

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE SLAVA

a cura di
LEONE PACINI SAVOJ e NULLO MINISSI

XIV



NAPOLI 1971

DIRITTI RISERVATI

I N D I C E

A. Dostál, <i>Několik poznámek k staroslověnským slovesům stavů</i>	p. 1
Z. Kalista, <i>Bedřich Bridel</i>	» 13
A. Dostál, <i>Několik poznámek k jazykové charakteristice slovesného děje</i>	» 51
F. Všetická, <i>Kompozice Kunderova Žertu</i>	» 59
G. Dall'Aglio, <i>Il Demone, Pečorin e Lermontov</i>	» 69
L. Pacini Savoj, <i>La « Guardia bianca » di M. A. Bulgàkov</i>	» 91
LIBRI RICEVUTI	» 173

NĚKOLIK POZNAMEK
K STAROSLOVĚNSKÝM SLOVESŮM STAVŮ

*Prof. Dr. Jos. Kurzovi k 65. narozeninám **

1. V rozboru jazyka můžeme vycházet ze dvou protichůdných hledisek, která vedou k témuž cíli: a) buď sledujeme slova, jejich tvary, koncovky, jejich spojování ve fráze a věty, zkrátka popisujeme a analyzujeme z jazyka to, co patří do oblasti formálních prostředků a znaků, b) nebo naopak můžeme vycházet z toho, co tyto prostředky vyjadřují nebo pojmenovávají.

Přesným popisem prostředků, kterými něco označujeme nebo sdělujeme někomu jinému, jejich inventarizací, docházíme nejdříve k poznání těchto prostředků samých. U historických nebo mrtvých jazyků je tato inventarizace ještě předmětem pečlivé filologické práce (hledáme skutečná fakta, skutečné tvary, často pod starým a složitým pravopisem a shromažďujeme doklady pro jejich různé použití). V jazyce současném však tato práce inventarizační a popisná není lehčí, protože jde zpravidla o dvě stránky použití jazykových prostředků — v jazyce mluveném a psaném. Zjištění jazykových prostředků je umožněno technickým zařízením, které není bez užitku ani pro historickou filologickou práci. Pracné shromažďování lexikálního materiálu, např. excerpce starých textů, studium nesnadných míst v rukopisech a textech (nadto ještě s možností nových omylů), to

* Tento článek vychází opožděně z vnějších příčin. Děkuji prof. L. Pacinimu za přátelské porozumění a přijetí tohoto příspěvku k tisku.

je náročná práce, ale také nezbytný předpoklad pro poznání starého jazyka. Velké sbírky lexikálního materiálu, např. jen pro staroslověnský slovník, představují úctyhodnou a mnohaletou usilovnou práci, kombinovanou ještě s velikou a časově náročnou prací kontrolní, textově kritickou, porovnávání s originálními texty, z nichž byly většinou staroslověnské památky přeloženy, jiné ještě upravovány (adaptovány), a odtud také nestejná průkaznost řeckého textu pro studium staroslověnských textů a jazyka, středověký přístup k originálnímu textu (často sestavování vlastně nové verze ze dvou nebo více originálních textů) — to vše jsou vedlejší práce, které všechny vedou k jednomu cíli: zajistit pro lexikografickou práci bezpečně ověřený materiál. K tomu přistupuje otázka časových vrstev v tomto materiálu (např. v stsl. textech je zřetelná vrstva symeonovská proti vrstvě staré, cyrilometodějské), dále výpůjčky z byzantské řečtiny (ponechávání řeckých slov buď úmyslně, nebo nevědomky v stsl. textech, nehledíme-li na latinismy, bohemismy atd).

Jakmile začneme takto získaný materiál třídit, již se dotýkáme vnitřního spojení mezi jednotkami materiálu, mezi jazykovými prostředky, ale toto třídění zpravidla nemůžeme dělat jen na základě formálních spojení a vztahů mezi nimi, protože tyto vztahy jsou zpravidla spojeny jejich funkcemi, jejich úlohou v jazyce vůbec, ve větě, v komunikaci a v různých způsobech (stylech) projevu mluvčího. To znamená, že i kdybychom se chtěli jen držet slov, tvarů, koncovek atd., nutně musíme dospět k funkčnímu zdůvodnění jejich existence, tj. nutně se musíme přiblížit i k druhému hledisku, z něhož můžeme přistoupit k jazyku při jeho rozboru. Všeobecné závěry, k nimž touto cestou dospíváme, vycházejí, držíme-li se přísně těchto prostředků, z materiálu samého, z konkrétní stránky jazyka. Touto cestou postupovala tradiční linguistika, která se i tak dopracovala velmi důležitých výsledků, i když nemohla odhalit všechny vnitřní spoje, které mezi složkami zkoumaného materiálu byly.

Druhá možnost, s níž můžeme přikročit k analýze jazyka, je právě opačná. Vycházíme z toho, co se jazykem sděluje, k čemu jazyk je. Jazyk je pak viděn jako dorozumivací systém, jako kód v nejširším slova smyslu, který má první determinaci v tom, že jde o komunikaci, kterou můžeme realizovat, jednak také jinými dorozumivacími systémy, systémy nejazykového cha-

rakteru, nebo kombinací obou. Druhá charakteristika jazykového dorozumivacího systému je dána stylem, kterého bylo v dorozumění použito (neboli nejen fakt, že se dorozumíváme, nýbrž také *jak* se dorozumíváme jazykem). Takto chápaný dorozumivací systém rozebíráme nikoli z hlediska daného repertoiru jazykových prostředků, nýbrž ze samé podstaty komunikace: na prvním místě našeho zájmu je pak to, že jde o dorozumění, na druhém místě je otázka, jakými jazykovými prostředky se toto dorozumění děje. Odtud dále teprve můžeme tedy přikročit k jazykovým prostředkům a hledat, jakou úlohu mají při konkrétním dorozumění. Můžeme tedy vyjít z úvahy o podstatě dorozumění a přejít k prostředkům takového dorozumění, zatímco v prvním případě jsme vyšli od prostředků, abychom mohli dojít k analýze samé podstaty dorozumění. Přitom je tu jedno nebezpečí, pro něž nemůžeme zůstat jen na rovině úvah o jazykové komunikaci, nýbrž musíme přihlížet k tomu, jakými prostředky se dorozumění děje a jaké prostředky má konkrétní jazyk. Nebezpečí je totiž v tom, že kdybychom ke konkrétním jazykovým možnostem nepřihlíželi, mohli bychom předpokládat systém daleko širší nebo zase užší a teprve tak jsme zase u skutečného jazyka, když se trpělivě podíváme na možnosti daného jazyka, který není ani zcela logický, ani bez jisté logičnosti v uspořádání, ani příliš složitý nebo zase příliš nepostačující pro dorozumění těch, kteří jím mluví.

Jak vidět, obě cesty mají své výhody i nevýhody, ale obě je nutno spojit: kdybychom se omezili jen na jednu z těchto dvou cest, došli bychom k poznání jen částečnému, polovičnímu. Tradiční lingvistika mohla vést ke studiu jazyka tím spolehlivěji, čím přesněji mohla poznat jazykový materiál, ale stranou zůstávalo přece vysvětlení řady otázek, které je možno vysvětlit jen anebo lépe při postupu druhém. Žádná nová lingvistická metoda na zkoumání jazyka nevedla k úplnému zavržení výsledků starších tradičních postupů. Spíše byly zamítnuty a jako nepotřebné odloženy postupy nebo výsledky práce, které vybočovaly z rámce zkoumání jazykových prostředků nebo zejména jen formální výklady. Uvedu jen několik příkladů.

Mezi výklady, proč se genitiv *o*-kmenů stal u životných akuzativem a proč zanikly *u*-kmeny, byl také výklad formálně založený: akuzativní forma u *o*-kmenů i *u*-kmenů byla formálně

stejná, měla totiž stejnou koncovku -ъ (*rabъ, synъ*), proto jazyk, aby tuto formální shodu odstranil, sáhl k použití genitivní formy pro akuzativ u životných; stranou zůstává vývoj kategorie životnosti, vidí se jen formální shoda izolovaného akuzativního a genitivního tvaru. Vznik hovorových novotvarů v češtině *dřívího, uhlího* by bylo možno stejně tak vykládat snahou o rozlišení dvou forem, stranou však by zůstala otázka významu celé skupiny sloz typu *dříví*. Tradiční výklad mladogramatické jazykovědy, totiž výklad analogií, byl zásadně odmítán, ačkoli mladogramatická jazykověda otázku analogie a vlivu na vývoj forem apod. analogií nechápala v dobrých pracích zcela formálně, nýbrž otázku analogie značně propracovala, o čemž svědčí řada prací této školy o principu analogie ve vývoji jazyka (ostatně otázka analogičnosti a anomálnosti v jazyce je stará). Výklad pouhou formální analogií by byl odmítán jak tradiční jazykovědou, tak moderní jazykovědnou analýzou.

2. Jazykový materiál můžeme tedy zkoumat ze dvou hledisek, vždy však musíme přihlížet k oběma složkám do takové míry, jak je nutně zapotřebí. Je-li jazykový materiál zpracováván lexikograficky, lexikograf je zaměřen především na významy sloz, na to, co konkrétní slova znamenají, přitom však se musí řídit typem slovníku, který je sestavován. Proto se v slovníku podávají některé nezbytné poznámky, jak se sloz užívá, jaké mají morfolozické nebo vůbec gramatické zvláštnosti, případně anomální tvary sloz. Potom lexikograf přistupuje k popisu významu, ale již pořadí významu je často otázka: jiné bude v etymologickém slovníku, jiné ve frekvenčním, jiné v historickém a jiné v slovníku současného jazyka.

Přihlížíme-li k morfolozii sloz, rozpadne se jazykový materiál např. slovanského jazyka na dvě velké skupiny: slova s flexí a slova bez flexe. Přihlížíme-li k tomu, jak dalece jednotlivé slovo pojmenovává, pak vedle přímých pojmenování (slovy jsou pojmenovávány např. různé předměty jako *stůl, kniha, dopis*, abstraktní pojmy, děje, vlastnosti jako *nadšení, hanba, nésti, uvažovat, doufat, smát se, bílý, černý, krásný* apod.); vedle nich je pak skupina sloz, která určitě pojmenování zastupují (některá zájmena), spojky, ale u žádné z těchto skupin sloz by nebylo možno říci, že pojmenovovací funkci nemají (např. spojka *kdyby*

je signálem podmínkové věty, tj. pojmenovává druh věty, který uvádí apod.). Abychom mohli podrobněji proniknout např. do lexikálního materiálu jednotlivých jazyků, soudím, že je nutné trpělivě prozkoumat skupiny sloz, úseky větších celků, abychom nakonec vyčerpávajícím způsobem rozsáhlý materiál konkrétního jazyka podrobně poznali.

V našem příspěvku si chceme povšimnout sloz tzv. *stavových* v staroslověnském jazyce. Je třeba přistoupit k této otázce jednou z cest, o nichž byla řeč výše.

Některé skupiny sloz se tvoří proto, že mají některé společné významové zvláštnosti. Ve svých *Studiích o vidovém systému v staroslověštině* (Praha 1954) jsem si několikrát povšiml sloz, která pojmenovávají nějaký pohyb, a to proto, že tato slovesa byla perfektivní, označovala-li pohyb rychlý, krátký, který je možno dobře chápat jako celek (komplexně), tj. dokonavě, proti pohybu, který je buď pomalý, roztržštěný, pokud jde o cíl (distributivní nebo indeterminovaný), nebo opakovaný, jenž bývá pravidelně mluvčím chápán jako nedokonavý, nekomplexní, imperfektivní. Vyslovil jsem domněnku, že tato slovesa, pokud označovala pohyb krátký a rychlý, jednotný a celkový, se velmi brzy ustálila v jednom vidu, tj. perfektivním. Tento vid si tato slovesa bez předpony podržela i tehdy, když vidové využití prefixace zavedlo do vidového systému jiný princip, totiž *sloveso s předponou — perfektivní*.

Řada starých, tzv. primárních sloz pojmenovává pohyb (*nesti, vesti, pasti/pado, staviti/stavljo, stopiti* atd.) — v jazycích, které zachovaly ablautové změny v kořeni, právě tato slovesa jsou mezi starobylými (tzv. nepravidelnými) slovesy, srov. něm. *bringen, fallen, gehen, springen, rennen, laufen* aj., franc. *aller, courir, venir*, sem můžeme přiřadit i *geben* (činnost, která je tu označována, je nutně spojena s pohybem), angl. *to bring, to arise, to drive, to fall, to ride, to spring* aj. Protože tato slovesa označují zčásti pohyb rychlý, ucelený, zčásti pomalý, postupný, roztržštěný, ustálila se jich řada v slovanských jazycích ve vidu dokonavém, kdežto jiná (menší skupina) ve vidu nedokonavém. Proto je jich např. mezi slovesy I. tř. slovesné (s přítentním kmenem na -o/e-) mezi neprefigovanými perfektivy 24, s obojím videm, ale častěji dokonavým — 5 sloz, s obojím videm, ale častěji nedokonavým, 2 slovesa; ve skupině nedokonavých sloz neslo-

žených s předponou je jich v I. tř. 12, ve III. tř. (s prezent. kmenem na *-jo/je-*) 12, ve IV. třídě (s prezent. kmenem na *-i-*) 6 apod.

Celou řadu slovesních významů si můžeme představit jen jako činnost spojenou s pohybem (*dati, cělovati, krstiti, znamenati* atd.).

Opakem sloves, která pojmenovávají pohyb, jsou slovesa, která označují nedostatek pohybu, stav, klid, stav z nějaké činnosti, schopnost nebo vlastnost subjektu, např. *ležati, seděti, viděti, trpěti, čuti, iměti* « mít možnost, mít něco ve vlastnictví » ap. Pokud jde o starosl. slovesnou zásobu, nesložená perfektiva neoznačují stav, např. neprefigovaná slovesa I. tř. jsou pojmenováním stavu u 13 sloves, ve III. tř. je to 69 sloves, ve IV. tř. 13 sloves, ve IV. tř. 13 sloves vyjadřujících stav a 33 sloves označujících vlastnost subjektu, trvalý stav apod. Slovesa pojmenovávající stav, klidovou polohu, schopnost nebo vlastnost jako trvalý stav, nejsou tvořena týmž způsobem, nepatří také do téže slovesné třídy, jsou však bez výjimky nedokonavá, značná část z nich jsou slovesa starobylá, ale také slovesa typicky odvozená (např. slovesa typu *-ja-ti/ -jǫ-, jajǫ*). Pokud jde o jejich významy, jsou někdy tak těsně spojena s nedokonavým videm, že je lze perfektivovat jen za předpokladu posunutí významu, např. *ležati - lešti, seděti - sěsti*: perfektivum pravidelně znamená « učinit pohyb ke klidové poloze », kdežto imperfektivum označuje « být v klidové poloze, v nějakém stavu ». Sloveso *mošti/mogǫ* označuje schopnost nebo vlastnost « mít možnost, schopnost » naproti tomu perfektivum *vzmošti*, srov. rus. *smogu*, vyjadřuje « dostat vlastnost, stát se schopným » apod. Stsl. *mrěti/mbrǫ* nemá přesné perfektivum v *umrěti/umbrǫ*, protože znamená-li *mrěti* « býti těžce tělesně nemocen, blížiti se k smrti, trpět jako při zápase o život » (srov. čes. « mřít strachy »), př. *umrěti* má význam « ztratit život, dostat se do stavu bezživotí, podlehnouti » apod.

Stavová slovesa I. třídy jsou v stsl. tato: *bljusti* « chránit, být strážcem », *cvisti* « být v kvetu », *rasti* (pohyb růstu je tak pomalý, že se jeví jako stav), *čisti* « ctít, mít úctu », *pasti/pasǫ* « hlídat stádo », *zǫbsti* « cítit mráz », *mošti* « mít možnost », « být schopen », *strěšti* « hlídat, střežit », *pešti sǫ* « mít starost », *mrěti, pluti* « být na lodi », *žvdati* « očekávat, být ve stavu čekání »,

snad i *pręsti* znamená spíše « sedět u předení ». Základem těchto sloves je tedy označení klidu, nedostatek pohybu, nějaká vlastnost nebo schopnost; jsou to vesměs slovesa podmětná kromě *strěšti* (v evang. překladu je v Mt 27,36 *sědvše strěžachǫ* i (akus. pronomina) *tu*, dále *bljusti* (vedle něhož je také *bljusti sě* s týmž významem). Pokud jde o reflexíva, pak subjektová slovesa v ojedinělých případech vyjádřená reflexívem (*bljusti sě, pešti sǫ*, kde jde o změnu významu, není-li sloveso reflexívní).

V III. tř. označují stav nebo klid slovesa: *znati* « mít vědomost o něčem », *čajati* « mít naději, tušení », *sijati* « zářiti, svítiti », *lajati* « číhat, výt », *vějati* « vanout », *prijati* « pečovat, přát komu », *alkati* « lačněti, mít hlad », (srov. *byti alčǫvǫ*), *klokotati* « vřít, býti ve varu », *stradati* « trpěti », *žǫdati* « zízniť, toužiti », *dovblěti* « dostačovat, být něčeho dost », *dusati (duchati)* « vanouti », *gněvati sǫ* « hněvat se, být hněvivý », *mǫžati* « býti mužný », *rabotati* « sloužiti, být sluhou », *gnǫšati (též gnǫšati sǫ)* « hnsiti se » (srov. též *podobajetǫ sǫ* « sluší se »), *chlopjati* « žebrat, být žebrákem », *prvati* « doufat, mít důvěru », *želati* « toužit, přát si », *uměti* « být schopen, mít vědomost », *voněti* « mít vůni », *gověti* « být opatrný », *uctívati*, *iměti, bezakonǫnovati* « býti, jednati proti zákonu », *apostolǫstvovati* « být apoštolem », *cělomǫdrovati* « být rozumný », *cěsarovati, cěsarǫstvovati* « vládnout », *črǫvǫnovati* « červenat se, stávat se červeným », *milosrǫdovati mǫdrovati, mǫdrǫstvovati, nečǫstvovati, nedostatǫkovati, negodovati, nevěrvǫstvovati, obilovati, ǫrodovati* « být pošetily, bláznivý » a podobně řada dalších denominativ tohoto typu.

Vyjádřování stavu slovesy IV. tř. je v staroslověně do-
svědčeno u sloves bez předpony ve 13 případech u typu *prositi* a u 33 sloves typu *trpěti*, jsou to v 1. typu: *cěsariti, čuditi sě čvstiti, dvžditi, jariti* « hněvat se », *mysliti, ljubiti, ǫroditi* « být pošetilý », *sklabiti sǫ* « usmívat se », *sǫprotiviti sǫ, chrانيتи, neroditi* a *pečaliti* (u některých dalších sloves nelze si jejich význam představit jen jako stav).

Početná jsou tato slovesa v 2. typu, kde je tento význam v převážné většině (u jednoduchých sloves 33 a 36 sloves s předponou lze pokládat za slovesa stavu). Patří sem slovesa jako *blǫstati sě, bolěti, bojati sě drǫžati, chotěti* atd.).

U sloves prefigovaných je tomu zčásti podobně, zčásti jinak, protože význam slovesa je jednak modifikován, a to při zacho-

vání původního významu, např. *priležati*, *nenaviděti*, *dostojati*, *nastojati*, *prěstojati* aj., *obiděti*, *srnaboděti*, *pomobněti* ap. a dokonce i předpony, které často u sloves pohybu ukazují na pohyb zcela konkrétní, vymezený, jako *do-* srov. *donesti*, *iz-* *pasti* apod., u sloves 2. typu IV. tř. a athematických nemění jejich vyjadřování stavu, vlastnosti: *dověděti* «chápati» (nedok.), *izvěděti* «poznávat, vědět» (nedok.), U některých sloves s předponou je základní význam změněn, pak je takové sloveso perfektivní, např. *umvrěti*, *vzmošti*, *prěmošti*, *popěsti se* («připomenout, vzpomenout si»), *vzalkati* atd.

Vycházíme-li nejdříve z rozboru starosl. materiálu, můžeme shrnout, že stav, klid, vlastnost se jako v jiných slovanských jazycích vyjadřuje do značné míry také slovesy, tj. slovním druhem, pro nějž je typická činnost, dění, pohyb. Tento význam u řady sloves je jednak velmi starý, protože je vyjadřován nikoli výjimečně slovesy primárními, ale jednak právě u těchto sloves převládá mladší vrstva sloves, která byla odvozena (srov. slovesa na — *ovati*, — *ati* ap.). Nelze proto říci, že by vyjadřování stavu bylo gramatikalizováno, protože gramaticky nejsou odlišena od sloves pohybu (nemají jinou typickou morfologii, ani syntaktické užití není podstatně odlišné od sloves pohybu). Je-li větší část těchto sloves v morfologii charakterizována typem např. — *ovati*, — *ati*, čímž jsou odlišena i morfologicky, nelze říci, že by typ — *ovati*, — *ati* byl převážně a charakteristicky význačný pro slovesa stavu. Podopně syntakticky z toho, že jde např. o slovesa ve velké části podmětina, přece nelze vyvozovat, že toto je vlastnost jen sloves stavu. Můžeme-li na jedné straně vidět, a to do značné míry, vyhranění skupiny sloves pohybu, je proti nim skupina sloves znamenajících stav sice početná, ale nikoli jednostranně charakterizována. Je zajímavé, že všechna slovesa, která vyjadřují stav, nedostatek pohybu, jsou nedokonavá. Perfektivizovat lze tato slovesa jen za předpokladu, že jejich význam je změněn.

Pokud jde o užití sloves podle jednotlivých tvarů, je sice možno vidět časté užití participia přítomného, ale ani part. praet. act., jehož charakteristický význam je rezultativnost, není omezen jen na dokonavá slovesa pohybu, protože rezultat je také vytvořením stavu. Z préterit se sice užívá hojně imperfekta u sloves stavu, ale také aorist není výlučně tvarem sloves pohybu. Pokud jde o perfektum, toto perifrastické préteritum mělo pů-

vodně význam rezultátu (stavu z nějaké minulé činnosti), proto se ho mohlo používat jak o činnosti a pohybu, tak o následujícím stavu. Ostatně později v severní části slovanských jazyků nahradilo zcela obě jednoduchá préterita, ale spojeno s tím bylo setřetí významu «výsledku».

Lexikálně tato slovesa pojmenovávají jednak klidovou polohu mluvčího nebo jiné osoby, ale také neživého předmětu, nebo stav, situaci, psychickou činnost, cítění, vlastnost, kterou subjekt má, nebo objekt, na nějž se činnost těmito slovesy pojmenovávána vztahuje (srov. «střežit někoho, chránit někoho»).

Jsou to slovesa, která jsou nereflexíva tantum (*iměti*, *mošti* aj.), ale také reflexíva tantum (*smijati se* aj.).

Je-li vlastním pojmenováváním významem u slovesa nějaká činnost, pohyb, dění, změna, není tento slovní druh vyhrazen jen změně, pohybu apod., nýbrž také opaku: stavu, klidu, nedostatku pohybu. Jde-li o to, aby byla zdůrazněna opozice sloves pohybu, je zajímavé, že se to neděje zpravidla tímž slovesem pohybu nějak upraveným, nýbrž slovesem jiným: srov. čes. *běžet*, *jet*, *utíkat*, *letět* a proti tomu *zastavit se*, *zůstat stát*, srov. stsl. dvojice *lešti*: *ležati*, *sěsti*: *sědati*, *iti*: *stati*, *mrěti*: *umrěti*, *vzmošti*: *mošti*, *byti dovblěnrъ*, *podobajetrъ se*, *dostojitrъ aj*. Můžeme tedy shrnout v tom smyslu, že staroslověnština zná dobře slovesa, která vyjadřují stav, klid, nedostatek pohybu, ale nemá kategorii stavu, kategorii nečinnosti, nedostatku pohybu ap. Opozice mezi *kynetický*: *statický* není realizována v staroslověnštině jako kategorie.

V staroslověnštině jsou někdy u sloves pohybu adverbiální výrazy vyjadřující klid: *pasti na zemi*, srov. Cloz. 5a 19 *padę na zemi nici* — a stav je dále zdůrazněn — *ne mogošte slyšati*; Mt 10, 29, *i edina že otrъ neju ne padetъ na zemi bezo (!) oca vašego*.

Stav, vlastnost ap. je vyjadřována v stsl. velmi často adjektivem ve spojení s tvarem slovesa *byti*, např. *jesmъ veselъ* nebo ještě výrazněji *jesmъ veselę se*. Sem můžeme přiřadit také všechna spojení jako *jestъ mi trъpěti* «je mi souzeno, musím», lat. *debeo*, *jestъmi* + předmět «*habeo*»: *otrъ tebe jestъ vse dychanie* (Euch. 79b 26: *provenire*- od tebe pochází»), *moštъno mi jestъ* + inf. «*posse*», *potrěba jeho jestъ* «*necesse est*», *tebe na dobro jestъ* + inf. «*prodesse*» aj.

Podobně se vytýká stav participiem slovesa *byti* (Praesa) a substantivem: *chr̃stijanъ sy; sp̃šti vъ točenii kr̃vve; viděvъ jъ trpěšta, s̃vměštajošta sę* apod.

Vyjadřování stavu proti označování pohybu je, dobře patrné u slovan. adverbia¹, srov. případy v nářečním zaměňování *kam* a *kde* (např. han. mor. *kde deš*, tj. *kam jdeš*). Rozdíl mezi adverbium, které vzniklo z ustrnulého lokálu, proti adverbium dativnímu nebo instrumentálnímu, je v nářečích někde patrný, jinde tento rozdíl není jako kynetický proti statický vyjádřen, ostatně ani instrumentálová adverbia nejsou jednoznačně zařazena do jednoho druhého významu. Ale z našeho hlediska je třeba zdůraznit, že stav se v stsl. vyjadřuje adverbium velmi bohatě, podobně jako slovesem nebo adjektivem. Též substantiva původní (*starostъ*, čes. *klid*, *péče*, *radost* apod.) nebo z verbálního kmene utvořená (subst. verbální), hojně vyjadřují stav.

Zběžnou prohlídkou starosl. materiálu jsme poznali, že tento jazyk mohl pojmenovávat nebo vytýkat stav, klid, nedostatek pohybu, četnými prostředky, právě tak jako pohyb, činnost opačnou než klidovou polohu, a to různými slovními druhy: slovesy, adverbii, adjektivy i substantivy. Ačkoli lze vidět několik do značné míry ustálených charakteristických jazykových prostředků, přece nelze o žádném říci, že by byl rezervován jen na vyjadřování stavu. Ale ani pohyb není jednoznačně pojmenován v starosl. jen vyhraněnými jazykovými prostředky. To, že stav i pohyb je vyjadřován tak různými, často protichůdnými prostředky, ukazuje, že tu nejde o pevně ustálenou kategorii, ani pokud jde o pohyb, ani o stav.

Zbývá ještě otázka, proč tato opozice *kynetický: statický* nebyla v staroslověnském jazyce realizována jako kategorie. Předně takovou otázku bychom si mohli položit také u jiných opozic a nemohli bychom vždy tak snadno na ni odpovědět. Zde u opozice *kynetický-statický* patrně nebylo takové vyhranění provedeno ještě i proto, že jak pohyb, tak nedostatek pohybu je mnohotvárný, často nejrozmanitěji specializovaný (s těmito úva-

¹ Podrobnější příklady k jednotlivým slovesům lze nalézt v mých *Studiích o vidovém systému v staroslověnině*, Praha 1954. - K otázce kinstatických adverbii srov. J. Jahn, *Slovanské adverbium*, Acta Univ. Pa-lackianae Olomucensis, Praha 1963.

hami by ovšem souvisel pohyb člověka v přírodě apod.). Ale užití různých pojmenování poskytuje mluvčím větší možnosti než omezení na kterýkoli slovní druh výhradně jen pro pojmenování stavu. Poskytuje právě onu možnost pojmenovávat stav v nej-různějších okolnostech a s nej-různějším zaměřením, kdežto omezení např. jen na slovesa, by oslabovalo možnost slovesa označovat činnost pohybovou.

Antonín Dostál

BEDŘICH BRIDEL

Kontext Života a díla

Bedřich Bridel, do nedávna neznámý, pouhé jméno bez jakékoliv hlubší duchovní náplně, upoutává dnes pozornost nejen našich literárních historiků, ale i velmi vzdálené ciziny. A právem ožil tento zájem o něj takovou měrou a bude se nepochybně plamenit i dále. Neboť Bedřich Bridel znamená vedle Adama Michny z Otradovic nejvýraznější básnický zjev našeho dlouho podceňovaného a nedoceňovaného domácího literárního baroka a snad největší básnickou postavu u nás až do časů Máchových a Erbenových. Jsme mu dlužni velmi mnoho za obohacení našeho básnického jazyka, posílení jeho výrazovosti a rozhojnění jeho funkčních schopností.

Přes všechnu pozornost, které se mu v poslední době dostalo a dostává, zůstal však Bedřich Bridel se svým vnitřním osudem hluboko ve stínu času, pohlcujícím všechno minulé. Stará jezuitská menologia, která zaznamenávají jeho biografii, se soustředila k náboženské stránce jeho zjevu a podávají jakousi stručnou a jednostranně idealizující legendu, která měla sloužit jako příklad křesťanských ctností budoucím pokolením¹.

I Josef Vašica, který má velikou a hlavní zásluhu o znovuoživení odkazu tohoto básníka, soustředil se ve svých pracích o něm především k « nadpřirozené kráse života Bridelova », ponechává tu slovo « prostým záznamům jezuitského kronikáře », a

¹ Je zajímavé, že ani Bohuslav Balbín, který ve své *Bohemia docta* po dal jakýsi první nárys českých literárních dějin, nevzpomněl tu Bridela jako básníka. Jediná zmínka Balbínova o něm v *Miscellaneích* platí zase Bridelovi jako postavě českého, náboženského života, speciálně jeho heroismu, který osvědčil svou smrtí.

věnoval se především stylistickému a obsahovému rozboru jeho díla². V tomto směru pak jej následoval i Antonín Škarka ve své monografické práci o Bridelovi i v drobných svých studiích o něm, zasvěcených především zase filologické analýze jeho básní a prózy³. Ani Vilém Bitnar — ač vydal samostatně několik textů Bridelových s komentáři⁴ — nerozběhl se k žádnému pokusu o syntetický obraz tohoto archipoety. A přece není pochyby, že plné pochopení jeho básnického odkazu není možné zejména bez zasazení do živých souvislostí lidského osudu⁵.

Po této stránce přinesl doposud nejvíce pro historii Bridelovu Josef Jireček v knize svého bratra Hermenegilda Královské věnné město Vysoké Mýto z roku 1884. Jeho obraz rozšířil pak Antonín Podlaha v Dodatcích a opravách k biografii starších spisovatelů českých a starší české bibliografii, otištěných v Časopisu Muzea Království českého LXIX, 1895. Ale Podlahův dodatek nepředstavuje vlastně než otištění části jednoho z jezuitských menologií⁶

² Svoje práce o Bridelovi soustředil Vašica v knize České literární baroko, hlavně v kap. IV (Bedřich Bridel, otištěno původně v IV. ročníku Akordu 1931). První zásluhu Vašicovu o Bridela však představují jeho edice Rozjímání o nebi v noci na jitřní Božího Narození (Olomouc 1931), Píseň o svatého Prokopa kněžstvu (Olomouc 1932), Co Bůh? (Přerov 1934, Místek 1949 - skladbu vydal nově i Milan Kopecký v souoru Kapka rosy tekoucí v Brně 1968), Život svatého Ivana, prvního v Čechách poustevníka a vyznavače (Praha 1936), Křesťanské učení veršemi vyložené (Hlučín 1931) a Trýlistek jarní (Brno 1943).

³ Výsledky svých drobnějších prací shrnul Škarka v knize Fridrich Bridel nový a neznámý, vydané v Acta universitatis Carolinae Philologica 1968 (Monographia XIX), kde podává i soupis cizích drobnějších prací zasvěcených dílu Bridelovu, jako jsou studie Dm. Tschizewského Aus den neuen Veröffentlichungen über die tschechische Barockliteratur v Zeitschrift für slavische Philologie 11-19, Ke kompozici Bridelovy básně Co Bůh, člověk? v Akordu 11 (1934), jeho stati v knize Aus zwei Welten (1956) aj. Doplnil bych je však aspoň odkazem k jeho záslužnému vydání básnického díla Adama Michny z Otradovic Das dichterische Werk, München 1968), které se na nejednom místě se zjevem Bridelovým setkává. K pilné knize Škarkové ostatně odkazují čtenáře, kterému půjde o úplný a přesný výčet a přehled Bridelova díla. Ten sledovat není úmyslem mé studie, která je zaměřena především k postžení vnitřního, psychického základu a utváření Bridelova literárního odkazu - tématu Škarkou odsunutému.

⁴ Nejpre část jeho Slavíčka vánočního pod názvem Slavíček velikonoční (Praha 1933), pak celou tuto skladbu (1937).

⁵ Po této stránce nevyhovuje ani hodnotivý pokus Šaldův (« O literárním baroku domácím a cizím » v Šaldově Zapisníku 1935-1936 a pak v 11. svazku Díla F. X. Šaldy), který v podstatě není než shrnutím toho, co do té doby přinesly práce svrchu jmenované.

⁶ Z rukopisného foliantu Elogia PP. et FF. Societatis Jesu Provinciae Boh. 1640-1707, který býval v jezuitské knihovně u Sv. Ignáce v Praze. Obsírnější Elogium P. Friderici Bridelii Kuttensbergae in obsequio pesti-

a Jirečkův náčrt podává jen pár dat o rodině básníkově a krátký a nepřesný soupis jeho prací.

Přece však i z těchto přeskromných základů je možno vyjít k stručnému, ale snad ne nevýstižnému lidskému a básnickému portrétu básníka Bedřicha Bridela. Jako Balbín původem Východočech, narodil se ve Vysokém Mýtě dva roky před tímto svým pozdějším řádovým spolubratrem — roku 1619 — a to zřejmě někdy v druhé polovici tohoto roku, spíš na samém jeho sklonku. Nasvědčovalo by tomu jeho jméno Bedřich-Fridrich, jež bylo zřejmě odezvou na Zimního krále českého Fridricha Falckého, zvoleného právě toho roku v srpnu a korunovaného 2. listopadu. Otec Bridelův Václav Bridel byl totiž exponován v tehdejších politických příbězích na straně českého povstání, neboť jako městský písař vysokomýtký, tj. ředitel městského úřadu ve Vysokém Mýtě, zastupoval Vysoké Mýto zejména při finančních jednáních rozvíjejících se v odbojných Čechách a lze pochopit, že synovi vtiskl jméno — tak jako to bývalo zvykem i v čechách habsburských — po panovníkovi, který v době, kdy syn přišel na svět, počínal svoje panování⁷.

Ale už tento křest maličkého synka vysokomýtského městského písaře jako by nesl na sobě jistý rys tragiky. Jméno, které mělo novorozeně pokrýt slávou nového krále českého, dopadlo na syna Václava Bridela a jeho manželky Anny, oddaných roku 1609, jako stín. Rok poté, co slavil v rodině Bridelově křtiny jejího synka, je Bedřich-Fridrich Falcký poražen na Bílé hoře a prchá z Čech do Slezska, aby nastoupil bludnou pouť vyhnance, která měla skončit po dvanácti letech v úplně ztroskotaných nádejích. Nevíme, s jakými pocity vítal Václav Bridel jako představitel svého města Jindřicha Matese hraběte Thurna, když někdy po 9. listopadu utíkal přes Vysoké Mýto za svým králem na východ. Zřejmě však to bylo v hluboké depresi, neboť za rozbitými zbytky stavovského odboje se valila do východních Čech

ferorum in Domino defuncti (v českém překladu Martina Steinera Chvalořeč na Otce Fridricha Bridela) otiškl Ant. Škarka ve svém Fridrichu Bridelovi na str. 25-41, resp. 170-179. Škarka v úvodu ke své knize podává i přehled dalších prepisů elogia Bridelova a kritiku vydání Podlahova.

⁷ Kariéru Václava Bridela zachytil v Dějinách král. věnného města Vysokého Mýta (z 1888) Hermenegilda Jirečka Josef Jireček. Jireček také poprvé vyslovil (l.c. str.) myšlenku, že Bedřich Bridel dostal jméno po Fridrichovi Falckém, kterou jako velmi pravděpodobnou jsem přijal i já.

od Prahy vítězná císařská armáda a muž exponovaný v zájmech poraženého režimu, jako byl městský písař vysokomýtský, musil vidět v duchu nad hlavou velmi tíživé a nebezpečné mračno.

Nedovedeme bohužel říci, jak se rodině Bridelově podařilo překonat nebezpečnou krizi, ve které se ocitla listopadem 1619.⁸ Byla to zřejmě krize nejenom vnější, navozená politickými proměnami, k nimž v této době u nás došlo, ale i krize vnitřní, dotýkající se duchovních kořenů této rodiny. Václav Bridel a jeho manželka zřejmě nebyli katolíci, protože by se jinak jistě tolik neexponovali na straně krále, který znamenal vážné nebezpečí pro budoucnost katolicismu v zemi. Nedovedeme sice říci, hlásili-li se k jednotě bratrské nebo snad k luterské části českého obyvatelstva či k zbytkům staroutrakvismu, které zanikaly v tzv. české konfesi, ale je jisto, že nebyli náboženství vítězů. I před nimi se otevřela perspektiva, v níž později zmizela řada vysokomýtských měšťanů, kteří raději z města odešli, než aby přijali náboženské vyznání Ferdinanda II.

Zdá se však, že městský písař vysokomýtský byl už do značné míry dotčen náboženským skepticismem a relativismem, který byl obecně charakteristický pro humanisticky školeného intelektuála u nás i v cizině. Rozhodně nezaujal proti novému režimu a jeho požadavkům na poli náboženském žádné stanovisko vyhraněného odporu. Roku 1624 se s ním setkáváme jako s jedním z košelů města Vysokého Mýta a při tlaku, kterým nový režim dolehl na královská i nekrálovská města v zemi, nelze předpokládat, že by se mu této hodnosti bylo mohlo dostat jako nekatolíkov. Zachránil se snad do jisté míry tím, že se staral, aby jeho město vycházelo co nejvíce vstřícně přáním a příkazům císařských velitelů a proviantmistřů, které se začaly lavinovitě hrnout na Vysoké Mýto po příchodu Buquoyovy armády a pak oddílů Albrechta z Valdštejna. Spíše se však zdá, že zámožného a snad i ctižádostivého městského písaře mýtského zachránil zlom ne nepodobný tomu, jež vylíčil Zikmund Winter ve svém románovém vypsání osudů mistra Kampana: vnější konverze k náboženství vítězů, ke katolicismu.

Malý Bedřich Bridel tento zlom v životě otcově a své rodiny

⁸ I další vylíčení osudů Václava Bridela a jeho Vysokého Mýta přijímám v podstatě z Jirečkovy knihy citované v předchozí poznámce.

zažil ovšem jen jako docela vnější událost, již jeho dětský rozum nedovedl ještě pochopit. Ale po tak závažných událostech a proměnách, jimiž prošla rodina Bridelova okolo Bílé hory a po ní, nemohlo nezůstat v jejím vnitřním životě hluboké trauma, které se chtě nechtě přenášelo z generace dospělých i na děti. A síla tohoto traumatu ještě více mohutněla, když život Václava Bridela a jeho rodiny obklopily plameny, v nichž se rozhořela další léta strašlivé války. Jako nekonečné průvody hlaholivého tance smrti procházejí Vysokým Mýtem od roku 1620 nové a nové pluky i menší oddíly, španělskými a valonskými žoldáky vítězné armády Torstensonovy. Svět jako by se tu otevřel do nekonečné dálky: kolika řečmi jen hovoří tito cizáci, kolik nezvyklých fyziognomií se objevuje v ulicích zoufale mlčícího města, černých, polocikánských tváří odněkud ze Středozemí i plavých germánských mužů ze severu Markytáni, ztracenci — všechno to, co zabarvovalo obraz soldatesky z třicetileté války infernálním koloritem třeštivého bakchanále, rozlévá se po městě s ním. Nikdo není bezpečen před touto nenasytnou, kořistivou, hrozivě opilou cháskou. Nejistota, do které uvrhly rodinu Bridelovu prudké proměny bělohorské, v tomto nepochopitelném, nerozumném a skoro šíleném labyrintu nebezpečí a strachu se propadá ještě hlouběji do pocitu bezedného zoufání.

Na tento osud bylo možno ovšem reagovat rozličně. Bylo možno před ním prchnout. Už roku 1627 hlásí císařský rychtář ve Vysokém Mýtě Jan Kocián, že mnoho sousedů z města ode (také pod tlakem císařských mandátů vydaných toho roku proti nekatolíkům) a mnoho domů v městě zůstává pustých. Roku 1634 shledávají královští komisaři v městě 45 gruntů pustých a pohořelých, 1640 nalezeno v Mýtě jen 27 městských osedlých. — Bylo možno se bezvládně vzdát proudu událostí, resignovat v tupém odevzdání do vůle osudu, čekat na náhodu anebo prostě jen přihlížet ke všemu děj se co děj. Tento podlomený defetismus byl patrně nejčastějším zjevem v zoufalém prostředí českého venkovského města za třicetileté války.

Ale rodina Bridelova nemohla volit ani jednu z těchto cest, které se nabízely k úniku z pobělohorského Vysokého Mýta a jeho zmatků. Václav Bridel, který už před českým povstáním při nejedné příležitosti reprezentoval svoje město a zůstal jeho

představitelem i po zvratu poměrů v roce 1620, nedovedl se tak lehko odpoutat od města, jehož osudů byl do značné míry spolutvůrcem. Nadto byl svými rodinnými vztahy vázán k dalším rodinám v městě usedlým, jimž jejich obživné zdroje nedovolovaly Mýto opustit, sžít s nimi a snad i hospodářsky s nimi spojen⁹. Pokud pak se týče druhé možnosti úniku ze zadrhujícího se uzlu strastí, strachu a nejistoty, nedovolovala mu ji, jak se zdá, jeho intelektuální úroveň. Vysoké Mýto 16. a na počátku 17. století představovalo živé, snad dokonce jedno z nejživějších ohnisek českého měšťanského humanismu doby rudolfínské¹⁰. V literárním panoramatu této doby se setkáváme s celou řadou autorů tohoto města: Buriánem Stredoniem, jinak Josefim, bakalářem svobodných umění, Martinem Řepanským-Raspaniusem, autorem několika knih zaměřených lékařského i meditativního, děkanem Jiřím Hanušem Lanškrounským z Kronenfeldu, od něhož máme dochovány jak knihy české, tak veršování latinská. A byli tu ještě další intelektuálové humanistického profilu: Daniel Krocín (Crocini), Václav Bohuslávek, Jan Kaška (Cassius), Mikuláš Kocián, jehož smrti básnicky vzpomněl Kampanus aj. V tomto prostředí nebylo možno tvářit se neúčastně a rezignovat na jakýkoli postoj k událostem. Bylo příliš intelektuální, než aby dovolilo zhasnout při pozorování událostí všechna světla rozumu a citu a zapadnout v letargii.

Ale to všechno muselo velice zesilovat krizi, ve které se Václav Bridel a jeho rodina ocitli. Nemáme bohužel přímých zpráv o tom, jak prožíval městský písař vysokomýtský se svými

⁹ Víme aspoň o rodině městského právníka souseda Bartoloměje Čapka, manžela Anny rozené Bridelové, která zůstávala i později v úzkém sepětí s Bridelovými a jejíž syn Jan Alexius Čapek, probošt staroboleslavský, postavil také Bedřichu Bridelovi po jeho smrti roku 1610 v Kutné Hoře pomník (s nápisem: «Tuto pohřební památku dvojčtihodnému knězi Fridrichovi Brideliuovi z Tovaříšstva Ježíšova, jenž v posluhování morem nakažených na Horách Kutných L. P. 1680 duši svou položil, Jan Alexius Čapek, staroboleslavský probošt a děkan»). Jan Aleš Čapek, který byl, tuším nejstarší z dětí Bartoloměje Čapka, přeložil také — zřejmě z podnětu Bedřicha Bridela (který pak podle Škarky, Fridrich, Bridel, str. 140-141, dokonce na překladu spolupracoval a knihu také jako ředitel tiskárny klementinské vydal) spisek slovenského jezuita Nadasiho Annus Christi crucifixi (vyd. 1600). Bridel měl péči jak o něho, tak o jeho bratry Václava, Vojtecha a Jiřího. Srov. opět Jirečka l.c. na str.

¹⁰ I obraz intelektuálního Vysokého Mýta z konce 16. a počátku 17. století nalezne čtenář — rozvedený — v Jirečkových dějinách tohoto města na str.

tento vnitřní zápas. Ale aspoň poněkud dává nahlédnout do niterného života lidí tohoto druhu historie Bridelova současníka a patrně i přítele, prve zmíněného Jana Kašky-Cassia¹¹. Tento bakalář vysokého učení Karlova přišel do Vysokého Mýta nedlouho před vypuknutím českého povstání jako rektor tamních škol. V době bělohorské stanul spolu s Václavem Bridelem jako rychtář v čele města. Trestu, který vedoucí osobnosti městské po vítězství Ferdinanda II. stihl, ušel pokutou 590 zlatých. Ale nesmířil se s vítězi tak jako Bridel a jiní, nýbrž odešel po známých náboženských mandátech, vypovídajících z Čech všechny, kdo se nechtěli s panovníkem srovnat ve víře, do emigrace. Neušel tím však zlému osudu, který stíhal jeho domovské město, a musil se plahočit v cizině velmi bídne, protože všechny jeho pokusy, aby dosáhl majetku zanechaného ve Vysokém Mýtě vyznívaly nadarmo. A tak se s ním setkáváme v letech šedesátých 17. věku při amsterodamském vydání Komenského Labyrintu světa a ráje srdce jako s člověkem krajně vyčerpaným, kterého jen naděje v pomoc boží udržuje při životě. V Písničce o divném milostném Božím člověka Bohu oddaného vedení¹² naříká tu:

« Ach v světě bídneho motání!
Svých kdo se po radách pustí,
konce nenajde kolotání,
leč samo Páně smilování
zas, koho chce, bludů zprostí... »

¹¹ Stručný nástin životních osudů Cassiových-Kaškových se nalezne jednak opět v Jirečkových dějinách Vysokého mýta, jednak v I. dílu Rukověti k dějinám literatury české do konce XVIII. věku Josefa Jirečka (na str. 339-340). Byl rodák z nedaleké Skutče a člověk zámožný. Jeho synovec Zdenislav působil později v letech šedesátých 17. století ve Vysokém Mýtě jako městský písař.

¹² Nejpřístupnější její přetisk je v Škarkově reedici amsterodamského vydání Komenského Labyrintu světa a ráje srdce z r. 1958. Škarka, který doprovodil i text Písničky Cassia-Kašky pečlivým výkladem, se domnívá, že Kaška snad odevzdal Komenskému svoje verše za jeho pobytu v Uhrách mezi léty 1650-1654, kdy Komenský navštívil i Kaškův uherský domcil Skalici. Je to možné, ale — vzhledem k tomu, že právě v této době Kaška zahájil vyjednávání s vídeňskou vládou o návrat domů — hádal bych spíše, že se tak stalo prostřednictvím Kaškova syna Daniela, který 1666 žil u Komenského.

Jedině Bůh - «nade všecko vyšší, všech hlubin daleko hlubší» je mu záchranou, je «mocný», je «triumf»:

«Svět všecken opravdu plný iest
nástrah, též osidel divných:
snáze tisíckrát tu se zaplést
nežli jedinou zase vyplést,
každý bez Boha zvázne v nich

Než kdo toho vůdce milého
s tím jeho vedením šetří,
vzýváje Boha jediného
a střeha se kroku zlého,
beze škody všudy se spatří.

Kaškova vize se dokonce vzpíná k ryze baroknímu obrazu «sladkého Boha», Boha rozkoše, Boha naplnění:

Mé potěšení tobě zpívá
plesání přeplné srdce,
můj Bože, když stále nabývá
rozkoše z tebe, až splývá!
Kéž tvář tvou vidět je vbrzku
ach, za sebou, můj Pane, svého
táhni sluhu: Prosim stále!
Táhni tebe žádostivého
v stánku spatřiti domu tvého,
kdežto nebude kam dále.

A není možné při této básni Bridelova blízkého známého nepomyslet na městského písaře vysokomýtského, na něhož utrpení válečná — i když zůstal v domovském městě — dolehla jistě neméně než na nešťastného Kašku, který se ostatně nakonec také vrátil do Vysokého Mýta, aby tu skončil svůj život. Jeho hledání Boha, který by poskytl opěrný bod v onom «proudu vody silné», kterým Kaška zpodobil ve své Písničce zvraty, propadla a záplavy událostí v strašlivých letech 1618-1648, musilo být ještě zoufalejší než hledání jeho přítele, neboť pevnost jeho náboženské víry byla přece jen otřesena přestupem od jedné konfese k druhé. A nalézt «centrum securitátis» na takto zneklidnělé půdě vyžadovalo krajního vypětí sil, vedoucího až k jisté vnitřní závratí.

A tady myslím je třeba hledat východisko, chceme-li pochopit

rozhodnutí mladého syna městského písaře mýtského Bedřicha Bridela vstoupit do tovaryšstva Ježíšova, které dozrálo v roce 1637. Nevíme zase, co mu konkrétně předcházelo. Ale snad alespoň něco může napovědět srovnání s jeho přítelem Bohuslavem Balbínem, jehož životní dráha běžela od počátku v těsné blízkosti životní dráhy vysokomýtského rodáka. Balbín, jak známo, vstoupil do tovaryšstva Ježíšova velmi záhy — už v patnácti letech — vlivem fascinujícího P. Mikuláše Leczyckého, Poláka, žáka Skar-gova, konvertity, který přilnul k tovaryšstvu s plnou vášnivostí nově obráceného¹³. Bridelovi bylo při vstupu do tovaryšstva Ježíšova už osmnáct let — to znamená, že učinil svoje rozhodnutí až po skončení obvyklého učebního kursu ve známém jezuitském semináři svatováclavském v Praze, značně zralejší pro závažné životní kroky než citlivý, vznícený, pubertálními emocemi ještě hořící chlapec Balbín. Zřejmě také jeho splynutí se Societas Jesu nebylo tak hladké jako u Balbína, který byl pro působení P. Leczyckého připraven protireformačně laděnou zbožností a výchovou své matky a babičky. Vázanost Bridelovy rodiny k české reformaci činila jeho krok neseadnějším a vyžadovala jistě značného vnitřního soustředění a silně vůle. Že by naň byla v tomto směru osudově působila jeho studia u pražských jezuitů, lze sotva předpokládat. Jezuitská výchova nesměřovala nijak jednostranně k rekrutování nových členů tovaryšstva, pohybující ses píše ještě na půdě humanistického vzdělání, pro něž — tak jako pro měšťanské humanisty vysokomýtské — byli hlavními autory Ovidius, Vergilius a Cicero¹⁴. Rozhodnutí dozrálo především uvnitř mladého muže a bylo vyvoláno, jak se zdá, v první řadě silnou reakcí na rozkolísanou situaci, v níž se ocitla

¹³ Svůj vstup do Tovařšstva Ježíšova a vliv, který měl na něj Leczycki, vylíčil Balbín sám ve své — posmrtně vydané (1690) — Vita venerabilis Patris Nicolai Lancicii e Societate Jesu. Zmiňuje se tu také o výroku Leczyckého «I ty budeš mi nyní udicí», který měl naznačit, že Leczycki chce jeho prostřednictvím získávat další muže pro vstup do tovaryšstva Ježíšova nebo aspoň pro podřízení se jeho životním pravidlům, zmíněný již přátelský vztah Balbínův k Bridelovi vyvolává bezděky otázku, zda mezi těmi, jež Leczycki na svoji novou udici chytil, nebyl i mladý muž z Vysokého Mýta. K odpovědi na ni však schází jakýkoli výraznější doklad.

¹⁴ Také Leczycki ve svých hovorech s Balbínem zdůrazňoval, že na jezuitských ústavech studoval ještě jako kalvinista, že tam s ním studovalo mnoho jiných příslušníků tohoto vyznání a že jejich jezuitští profesori se spokojovali tím, že «dosáhli, že jsme všichni, jakékoli konfese, rádi k nim do škol chodili (Srov. A. Rejzek, Bohulav Balbín, str. 38).

Bridelova rodina po bělohorském převratu a vlivem událostí následovavších po této katastrofě.

Řád jezuitský mu představoval pevnou půdu, kterou nebylo lze uvést v pohyb ani nejprudším hnutím citovým či rozumovým zmatkem. Snad i Bridelovi vykládal nějaký Łeczycki či jiný jeho učitel z řad tovaryšstva Ježíšova, jak musil zápasit ve jménu svého životního programu a svého příslušenství k řádu jezuitskému s jedním z nejsilnějších životních pout — láskou k rodičům —, jak musil rozbít všechny tradice minulosti, jak se musil vzdát rodinného bohatství a světské kariéry, jak se svým slibem ustavičně panickosti zřekl toho, k čemu jej hnál nejmohutnější pud tělesného života, a jiné věci, jež vykládal zanícený Polák kdysi Balbínovi. A připoutaly-li tyto výklady pozdějšího českého dějepisce a básníka, zapůsobily jistě neméně i na jeho o dvě léta staršího vrstevníka, neboť ideál heroismu, který se mu v nich předkládal, působil na člověka rozvráceného velikou vichřicí v dvacátých a třicátých letech 17. století takřka nezadržitelně jako jediné remedium, vysvobozující z těžké nauzey převratných událostí a bezedných osudů, onoho « bídneho motání » a « kolotání », o němž mluvily výše citované verše Kaškovy. Bůh se zdál v prostředí jezuitského řádu jaksi blíže, pevněji uchopitelný, přímo na dosah smyslů. Ne nadarmo se opíral tento řád o mohutné vize Ignáce z Loyoly, který popisoval, jak Boha *viděl*. Nemohlo být pevnějšího spočinutí v Bohu, pevnějšího zakotvení v bodu, kde i Komenský hledal centrum securitatis, než byl tento Bůh, přímo nazíraný v tomto světě¹⁵ Bridel šel za ním fascinován tak jako spousta mladých lidí zbloudilých v labyrintu současného života.

Musil ovšem projít nejprve noviciátem, který tehdy česká provincie tovaryšstva Ježíšova měla v Brně. Snad právě v Brně se sblížil s Balbínem, kterého sem rok předtím (1636) přivedl jeho učitel Łeczycki. Po noviciátu se novic — měl-li za sebou už plné středoškolské vzdělání v jezuitských školách — dostával na studium filosofie — buď do Prahy, nebo do Olomouce. Bo-

¹⁵ I Labyrint Komenského končí, jak známo, *viděním* Boha. A třebaže tu je Komenskému oporou především Zjevení sv. Jana čili Apokalypsa ve své kap. 4 a 5, není nezajímavé konstatovat, že toto vidění do značné míry souznívá s viděním Boha, které popisuje Ignác z Loyoly ve svých *Exercitia spiritualia* v kap.

hužel nevíme, zda Bridel studoval filosofii v Praze či na jiném místě české provincie tevaryšstva Ježíšova. Jisté je zase jen, že i po skončení filosofických studií pokračoval v dráze určené mu normami řádovými, a to jako profesor poezie a rétoriky na řádových učitelských ústavech, a po několikaletém působení v tomto oboru se opět vrátil podle předpisů Societatis k studiu teologickému, které končilo, nevyskytly-li se nějaké mimořádné překážky, vysvěcením mladého jezuita na kněze.

Zde už ovšem vystupuje možnost, že Bridel studoval teologii v Praze, zřetelněji, než když šlo o studia filosofická. V pozdější tvorbě Bridelově se setkáme s dosti výraznými odezvami religiozity a vůbec kulturního života španělského. A tyto odezvy se zdají ukazovat k Praze jako místu, kde se duchová osobnost Bridelova svými kořeny utvářela. Na teologické fakultě Karlo-Ferdinandovy university, ovládané jezuita, bylo totiž několik významných učitelů, kteří sem přišli buď přímo ze Španěl, nebo aspoň ze zemí, které patřily k říši španělských králů. Její pýchou byl zejména Don Roderigo Arriaga, jehož čtrnáctisvazkový *Cursus theologicus* patřil k nejautoritativnějším dílům svého oboru v tehdejší západní Evropě¹⁶. A tento bývalý profesor universit ve Valladolidu a v Salamance, přiučiv se úplně plynně českému jazyku, měl velký vliv na svoje žáky a posluchače (i Balbín mezi ně patřil a o prázdninách 1642 provázal svého váženého učitele při jeho cestách po Čechách), takže se chtěl nabízet domněnka, že byl i původcem Bridelova příklonu k postavám, jako byl Juan de la Cruz, Jan od Kříže, nebo Terezie z Avily a jiní představitelé španělského mysticismu, s nimiž se literární věda v jeho básnickém a literárním díle setkává¹⁷.

Na školení španělským rigorismem arriagovského ražení by snad mohla ukazovat i jistá vášnivost, se kterou Bridel patrně už od počátku prožíval svoje členství v tovaryšstvu Ježíšově. Syn

¹⁶ O Roderigovi de Arriaga srov. nověji monografii K. Eschweilera *Roderigo de Arriaga* (s podtitulem *Ein Beitrag zur Geschichte der Barockscholastik* vyšlo v *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, vydávaných Görresovou společností, r. 1931). Balbín Roderiga de Arriaga vzpomíná ve svých *Miscellaneích* (díl I, č. 3, str. 174). Jinak, bohužel, vliv tohoto muže na duchový život u nás v době pobělohorské zůstává zatím bez povšimnutí.

¹⁷ Srv. zejména výklad Ant. Škarky v stati *Eros* v duchovní písni českého baroka, *Československa rusistika* XIII, str. 43.

protestantského vysokomýtského písaře se rozhodně nechtěl spokojit jen jakýmsi pasívním setrváváním při obvyklých povinnostech člena Societatis Jesu. Právě proto, že mohl navázat na hlubší kořeny jeho předchozího duchovného vývoje, ovládl duch španělského jezuitismu, vzpínající se neustále k ideálu heroického lidství, svým patosem postavu mladého kněze hlouběji snad než jiné. Není možno nevzpomenout na dramatickou postavu Dona Quijota, vidíme-li v líčení jeho pozdějšího životopisu, jak se Bridel zastavuje před šibenicí, pokleká před ní, a nedbaje nic na posměšky kolemjdoucích a na jejich hlasité poznámky: « Ten kněz se klaní šibenici a prosí ji o almužnu, modlí se nebo zpívá žalmy za zemřelé. Stejně se za ním bezděky vynoří postava tragického rytíře z Manchy, když jej přátelé místo při bohatém obědě na českobrodském děkanství nakonec najdou v jakémsi kutlochu podobném psí boudě, když pozdě večer se uchyluje do stodoly k sedlákovu, aby se tu vyspal na holé slámě či na plevách místo na nabízeném mu lůžku s peřinami, když bloudí krajem, neustále zpívaje a hlasitě se modle v polorozpadajících se a záplatovaných šatech, špínou prosycené košili, děravých botách a otřepaném klobouku, když pokleká na poli vedle pracujících tam venkovanů, aby se s nimi na místě modlil, a ještě při spoustě jiných příležitostí, které dodávají jeho zjevu jakéhosi větrného, pološlenu, všemu běžnému se vymykajícímu vzezření¹⁸. A jen ten, kdo rozumí vnitřní síle Cervantesova hrdiny, pochopí tyto projevy vášnivého zaujetí, vůle, která přemáhá svým vnitřním světlem všechnu tělesnost, ba samotnou skutečnost člověka obklopující.

V počátcích se ovšem musel plamen hořící v Bridelovi spokojit prostorem, který mu kázeň řádová a řádoví představení vykážali, zacílivše jeho aktivitu především k dráze školské. Nebylo to jistě rozhodnutí neuvážené, neboť vycházelo z postřehu, který oceňoval Bridelův sklon a nadání k tvorbě literární. Už patrně z Vysokého Mýta si přinesl Bridel první základy v tomto směru.

¹⁸ Viz líčení Bridelova vystupování a života ve výtahu z rukopisných Elogia PP. et FF. Societatis Jesu Provinciae Boh. 1640-1707, jež, podal Ant. Podlaha v Dodatcích a opravách k biografickým starším spisovatelů českých a k starší české bibliografii v Časopisu Muzea Království českého LXIX, 1895 a obsírněji parafrázoval Jos. Vašica v citované stati o Bridelovi v Českém literárním baroku (srov. zde pozn. 2) a text otištěný Škarkou ve Fridrichu Bridelovi na str. 27 a násl.

O jeho tvorbě literární se sice dovídáme poměrně pozdě — v době, kdy Bridelovi bylo už 37 let —, ale není pochyby, že její počátky třeba klást řadu let nazpět. Samo jeho školské zaměstnání — vyučoval, jak jsme se už zmínili, především v poezii a rétorice, v posledních dvou třídách jezuitského školního vzdělání, kde vyučování bylo zaměřeno především k formálnímu, stylistickému tříbení žákova výrazu — dávalo jistě řadu podnětů v tomto směru a literárně vyspělý a citlivý Bridel nemohl na ně nereagovat. Ale zdá se, že to nebyla jen potřeba a podnět školský, které přiváděly Bridela znovu a znovu na půdu literárního tvoření. Snad už v době, kdy jinak byl poután především svými školskými povinnostmi, zabočoval Bridel i do poslání misionáře, které se mělo později stát hlavní náplní jeho horlivostí planoucího života. A v tomto povolání Bridel dobře vycítil, jakým pomocníkem by se mu mohla stát kniha, která by jaksi fixovala jeho slovo v myslích posluchačů a umožnila, aby se k němu znovu vracely. « Mezi prostředky, jichž používal pro spásu lidí, zejména chudáků » — vypráví o něm latinský životopis sepsaný neznámým jezuitou nedlouho po jeho smrti¹⁹ — « bylo i rozdílení nábožných dárků, které sám — aby vyšel vstříc jejich chudobě — připravoval a zdobil, přičemž knížkám, jež sám svázal a místo barvy travou nebo šťávou okoloroval, dodával v očích nenáročného lidu větší ceny ». To byl zřejmě další pramen jeho literární aktivity. Uslyšíme ještě, že prvním z vlastních děl Bridelem vydaných je zpěvník, určený zřejmě širokým vrstvám obyvatelstva a shrnující vedle vlastních jeho skladeb i písně jiných autorů, který měl Bridelovi sloužit patrně jako opora a pomůcka v jeho činnosti misijní.

Ale prostor určený povoláním školským nemohl postačit Bridelovu planoucímu duchu. Ani rozběhy za literární práci, ke kterým v souvislosti s jeho školskou i mimoškolskou praxí snad docházelo, nebyly s to, aby muže, vyzrávajícího v typ barokní psychiky, plně uspokojily. Bridel se rozpíná zřejmě stále víc a víc za činností velkých rozměrů, která by odpovídala vnitřnímu patosu, jaký v něm vypěstoval jezuitismus naroubovaný na trauma válečných let. A tak se sedmatřicetiletý člen tovaryšstva Ježíšova roku 1656 po Jiřím Plachém ujímá vedení instituce, kterou

¹⁹ Srov. opet Elogia, cit. předešlou pozn., v ČČM 1895 na str. 316, u Škarky (Fridrich Bridel) na str. 33.

měla Societas Jesu zasáhnout skutečně závažně do dějin českých zemí i českého národa — akademické impresí, tiskárny klementinské²⁰.

Není možno bohužel v nerozsáhlém rámci této práce vylíčit jeho obsáhlou činnost na tomto místě. Mezi takřka sto tituly, jež impresí klementinská vydala v době jeho ředitelování, paradují knihy školské určené školám jezuitským, universitní teze z oboru filosofie a medicíny, vydání klasiků Cicerona, Martiala, Lucia Annaea Flora, Curtia Rufa a další literární odvětví běžná v podobných tiskařsko-nakladatelských podnicích, jako byla klementinská tiskárna. Zvláštní pozornosti Bridelově se však těšilo řečnictví, z něhož Bridel vydával nejen příležitostné projevy k různým současným událostem, ale i panegyrika k rozličným světcům patronům a velké soubory homiletické, jako byly Allocutiones sacrae Jana Jahody nebo Rosa pentaphila Jiřího Plachého, jež později dosáhly značného úspěchu i v cizině, kde byly znovu vydávány²¹. Tento zájem o řečnictví, související s jeho dotčeným školským působením, byl u Bridela důležitý rys, neboť vytvářel jeden z formálních kořenů patosu, se kterým se v jeho pozdější vlastní tvorbě setkáváme. V oblasti teologické literatury mimoškolské, jež pochopitelně také tvořila velmi důležitou část edičního programu Bridelova — vedle několika ukázek polemistiky a skripturistiky —, příznačně široké místo zaujímá aske-

²⁰ Obraz této tiskárny a jejího vnějšího vývoje podal — opíraje se pokud jde o její počátky, o rukopis Jiřího Plachého *Historia Typographiae Academicae Societatis Jesu, quomodo ad usum Societatis pervenit et interim sit adaucta* z let padesátých 17. století — Karel Beránek v pojednání *Z dějin akademické tiskárny v Praze, otištěném v Acta universitatis Carolinae Pragensis Historia universitatis Carolinae Pragensis 1965, tom. VI, fasc. 2*), vylíčení její historie vnitřní nalezne čtenář v mé práci *Publikační činnost university Karlovy v době pobělohorské, která je toho času v tisku a o níž se také opírají další moje údaje o knihách vydaných impresí klementinskou v době, kdy byl jejím ředitelem Bedřich Bridel*.

²¹ Vedle právě zmíněného Jahody a Plachého zastupují soudobou homiletiku v souboru knih vydaných Bridelem v impresí klementinské ještě dve kázání o sv. Petru a Pavlovi, z nichž první napsal C. F. Rosacius a druhé Ch. J. Wisel, a pak řada panegyriků, jež proslovili, resp. napsali profesori filosofické a právnické fakulty na oslavu patronů jejich fakult sv. Kateřiny a sv. Iva. K nim se druzí i pohřební řeči, jež vydali po smrti Ferdinanda III. 1656 Maxmilián Reichenberger J. Haase, Angelus Arnold a S. Zbraslavský, a pohřební kázání Vinc. Macaria, J. Jahody aj. o různých osobách z kruhů aristokratických. Žáci Jahodovi vydali v době Bridelova ředitelování v tiskárně klementinské (1657) soubor *Specilegium Suadae sive octo orationes, quas sub tempus litterariae messis collectas Magnae Matris Nascentis honori dicarunt rhetores academici Pragenses*.

tika, z jejichž autorů Bridel propagoval zejména slovenského jezuitu Jana Nadasiho (přeložil z něho také sám pro svou impresí *Diurnum divini amoris* pod titulem *Hodinky zlaté modlitby svatých milých božích*²² a *Annus crucifici Dei Jesu* s názvem *Pátek rok ukřižovaného Boha Ježíše*²³, a pak mystika, v jejímž rámci se vynořují jednak jména mystiky španělské (Marina de Escobar), jednak mystiky slezské (Václav Schwertfer) a ovšem řada dalších autorů domácích i cizích²⁴. Třetí skupinu v publikační činnosti Bridelově, přitahující zřejmě jeho zájem, tvořila pak historická literatura vlasteneckého rázu. Bridel tu vydal první historickou knihu *Balbínova Diva wartensis*, několik spisů *Balbínova přítele a spolubojovníka Jana Tannera* a další drobnější práce podobného zaměření²⁵. Z českých knih vydaných tiskárnou

²² Kniha vyšla v Praze 1661. (Viz Škarkova *Fridricha Fridela* str. 123 an.).

²³ Vyšel v Praze 1660 (Viz opět Škarkova *Fridricha Bridela* na str. 140 an.). Podobného rázu jako oba právě uvedené spisy Nadasiho byl však i *Den křesťanský neb způsob pobožného živobytí, překlad dílka francouzského jezuita Nicolase Causina (Caussina, 1583-1651) Dies christianus* (původně *La journée chrétienne*, vyd. 1628), který pořídil Bridel r. 1657 a vydal r. 1660 u Jana Arnolda v Litomyšli. Dílko je významné i proto, že je dalším svědectvím úzké spolupráce Bridelovy s kruhem českých vlasteneckých kněží jeho doby, jehož duší byli Balbín a Pešina (Pešina doprovodil knížku svou aprobační a patrně i zprostředkoval její vydání u Jana Arnolda, který byl jeho chráněncem), a pak jako doklad, že Bridel ani jako ředitel impresí klementinské neustával ve své činnosti misijní, neboť předmluva, v níž se zmiňuje, že práci začal a dokončil mezi 17.-26. říjnem 1657 na Brodcích (u Benátek nad Jizerou), zřejmě prozrazuje jeho pobyt navenku v tomto posláním.

²⁴ Do řady spisů z oblasti mystiky, vydaných Bridelem jako ředitelem impresí klementinské, patří i kniha bývalého generála jezuitského řádu Vincence Caraffy (1585-1649) *Seraphinus seu schola sancti amoris* vytištěná 1656. Toto dílko však souvisí ještě s jinou skupinou knih vyšlých v tiskárně klementinské mezi lety 1656-1661, totiž s publikacemi věnovanými oblíbenému světcovi tovaryšstva Ježíšova sv. Františkovi Xaverskému. Bridel z nich vydal jednak latinské pojednání *Uniosive connubium amoris divini cum P. Francisco Xaverio* (1660), jednak české knihy *«Zpráva o velikém triumfu ku poctivosti sv. Františka Xaveria, Indie apoštola, Soc. Jesu, držaném od města Neapolis»* (z vlašského a německého přeložená 1658) a *Frant. Natolia «Svatý František Xaverius z Tovyšstva Ježíšového, obyvatelův potamských zázračný patron, tj. zázrakové, které sv. František Xaverius v Potamu, městečku v Kalabriji, nedávno minulých let působil»* (1659). Jsou významny jako první stopy Bridelova živého kultu sv. Františka Xaverského, jemuž platily i literární práce z jeho pera, připojené k jeho skladbě *Co Bůh? člověk?*, o nichž bude ještě zmínka v dalším.

²⁵ Srov. A. Rejzka *Bohuslav Balbín T.J.*, str. 170. Bridelova spolupráce s Balbínem se však neomezila jen na vydání jeho knihy. Podle Balbínova dopisu citovaného Rejzkem dával Bridel («noster P. Bridelius») popisovat pro Balbína i zprávy důležité pro jeho vědeckou práci.

klementinskou byl nepochybně nejvýznačnější kancionál velkého jihočeského lyrika našeho baroka Adama Michny z Otradovic Svatoroční muzyka²⁶.

Že tento obraz ediční aktivity Bridelovy nepředstavoval jen mechanické nebo ctižádostivé vyplňování daných úkolů či vnějších kalkulů, ukazuje velmi jasně vlastní tvorba Bridelova, která se v jeho rámci uplatnila. Vedle zmíněných již překladů se do ní řadí především Vita sancti Ivani, primi in regno Bohemiae eremitaie z roku 1656 a Život sv. Ivana, prvního v Čechách poustevníka a vyznavače z roku 1657²⁷. Obě knihy se zřejmě poutají k úsilí, které představovali Balbín a Tanner ve svých prve citovaných knihách vydaných Bridelem v tiskárně klementinské. Jejich cílem bylo vlastenecky oslavit muže, který byl « náš první křesťan, krajan, obyvatel, soused... a království českého ozdoba », aby byl « více a více rozhlášen, ctěn a veleben ». K vlastní historii ivanské, jak byla zpracována různými autory, kteří se jí předtím zabývali, ani jedno, ani druhé sepsání mnoho nepřineslo. Ale v tom také není těžisko tohoto Bridelova literárního debutu. Vlastního významu mu dodává druhý z obou svatoivanských životopisů, který se představuje jako kus onoho vnitřního osudu Bridelova, jehož počátky jsme zachytili shora v jeho vysoko-mytském prostředí. Je to poněkud nezvyklý literární útvar, který střídá epické vyprávění, sledující předchozí legendickou tradici, s lyrickými pasážemi, jež každá představuje vlastně jak formálně tak obsahově samostatný celek. Ale epická próza knihy i její

²⁶ Jinak k českým tiskům vydaným impresí klementinskou za řízení Bridelova patří i druhé vydání jedné z nejrozšířenějších knih českého baroka, totiž « Knížky zlaté a spasytedlné o následování Pána Krysta nejprve od pobožného muže Tomáše a Kempys řádu svatého Augustýna poustevnického latinským jazykem sepsané », překlad sv. Tomáše Kempenského vyd. 1657 (první vydání vyšlo 1644), asketický spisek Tob. Arnolda « Duchovní schránka, tj. rozličná a pěkná duchovní cvičení » (1657), který později také došel značné obliby v našem baroku (byl vydán celkem čtyřikrát), a pak vlastní knihy Bridelovy, resp. jeho překlady, o nichž jednak byla řeč v pozn. 22 až 24, jednak se zmíníme ještě v dalším.

²⁷ Život sv. Ivana, prvního v Čechách poustevníka vydal Jos. Vašica v Praze-Břevnově 1936. Vašica věnoval spisku však pozornost i v několika studiích, jež otiskl v II. a III. ročníku Řádu (Legenda svatoivanská). Pokus odečíst tento spisek z prací Bridelových a spojit jej se jménem Matouše Bílka z Bilenberka, který podnikl Fr. Tichý v člancích Nové básnické jméno z českého baroka (Věda a život X, str. 448 an.) a Matouš Ferdinand Sobek z Bilenberka v dějinách písemnictví (sborník Hradecký kraj 1958, str. 177 an.), odmítl nověji právem A. Škarka ve Friderichu Bridelovi na str. 183.

veršované partie (přestože, jak nově ukázal A. Škarka, Bridel se neváhal v nich opřít i o cizí vzory) tvoří nakonec přece jen vnitřně pevnou jednotu a pozorovatel, který se začte hlouběji do knihy, záhy postřehne, že mu z ní zaznívá vstříc dobře známý základní motiv: motiv labyrintu, z něhož východiskem může být jedině Bůh. Je zaklet v lese, ve kterém Ivan zbloudí a uniká světu, kde se « všecko plete »:

« Zločincové,
zlodějové...
každodenně
se stínají,
utrácejí,
zákeřníci,
palečníci
v něm se čtvrtí,
jiní mrtví
loupežníci,
vraždlníci
se stínají na planýři
a kacíři na hranici,
na šibenici
křivopřísežníci,
malí, velicí...
Jeden pláče,
jiný skáče,
jeden při dvoře,
druhý nahoře,
žádné míry,
žádné víry... ».

« Ta jest Boží povaha » — pokračuje pak prozaický text Bridelův « a ten obyčej, aby kdo pro Boha věci tyto pomíjející opustí a na něho se spolehne, nýbrž on sám strážný, on opatrovníkem bude ». A na tato slova, která přímo naléhavě připomínají shora citované verše Bridelova krajana Kašky-Cassia v Komenského Labyrintu, navazuje pak epická nit zase vyprávěním, jak Bůh seslal Ivanovi do jeho lesního labyrintu průvodce anděla, který jej provázel hroznými pustinami jeho bloudění, « cestu nerovnou zarovnal, tvrdou změkčil, byl v horku stínem, v unavení posilněním, v dešti střechou, v zármutku a tesknostech těшитelem... Hospodu... noclehy... jídla vyhledával ». Trauma, které zanechala v Bridelovi prudce rozvlněná léta nekonečného válečné-

ho zmatku, vyústuje v tichu «pustin a hor svatoivanských» ve výdech, ba v ulehčené díkůčinění:

«Vítejte pustiny,
v nichžto sám jediný
budu přebývati,
Bohu děkovati,

že mne vysvobodil,
když jho světa shodil,
přetrhl Pán velký
všechny marné pletky...».

S Komenského Poutníkem i Bridelův Ivan končí viděním Boha — ovšem ne jako v Labyrintu světa v prostoru zásvětném, nýbrž «skrže tento svět», neboť celé prostředí, v němž se ocitl, představuje mu jen odraz nebes:

«Ej, jak se břečtan vzhůru
pne listím vždycky zeleným,
vede k věčnému kůru
svým pohleděním veselým...»

Svou všechno zeleností
mne zve k Boha milování,
svou slávou, svou sličností,
kvítí boží milování..

Ach, všechno svému Pánu
hejbá se, slouží, tancuje
k večeru nebo k ránu
vždycky se Bohem raduje.

Všechn tvor svými hlásky
Pána svého vychvalují,
jsou svědkové tvé lásky,
jak mohou Boha oznamují...».

Ale i druhý svět, do něhož takto dorostl Bridelův útěk k Bohu — svět prosvícený na všech stranách připomínkami a odrazy Boha —, odpovídal na hluboké prožitky doby, ze které Bridel vyšel a která tolik toužila po tom, aby postihla přítomnost boží v smysly chápané skutečnosti, aby postihla ruku boží, za-

chycující a řídící strašlivý příval událostí a zmatků, postihla její zásahy ve svém životě co nejkonkrétněji.

Druhá kniha, kterou si Bridel jako ředitel klementinské impresí tovaryšstva Ježíšova vydal, je notami opatřená sbírka písní a skládání určených pro dobu vánoční «Jesličky. Staré nové písničky nově narozenému králi Kristu Ježíši Betlémskému za dar Nového léta připsané», vytištěná 1658. Není to kniha cele jeho, naopak většina jejích čísel je převzata z kancionálových jiných a jsou tu i překlady z poezie cizí — zejména skvělý překlad známé básně gotického mysticismu Philomela sancti Bonaventurae, který tu nacházíme pod názvem Slaviček vánoční²⁸. Přece však značná část knihy je nepochybně tvorba Bridelova a jako taková dává opět hlouběji nahlédnout do vnitřního dramatu básníka, který zatím léty dospěl k plné životní zralosti. Je tu především rozsáhlá, plných 532 veršů čítající skladba Rozjímání o nebi na jitřní Božího narození. Josef Vašica ji kdysi nazval «kosmickou písní», a nikoliv neprávem. Je to skutečně hluboké otevření prostoru, a to nejen do hvězdných dálek, kde

«sedm hvězd, jenž tam hrají,
jako sedmerého hlasu
Bohu pěkně zpívají,
jeho chválí vždycky krásu»,

ale přímo do hloubky empyrea, jiného světa, kam básníkova duše

«poplyne vzhůru vzhůru
v blesku svatých nebešťanův,
nahoru k svému kůru
křídly blažených měšťanův».

Leč tento svět proniká i v jiných obrazech, s nimiž se v Jesličkách setkáváme a jež lze označit co tvorbu Bridelovu. Jeho

²⁸ Fridrich Bridel, str. 62 an.

²⁹ Báseň vydal znovu 1933 pod názvem Slaviček velikonoční Vilém Bitnar, který Bridelově sbírce Jesličky věnoval už r. 1924 v Arše studii Jesličkový lyrik českého baroka. Podrobnější rozbor překladu Bridelova podal opět Jos. Vašica ve svém Českém literárním baroku (str. 278-9), kde mimo jiné ukázal, že Bridel použil k svému překladu německého vzdělání této písně v zpěvníku Davida Gr. Cornera Geistliche Nachtigal des Catholischen Teutschen, vyd. ve Vídni 1649.

obraz Betléma s novorozeným Ježíškem je nazírán v prudkém vytržení mysli, jež jako by ani nemělo smyslu pro skutečnou podobu palestinské noci:

« Engaddí, judské vinice
kvetnou i štěpnice,
tekou hojné olejnice
dnes z rajske studnice.
Lesové se zelenají
i stromové zakvítají,
louky se kvítím sypají,
jablíčka padají,
hvězdy na nebi tancují,
sobě poskakují,
své harfy, housle štymují
nebesa hodují... »

V katalepsi, kdy cítí:

« Mé nitřnosti zrají,
žily se všechny starají,
kosti ve mně hrají ».

básník ani nepozoruje, jak se mu bezděky tvar přelévá ve zvuk — chvějivé světlo hvězd v chvějivé tóny harfy a houslí —, je uchvácen vírem, který jej unáší z reality tohoto světa v duchovou realitu světa jiného. Být uchvácen — to je typický postoj nejen pro básníka tíhnoucího k španělské a jezuitské mystice (či nebyl postoj této mystiky především postojem duše uchvácené strašlivou hlubinou?), ale i pro barokního člověka vůbec, pro jeho vnitřní patos, vyrůstající z dramatického napětí mezi skutečným a neskutečným, mezi hmotným a odhmotněným, mezi materií a duchem.

Třetí původní práce, kterou Bridel vydal v impresí klementinské v době, kdy byl jejím ředitelem, je veliká skladba *Co Bůh? člověk?*, která vyšla podle chronogramu v nadpisu v témže roce co jeho *Jesličky*. Zde uchvácení, které jsme postřehli v jeho vánoční melodii « *Zavítej k nám, dítě milé* », vyvrcholuje, neboť Bridel se tu konfrontuje přímo s Bohem. Celá skladba je vybudována na strašlivé, drtivé antitezi ubohého

člověka, omezeného nepatrností své hmoty, a Stvořitele, objímajícího nekonečno, — bodu a bezedna:

« Já jsem dejm, vítr, pára,
z semena spolu smíšený
krátký den a dnův čára,
zrozen jsem z života ženy;
tys propast, z níž to všeho,
všech všudy věcí zrozený
rod jednoho každého,
život první a poslední... ».

obrací se Bridel vzrušeně k Bohu —

« Já jsem pařez, mech shnilý,
všecken tvrdý a zdubělý
z hlíny ruce slepily
mě tvé, tupý, neumělý:
tys pevnost hlubokosti,
podpora jsi země svatá,
duch světa od věčnosti,
všech všudy věcí podstata... ».

Bezděky vzpomenete v závěru této patetické vichřice obrazů, kde Bridel vyúsťuje v touhu splynout s Bohem, zase na shora citované verše Jana Kašky-Cassia, které stejně hledaly záchranu v splnutí s Bohem. Ale mezi rovinou veršů Kaškových a rovinou veršů Bridelových se otevírá prostor hluboké, takřka bezedné tragiky. Zmatek, o kterém mluvil Kaška ve své písni, se u Bridela vystupňoval na nejvyšší možnou hranici — v nejistotu o vlastní existenci. Jako daleká a hluboká předzvěst dnešního existencialismu zaznívají zoufale strmé verše:

« O, Bože můj, co jsem?
zdali se mně jen něco zdá,
že jsem? jsem-li? nebo co jsem?
Nevím, jsem-li či-li se zdá.
Jsem, jsem než od samého
sem, Bože, než od tebe,
ne od sebe samého,
od tebe, jenžs stvořil nebe... ».

Existuje-li člověk, existuje podle Bridela jen Bohem. Kdo však je tento Bůh? Básníkem cloumá strašná nejistota

« Co jest Bůh, se táži?
Všecko se zde mate, plete,
kolem se tu obchází,
brzy se rozúm zaplete:
vždyž žádám, ale nikdy
nemohu Boha smyslit,
co přidávám, než nikdy
nemohu při něm skončit.

Obraz Boha, se mu tříští v rokou v nekonečnou řadu nepochopitelných paradoxů a protimluvů:

« Všem svítíš, nejsa vídán, ...
když hejbáš, nejsi hejbán,
hneš světem nemohovitý.
Oděv tvůj nemá šaty,
živ jsi bez vyživení ...
Ty jsi koule tříhranná
a bezdna okrouhlostí,
ty jsi okrouhlost trojná,
tys bez dna hlubokosti...

Bridel se doslova hroutí pod tíhou tohoto nuchopitelného Boha:

« všecken se mi rozúm tratí,
ach dále nemohu,
všecko se míhá a krátí,
v tom nestíhlém moři... »

A to shroucené « nemohu » se opakuje ještě jednou ve vyvrcholení celé skladby:

« což mám dělati, musím díti:
Ach, Bože, víc nemohu,
rač mě v sobě potopiti!
Čím dál o něm [o Bohu] rozjímám,
všecken se zouplně točím.
Kam půjdu, Bože, jinám?
Do tvé velebnosti skočím... »

To je vrchol vnitřního dramatu, který skladba Bridelova představuje. Tragika tu vyznívá ne nadarmo v obraz, který nám připomíná sebevraždu: Básník vskočí, vrhá se v bezednou hlubinu, kterou mu představuje Bůh. Rezignace na vlastní existenci, na vlastní život a vzdání se jich — to je strašlivé vyvrcholení onoho zápasu o bytí a nebytí, oné antiteze bodu a nekonečna, jež jsme postřehli v Bridelově básni před okamžikem. Až do Máchova Máje nepozná česká literatura tak otřásající, tak hluboké tragičnosti, jaká se otevírá před čtenářem při čtení zapomenuté básnické skladby, odsunuté liberalistickou literární historiografií mezi nepotřebné haraburdí minulosti.

Perspektivu, do níž citlivější literární historik musí Bridelovu skladbu *Co Bůh? člověk?* zařadit, objasní do značné míry jiná báseň, kterou vydal v době, kdy řídil impresí klementinskou. Je to « Rozjímání sv. Ignácia na ta slova: *Quam sordet mihi terra, dum coelum aspicio*. Jak mě mrzí země, když na nebe hledím », která podle chronogramu v nadpisu byla vydána rovněž v roce 1658. Znovu se tu vrací motiv, který jsme postihli prve v jeho *Rozjímání o nebi na jitřní Božího narození* i pak v jiných skladbách jeho *Jesliček*: motiv hvězdného nočního nebe a básníka do něhož zahleděného. Ale zároveň tu prudce oživuje drama, jehož svědky jsme právě byli v skladbě *Co Bůh? člověk?*. Člověk, kterého jsme shora viděli v postoji připomínajícím svou nezvyklostí a mimořádností postoj hrdinného Dona Quijota, úplně abdikuje na svoje já nebo aspoň na jeho tělesnou skutečnost. Suicidální náznaky, které se podlamovaly pod vašimi kroky při čtení předchozí skladby, vracejí se tu znovu. « Těžké tělo » « katuje » Bridela »:

« Oudové jsou ty řetězy
a ty mně žíly váží,
v nichž duch můj tak smutně vězí,
tělo mně k nebi překáží... »

Svrhnout jeho tíhu, zbavit se jeho hranic a jeho omezení a rozeprout se volně do nekonečného prostoru, kterým je Bridelovi Bůh, — to se stává přímo mučivou touhou básníkovou:

« Ó kdy, ó kdy svazky strhnu,
jimiž jsou oudy svázány!
Ó kdy pouta s těla strhnu!... »

Když se z mého těla svleku,
 proč se po zemi plazím?
 Když se v slávu, v blesk obleku,
 proč si z země nevyházím? »

A není jistě náhodné, že tuto touhu po popření vlastního, konkrétního já vkládá Bridel do úst Ignácovi z Loyoly, zakladateli řádu, jehož jedním z podstatných a charakterotvorných rysů bylo popření vlastní osobnosti, její naprosté podřízení neosobnímu řízení vyššímu, splynutí s idejí nebo — abychom užili výrazu dobově přiměřenějšího a dobou užívaného — splynutí s Bohem. Kus osobního osudu, který se začal před námi odhalovat při Bridelově cestě z rodného Vysokého Mýta, rozvráceného kataklyzmaty veliké války, do řádu jezuitského, vystupuje před námi v skladbě zdánlivě neosobního, náboženského zaměření s živou plasticitou³⁰.

Ani Rozjímání sv. Ignácia však neuzavřelo řadu literárních prací, jež Bridel vydal v době svého ředitelování v impresii klementinské. Roku 1659 vydává tu ještě eucharistickou příručku « Stůl Páně, Velebná Boží předrahá svátost večere Páně, na poušti tohoto světa všem pocestným i počestným pokrm velmi laciný, protože bez peněz, bez stříbra i beze vsí ceny ». Zde je ovšem básnický významná část jen nerozsáhlá, jsouc představována skladbami « Velebná svátost oltářní jest kniha » a « Píseň o velebné Boží drahé svátosti oltářní », z nichž však pouze prvá je tvorba původní, zatímco druhá se představuje jako sice zdařilý, přece však originálem pevně vázaný překlad z německého jezuitského mystika Friedricha von Spee, Bridelovi příbuzného, a jeho Trutznachtigalla³¹. Ale i tu se setkáváme se zřejmou

³⁰ Bridelův vztah k sv. Ignácovi z Loyoly dokresluje v našem tisku ještě « Hodinky o svatém arcidiáku Ignáci, Tovaryšstva Ježíšova zakladateli », jež jsou, nemýlím-li se, Bridelovým překladem z latiny. Vedle toho tisk chovaný v universitní knihovně olomoucké obsahuje i tři drobnější věci, navazující na výše (v pozn. 24) zmíněné spisky zasvěcené kultu sv. Františka Xaverského. Jsou to Hodinky k sv. Otcí Františku Xaveriovi a veršovaná skládání, sestávající se každé z šesti osmiveršových slok, Píseň sv. Xaveria toužebná o lásce Boží a Plavba do Japonie. Druhé z těchto skládání je překlad písně známého německého barokního mystika z řad tovaryšstva Ježíšova Friedricha von Spee Als in Japan weit entlegen dacht Xavier der Gottesmann z jeho Trutznachtigalla, jehož překlad vydal u nás 1665 Felix Kadlinský pod názvem Zdoroslavíček v kratochvilném háječku postavený.

³¹ Obsáhlý rozbor tohoto překladu a srovnání jeho s překladem téže

básnickovou osobní účastí na díle, které se jinak navenek jeví jako kus impersonální náboženské literatury, určené především náboženskému vzdělání čtenářů. Její stopy vytváří nejen metaforika vlastní básně Bridelovy, ukazující na jeho zaměstnání v impresii klementinské, ale i vstupní, dedikační kapitola, jejíž připomínky sv. Václava co ctitele Eucharistie se poutají na jiné projevy vlasteneckého kultu svatováclavského v literárním díle Bridelově³². A konečně i pohled, který v úvodu vrhá ke « všem věrným a opravdu na pravou víru obraceným krajanům, tak i v cizině po vlasti tožícím samochtě vyhnancům », vinšuje jim « upřímně, srdečně, z křesťanské lásky » jich spasení a který jako by se z dálky v neklidu nesl za nešťastným emigrantem Kaškou a jeho osudy.

Více než čtyři leta vydržel Bridel v postavení ředitele klementinské tiskárny, ve kterém se jinak členové tovaryšstva Ježíšova dosti často střídali, — důkaz to, že jeho aktivita na tomto místě byla dobře oceňována. Ale zdá se, že nakonec jej toto zaměstnání a povolání přece jen neuspokojilo. Bridel odchází z klementinské impresie, aby se věnoval úkolu, který jeho hořící duši jaksí více vyhovoval, představuje bezprostřednější styk s lidmi, než jaký dovozovala činnost literární a vydavatelská, a tím také bezprostřednější styk s Bohem, v jehož jménu k těmto lidem přistupoval, — úkolu pastoračního a misionářského. Jakýmsi klíčem k tomuto obratu v životě básnickově je drobný spis, který vydal « v staropražské koleji blíž mostu » roku 1662 s titulem « Sláva svatopropokská z rozličných autorův, jako jsou Pontanus a Braintenberg, Májek, Paprocký a jiní sebraná »³³. Je to z větší míry jakési sepsání historicko-hagiogra-

bázně pořizován Kadlinským podal Jos. Vašica v stati Bridel a Kadlinský, otištěné v Řádu r. III (a znovu v Českém literárním baroku).

³² Vedle účasti na Tannerově Trophaea Sancti Wenceslai byl to hlavně jeho překlad « Studně zdravohojedlná sv. Václava, knížete, mučedníka a dědice českého v Hořejším Lauterbachu, kurfirštského kraje Schrobenuhu v Hořejších Bavořích nedávno vyprejstěná, nejprv v německé řeči skrz Pavla Krygera, doktora a kanovníka u Matky Boží v městě Mnichově, faráře Schrobenuhu, sepsaná a nyní ke cti a slávě svatého Václava, Čechům k vzbuzení a k potěšení na česce přeložená », překlad knížky Kriegerovy Fons Apollinis oder Sonnenbrunnen, který vyšel v impresii klementinské r. 1659. Kult sv. Václava u Bridela snad vedle podnětů vlasteneckých měl i kořen v křesťanském jménu jeho otce.

³³ Nové vzdělání její — podstatně však změněné — vyšlo r. 1689 a 1699 pod názvem « Jiskra slávy svatopropokské ve veliké pustíně řízením kláštera

fické, líčící život a zázraky starého českého světce, kterým se autor znovu připojil ke kultu českých patronů, pěstovanému záměrně vlasteneckými členy tovaryšstva Ježíšova i jinými představiteli českého duchovenstva doby pobělohorské³⁴. Osobního rysu však mu dodává Píseň o sv. Prokopa kněžstvu, kterou Bridel zařadil mezi prozaické kapitoly své knihy jako zvláštní kapitolu nadepsanou Vítání kněžství³⁵. Ačkoli i tato lyrika — jak ukazuje poznámka « spívá se jako Amen staniž se tak » — byla určena jako píseň kostelní širokému davu, není pochyby, že vyjadřuje kus vnitřní historie básníkovy. Je to oslava kněžského povolání:

« Kněží jsou anjelé,
svého stvořitele
v způsobách pěstují,
když jej posvěcují...

Kněží jsou poslové,
zemští anjelové,
s nebe k nám lítají,
písma vykládají...

Anjelé nemají
tu moc, kterou mají
tito vyvolení
Bohu posvěcení.

Bridelovo vzrušení ovšem platí sv. Prokopovi jako knězi jaksi par excellence, který « má cnosti všeliký k této důstojnosti ». Ale není třeba dlouhého výkladu, abychom pochopili, že tato glorifikace povolání kněžského souvisela hluboce s Bridelovým rozhodnutím věnovat se tomuto povolání celou silou duše, proniknout jím hlouběji v onoho Boha, do něhož chtěl « vskočiti », vrhnout se v ně, jako v hlubinu. V povolání, které jej činilo

sázavského přes dvě stě let skrytá ». Popis knihy a vytčení rozdílů mezi jejím vydáním a 1662 a pozdějšími tisky z 1689 a 1699 jsem podal v článku Ještě poznámky na okraj legendické tvorby českého baroka v Listech filologických LXX, 1946.

³⁴ O národním významu legendy svatoprokopské viz moji knížku Národní motiv legendy svatoprokopské a svatoprokopská legenda z r. 1618 (Olomouc 1938).

³⁵ Bridelovu Píseň o svatého Prokopa kněžstvu vydal nově r. 1932 jako svůj první soukromý tisk Jos. Vašica.

mocnějším než andělé, otevírala se cesta do nebes, po níž vzhlížel ve svých předchozích skladbách³⁶.

Rozhodnutí věnovat se plně povolání kněžskému a s ním spojeným úkolům neznamenal však úplné rozloučení s činností literární. Elogia PP. et FF. Societatis Jesu provinciae Bohemiae v životopisu, psaném patrně nedlouho po jeho smrti, líčí výmluvně a široce jeho misijní činnost, která se stala hlavní náplní jeho života po odchodu z impresí klementinské: jak se bez bázně stavěl zejména před ty, o nichž věděl, že je jimi nenáviděn, a snažil se je po dobrém získat pro církev římskou, jak volil zvláštní způsob katecheze pro mládež a zvláštní pro lidi staršího věku, jak vyhledával končiny zapadlé, kam pastorační činnost těžko pronikala, jak při příchodu do vsi navštěvoval především nemocné, aby je těšil, jak pak svolával hospodáře do stavení nějakého většího sedláka a odtud se s nimi ubíral v průvodu do kostela, jak se staral v této souvislosti o obnovu kostelů at. Čtete-li toto líčení, nemůžete se zbavit dojmu, jako by neústupné a všech možných prostředků používající úsilí získat ztracené duše mělo v pozadí temnou snahu utlumit nepokoj ve vlastní duši, jako by ono neúnavné přesvědčování, jež zachytil jakýsi neznámý skrytý protestant v lese Hrádku u Semtěše na Čáslavsku napsím vrytým do stromu « Zde jsem měl půtku s páterem Brideliusem, přemohl mne slovem Božím », mělo přesvědčit jeho sama, zapudit vzpomínky na náboženský zvrát, který prožila jeho rodina, a na jeho nejistoty. Vedle běžných prostředků, jichž užívala v podobných případech jezuitská misie obecně, vyzvedá však náš životopis, že Bridel « se postaral o to, aby byl vydán tiskem katechismus v české řeči, tak aby na jednotlivých stránkách pěkným obrazem vyjadřoval to, čemu na tom místě učil », a že učil lidi zpívat vhodné náboženské písně, « ke kterému to cíli mnoho písní jím v pěkném českém verši složených roznášel ». Písně, o kterých se tu děje zmínka, byly patrně především Bridelovy Jesličky a snad ještě nějaké drobnější písňové texty, jež dnes známe jako tisky bez označení autora nebo

³⁶ Na souvislost Bridelovy Písně o svatého Prokopa kněžstvu s jeho rozhodnutím vzdát se vedení impresí klementinské a věnovat se především povolání kněžskému ukazuje i datum Slávy svatoprokopské. Uvážíme-li, že dosti rozsáhlá knížka vyšla 1662, lze jistě se značnou pravděpodobností označit jako rok jejího sepsání buď 1660, nebo 1661, kterými se Bridelova činnost v pražské tiskárně tovaryšstva Ježíšova skončila.

kteřé zapadly. Pokud jde o katechismus, o němž se náš životopis zmiňuje, byly to především dvě knížky vydané Bridelem 1656 a 1672, « Zlatý klénot mnohými pěknými, užitečnými otázkami vyzdobený... vybraný z katechyzmu P. P. Georgii Vogleri et Nicolai Cusani Soc. Jesu » a obrázky doprovázený « Katechyzmus obecnímu lidu a mládeži velmi užitečný od Petra Kanýzia a Tovaryšstva Ježíšova », který Bridel vzdělal na základě starších českých překladů tohoto katechismu a spisku Jodoka Andriese Soc. Jesu. Nejvýznamnější z této skupiny Bridelovy práce byl však Katechyzmus katolický, který byl vydán v Praze roku 1681.

Toto rozsahově největší literární dílo Bridelovo se zřetelně liší od jeho básnické produkce, kterou jsme až dosud sledovali. Básníkově já, které tak mocně pronikalo do popředí zejména v jeho skladbě *Co Bůh? člověk?*, jako by se tu propadlo v onu bezednou hlubinu, po níž Bridel tolik toužil. Její nejcennější část — Křesťanské učení veršemi vyložené — je zveršovaný katechismus³⁷. Básnickou hodnotu mu dodávají vsuvky ve formě epických básní, jež mají jaksí v živější a poutavější podobě podat příklady znázorňující tu či onu náboženskou poučku nebo představu (třeba příběh o mnichovi, který, zlákan libým zpěvem ptáka, opustil svou celu a klášter, a když se do nich vrátil, shledal, že zatímco on naslouchal kouzelnému zpěvu, uplynulo tu sta let, — jako « příklad o radosti věčného života »). A přece i toto dílko je pevně zakotveno v životních osudech Bridelových. Je to nový Bridel, v nějž se přelil ředitel klementinské jezuitské impresí po roce 1661: Bridel bojující o klid a pokoj své duše proti traumatu pronásledujícímu jej z jeho mládí. Jako by před námi ožíval jeho obraz na kazatelně před zástupy venkovanů v nějakém venkovském kostele: Příběhy brané z nejrůznějších koutů legendického bohatství katolického světa, starokřesťanskými látkami počínaje až po látky jakoby vypadlé z nějakých současných « novin » — nejsou popravdě nic jiného než stará « exempla », kterých užíval hojně už český středověk, zejména v době Karlově, a která česká barokní homiletika přijala jako jednu ze svých nejvýznamnějších pomůcek z odkazu minulosti. Řeč básníková je zcela prostá: tak právě, jak to potřeboval kazatel, pro nějž

³⁷ I Křesťanské učení veršemi vyložené vydal Jos. Vašica 1939.

se obraz jevil tím cennější, čím srozumitelněji vystával před očima jeho posluchačů. Přitom však nepostrádá barvitosti, která vyzvedala příběhy z roviny všedních událostí, a propůjčujíc jim křídla nadpřirozeného světla, upoutávala k nim hlouběji pozornost zástupu naslouchajícího kazateli.

Kdy Křesťanské učení veršemi vyložené vznikalo, přesně nevíme. Vyšlo až po smrti Bridelově, ale není pochyby, že bylo napsáno daleko dřív, než se horlivostí spalovaný misionář vydal na cestu z tohoto světa. Zdá se, že Bridel, cele potopený v proud svého mysticky pojímaného kněžství, neměl ani valně času starat se o vydání svých literárních děl. Zmíněná již *Elogia PP. et FF. Soc. Jesu provinciae Bohemiae* se sice zmiňují, že « dal vytlačit knihu v jazyce mateřském », které dal název *Příprava k výborné smrti Ukřižovaného Pána*, ale i o této knize, kterou doposud naše pátrání v přístupných knihovnách neobjevilo a kterou proto nedovedeme charakterizovat než právě jejím názvem, podotýká známý autor *Elogií*, že Bridel ji psal, « jako by sám předvídal svou vlastní smrt a na ni se připravoval ».

Vskutku se zdá, že smrt v Bridelovi postupem času jaksi dozrávala — daleko více ve smyslu vnitřním než ve smyslu fyzickém. Svědčí o tom poslední známé literární dílko Bridelovo, dlouho po jeho smrti, teprve roku 1694 vydaná knížka *Duše v očistci skrze Jozefa v žaláři postaveného, Daniele do jámy lvové uvrženého, Absolona pod Sionem vězícího a po spatření otcovské tváře toužícího vyobrazené a všem věrným křesťanům představené, aby bídou jejich srdečně pohnuti jim z vězení pomáhali*. I toto dílko³⁸ — zpracované zčásti opět na podkladě, resp. z inspirace knížky Jodoka Andriese (*Novus libellus supplex pro animabus purgatorii*) — vystalo do značné míry z kázání a vůbec z misijní a pastorační činnosti Bridelovy, pro kterou představa očistce — tak jako obecně pro celou barokní homiletiku u nás i jinde — byla z nejučinnějších obrazů, jež podchycovaly pozornost

³⁸ Jeho předchůdcem — tematicky — v literární tvorbě Bridelově byl « Zástupce duší, zůstávajících v očistci rozličnými vzbuzeními a mocnými prostředky z rozličných spisovatelů vybranými, pro které a kterými pomoci by se jim mohlo a mělo », který vyšel jako « *Skrze jednoho kněze z tovaryšstva Ježíšova opatřený* » r. 1674. Je to — jak ukázal rozsáhlým rozбором Ant. Škarka ve *Fridrichu Bridelovi* (str. 87 an.) — vzdělání spisku belgického jezuita Marka Claude de Bonnyers *L'avocat des âmes de purgatoire ou Moyens faciles pour les aider*, vyd. 1632, resp. jeho latinského překladu (Hautinova?) z 1647.

posluchačů. Ale vedle tohoto kořene tkvícího v Bridelově horlivé činnosti vnější, vystupuje tu znovu i ono zakořenění v jeho osudu vnitřním, se kterým jsme se setkali v jeho starší duchovní lyrice. Tentokrát bere Bridel na sebe podobu Absolona « pod Sionem vězícího a po spatření otcovské tváře toužícího » a ve dvou veršovaných kapitolách IV. oddílu své knihy nechává znovu se rozeznít pod zdánlivě netečným, jen posvátné myšlenky sloužícím povrchem oné bezedné touze po splynutí s Bohem, ve kterou vyznívala jeho skladba « Co Bůh? člověk? i jeho Rozjímání sv. Ignácia:

« S očí stále potokové
plní smutných slz plynou
jako nějací proudové,
od nichž mé líce hynou.

Od truchlení nemírného,
od lkání ustavičného,
srdce se celé svírá,
divže hned neumírá ».

Iká Absolón v první z těchto básní v mocné touze spatřit tvář Otce, tj. tvář boží, a v druhé básni jako by se přímo slovně opakovala motivika jeho výše uvedených starších skládání:

« Ó Bože můj nejmilejší,
když se tvého odkreje,
ó Pane můj nejkrásnější,
spanilost obličejů?

Tisíckrát dychtím po tobě
ó nesmírná dobroto:
spatřit tě vinšuji sobě,
božská věčná štědroto ».

Co to však bylo, co probudilo v Bridelovi znovu touhu uniknout ze zmatku tohoto světa útekem v Boha — touhu « vskočit » v hlubinu Boha, ve kterou vytryskly jeho shora citované verše? Není pochyby, že očištěc, o jehož bytí se horlivě v knize přešly protestanty, není mu nakonec než pokračováním oné existence pozemské, která v jeho představách stanula v dramatickém na-

pětí s nekonečností boží — ale hrůza, kterou mu působí, spočívá zřejmě v tom, že oddaluje chvíli, která « odkreje spanilost Božího obličejů »³⁹. Jeho žádost stanout tváří v tvář stvořiteli, splynout s ním, zřejmě ještě zintenzivněla a hoří ztravujícím plamenem.

Zdá se, že neklid zraněné duše, který se projevil ve velkých básnických skladbách Bridelových, se ani dlouholetým, přehorlivým působením pastoračním a misionářským neztišil. Nevíme bohužel nic podrobnějšího nad to, co nám o mnohaleté činnosti Bridelově vyprávějí výše zmíněná Elogia, o tom, kde a jak rozvíjel svou aktivitu. Jen to se zdá nepochybným, že v posledních letech života přenesl svoje působení z kraje Kouřimského, Bolešlavského a Hradeckého blíže rodnému východu království: na Čáslavsko, kam vycházel patrně z jezuitské koleje v Kutné Hoře nebo snad z jezuitské rezidence v Golčově Jeníkově⁴⁰.

Přece však jedna důležitá věc, týkající se vnitřního života Bridelova, se vynořuje z našich dokladů velmi plasticky: jeho zápas s « rozumem », který se rozvíjel už od počátku jeho hledání Boha « skrze tento svět ». Rozum rozkolísaný událostmi jeho mládí, náboženským zvratem v rodině a hlavně nepochopitelně nerozumnou válkou a její zběsilou, iracionální ničivostí, která zalehla svými stíny skoro plná tři desetiletí jeho života, hlásí se o slovo tím víc, čím více naň doléhají tyto nárazy z minula, čím více potřebuje vysvětlení všeho toho jemu se vymykajícího,

³⁹ Kromě výše zmíněných oddílů, obírajících se otázkou očištění a obou právě zmíněných skládání poetických obsahují Duše v očištění ještě růženc, hodinky a litanie za zemřelé v očištění a na konec oddíl nadepsaný Písň, který uvádí — bez označení autora — « Naříkání duše v očišťovacím ohni » z České maryánské muzyky Adama Michny z Otradovic. Je však možno, že tyto části byly k původnímu rukopisu připojeny teprve tím, kdo dílko Bridelovo 1694 připravoval do tisku.

⁴⁰ F. M. Pelzel v životopisu, který věnoval Bridelovi ve svých *Böhmische, nährische und schlesische Gelehrten und Schriftsteller aus dem Orden der Jesuiten* a který se opírá patrně o nějaké dnes ztracené menologium Societatis Jesu, přinášející životopis Bridelův, mluví o tom, že Bridel působil jako misionář v hornatých končinách kraje Královéhradeckého, Bolešlavského a Chrudimského. Ale elogium Bridelovo publikované Ant. Podlahou v ČČM 1895 i elogium publikované Ant. Škarkou ve *Fridrichu Bridelovi* (str. 79) svědčí naprosto zřetelně, že Bridel pobýval v Králové Hradci jen, aby tu dosáhl schválení biskupského úřadu (« requisito Officii Episcopalis consensu ») pro svoji shora dotčenou knihu *Příprava k výborné smrti z Ukřižovaného Pána*. — Poslední místo, kde Bridela zastihujeme v elogiu publikovaném Škarkou (*Fridrich Bridel*, str. 38) před jeho odchodem k ošetřování morem nakažených v Kutné Hoře, jsou Křesetice, 4 km jižně od Kutné Hory.

co kněze básníka obklopovalo. Jak Bridelovo Křesťanské učení veršemi vyložené, tak zčásti jeho Duše v očistci přes všechny exkursy do oblasti legend a podivuhodných příběhů, s nimiž se tu setkáváme, a snahu uniknout jimi do jiného světla, do prostoru božího — svými partiiemi dogmatickými a svými výklady polemickými jsou především zápasem rozumu. Do něho je zapřažena pevná, neochvějná logika, do něho je zapřažena argumentace, do něho je zapřaženo celé přesvědčující úsilí Bridelovo. Bridel je přímo strhován snahou prokázat jeho slů, proniknout jím co nejdál kupředu v luštění problematiky, která před ním vyvstala. To je vlastní, nepřímý, ale hlubší smysl jeho katechismových výkladů. Je to boj se vši tou nejistotou, kterou v něm nahromadil jeho život a kterou se Bridel marně snažil v sobě umlčet, se vším tím nechápáním a nerozuměním, které mu vnutily prudké víry života jím prožitého. Je to vlastní, krystalický projev napětí mezi rozumovým a iracionálním, mezi smyslově pochopitelným a nadsmyslovým, mezi relativním a absolutním, který charakterizuje barokního člověka v jeho nejhlubších psychických základech.

Ale tento tragický zápas nemohl trvat věčně. Jezuitismus, který byl typickým představitelem tohoto napětí mezi racionalismem a mysticismem, vyřešil je později tak, že od sebe obě sféry oddělil a jal se v 18. století — i u nás — usilovně budovat nové vědní poznání, zejména v oboru věd neracionálnějších, věd přírodních. Bridelovi však toto východisko vyčerpávajícího zápolení zůstávalo ještě uzavřeno. Ani jeho osobní vývoj, ani vývoj jeho doby pro ně ještě nedozrál. A tak se Bridelovi jako jedinému řešení jeví onen únik v Boha, potopení v Boha, antiscartovské vzdání se rozumu a odevzdané ponoření v nepochopitelné a iracionální.

Jenže u Bridela to není jen krásná poetická fráze, jak by se snad mohlo zdát běžnému čtenáři jeho shora citovaných veršů. Počátek let osmdesátých 17. věku rozprostřel nad rodnou zemi Bridelovou křídla těžkého, strašlivého stínu. Na Čechy dolehla jedna z nejhrůznějších morových ran, kterými byla tato země v průběhu věků stížena. I v Kutné Hoře, kde Bridel tou dobou je, začíná řídit smrt. A Bridel usedá a píše list svému řádovému představenému, aby si na něm vyžádal příkaz ošetřovat morem nakažené. Vkládá do něj slib opravdu tragické velikosti: « Ježíš,

Maria, Josef, já Bedřich Bridelius, nehodný pohledu Božího, slibuji Božské Velebnosti, před tváří Božské matky, svatých otců Ignácia a Xaveria a všeho dvorstva nebeského, že chci ošetřovati nakažené. Prosím tudíž, Bože, skrze krev Ježíše Krista tvou dobrotivost, abys mi udělil hojně milosti jak k zaslíbení, tak k vykonávání. Amen »⁴¹. Bylo to vědomé zaslíbení smrti. Morové nákaze při těsném styku s nemocnými nebylo možno uniknout a Bedřich Bridel, zaopatřen svátostmi umírajících, zemřel 15. října 1680.

Kdo bude posuzovat tuto smrt bez hlubšího porozumění pro český barok a specialně pro postavu Bedřicha Bridela a jeho vnitřní osud, řekne snad: sebevražda. Sebevražda, která měla ukončit nerozřešitelný spor v něm se odehrávající, která logicky vyvrcholovala celé to dlouhé bloudění dobou zběsilých a nerozumných krveprolívání, požárů a pustošení a pak tupě mrtvými, bezvýhlednými léty poválečnými, bloudění, ve kterém Bridel ztrácel, jak jsme viděli, jistotu vlastní existence. Ale ten, kdo by chtěl takto posuzovat tragický skok básníkův, by podstatně hřešil tím, že by přehlédl moment, který po pravdě určil rozhodnutí Bridelovo. Bridel neodchází proto, že by cítil svou bitvu ztracenou, v zoufalství, které chce za každou cenu uniknout z tohoto života. Bridel vůbec nechce přestat žít, ale touží žít v Bohu. Jeho oběť (a to slovo třeba zdůraznit!) je oním potopením v Boha, oním « skokem » do velebnosti boží, o němž hovořily shora verše Co Bůh? člověk? Je to řešení antiteze člověka-bodu a Boha-nekonečna, kterou postavila táž skladba, — řešení, při němž tento bod splývá svou neexistencí hmotnou s duchovým prostorem bez hranic.

A zadíváme-li se do hlubiny, v níž zmizel « skok » Bridelův, nemůžeme se ubránit vzrušení nad tímto silným, velikým osudem. Bedřich Bridel nebude pro nás jen mocným básnickým metaforikem, jehož básnické obrazy dospívají podivuhodnými, téměř nepochopitelnými cestami až k Máchovi a Nerudovi. Nebude nás zajímat jen filosofickou problematikou, kterou, jak jsme viděli, tolik připomíná problematiku dnešních existencialistů a vůbec

⁴¹ Latinský (nepochybně autentický) text Bridelova slibu viz v textu elogia publikovaného Ant. Škarkou (Fridrich Bridel, str. 38). Jeho neméně dojímavým doplňkem je Bridelův dopis provinciálu české provincie tovaryšstva Ježíšova (?) inzerovaný do téhož elogia (l. C. na str. 38).

dnešní doby, postižené a stále ještě postihované traumatem nerozumného a nepochopitelného šílení válečného. Bude nás strhovat především tragikou a silou své osobnosti, pro kterou její verš nebyl jen slovem a její touha jen prázdným vláním hlasu, ale kusem osudu, jež žila s takovou intenzitou, že v ní shořel celý její život. V tomto smyslu je to postava opravdu světová a shora zmíněné překlady do světových jazyků ukazují, že probudila znovu oživlý zájem daleko mimo hranice své vlasti.

ZDENĚK KALISTA

Bedřich Bridel Kontext von Leben und Werk

Die Literatur, die sich bei uns mit der Erscheinung Bedřich Bridels (1619-1680) befasste, konzentrierte sich vor allem auf die Beschreibung seines Werkes und die Feststellung seiner Zusammenhänge mit den literarischen Arbeiten anderer Autoren, gegebenenfalls jener Einflüsse, mit denen andere Autoren in sein Werk eingriffen. Der Lebenskontext dieses Werkes beschränkte sich darin nur auf einige aus den menologischen Lebensbeschreibungen Bridels übernommene grundlegende Daten und Aufzeichnungen mehr oder weniger anekdotischen Charakters. Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, den vom Leben gegebenen Hintergrund des dichterischen Vermächtnisses dieses Barockautors tieferschürfend zu zeichnen und ihn mit seinem literarischen Schaffen in Verbindung zu bringen. Sie nimmt ihren Ausgang vom Bild seiner Heimat, einer protestantischen Familie, die sich zu Friedrich von der Pfalz bekannte, und zeigt, wie der grosse Umsturz, den die Schlacht am Weissen Berg und der Sieg Ferdinands II. i.J. 1620 im Leben in Böhmen herbeiführte, ihr Milieu und das ganze Milieu der Geburtsstadt des Dichters erschütterte, dessen geistiges Leben im Zeichen einer regen Beteiligung an der lateinischen und tschechischen Literatur des böhmischen Humanismus infolge der Kriegereignisse in eine tiefe Krise geriet. Unter den Füßen des jungen Bridel geriet der Boden stark in Bewegung, und ebenso wie sein Zeitgenosse und Freund seines Vaters, Jan Kaška-Cassius, Autor des Liedes «Písnička o podivném, milostném božím člověka Bohu oddaného vedení» im Labyrinth Komenskýs, suchte auch er den Ausweg aus dieser Unsicherheit in der Hingabe an Gott. Zum Unterschied von Kaška löst aber Bridel sein Lebensproblem durch Loslösung vom Protestantismus und durch Eintritt in den Jesuitenorden, in dessen Schulen er sein Studium beendete.

Er schlägt den üblichen Weg der neu aufgenommenen Mitglieder der Societas Jesu ein, wird Lehrer an Ordensschulen, studiert Theologie und wird zum Priester geweiht. Beim Theologiestudium näherte er sich anscheinend durch Vermittlung des Professors der theologischen Fakultät, des Neotomisten Roderigo de Arriaga, der auch auf B. Balbín einwirkte, dem spanischen Barok an. Die Rigorosität dieses Barocks entsprach vollauf

dem inneren Bedürfnis des lange von Ungewissheiten gequälten jungen Mannes und förderte wesentlich die Gestaltung seines Lebensgeschickes. Bridel entfaltet sich allmählich zu einer merkwürdigen Erscheinung, die in manchen Belangen dem Don Quijote des Cervantes ähnelt, und die in ihm lodernde Flamme dringt auch in sein literarisches Werk ein. Die Anfänge dieses Werkes stehen in Verbindung mit der Tätigkeit Bridels als Direktor der akademischen Druckerei des Jesuitenordens im Prager Klementinum (1656-1661), die bereits durch die Auswahl der von ihm herausgegebenen Bücher einig für ihn charakteristische Einstellungen aufweist: in der Richtung zur asketischen, mystischen, historischen und volkstümlichen Literatur. Von seinen eigenen Büchern brachte Bridel während seines Wirkens in dieser Funktion vor allem das Werk «Život svatého Ivana, prvního v Čechách poustevníka a vyznanače» heraus, dessen in Versen gehaltene Partien markant das grundlegende Motiv des dichterischen Schaffens Bridels repräsentieren: das Motiv des Labyrinths, des Irrweges, aus dem Gott, ins Abbild der irdischen Welt eingeblendet, den Ausweg zeigt. Das im wesentlichen gleiche Motiv, das eine Antwort auf die zerrüttete Lebensbasis Bridels und auf sein Bedürfnis, in den Vorfällen des eigenen Lebens direkte Eingriffe Gottes zu erblicken, zu geben schien, enthält im Endeffekt auch sein zweites dichterisches Buch «Jesličky», insbesondere in der ausführlichen Komposition «Rozjímání o nebi na jitřní Božího narození». Den Höhepunkt erreicht der dem Leben des Dichters entsprungene und in seiner «Flucht zu Gott» zum Ausdruck gebrachte innere Kampf in seiner Meditation «Was ist Gott? der Mensch?». Ihr Pathos gelangt schliesslich zu existentialistischen Fragen: «Scheint es mir nur, dass ich existiere? Existiere ich? Oder was bin ich?», die in voller Breite Bridels Unsicherheit und das ihn bedrängende verzweifelte Streben verraten, den Ausweg daraus dadurch herbeizuführen, dass er «den Sprung zu Gott wagt», d.h. sich einfach ohne Widerstand der Vernunft dem unbegreifbaren Gott hingibt. Dieser Zustand erfährt seine endgültige Fixierung in Bridels «Rozjímání svatého Ignácia na ta slova Quam sordet mihi terra, dum coelum aspicio» aus dem J. 1658, worin Bridel sein Verlangen bekennt, alle Körperlichkeit von sich zu werfen, die ihn an der völligen Vereinigung mit der einzig wirklichen Existenz — der Existenz Gottes — hindere. Die Haltung, die Bridel in diesen literarischen Werken und in weiteren kleineren poetischen Arbeiten (u.a. auch in Übersetzungen aus der zeitgenössischen deutschen Mystik) einnahm, fand auch ihren Niederschlag im Leben des Dichters. Bridel verliess den Posten des Direktors der Druckerei im Klementinum, um sich im Geiste seines Gedichtes «Píseň o svatého Prokopa kněžství» (im Buch «Sláva svatoprokopská» aus dem J. 1662) einer mystisch aufgefassten Priestermission zu widmen und durch ihr Studium tiefer zu Gott vorzudringen. Die in seiner kurz nach seinem Tode verfassten Lebensbeschreibung enthaltenen «Elogia P.P. et F.F. Societatis Jesu provinciae Bohemiae» schildern beredt seine Missionstätigkeit, die in ihrem Aufblühen manchmal über die Grenzen des durch Vernunft Erfassbaren hinausging. Das damit zusammenhängende literarische Werk Bridels — darunter vor allem sein erst posthum erschienener «Katechismus katolický» mit seinen

wunderschönen, in Versen gehaltenen epischen «Beispielen» — verrät im Streben, möglichst unerschütterlich Antworten auf alle möglichen Fragen der Glaubenslehre zu finden und zu begründen, dass sich auch weiterhin, wenngleich in einer etwas anderen Ebene als früher, im Inneren Bridels ein Ringen um seelische Sicherheit in den Wirren des Lebens abspielt. Dieses Ringen erreicht den Höhepunkt im Tode des Dichters und dieser Tod sollte sein noch in seinem letzten literarischen Werk «Duše v očistci» zum Ausdruck gebrachtes Streben erfüllen, sich des Körperlichen zu entledigen. Der moderne Mensch würde vielleicht in seinem Entschluss, sich während der grossen Pestseuche in Böhmen i.J. 1680 der Betreuung der Pestkranken zu widmen, ein Selbstmordmotiv erblicken, da hier sozusagen die Gewissheit des eigenen Untergangs gegeben war. In Wirklichkeit war dies jener «Sprung zu Gott», zu dem Bridel durch seine in den Wirrnissen des Lebens entstandene Sehnsucht nach endgültiger Sicherheit bewogen wurde.

NĚKOLIK POZNÁMEK K JAZYKOVÉ CHARAKTERISTICE SLOVESNÉHO DĚJE

(Prof. Dr. Frant. Kopečnému k 60. narozeninám)

1. O slovesném ději mluvíme u každého slovesa, a to ať jde o pohyb, což spíše odpovídá čes. termínu *děj*, nebo o klid (nedostatek pohybu), stav nebo činnost skutečně probíhající nebo jen myšlenou či jen možnou, např. *píši, vím, běžím, sedím, ležím* apod. Při sdělení je velmi často důležitý nejen děj sám, ale zejména jeho další určení. To je možné z různých hledisek.

a) Předně je pravidelně slovesný děj určen se zřetelem ke gramatické osobě, a to buď koncovkou (např. v češtině, což je bezpříznaková forma, pokud jde o důraz, proti určení osobním zájmenem vedle osobní koncovky, což je v češtině forma příznaková — v ruštině nikoli), dále osobním zájmenem + koncovkami. Srov. čes. *jdu, píši, sedím, spím* proti *já jdu, já píši* atd., rus. *Я иду, я пишу, я сижу*, franc. *je vais, j'écris*, něm. *ich schreibe, du gehst*, angl. *I write, I am writing, he writes*, lat. *habeo, habes* apod.

b) Dále bývá slovesný děj určován z hlediska gramatického času, tj. zda se děj koná v okamžiku mluvení či před ním nebo po něm (pak jde o čas minulý nebo budoucí), případně je vyjádřen ještě poměr mezi dvěma ději, které jsou gramaticky minulé nebo budoucí, srov. lat. plusquamperfectum a futurum exactum. Toto určení se provádí slovesným tvarem proti jinému slovesnému tvaru, např. v češtině tvar *na — l + jsem*, označuje vždy děj minulý, tvar *na bych — l* ve vedlejší větě *s aby, že by, kdyby* je však označován děj přítomný, např. *chci, aby řekli*; v hlavní větě *bych + l* je rovněž přítomný děj, např. *chtěl bych říci* a to

vše proti prezentu *nesu, píši, děláš* (*bych + l* jako označení přítomného děje má ekvivalent ve franšt. *je voudrais dire*, něm. *ich möchte sagen*, angl. *I should (would) like to say* atd. Předčasnost slovesného děje před jiným dějem (minulým nebo budoucím) je vyjadřována buď zvláštní formou plusquamperfekta nebo futura exacta nebo prostě kontextem, např. v češt. *řekl jsem, že jsem ho viděl* = že jsem ho byl viděl (arch.).

c) Slovesný děj je dále charakterizován podle vidu jako komplexní — dokonavý nebo nekomplexní — nedokonavý, což zvláště charakterizuje slovanské jazyky, ev. zčásti jazyky baltské.

d) Dost často chce mluvící určit, zda je slovesný děj opakován (přerýván) nebo naopak zda jde o děj jeden (nepřerývaný), srov. tzv. iterativa v slovanských jazycích (iterativa významová), což však lze vyjádřit také jinými způsoby, např. v staré češtině pravidelně imperfektem dokonavého slovesa. Kromě toho tzv. formální iterativa nevyjadřují vždy opakovaný děj, nýbrž buď jsou prostými imperfektivy jako slovesa základní nebo mají význam jiný.

e) Fr. Kopečný ukázal, že v češtině je ustáleno vyjadřování také tzv. děje aktuálního, jenž se právě koná, proti ději neaktuálnímu, jenž se právě nekoná v době mluvení. Kopečný ukázal, že toto určování slovesného děje je konstituováno jako zvláštní kategorie (se zajímavým rozdílem mezi prezentem a préteritem.).

f) Slovesný děj může být zaměřen, zejména pokud jde o pohyb, na určitý cíl, je tzv. determinovaný, nebo je naopak indeterminovaný, srov. čes. *nesu- nosím, vedu- vodím, jdu- chodím, běžím- běhám* aj.

Slovesný děj je pravidelně takto určen několika určeními najednou, např. pokud jde o osobu, čas, vid, rod.

Všechna tato určení modifikují ve stylizaci mluvícího slovesný děj v jeho lexikálním významu, např. základní význam *nésti*, fr. *porter*, angl. *to bring*, který není např. v infinitivu určen, pokud jde o osobu, je však v slovanských jazycích určen podle vidu, gramatického rodu aj. Jestliže je však tento základní význam vyjádřen některou formou, např. préteritem, je dále určen v gramatickém čase a osobě. Toto další určení nemá zpravidla na lexikální význam zpětný vliv, ale např. vidovou předponou, která má též svůj lexikální význam, je dále specifikován, např. *pronesl, zanesl* apod.

Shora uvedená určení se vyjadřují buď prostředky jazyka, které obvykle počítáme ke gramatickým, nebo též lexikálním opisem, který je obligatorní tam, kde není takové určení ustáleno jako gramatická kategorie, např. vyjadřování vidu v němčině, franštině nebo latině.

Jako u jiných projevů mluvícího má jistou úlohu a vliv na výběr jazykových prostředků pro stylizaci mluvícího také mimojazyková skutečnost, tj. mluvící vnímá např. svými smysly nějakou činnost, pohyb apod., různě ji stylizuje a podle toho vybírá jazykové prostředky: mimojazyková skutečnost je pro mluvícího někdy více, jindy méně závazná, např. pozoruje-li mluvící pád nějakého tělesa, jde zpravidla o pohyb rychlý a tato empirie může vést mluvícího častěji k vidové charakteristice tohoto děje komplexně, dokonavě, jestliže nemá zvláštní důvod rozkládat tento rychlý pohyb na menší části, např. partitivně: *padal = spadl kousek dolů, potom zase* atd.

Varianty mimojazykové skutečnosti jsou nekonečné, jak konstatovala pražská jazykovědná škola hned ve svých počátcích, možnosti jazyka jsou konečné, jsou omezeny, nicméně mluvící má široké možnosti vyjádřit různé varianty mimojazykové reality, tj. své stylizace těchto variant. Jestliže jazyk nemá dost stabilizovaných možností, poskytuje široké možnosti ad hoc takové prostředky vytvořit (srov. fakt, že mluvící někdy jakoby hledal příslušný výraz).

Vedle dějů, které v mimojazykové skutečnosti probíhají, a tedy existují reálně, jsou ještě děje možné, smyšlené, předpokládané, tj. zatím nereálné, ale i ty posuzuje mluvící jako reálné a tak, jako by v mimojazykové skutečnosti existovaly.

Uvedená určení slovesného děje jsou věcným (sémantickým) základem jazykových kategorií, které mohou být kategoriemi gramatickými, jsou-li vyjadřovány prostředky, které patří ke gramatické stavbě. Tato naše formulace poněkud představuje *circulus vitiosus*, protože patří-li do gramatické stavby především gramatické kategorie (patří do ní pravděpodobně také zbytky nebo prostředky kategorií dříve existujících nebo nově vznikajících), potom rozlišení není tak diametrálně různé.

2. Slovesný děj, proces nebo stav má v mimojazykové skutečnosti několik fází: a) příprava např. k pohybu, uvedení do stavu, doba před vlastním slovesným dějem, — b) vlastní slovesný

děj, u něhož se dále vyjadřuje někdy nástup, počátek nebo ukončení a c) fáze po provedení děje, tj. někdy jen prosté ukončení a nástup děje dalšího bez dalších důsledků, jindy jde o výsledek, rezultát. V posledním případě jde asi o tyto fáze: a) *hodlám něco dělat, mohu, smím, musím, chystám se, jsem hotov, jsem připraven něco dělat*, b) *konám něco* (zde se překrývá: *mohu něco dělat s fází první, protože jde o význam = mám možnost apod.*), ev. *začal jsem nebo ukončil jsem nějakou činnost*, c) výsledek činnosti, slovesného děje trvá nebo děj je prostě ukončen bez dalšího rezultátu. Rezultát je důležitý, zejména tehdy, díváme-li se na slovesný děj teleologicky: na *raison d'être*, např. *chci něco vědět, rád bych poznal, // dovidám se, dověděl jsem se // vím něco, znám něco, mám znalost něčeho; podobně mohu, chci se podívat (a) // dívám se, podíval jsem se (b) // přesvědčil jsem se o něčem pohledem (c)*. Je zajímavé, že slovesa pohybu jsou řidčeji zaměřena na (c): *chci jít // jdu, šel jsem //, kdežto (c) musíme nějak opsat: jsem tu, srov. řec. ἦκω*.

Je rovněž zajímavé, jak různé jazyky vyjadřují fázi před vlastním slovesným dějem, tj. (a): *mám v úmyslu, chci, mohu, hodlám, smím, chystám se, připravuji se, mám + inf. nebo vazbou s adjektivem jsem hotov, jsem připraven*, rus. я хочу, я могу, я смогу + inf., я готов + inf., něm. ich kann, ich muß, ich darf, ich will, četná spojení s adjektivem: ich bin bereit zu + inf., ich habe die Absicht etwas zu + inf. aj., franc. je veux, je peux, je dois, je suis prêt à faire qch., j'ai l'intention de faire qch., srov. též je vais faire qch. (tj. vyjadřování tzv. blízkého futura), je suis sur le point de faire qch. (již již chci něco udělat); angl. I can, I must, I have to + inf., I am able to do s. t., I am obliged to do s. t., I want to do s. t., kdežto I shall + inf. nebo I will (amer.), you will + inf. se užívá jako futura, srov. též lat. debeo, volo, possum, podobně v řečtině; srov. stsl. могу, готовлюсь, jsem готов, srov. též ustálené vazby, které vyjadřují cizí vůli *imamъ + inf., chošto + inf., začyno, včyno + inf.* (= je mi souzeno, bylo mi uloženo).

Společné všem těmto výrazům je, že jsou tak početné v různých jazycích, má-li se vyjádřit fáze (a).

Srov. dále tzv. opisné futurum: *budu psát* (tj. ještě nepíši), *ponesu* (tento tvar pokládáme za futurum, ač nejde přímo o opis), dále vyjadřování futura dokonavým prezentem, jato *reko, pri-*

nesp, damъ, čes. vezmu atd. Tvoření opisného futura spadá vždy do fáze (a), která předchází vlastnímu slovesnému ději. Soudím proto, že tím lze vysvětlit, proč se k tvoření opisného futura užívá sloves *avoir, vouloir, chošto, bōdo, I shall (I will)*, srov. stsl. *imamъ*, dále futurum v ukrajinštině, srbocharvátštině a bulharštině, stejně jako futurum v rumunštině.

Vyjadřování futura prezentem dokonavého slovesa dává jednak základnímu lexikálnímu významu odstín (předpony mají do značné míry své významy), jednak s ním splývá beze změny (srov. tzv. vidové předpony, předpony významově prázdné, dále tvoření perfektiva v litevštině). Pokud je tento nový odstín, způsobený významem předpony, zřetelný, jeho základ při použití mluvícím je v odchylné stylizaci slovesného děje, např. *budu psát = mám v úmyslu psát, chci psát, mám vůli psát: napíši, zapíši, připíši atd.* = oznámení rozhodnutí o hotovém úmyslu, mluvící chápe děj komplexně a vybírá takové sloveso s předponou, které ještě přesněji určuje slovesný děj. Ve svých *Studiích o vidovém systému v staroslověněštině*, s. 591, jsem napsal, že perfektivní formální prézens, tj. futurum, vyjadřuje, že mluvící má před sebou nějaký úkol; domnívám se, že tato formulace vyhovuje tomu, co bylo řečeno zde, a že dále vysvětluje, proč se používá dokonavého prezentu k vyjadřování futura. Komplexní pojetí děje v prezentu spadá plně do fáze (a), kdežto ve fázi (b) jsou jen děje, které se nekonají v době mluvení. Je dost běžné označovat tři « časy » jako linii, v níž uprostřed jsou děje prezentní, před prezentním děje minulé a po něm děje budoucí. Tato představa, která je jen schématem, spíše zavádějícím než vysvětlujícím, nesplývá vůbec s našimi fázemi (a, b, c).

V češtině není možné spojení *budu napsat*, protože *budu* vyjadřuje spíše *mám v úmyslu (psát), dostanu se ke (psaní)*, srov. význam « stanu se » u tvaru *bōdo* ještě v staroslověněštině jasný, kdežto *napíši* vyjadřuje již hotový (komplexně pojatý) fakt, který má mluvící před sebou. Obě možnosti *budu psát* a *napíši* spadají ovšem do naší fáze (a), významový rozdíl je zachován, ale postupné smazávání tohoto rozdílu je ze slovanských jazyků známo. Naproti tomu *píši, dělám* patří do fáze (b), nemůže být samo posunuto do fáze (a). Jen tehdy, když prezentní tvar není výslovně tvarem zcela vázaným na gramatickou přítomnost (jak je tomu např. ve franštině) a je spíše tvarem z hlediska gra-

matického času neutralizovaným, lze kontextem nebo doplněním časového adverbia použít nedokonavého prezentu pro označení futura, srov. *dnes večer jdu do divadla*, něm. *ich komme gleich*, *ich sage es ihm*, proti tomu franc. *je vais* nemůže být ani adverbem ani kontextem posunuto do futura, srov. též po minulém čase v hlavní větě: *j'ai dit que j'allais au théâtre* = *řekl jsem, že jdu do divadla*.

Prézens označuje v řadě jazyků jen děj, který se koná v době mluvení, jen u dějů, které přesahují časové zařazení do některého gramatického času, může prézens zůstat i po hlavní větě v préteritu, např. *J'ai dit que la terre tourne* = *řekl jsem, že se země točí (točila se a bude se stále točit)*. Taková spojení jako *je vais dire* = *hned řeknu*, angl. *I am going to write* = *chystám se psát*, *je vais écrire* = *budu psát* je posunutí, které je dáno lexikálním významem: původně označuje úmysl (chůzi k vykonání děje), potom posunutí k významu budoucího děje. Angl. *I am writing* = *právě píši* (buď *v tomto okamžiku* nebo *i když ne sice v tomto okamžiku, nyní, pracuji na...*), španěl. *estoy hablando* — *právě mluvím*, zdůrazňuje děj ve fázi (b), přičemž ve španěl. je ještě ten rozdíl, že k této vazbě se užívá slovesa *estar* = *býti*, vedle něhož je ještě sloveso *ser* = *býti*, kterého v tomto spojení nelze užít. Protože v angličtině je takový opis možný ve všech gramatických časech) (*I was writing, I shall be writing* atd.), nelze toto spojení zcela srovnávat s českým vyjadřováním aktuálního děje.

3. Třetí fáze (c) je buď mluvícím vyjadřována, jde-li mu o výsledek slovesné činnosti, nebo se nevyjadřuje. Minulý děj byl proveden (fáze b) a mluvícího buď zajímá, co tím bylo způsobeno, čeho bylo dosaženo — výsledek, nebo sdělení o fázi (b) je konečné. Výsledek (rezultativnost) vyjadřují jazyky buď gramatickým tvarem (staré indoevropské jazyky měly k tomu perfektní tvar, slovanské jazyky měly význam výsledku u opisného perfekta, srov. stav v staroslověnětině; zčásti šel významový vývoj perfekta dále tak, že se stalo préteritem bez významu rezultativnosti, tj. nahradilo jednoduchá préterita). K významu staroslověnského perfekta srov. mé *Studie o vidovém systému v staroslověnětině*, s. 603 n. Význam výsledku má perfektní tvar v klasické řečtině (v byzantské řečtině došlo právě ke smazávání rozdílu mezi perfektem a aoristem, stejně tak je tomu v řečtině novozákonní).

Ke splnutí došlo také v latině (některá sigmatická perfekta jsou staré sigmatické aoristy, např. *scripsi, mansi* aj.), ale význam rezultativnosti je tam velmi silně zachován, srov. Caesárovo *veni, vidi, vici*: Caesar oznámil výsledek, úspěch jen perfektními tvary, nikoli *veniebam, videbam, vincebam*, zřetelně šlo o výsledek. Srov. v latině dále perfekta s rezultativním významem, takže vyjadřují pak prezenní děj, např. *odi, meministi, coepisti* atd. Němec. *ich habe gesehen* je buď zcela synonymní s formou *ich sah*, přičemž vypravovací formou je imperfektum *ich sah*, jednak jde o nářeční rozdíly. Ale i ve spisovném jazyce základem k vyjádření výsledku je perfektní tvar, srov. např. *reklamieren*, která doporučuje čtení určitého časopisu: *gelesen, dabei gewesen* (tj. *čtenář, který četl časopis, je tak informován, jako by byl při události, která se popisuje, tj. výsledek četby časopisu je názorná informace*). Franc. *imparfait* a *parfait* jsou nesynonymní tvary (postup ve vypravování vyjadřuje *parfait*, popis, líčení vyjadřuje *imparfait* a nelze oba tvary zaměňovat). Podobně angl. *I wrote* nelze zaměňovat s *I have written*, které je zaměřeno na výsledek. Srov. též angl. vazby se slovesem *to get*, které vyjadřují výsledek, např. *I get dressed* apod. Srov. též čes. *je prostřeno, mám ušité šaty* apod., což je něco jiného než *prostřeli jsme na stůl, někdo prostřel na stůl, ušili mi šaty* atd.

Domnívám se, že malá konfrontace charakteristiky slovesného děje v různých jazycích přispívá k výkladu použití slovesných forem i v slovanských jazycích. Bylo by jistě zajímavé analyzovat tyto příklady také z hlediska věty, rozsah příspěvku nám však nedovoluje sledovat tuto charakteristiku také v syntaktickém plánu.

Antonín Dostál

KOMPOZICE KUNDEROVA ŽERTU

Milan Blahynka si jako první povšiml kompoziční výstavby Kunderova Žertu. Ve svém příspěvku Milan Kundera prozaik¹ vyslovil několik zajímavých postřehů o stavebné organizaci tohoto díla. Blahynka v podstatě vychází z kvantitativních vztahů mezi postavami a kapitolami, jež považuje za rozhodující pro výklad románové konstrukce. Zdůvodňuje a vysvětluje hierarchii postav a jejich vzájemný vztah, objasňuje relace mezi postavami a porcemi slovesného díla. Východiskem jsou mu tedy zcela jednoznačně hrdinové prózy a výsledkem je poznání, že rozvržení díla je symetrické (Ludvík má stejný počet kapitol jako ostatní postavy; v poslední kapitole se dělí o polovinu kapitol s dalšími figurami; « Ludvík je na jedné straně skla, ostatní na druhé »; mluvčí metafyzického postoje a mluvčí životní dialektiky stojí proti sobě). Takový postup, přes všechnu svoji zajímavost a vtipnost, postihuje však toliko jevy podružné, dílčí; daleko závažnějším východiskem než románové postavy je sám « žert », přesněji řečeno princip « žertu ». Základní smysl díla, jeho složitá a komplikovaná sémantika vychází především z něj. Princip « žertu » proniká i do výstavby románu, jehož rozvržení se následkem toho nejeví už jako symetrické, ale spíše jako — asymetrické.

Asymetrický ráz má hned základní rozvržení a charakter kapitol. Román jich zahrnuje celkem sedm, z nichž, každá, vyjma poslední, je vyprávěna jednou ze zúčastněných postav. První, třetí a pátou, tedy všechny liché, vypráví Ludvík Jahn; všechny ostatní, tj. všechny sudé, jsou sdělovány dalšími postavami; 2. podává

¹ Plamen 9, 1967, č. 1, 44-54.

přízemní a dogmatizující Helena, 4. naivně krásný ctitel lidového folklóru Jaroslav a 6. rozeklaný fideista Kostka. Ludvík tedy vypráví třikrát, kdežto Helena, Jaroslav a Kostka pouze jednou; už z tohoto nepoměru zcela jasně vyplývá, že Ludvík je stěžejní, klíčovou postavou. Příběh Luciin, Helenin, Jaroslavův a Kostkův je do značné, nebo alespoň do jisté míry i jeho příběhem.

V 7. kapitole je tomu poněkud jinak, nevypráví ji jedna osoba, ale střídavě tři. Závěrečná kapitola se totiž skládá z 19 menších kapitol, z nichž všechny liché, celkem tedy 10, podává opět Ludvík; o sudé se naopak dělí Jaroslav (6) a Helena (3). V jistém smyslu a v poněkud modifikované podobě se zde opakuje základní rozvržení předcházejících kapitol.

Poslední kapitola má tedy zcela zjevně odlišný charakter, je to v podstatě jakýsi rozvedený a umocněný epilog. Prologický ráz, jak tomu obvykle, i když ne nezbytně bývá, má kapitola 1., která na rozdíl od závěrečné je nerozsáhlá a jako jediná není rozdělena do kapitol.

Předmětem románového vyprávění je Ludvíkův osud, který je bezprostředně spjat se dvěma ženami: s Lucií (v minulosti) a s Helenou (v přítomnosti). O nich se také ponejvíce vypráví.

Celkové rozvržení kapitol, vypravěčů a předmětu vyprávění je tedy takovéto:

1. vypráví Ludvík - prolog,
2. Helena o Heleně,
3. Ludvík o Lucii,
4. Jaroslav o Ludvíkovi,
5. Ludvík o Heleně,
6. Kostka o Lucii,
7. vypráví Ludvík, Jaroslav a Helena - epilog.

Takovéto rozvržení je svým způsobem kusé, neboť žádná z kapitol nevypráví vždy jen o jedné určité postavě. Lucie ve 3. kapitole, Ludvík ve 4., Helena v 5. apod. jsou sice dominujícími postavami, ale kolem nich se odvíjí někdy i dosti vzdálený a volně přikomponovaný děj. Názorným dokladem může být např. scéna « vítání nových občanů do života » v 5. kapitole, která s Heleniným a Ludvíkovým příběhem nemá v podstatě nic spo-

lečného. Takových příkladů je v románě několik; v zásadě však platí, že každá kapitola vypovídá nejen o předmětu vyprávění, tj. o některém hrdinovi, ale také o vypravěči, o jeho způsobu názírání, o jeho subjektu.

Z toho nezbytně plyne — a říkám to vědomě úvodem k partii o kapitolách věnovaných Heleně a Lucii — že Ludvík, přesto, že je o něm přímo vyprávěno jen v jedné kapitole (konkrétně ve 4.), je vlastně hrdinou všech kapitol, celého románu. Neboť, jak již bylo řečeno, příběh Luciin, Helenin, Jaroslavův a Kostkův je i jeho příběhem. Příběhy obou žen jsou pak *především* jeho příběhem. Nezapomeňme také, že Ludvík vypráví polovinu celého románu, tři kapitoly a větší polovinu kapitoly poslední.

Z uvedeného přehledu je zřejmé, že o Heleně a o Lucii se vypráví dvakrát, jsou jim tedy věnovány čtyři kapitoly, Heleně 2. a 5., Lucii 3. a 6. O obou ženách se ovšem vypravuje nejen dvakrát, ale pokaždé z jiného úhlu a někým jiným: první Heleninu kapitolu podává sama Helena, druhou vypráví Ludvík; první Luciinu kapitolu podává také Ludvík, druhou pak Kostka. Ludvíkova účast na obou ženských osudech se tedy projevuje i v rovině vypravěčské, v každém příběhu se stává jedním z vypravěčů.

Oba ženské příběhy v obou případech spolu sousedí a jejich dvojice jsou od sebe navzájem odděleny Jaroslavovým vyprávěním o Ludvíkovi. Celkové rozvržení všech kapitol z hlediska předmětu vyprávění vypadá pak takto:

1. prolog. + (2. Helena + 3. Lucie) + 4. Ludvík + 5. (Helena + 6. Lucie) + 7. epilog. Prolog přitom líčí Ludvíkův příjezd do jeho rodiště, epilog potom jeho « odjezd ». K celkové kompaktnosti románu třeba ještě dodat, že v kapitole 3. a 5. je Ludvík hlavním vypravěčem a ve 4., která spojuje nejenom zmíněné kapitoly, ale i obě dvojice « ženských » kapitol, je Ludvík předmětem zasvěceného vyprávění.

Výklad Luciina a Helenina příběhu není ovšem traktován stejným způsobem. Luciin příběh, který je retrospektivní, a proto uzavřenější, je podán v rámci « jejích » kapitol, kdežto Helenin, současný a stále jakoby nastavovaný, « přesahuje » do závěrečné kapitoly, kde je teprve s konečnou platností ukončen.

Pro Ludvíka představují Lucie a Helena dvě důležité životní fáze. Období Lucie je pro Ludvíka dobou největšího ponížení, maximální abnormality, období s Helenou je naopak dobou jakéhosi životního průměru, dobou v jistém smyslu a za jistých okolností normální. Období Lucie tak svým způsobem kontrastuje s obdobím Heleny. Ludvíkův vztah k oběma ženám není tedy záležitostí pouze intimní, ale také společenskou.

Zmínkou o « přesahu » Helenina příběhu do poslední kapitoly se znovu dostáváme k zvláštnímu postavení a uspořádání této kapitoly. Na začátku bylo již řečeno, že každou z prvních šesti kapitol vypráví vždy jedna osoba, naopak 7. kapitolu vyprávějí osoby tři. Prvních šest kapitol má tedy monologický ráz, zatímco závěrečná kapitola je polymonologická; přesněji řečeno kapitoly 1. až 6. tvoří makromonology, kdežto poslední kapitolu mikromonology. Sedmá kapitola vnáší tímto uspořádáním do celého díla naprosto jiný řád, formový i sémantický. Makromonologické kapitoly zahrnovaly celou řadu « žertů », paradoxů a anomálií, avšak teprve závěrečná kapitola jim dala plně a na vyšší úrovni vyznít. Paradoxy makromonologických kapitol jsou v ní nebývalou měrou znásobeny a kvalitativně i kvantitativně umocněny. Poslední kapitola je finále, finále paradoxů a absurdit. Poslední kapitola je tím výrazně jiná než všechny předchozí.

V závěrečné kapitole se také nejplněji obnažuje Kunderova pracovní metoda, která vychází z trefného a nemilosrdného *paradoxu*. Celý Kunderův román je na něm vlastně založen. Od první do poslední stránky nakupil autor řadu paradoxních situací a stavů, jež adekvátním a neobyčejně výstižným způsobem vypovídají o společenských a lidských deformacích poúnorového období. Paradox tvoří samu podstatu Kunderova vidění světa, je jeho nejvlastnějším projevem. Závažnost básnickových paradoxů nespočívá ovšem ani tak v jejich četnosti, jako v jejich rozmanitosti. V zásadě lze mezi nimi rozlišit čtyři hlavní druhy, jež z nedostatku lepšího pojmenování označuji jako « velké », « malé », « konstitutivní » a « kombinované ».

Zásadní rozdíl mezi velkými a malými paradoxy na jedné straně a konstitutivními a kombinovanými na druhé tkví v tom, že první dvojice paradoxů se vyskytuje toliko v kapitolách makromonologických, zatímco druhá dvojice v rozsahu celého románu. Rozdíl mezi nimi nespočívá pouze v prostoru výskytu, ale pře-

devším v tom, že paradoxy, které « přesahují » do závěrečné kapitoly, docilují vyšších a významnějších kvalit.

Velké a *malé* paradoxy se tedy nacházejí pouze v makromonologických kapitolách; rozdíl mezi nimi tkví v tom, že paradox, který je vždycky rozdělen nejméně do dvou částí, je v prvním případě rozložen do dvou kapitol, kdežto v druhém případě do kapitoly jedné, obvykle do jednoho odstavce, nebo jedné scény.

Velkým paradoxem prvního řádu je Ludvíkova historie s pohlednicí. Ludvík napíše milované Markétě pohlednici, v níž se s naprostou lehkomyšlností a bez jakýchkoliv postranních úmyslů vysměje optimismu a vzdá hold Lvu Trockému. Výsledek tohoto žertu je katastrofální - Ludvíkovi se dostává všeho, co mohla éra kultu osobnosti v takovém případě poskytnout: je vyloučen ze strany, vyhozen z fakulty, na vojně se dostává k « černým », později je zavřen. Žert se zvrhl v nežert.

Jiným příkladem velkého paradoxu je sama Lucie. V 3. kapitole ji Ludvík líčí jako úzkostlivou a ostýchavou pannu, v 6. kapitole se však z Kostkova vyprávění dovídáme, že byla kurvičkou.

Ludvíkova nesnadnost lásky s Lucií a naopak snadnost lásky s Helenou je dalším velkým paradoxem.

Podobný ráz mají i scény, jež jsou spjaty s Fučíkem a jeho Reportáží. Na stranické chůzi, která Ludvíka vylučuje ze strany a ze studia, čte patetický Zemánek úryvky z Fučíkovy Reportáže. Motiv Fučíka, jehož odkaz byl v tomto případě křiklavě zneužit, se objevuje ještě jednou, a sice v rozmluvě Ludvíka s Jaroslavem. Ludvík tehdy o Fučíkovi pronese: « Fučík potřeboval pomoc publika. Vytvářel si v samotě cely alespoň fiktivní publikum. Potřeboval být viděn! Dodávat si sil aplausem! Alespoň fiktivním aplausem! Proměnit vězení v jeviště a učinit svůj úděl snesitelný tím, že ho nejen žil, ale i předváděl a hrál! Že se zhlížel v kráse vlastních slov a gest! » Tato nadnesená charakteristika má několikový význam: o Fučíkovi podává svědectví jen částečné, daleko více vypovídá o rozhořčeném a poníženém Ludvíkovi, nejvíce pak — a v tom je další paradox — svědčí o Zemánkovi, který kdysi Fučíkova díla proti Ludvíkovi využil. Vždyť i on — a snad jenom on — « potřeboval pomoc publika », « potřeboval být viděn », potřeboval « proměnit vězení (tj. schůzovní pódium) v jeviště a učinit svůj úděl snesi-

telný tím, že ho nejen žil, ale i předváděl a hrál», vždyt i on «se zhlížel v kráse vlastních slov a gest». V téže scéně se o Fučíkovi říká, že byl «samolibý domýšlivec»; tato slova snad nejnázorněji nasvědčují tomu, že skeptický Ludvík si do vězněného Fučíka promítal pozérského Zemánka. Tuto transformaci lze sledovat až do nepatrných detailů: v citované fučíkovské scéně se hovoří o proměně vězení v jeviště, ve schůzovním výjevu o Zemánkově vynikajícím režisérství. Kunderovo kombinální mistrovství tím ovšem nekončí, transponování osob a jejich povahových znaků dovršil navíc přehozením obou scén: nejprve přijde Ludvíkovo rozhořčování na Fučíka (152) a pak teprve vylučovací schůze, kde je fučíkovského odkazu zneužito (187-191)², nejprve tedy «demaskování» a pak teprve jeho příčina a předmět. Kunderův nelítostný sarkasmus se při druhém výjevu projevuje také tím, že jej celý zasazuje do scény, v níž dojde mezi Ludvíkem a Helenou k souloži. Sepětí těchto scén je logické, neboť intimní styk s Helenou, Zemánkovou ženou, má být «pomstou» (jistěže navýsost kuriózní) na Zemánkovi. Obě scény jsou navíc ještě sjaty motivem «zneužití», ve schůzovním výjevu je zneužit Fučík, v postelové scéně Helena.

Poslední velký paradox tvoří zdánlivě protismyslná příbuznost mezi komunistou Alexejem a křesťanským intelektuálem Kostkou, oba jsou navzájem spjati fanatismem velké víry. Alexej je např. přesvědčen o tom, že je u «černých» plným právem a že strana má přímo povinnost mu nedůvěřovat, Kostka zase vidí v Ludvíkově nuceném zařazení mezi «černé» jedinečnou příležitost k působení na třídního nepřítele. Příbuznost mezi oběma postavami je ve své podstatě neobyčejně paradoxní, neboť Kostkova víra je do značné míry nahlodána, zatímco Alexejova je natolik skálopevná a nekompromisní, že její nositel musí nutně skončit sebevraždou. Pochybující Kostka nakonec doznává, že mezi tou změť nejasných hlasů už vůbec neslyší a nerozeznává hlas boží, kdežto Alexej vždy a za všech okolností slyší a poslouchá hlas Strany.

Malé paradoxy, jejichž význam je celkem podružný, doplňující, se vyskytují v přibližně stejném počtu jako paradoxy velké. Jejich druhotné postavení jim ovšem nijak neubírá na výstižnosti:

² Stránkové údaje se vztahují k 1. vydání.

Ludvík si např. představuje intimní styk s Lucií tak, že ona bude nahá a on co nejdále oblečený, ve skutečnosti je tomu právě naopak a k intimnímu styku navíc vůbec nedojde; Ludvíkova matka je s patřičnou okázalostí pohřbena do honosné hrobky Kouteckých, kteří se s ní za jejího života odmítali stýkat; v pokoji, kde chuligánská parta przní nezletilou Lucii, je nade dveřmi nápis «Dej Bůh štěstí», a nad postelí, kde se tento akt odehrává, obraz Panny Marie s dítětkem; Vlasta, Jaroslava žena, byla dcerou bohatého sedláka, v očích snivého milence a pozdějšího manžela se však neustále proměňovala v chudobnou děvečku z lidových písní.

Konstitutivní paradoxy, jak napovídá sám jejich název, tvoří základ celého románu. Skládají se rovněž ze dvou částí, na rozdíl od předchozích paradoxů však jedna jejich část spočívá v makromonologických kapitolách a druhá v kapitole mikromonologické. Od ostatních paradoxů, tj. i od kombinovaných, se liší tím, že vytvářejí jakési východisko pro další paradoxní situace a stavy, které primární konstitutivní paradox náležitým způsobem umocňují. Vzniká tak škála stejnorodých paradoxů, «věvec» paradoxních vazeb.

Přední konstitutivní paradox se týká Helenina vztahu k Ludvíkovi: Helena se domnívá, že je milována, žije tímto přeludem a podle něj také jedná — nakonec se však dozví pravou skutečnost. Znásobením tohoto paradoxu (paradoxem na druhou) je podařené střídání milenců, kdy Ludvíka nahradí pubertální Jindra. Tragikomické se tak stává tragikomičtější.

S tímto motivem bezprostředně souvisí motiv sebevraždy. Alexej v okamžiku největšího zoufalství spolkně dvě tuby dorminalů, výsledkem je smrt; Helena ve chvíli největšího zklamání zhltně tubu laxativ, výsledek je úměrný činu, místo fyzického konce přijde trapná záchodová scéna. Paradox na druhou spočívá ve skutečnosti, že tuba analgetik byla naplněna — laxativy. Paradox na třetí tkví pak v tom, že kdyby i v tubě algeny opravdu byly, neměly by ani v nejmenším zhoubný účinek, neboli, jak říká Kundera, «Helenino zoufalství vyřizovalo si své účty se životem v naprosto bezpečné vzdálenosti od prahu smrti».

Konstitutivním paradoxem je dále sám Zemánek; v makromonologických kapitolách frázovitý a konjunkturální dogmatik,

v mikromonologické kapitole potom líbivý antidogmatický liberál bez paměti a svědomí. Paradox na druhou — Zemánek se neobjeví sám, ale s mladičkou krasavicí, která jej navíc obdivuje. Paradox na třetí — okamžitě využije situace a začne svoji manželku Helenu «dohazovat» Ludvíkovi. Paradoxnost Zemánkova zjevu tkví v tom, že v sobě slučuje bezpáteřné komediantství se společenskou úspěšností. Ludvík tuto staronovou dialektiku skepticky komentuje.

Konstitutivní paradoxy se vztahují i na další postavy: v pohádkovém snění nasazují dezertéři Jaroslavovi-králi roušku, aby neviděl; v závěrečné kapitole si Jaroslav uvědomuje, že mu šátek slepoty nasazen skutečně byl. Z tohoto konstitutivního paradoxu se odvíjí umocňující paradox — syn se vzbouřil a odmítl dělat krále v Jízdě králů. Paradox na třetí vyúsťuje pak do ztráty domova, celý život se Jaroslavovi jaksi zpackal a vymkl se mu z rukou. Není už syn, není rodina, není domov, zbývá pouze jistota smrti — na konci románu dostává Jaroslav infarkt.

S Jaroslavovou činností souvisí paradoxní Jízda králů, kdysi slavná, dnes nebohá a dožívající. V posledním roce války se stala národní demonstrací, poselstvím z hloubi dějin, dnes zaniká bez zájmu obecnosti v záplavě aut a motocyklů. Epilog Ludvíkova, Helenina a Jaroslavova příběhu je touto odlikou Jízdy králů neustále doprovázen a zlomyslně podmalován.

Kombinované paradoxy se na rozdíl od všech ostatních paradoxů skládají vždy ze tří členů, mezi nimiž existují dva významné vztahy. Oba tyto vztahy nejsou rovnocenné, míra jejich závažnosti je určována postavením a umístěním jednotlivých členů paradoxu. Dva z těchto členů se vyskytují v makromonologických kapitolách (první z nich je vždycky výchozí), jeden pak v kapitole mikromonologické. Dominujícím vztahem je potom ten, jenž překlenuje hranici mezi kapitolami makromonologickými a kapitolou mikromonologickou. V podstatě jsou tedy kombinované paradoxy kombinací paradoxu konstitutivního s velkým, nebo konstitutivního s malým. Od konstitutivního paradoxu se liší tím, že se z nich neodvíjí další umocňující paradoxy.

Prvním paradoxem tohoto druhu je Ludvíkova «pomsta» na Zemánkovi. Milostný akt jako prostředek pomsty se však ukáže jako nesmyslný a naprosto zbytečný, když se Ludvík dozví, že Zemánek s Helenou už tři roky spolu nežijí; v tomto

okamžiku Ludvík poznává, že se nepomstil. Ke konečnému vyhodnocení tohoto paradoxu dochází v závěrečné kapitole, když Ludvík nakonec zjistí, že Zemánkovi nejenom neublížil, ale navíc mu nevědomky prospěl (Helena změnila svůj postoj k rozvodu). Ludvíkova «pomsta» poslouží tedy tomu, proti komu byla osnována. «Žert» se zvrtné a prospěje odpůrci. Rafinovaná intelektuální kombinace se beznadějně zhroutí.

Další kombinovaný paradox je založen na vztazích mezi velitelem a Jindrou na jedné straně a velitelem a Alexejem na straně druhé. První vztah, mimochodem dominující, je víceméně abstraktní, neboť oba hrdinové se navzájem vůbec neznají, druhý je naopak konkrétní, oba se totiž dennodenně stýkají. Trojice uvedených postav má jeden společný znak, kterým je jejich «chlapečkovství». U chlapečka-velitele a u Jindry se tento určující rys projevuje jejich pozérstvím a frajeřinou. Ludvík, kterému jsou takové postoje bytostně cizí, se s oběma figurkami nakonec chtě nechtě sráží. Chlapeček-velitel i Jindra začnou s Ludvíkem zápas, v němž napadený zásadně neodpovídá. Velitelova výzva k džiu-džitsu a Jindrový boxerské výpady nejsou přijaty. Svět slabých Ludvíka neláká. Vztah mezi chlapečkem-velitelem a chlapečkem-Alexejem je konkrétnější a — dramatictější. Střetnutí nebezpečného pozéra s bezbranným idealistou skončí tragicky. Alexej není schopen přemoci ponížení a spáchá proto sebevraždu. Jeho smrt není ani pozérstvím ani frajeřinou, je tragická jako on sám.

Paradoxní a kombinovaně paradoxní je i pojetí cimbálové kapely. Za války byla její činnost projevem vzdoru, vlasteneckou povinností, hrálo se v ní o život národa; po Únoru vidí Jaroslav v jejím vzmachu obrodu lidového umění, Ludvík s ním však zásadně nesouhlasí a ukazuje mu na přízpůsobování se obecnému vkusu a konvenční rytmicí, na líbivost, faleš a napodobování; v poslední scéně celého románu podává pak Jaroslavova kapela nádherné vypětí svých muzikálních a morálních sil v prostředí lhostejné, opilé a užvaněné zahradní restaurace. Je to jedna z nejlepších scén románu, v níž je s nevšedním mistrovstvím zachyceno láskyplné zaujetí pro vlastní věc, ona sladká závrať z lidové muziky, exaltace hudbou a slovem. Závěrečná scéna s cimbálovou kapelou jako by kontaminovala skutečností válečné a pouťové, vzdává hold lidovému umění a zároveň

jej narušuje, mísí iluze s deziluzí, mýtus s antimýtem. Vyznívá harmonickou disharmonií.

Z dosavadního výkladu je snad zřejmé, že všechny druhy Kunderových paradoxů jsou bezprostředně spjaty se všemi závažnými dějovými rovinami a se všemi hlavními postavami. Rozmanitost autorových postupů je přitom dána zejména složitostí děje, větším počtem vypravěčských subjektů a několika časovými rovinami. Kunderovy postupy jsou ovšem nejenom rozličné, ale především dovedně a funkčně vedené. Konečný výsledek je toho víc než přesvědčivým dokladem.

Dalším postupem, který Kunderovu metodu paradoxu doplňuje, je princip časové souběžnosti, který spočívá v tom, že některé významné události se dějí zároveň, souběžně. Tak např. v den Stáňovy svatby se Ludvík seznámí s Lucií (Stáňův sňatek i Ludvíkův vztah k Lucii skončí shodou okolností neblaze), v noci, kdy dojde k rozchodu Ludvíka s Lucií, se otráví Alexej. K nadměrnému a nespoutanému využití principu časové souběžnosti dochází však až v poslední kapitole, kde už spolu nespočítá toliko dva jevy, ale celé nespočetné množství. V závěrečné kapitole se vlastně řeší několik základních vztahů, vztah Ludvíka k Heleně, Jaroslavovi, Zemánkovi a Jindrovi, Helenin vztah k Ludvíkovi, Zemánkovi a Jindrovi a konečně Jaroslavův k Ludvíkovi, Vlastě a synovi. V poslední kapitole tak dochází ke zvýšené pluralitě souběžných jevů, jaká se v ostatním textu vůbec neobjevuje.

Kunderův Žert je však především románem paradoxů, absurdních, absurdizujících, krutých a nemilosrdných. Řečeno Kunderovým slovníkem je Žert románem žertů, absurdních, absurdizujících, krutých a nemilosrdných.

František Všetická

IL DEMONE, PEÇORIN E LERMONTOV

I

1. L'evoluzione dalle opere giovanili a quelle della maturità, il passare del tempo in cui quelle opere vengono scritte, sembra come il ritirarsi di un mare. I picchi che ne sorgevano, le isole aspre e montuose e sparse si compongono in unità. La terra ora le unisce. E nasce un ordine nuovo nel disordine precedente, una nuova armonia. Così è — si direbbe — della poesia di Lermontov.

Nulla egli rinnega dei sogni giovanili, nulla degli impeti e delle illusioni di allora. Non si placano gli odi veri, né le amarezze vere, né i veri amori.

С людьми сближаясь осторожно,
забыл я шум молодых проказ,
любовь, поэзию, — но вас
забыть мне было невозможно.
(« Валерик », 1840).

E tutto si unifica, non smussando i vertici, ma ritrovando alla base, al centro, l'unità profonda della vita. La pace è così raggiunta: è rassegnazione non alla rinuncia, alla mancanza, ma rassegnazione alla totalità:

за все я ровно благодарен;
у Бога счастья не прошу
и молча зло переносу.
(« Валерик »).

« Tout se tient » anche nei sentimenti: e si percepisce ora come, in ognuno, tutti gli altri risuonino, tutta la vita risuoni.

E come questa risonanza sia ottenuta precisando ogni singola nota più che piegandola e riducendola al livello delle altre.

Arrivati a questo stadio di coscienza si può anche essere cinici. E scrivere (non essere) «*Un eroe del nostro tempo*». Essere cinici. E *sembrare* cinici. *Sembrare* tali perché, oltre che cinici, si è anche il contrario di ciò. Si è tutto e il contrario di tutto: si può scrivere il «*Demone*» e «*Saška*» («*Герой мой добрый малый*», «*Сашка*», I). Ad ogni modo si è anche quello che non è cinismo. Silenziosi, commossi, tristi, disperati e forti. Irrequieti eppure sempre se stessi.

Ma forti soprattutto:

... не могли понять,
что легче плакать, чем страдать
без всяких признаков страдания.
(«*Эпитафия*», 1832).

Forti al di sopra di ciò che fluisce e sembra contraddittorio, e che pure si compone in unità. Forti al punto di non curarsi dell'opinione altrui. Al punto di non curarsi neppure dell'opinione che si ha di se stessi. Sapendola sempre parziale, sempre unilaterale quando si è intravista la totalità della vita. Ed avendo intravista quella totalità una sola cosa non si ammette più: la meschinità, il calcolo, il volersi ridurre a vivere in funzione di un solo suo aspetto.

È così possibile, come Stendhal, per tanti aspetti così vicino a Lermontov prosatore, sembrare disumani. Ed essere invece distaccati, serenamente infelici. O felici?

A questo livello la domanda non ha più senso: felicità ed infelicità sono forse la medesima cosa. Lo sono, certamente, per Lermontov.

В себя ли заглянешь? - Там прошлого нет и следа:
и радость, и муки, и все там ничтожно...
(«*И скучно и грустно*», 1840).

2. È necessario il sottolineare, giunti a questo punto, come, salvo in casi veramente rari («*I gennaio 1840*» per esempio), dalla poesia di Lermontov siano assenti i ricordi. I ricordi, cioè, come tali: i ricordi che vivono solo nella memoria. E pure questa

particolarità si spiega con l'accettazione della «totalità»; anche con l'accettazione del continuo distruggersi e rinnovarsi della «totalità» stessa: così come non c'è passato, non c'è futuro. Lermontov non ricorda e non attende. Lermontov non spera. Lermontov vive.

Я понял, что душа ее была
из тех, которым рано все понятно.
(...) только неозвратно
они идут, куда их повела
случайность, без раскаянья, упреков
и жалобы. Им в жизни нет уроков;
их чувствам повторяться не дано...
(«*Сказка для детей*», 1840?, 21).

«Lermontov è un uomo che vive tutto nel presente (...) e il presente vive in ogni goccia del suo sangue, come osservava acutamente il Belinskij, e freme in ogni battito del suo polso»¹.

Ma, anche il dileguarsi, nella sua poesia, della «memoria» avviene solo nella maturità. Prima, i ricordi vi si incontrano continuamente: sono infatti stati d'animo tipicamente giovanili quelli che maggiormente si accordano (sia quasi morbosamente ricercandoli, sia alimentandosene) con i ricordi stessi. Si veda, del 1831, «*Звуки и взор*» oppure «*Земля и небо*»:

О надеждах и муках былых вспоминать
в нас тайная склонность кипит;
нас тревожит неверность надежды земной,
а краткость печали смешит.
(«*Земля и небо*», 1831).

I ricordi, questi ricordi, non sono che una fuga dalla realtà e dimostrano, con la loro persistente presenza, un'insicurezza profonda in chi di essi vive. È per questo che da Lermontov, parallelamente ad una sempre più attenta lettura del presente, essi vengono via via abbandonati. Non sono ormai più cercati dallo scrittore: sono essi stessi, se mai, che si impongono, le rare volte in cui sembrano emergere. È il presente cioè che dolorosamente, tragicamente (rapprendendosi, contraendosi, coagulando

¹ E. Gasparini, *La meteora di Lermontov*, Milano-Venezia 1947, pag. 90.

si direbbe in un attimo tutta la vita) li fa riaffiorare. Li impone. //
Sia per contrasto:

помню я только старинные битвы,
меч мой тяжелый да панцырь железный.
(« Пленный рыцарь », 1840),

sia per un'inquietante *consonanza di intenti o affreschi* consonanza:

люблю в тебе я прошлое страданье
и молодость погибшую мою.
(« Нет, не тебя так пылко я люблю », 1841).

3. È cioè sempre soltanto il presente, l'esperienza del presente a vivere, ad essere, a dar vita, significato ai ricordi. Che vivono solo in funzione del presente. La musa di Lermontov non è figlia della memoria. La sua poesia è fatta di urgenza, di attualità, di necessità. È il contrario della poesia di evasione, di fuga, di estetismo. Il contrario anche della poesia suggestivamente « poetica », « romantica ». È poesia profondamente seria, ed il realismo dell'autore ha in questa serietà vere radici e vera giustificazione.

Presente: senza passato e senza avvenire. Senza speranze, senza rimpianti. C'è solo l'attuale, il sofferto, il reale. Lasciamo correre i miti, lasciamo stare i « Demoni ».

Ed a proposito di miti, metafore e immagini, lasciamo da parte, ridimensioniamo almeno, precisandola, l'idea di Lermontov caposcuola (dai simbolisti a Majakovskij, a Pasternak).

Le metafore di Lermontov sono — è vero — costruzioni strutturalmente perfette, che vivono per la loro coerenza interna. Sarebbero cioè autentiche metafore anche per i simbolisti. Ma per prima cosa sono rare, molto rare, e poi hanno sempre una loro tragicità e, così, nascono da un'intuizione lontanissima da qualsiasi programma. Ci sono addirittura intere poesie che possono sembrare una sola, artificiosissima metafora, e che sono dotate di una forza di persuasione addirittura inquietante (si ricordi, oltre al famosissimo « Утес », quel capolavoro che è « Пленный рыцарь »). Ma sono metafore inquietanti proprio perché inattese. Perché nessuna scuola, né alcuna poetica le imponeva a Lermontov.

Le sue immagini, invece, — passando a parlare delle ben più frequenti immagini — hanno spesso significati plurimi, non sono soltanto « belle » immagini. Mi limiterò ad un esempio. Scrive Ripellino: « Quando, parlando a Tamara, il Demone esclama:

A te del rosso raggio del tramonto
come di fascia cingerò la vita
(II, 10)

non puoi non pensare a certe metafore di Majakovskij, come questa, ad esempio:

Io mi cucirò neri calzoni
del velluto della mia voce.
Ed una gialla blusa di tre tese di tramonto »².

Può darsi, è probabile, che Majakovskij abbia imparato³ anche in questo caso da Lermontov, ma nell'immagine di Lermontov c'è, mi pare, ben altro, che in Majakovskij non si ritrova più (e che rende l'immagine di quest'ultimo assai meno necessaria). Rileggiamo l'Apocalisse:

« Poi un gran segno apparve nel cielo: una Donna rivestita del sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul capo una corona di dodici stelle ». (Apocalisse 12, 1).

Лучом румяного заката
твой стан, как лентой, обовью...
(« Демон », II, X).

² A. M. Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino 1968, pag. 81.

³ Come non vedere d'altra parte che questo procedimento sintattico:

« Rasstat'sja kazalos' nam trudno,
no vstretit'sja bylo b trudnej! »

(ed è soltanto un esempio di antitesi svolte sovente da Lermontov in modo analogo), proietta la sua ombra (ma solo esteriormente) anche su Esenin e sulla sua poesia d'addio che, come la precedente di Lermontov (« Prosti! — My ne vstretimsja bole », 1832), termina con due versi che ne sembrano un calco:

« V etoj žizni umirat' ne novo,
no i žit', konečno, ne novej ».

Non è assurdo il pensare, ora, che l'accostamento venga così ad essere particolarmente blasfemo, anzi satanico. Da una parte la Vergine e, dall'altra il Demone che vuole pure lui creare una sua Vergine, una sua « Donna ». Da una parte il sole, dall'altra il tramonto: cioè l'inizio della notte.

Si dovrebbe dare maggior rilievo alla rara autonomia dell'arte di Lermontov da qualsiasi modello o scuola e insistere piuttosto sul fatto che soprattutto eventuali « affinità elettive » possono farci ricordare altri scrittori (in tal caso si può spaziare da Villon e Byron a Pound, da Stendhal ai simbolisti e a Pasternak, dal passato remoto a quel futuro che è il nostro presente). Basterebbe ricordare che due fra le poesie più belle di Lermontov sono la traduzione di « *Über allen Gipfeln* » di Goethe e di « *Ein Fichtenbaum steht einsam* » di Heine⁴. Lermontov è un grande poeta, si sa, ma se la grandezza della sua opera è rara, lo è perché è tanto simile ad un abbagliante punto geometrico, presente in tutto ciò che di grande egli ha scritto. Punto geometrico che cercheremo di precisare meglio, passando ad un esame che coerentemente cerchi di collocare anche la prosa di Lermontov all'interno di tutta la sua opera.

II

4. L'atmosfera entro la quale si svolse l'esperienza umana di Lermontov è, per tanti versi, simile a quella respirata, per citare qualche nome, da un Goethe (al tempo del « *Werther* »), da un Constant (« *Adolphe* »), da un Foscolo (l'« *Ortis* »), da un Chateaubriand (« *René* »). Delusione e sconforto dalla vita politica, incapacità di interpretare il momento storico in cui l'Europa intera si dibatteva, rifiuto sostanziale, anche se con diverse sfumature, di tutto un mondo etico-sociale avviato al tramonto, delusione nell'amore. È tutto ciò, in definitiva, che si chiamò « male del secolo ». E che, in Russia, avrebbe fatto parlare, più tardi, di « uomini superflui ».

⁴ Le traduzioni fatte da un poeta, possono essere più significative delle opere originali, quando si tratti di interpretarne il contenuto in funzione psicologico-biografica. Hanno lo stesso valore delle opere originali cioè, con in più il rimpianto, quasi l'invidia, che a scrivere proprio quelle cose siano stati degli altri.

Eppure, pur partendo da sostanziali premesse comuni (anche rispetto al Puškin dell'« *Onegin* »), Lermontov approda a soluzioni radicalmente diverse e nuove.

Dove cerca egli infatti la forza per superare, senza suicidi, o tragedie, né in tenebrose storie familiari — e neppure in un oblo-movismo ante litteram — queste circostanze che lo condizionavano, almeno in parte, oggettivamente, e a cui egli non sapeva vedere alcuna via d'uscita? (Si legga la prefazione dell'autore, scritta nel 1841, alla II edizione dell'« *Eroe* »).

Lermontov non credeva, come invece parve credere Puškin, in un certo riformismo, in un possibile nuovo modo di essere dell'autocrazia russa⁵. Per lui, inoltre, alfierianamente (tanto per intenderci), la libertà individuale non si può realizzare mai. Né i nessi tra libertà politica e libertà dell'individuo gli erano chiari: la società era cattiva perché gli uomini erano cattivi e lo calunniavano. (Quanta insistenza su queste « *klevety* », nelle poesie giovanili: un'insistenza che, in un ragazzino al quale probabilmente nessuno badava e che nessuno si pigliava la briga di calunniare, sfiora il comico).

Di fronte a tale situazione, oltre al disprezzo ostentato, non restava agli eroi romantici che il suicidio. Lermontov non ha l'abitudine di far morire suicidi i suoi personaggi; né, tanto meno, pensa di suicidarsi. Suicidarsi, per Lermontov, era cosa che non valeva la pena di fare.

La sua risposta si potrebbe vedere in una certa intuitiva forma di esistenzialismo, in una sostanziale e cosciente indifferenza di fronte alla vita e alla morte: atteggiamenti questi che non mi sembra siano stati ancora sufficientemente valutati. Per Lermontov, cioè, non ha importanza la vita in quanto tale e non ha importanza neppure la morte, in quanto tale. Quello che veramente conta è l'esaurire il campo del possibile, dello sperimentale, con la piena consapevolezza della sua transitorietà e con il distacco che questa consapevolezza può dare anche nel mezzo delle

⁵ V. il volume di B. M. Ejchenbaum, *Stat'i o Lermontove*, Moskva - Leningrad, 1961, utilissima rassegna che investe la maggior parte dei problemi connessi con l'opera di Lermontov. Per la specifica questione della relazione-opposizione dei punti di vista politico-ideologici tra Puškin e Lermontov, si veda, di P. Antokol'skij, l'introduzione a: M. Ju. L., *Izbrannye proizvedenija*, Moskva-Leningrad, 1964; oltre naturalmente ad alcune poesie di Lermontov, soprattutto « *O, polno izvinjat' razvrat* ».

esperienze più tempestosamente o intensamente vissute. È, tutto ciò, il contrario di ogni forma di oblomovismo: Lermontov non si adagia, Lermontov accetta e vive, accetta e sa. Perché sa di dover morire.

Ritorniamo così ancora al discorso della totalità come unica cosa che valga la pena di sperimentare. Senza mai drammatizzarne o esasperarne alcun lato. L'equilibrio intellettuale di quest'uomo, così spesso creduto da lettori frettolosi quasi un prototipo di irrazionalità e di «romanticismo», è tanto più raro, quanto più si ricorda il fatto che si trattava di un giovane. E di un giovane che a tale equilibrio e distacco era pervenuto con le sue forze soltanto, fra difficoltà di ogni genere, ed in un tempo relativamente breve.

Мой крест несу я без роптанья:
то иль другое наказанье?
Не все ль одно. У жизнь постиг;
.
за все я ровно благодарен;
у Бога счастья не прошу
и молча зло переносу.
(«Валерик»).

5. Totalità, dicevamo. Ed è proprio per questo che è così possibile a Lermontov poeta, partendo dalla più dimessa, familiare e concreta delle rievocazioni:

Я знал его: мы странствовали с ним
в горах востока...
(«Памяти А. И. Одоевского», 1839),

giungere, senza soluzione di continuità, senza forzature di sorta, alla visione allucinata (eppure chiara, semplice, addirittura raccolta) degli ultimi versi di quell'elegia stupenda:

немая степь синеет, и венцом
серебрянным Кавказ ее объемлет;
над морем он, нахмурясь, тихо дремлет,
как великан, склонившись над щитом,
рассказам волн кочующих внимая,
а море Черное шумит не умолкая.

È possibile senza che nulla di letterario, di voluto, alteri quell'atmosfera domestica di affetto e di rimpianto.

Od egli può ancora, partendo sempre dall'esperienza immediata,

Молча сижу под окошком темницы...
(«Пленный рыцарь», 1840),

concludere una poesia che sarebbe potuta sembrare d'occasione, con immagini potenti e improvvisi. Assolutamente imprevedibili. E non è vero che si tratti di una ballata di stile medioevale, come qualcuno ha scritto: non c'è «stile» medioevale, e non c'è «imitazione» di nessuno, c'è Lermontov e basta:

Мчись же быстрее, летучее время!
Душно под новой броней мне стало!
Смерть, как приедем, подержит мне стремя;
слезу и сдерну с лица я забрало.

E soprattutto basterà poco (tecnicamente, formalmente) per trasformare le prime, infantili «effusioni» in poesie mature. È questa la ragione del tanto discusso procedimento di lavoro usato da Lermontov e che consiste nel riprendere intere sequenze di versi e nel reinserirle in altri contesti. Se nulla viene perduto, se tutto è «presente» e viene solo meglio precisato, se la maturità nasce dal passato, è già nel passato, basterà cambiare poco a quelle poesie giovanili (che sono poesie «di sempre»). Il germe della poesia è già in esse. Quei sentimenti ora sono visti dall'alto, ed è soltanto questo diverso orizzonte, questa diversa spazialità — ed il diverso equilibrio che da tale nuova situazione loro deriva — ciò che loro abbisognava per divenire grande poesia.

È solo la messa a fuoco che conta e che mancava.

Ed anche quando, apparentemente, la rielaborazione è radicale e sembra addirittura completa, il passaggio dall'abbozzo alla forma definitiva avviene secondo una lineare, costante evoluzione. E «Романс к И.» diviene la ben diversa e bellissima «Оправдание» (1841, dieci anni dopo) passando però attraverso la redazione, ancora del '31, inserita nella tragedia «Странный человек» (scena XII). In questo caso, tuttavia, anche la versione definitiva può sembrare poco più di una poesia manierata. E comunque scarsamente significativa.

Il passaggio, invece, da «Прелестнице» (1832) a «Договор»

(1841) implica e rivela una ben altra « necessità »: non soltanto cioè quella di (dato e non concesso) una più scaltra maturità tecnica che vuole manifestarsi. Perché qui Lermontov, rimediando, mettendo veramente a fuoco anche sul piano razionale quella precedente orgogliosa affermazione di libertà, scopre di quell'affermazione anche la radice. E la radice di quella ribellione. La scopre nella sua solitudine. E a quella solitudine, pure ad essa, si rassegna. Basteranno poche modifiche, pochissime nuove parole « *Была без радости любовь / разлука будет без печали* » e ciò che nove anni prima poteva sembrare gratuita esercitazione appare, con tutta la sua necessità, poesia.

6. Si parlava di affermazione di libertà. La concezione « libertaria » della libertà in Lermontov giovane (e non solo giovane) è, forse, quanto di più romantico vi sia nella sua opera. E di romantico nel senso in cui il termine porta con sé i suoi limiti più angusti, i suoi equivoci e le sue contraddizioni più inconciliabili. Non solo, ma è quanto di più romantico vi sia anche nella sua personalità.

È quanto di meno risolto vi sia nella sua opera, se non nel caso di queste momentanee, già viste, intuizioni:

« *Была без радости любовь,
разлука будет без печали* ».

La « libertà » dunque, con tutte le sue implicazioni di sfrenato individualismo, di allucinata superbia (« *И все, что пред собой он видел, / он презирал иль ненавидел* », *Демон*, I, IV, 1841) e di disprezzo per la « plebe » (e le sue « calunnie ») è un nodo che non si scioglie, che resta isolato, separato dalla complessiva visione del mondo: antagonista di quel continente emerso di cui si parlava. Teniamo ben presente questo nodo e si chiarirà perché il *Demone* (ed anche *Мцыри*, tra le opere più note) potessero essere, e fossero, ripensati e riscritti all'infinito: quel nodo non si scioglie mai, quella poesia non diviene mai grande e vera, qualcosa si aggroviglia e torna ad aggrovigliarsi ad ogni nuovo tentativo sempre destinato al fallimento. E tutta quella materia rimane incandescente, priva di messa a fuoco, capace forse di suggestionare — come pare abbia fatto — artisti e poeti;

ma irrisolta. Ed è solo questa materia irrisolta e incandescente ciò che può giustificare quell'idea, parzialissima, su Lermontov « romantico » di cui si parlava nel paragrafo 4.

Naturalmente queste osservazioni sul *Demone* si riferiscono alla mancanza di una coerente idea centrale nel poema ed alla coerentemente mancata realizzazione sul piano artistico di quel personaggio e di quell'idea, che Lermontov non riesce a chiarire veramente neppure a se stesso. Non si riferiscono alle singole parti del poema. Vi sono — tutti lo sanno — frammenti bellissimi, cose perfette: ma non sono più « *Il Demone* », sono poesie, squarci, che hanno una loro vita assolutamente autonoma, e arbitrariamente costretti e giustapposti entro una cornice che non è la loro; una cornice che anzi non esiste.

Facendo a questo proposito un passo indietro, già nelle prime righe (non pagine, righe) di « *Vadim* » (1833-34) c'era quasi tutto il « pensiero » di Lermontov. E questo è molto significativo. È molto significativo, cioè, che siano cose scritte nel '33-'34. C'è il suo demonismo e prima ancora la spiegazione che la gente senza virtù è tale solo perché non ha trovato compassione (tema ripreso con ironico distacco, come vedremo, nell'*Eroe*) e prima ancora ci viene spiegato in quale solo caso la natura e la società non sono in conflitto, ma anzi... in armonia fra loro. Val la pena di rileggerne qualche brano, cercando di capire, sorvolando su tutto quanto non è solo immaturo, ma semplicemente puerile. Cercando di capire come, sul piano della riflessione logica, intorno a questi problemi « demoniaci » Lermontov non riesca a fare passi avanti mai.

Одна страсть владела его сердцем или, лучше, он владел одною только страстью, — но зато совершенно!

« *Вадим* », I, I.

Они уважали в нем какой-то величайший порок, а не безграничное несчастье, демона — но не человека: — он был безобразен, отвратителен, но не это пугало их; в его глазах было столько огня и ума, столько неземного, что они, не смея верить их выражению, уважали в незнакомце чудесного обманщика. Ему казалось не больше 28 лет; на лице его постоянно отражалась насмешка, горькая, бесконечная; волшебный круг, заключавший

вселенную; его душа еще не жила по-настоящему, но собирала все свои силы, чтобы переполнить жизнь и прежде времени вырваться в вечность; — нищий стоял сложа руки и рассматривал дьявола, изображенного поблекшими красками на Св. вратах, и внутренно сожалел об нем; он думал: если б я был черт, то не мучил бы людей, а презирал бы их; стоят ли они, чтоб их соблазнял изгнанник рая, соперник Бога!... другое дело человек; чтоб кончить презрением, он должен начать с ненависти!

«Вадим», I, I.

Это были люди, отвергнутые природой и обществом (только в этом случае общество согласно бывает с природой); это были люди, погибшие от недостатка или излишества надежд, олицетворенные упреки провидению; создания, лишённые права требовать сожаления, потому что они не имели ни одной добродетели, и не имеющие ни одной добродетели, потому что никогда не встречали сожаления.

«Вадим», I, I.

Se dovessi dare un giudizio sintetico su Vadim, direi semplicemente che è tutta roba inventata. Se lo si analizzasse, si vedrebbero però tutti i contraddittori, gli insanabilmente contraddittori motivi della problematica lermontoviana. (La malinconica e serena *pietas* del XXIII capitolo che c'entra, ad esempio, in quell'inverosimile orgia di vendette e di sangue?). Lermontov, sul piano delle sue idee a proposito della libertà, era in un labirinto e nessuno, nulla («уж не жду от жизни ничего я») lo avrebbe potuto trarre fuori. Il fatto è che «*La libertà fine a se stessa, si perde nel nulla; l'eterna ribellione è inattuabile; anche l'uomo più indomito e più indipendente ha bisogno di affetto. Com'è arida la solitudine*»⁶.

III

7. E veniamo, finalmente, a parlare del Demone, di Pečorin e di Lermontov. Del pretesto, vale a dire, per queste divagazioni.

Il «*Demone*» e l'«*Eroe*» — parlo ora del poema e del romanzo — hanno radici che si intrecciano e spesso si confondono.

⁶ A. M. Ripellino, *op. cit.*, pag. 78.

Non soltanto perché si tratta di due opere dello stesso autore, ma anche perché quasi riflettono, al di là dell'esteriore simultaneità cronologica, due facce, o meglio due stadi, di una medesima evoluzione spirituale ed intellettuale.

Entrambi i personaggi principali, il Demone cioè e Pečorin, sono, in parte, Lermontov: entro certi limiti il loro carattere autobiografico è innegabile. Ma è precisamente oltre quei limiti, oltre il puro e semplice autobiografismo, che la differenza fra i due personaggi, ma soprattutto — e questo è importante — fra le due opere di cui essi sono i protagonisti, è radicale e riveste un interesse tutto particolare.

Se il primo personaggio è infatti rappresentato come incapace di capire se stesso, ciò avviene proprio perché egli sfugge innanzitutto alla capacità d'analisi del suo autore. E tutto il poema di cui egli è protagonista non ha baricentro.

L'altro, Pečorin, invece è rassegnato («riconciliato»?) ed assai meno lontano, psicologicamente, da Lermontov: perché ha capito, perché non si è rifiutato di capire molte cose dalla vita e perché ha cercato di capire se stesso. E viene rappresentato come un uomo; cosciente in modo non trascurabile e di se stesso e dei propri limiti. Soprattutto, però, Pečorin è stato profondamente compreso (e giudicato) da Lermontov. Quale sia il significato di tutto ciò, per la riuscita artistica del romanzo, è cosa intuitiva.

Il Demone resta fatalmente melodrammatico entro un'opera sfocata; Pečorin è vivo e verosimilmente rappresentato. L'uno, in conclusione, resta un demone (e chi è, che cos'è un demone, poi?) e l'altro è un uomo.

È quest'ultimo, l'uomo voglio dire, l'unico «Demone» vero sul piano artistico. Il Demone cioè dominato, smascherato, ridimensionato — ed amato — da Lermontov.

Demistificato: non si può infatti, al fine di tentare una completa «interpretazione» di Pečorin, dimenticare (sembra impossibile, eppure succede) che «*L'Eroe del nostro tempo*», molto più di un personaggio, è la totalità di un libro. È tutto quel mondo complesso (prodigiosamente ricco, complesso e concentrato), racchiuso nella totalità raccolta e disperata di quel romanzo. Totalità che — essa sola — esprime il giudizio ideale e morale che Lermontov in quel romanzo afferma.

Ma su ciò conto di soffermarmi più particolareggiatamente quando riparlerò anche della poesia di Lermontov.

È così sul piano tecnico, proprio sul piano dell'esecuzione formale che, coerentemente con quanto vado dicendo, c'è, anche nell'ultima redazione del « *Demone* », qualche cosa che non di rado è stranamente acerba. Qualche cosa che ricorda i primi tentativi poetici di Lermontov. Goffaggini ed assurdità (basti come esempio la stravaganza, alternata alla banalità, delle assicurazioni e dei giuramenti sulla bellezza di Tamara che, nel capitolo VII della I parte, l'autore si sente in dovere di pronunciare) che risulterebbero incomprensibili, pensando a quali ben diversi risultati il poeta raggiungeva proprio in quegli anni, a quale maturità ed equilibrio interno erano sistematicamente raggiunti nelle opere dello stesso periodo. Il fatto era che, col « *Demone* », Lermontov continuava ad annaspere nel vuoto.

Questo poema, che ha tutto il fascino delle cose assurde della prima giovinezza — ma soltanto *quel* fascino — Lermontov doveva veramente amarlo in modo quasi morboso, per non accorgersi, appunto, della sua assurdità. Doveva in qualche modo, sotto qualche aspetto, continuare a risentirlo dentro di sé come vero. E per Lermontov il fascino di quel poema doveva essere il fascino della sua voluta solitudine: di quella solitudine assurda, proterva e sprezzante, destinata a sciogliersi anch'essa, ma mai completamente, con il passare degli anni e con il raggiungimento, espresso nelle altre opere, di una diversa libertà. Diversa, sofferta e vera.

E questi pochi versi, dalla dedica della VI redazione (1838) del « *Demone* », sono emblematici pur nella loro polivalenza di significati. Anzi, forse a causa di quella polivalenza stessa. Lermontov si rende conto che nessuno può prendere sul serio quello che lui stesso non riesce a capire, né ad esprimere:

И не узнаешь здесь простого выраженья
тоски, мой бедный ум томившей столько лет;
и примешь за игру иль сон воображенья
большой души тяжелый бред...

8. La libertà che nasce dall'accettazione della necessità, diviene libertà totale soprattutto nell'accettazione, non letteraria, non macabra, non irresponsabile, della morte. La libertà viene a Ler-

montov dall'accettazione della morte. E su ciò è necessario soffermarsi attenti. Perché questo è un aspetto, un timbro della sua poesia che può sfuggire: espresso com'è con un raro pudore, quasi con l'imbarazzo di chi dica cose ovvie e nelle quali creda. Cose alle quali, pur sottintendendole sempre, soltanto si alluda. Con quel pudore per i propri sentimenti, che è caratteristico degli uomini e dei sentimenti veri.

E Lermontov come pochi altri poeti, e forse come nessuno fra gli scrittori russi, seppe risolvere nella morte — né cercata, né fuggita: certa — ogni contraddizione ed ogni speranza. Seppe vedere quella così elementare realtà come lo sfondo costante di ogni disarmonia, quasi come il contenuto, la sostanza di tutto. E sulla quale, nulla poteva a sua volta gettare ombre sinistre o inquietanti. Ed è anche per questo sfondo costante che, spesso, le più ardite delle immagini lermontoviane sembrano quasi domestiche. E le più avventurose delle sue metafore divengono naturali e tranquille. Vi è in lui come una serenità nello sguardo di fronte al mistero: e la poesia di Lermontov, così inquietante per le « *remote contrade* » (Mirskij) che vi tralucono, è inquietante e daimonica per un attimo solo: poi si fa pace e serenità. È la poesia di chi non può più nulla temere. In lui l'equilibrio è un equilibrio dei contrasti *espressi*. Quasi un equilibrio raggiunto tra forze opposte e bilanciatesi. Altrettanto fu detto (Maver) a proposito della poesia di Puškin. Ma, mentre in Puškin la serenità è espressa in quanto tale, in quanto già raggiunta, Lermontov, assai più « romantico » se vogliamo, ma anche in un certo senso più convincente, ci fa vedere l'equilibrio degli estremi, cioè *gli estremi in equilibrio*: un passo prima di quanto avrebbe fatto Puškin, egli si arresta: e lascia al lettore il compito di raggiungere per conto proprio, di trovare dentro di sé, l'equilibrio. E quel passo che noi lettori compiamo, quell'ultimo passo, ci comunica una serenità strana, una serenità che sfugge veramente ad ogni analisi: la serenità di chi è portato alle soglie della rassegnazione.

E quel mare che si ritira è allora la vita che va, la vita che nascondeva la morte, che nascondeva la presenza e la certezza di lei. È la morte che affiora lentamente, insensibilmente quasi: e che rasserena quanto della vita rimane.

Il paesaggio resta il medesimo eppure muta. La vita resta la

stessa e non è più tale. Non è più un assoluto (almeno in quanto soltanto vita) e diviene fatalismo, o misticismo o cinismo (ma quest'ultimo assai più apparente che reale).

Misticismo dicevo. L'arte di Lermontov è anche arte profondamente religiosa. Della religiosità atea di un Baudelaire per intenderci, di quella religiosità che è inquietudine ed insoddisfazione del presente e lucido desiderio di riposo nella pace⁷. Non si può non ricordare tutta la sezione «*La mort*» de «*Les fleurs du mal*». E due versi forse più degli altri: «*C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques / le sommeil et le don des rêves extatiques*». («*La mort des pauvres*»).

9. Il sonno è l'immagine, tratta dalla vita, che Lermontov sceglie per indicare la morte. L'immagine più semplice, anzi ovvia, la meno lugubre (lui, che all'inizio aveva voluto parlare della morte accatastando ridicoli spettacoli di teschi e di tibie e di mostri e di vermi e di notti senza fondo).

E in questo desiderio di riposo, di annullamento nel sonno (non nel sogno, si badi bene) si inserisce anche l'altro grande filone, quello della solitudine (per esempio di «*На севере диком*»). È paradossale, già ne ho accennato, che le poesie più esemplificatrici di quanto vado dicendo siano due traduzioni (l'altra, naturalmente è «*Горные вершины*»). La morte è per Lermontov sonno e un unico, immobile sogno: il sogno di una sola cosa, di un solo sentimento, di un solo, infinito attimo. È la compostezza della raggiunta immobilità. È, perciò, anche questa per così dire «*ipnotica*» solitudine:

И снится ей все, что в пустыне далекой -
в том крае, где солнца восход,
одна и грустна на утесе горючем
прекрасная пальма растет.
(«*На севере диком*», 1841).

E c'è una segreta corrispondenza nel solo apparente conflit-

⁷ Il saggio di L. Gančikov, *La religiosità di Lermontov* («*L'Europa Orientale*», 1936, I), mi è sembrato non avere nulla a che vedere col titolo: vi si parla di tutt'altre cose e di tutt'altri problemi, che con Lermontov in quanto scrittore nulla — o quasi — hanno a che vedere. È, piuttosto, teologia «*a proposito di*».

to fra il desiderio (più letterario comunque, che realizzabile) di una sconfinata libertà ed il suo desiderio di morire. Si veda, già in *Vadim* la canzone del *kazak* (che è, con qualche variante, la poesia «*Воля*» del 1831). Le contraddizioni interne dell'animo, o meglio del subconscio, di Lermontov sono, lo sappiamo, continue. E se tali contraddizioni, emergendo a livello di coscienza, l'avrebbero spinto verso l'unica pace per lui possibile, gli avrebbero anche fatto subire con particolare intensità il fascino delle tempeste: il fascino della libertà nell'azione e proveniente dall'azione, la quale ultima fa dimenticare ogni altra cosa se non l'attuale, il momentaneo, l'irrazionale:

... он счастья не ищет,
и не от счастья бежит!
.....
а он, мятежный, просит бури,
как будто в бурях есть покой!
(«*Парус*», 1832).

L'azione, dunque, costringe se non altro all'oblio di se stessi. A quell'oblio che può essere dato anche dalla serenità di un immobile dolore, divenuto anch'esso una sorta di estatico attimo — eterno come la solitudine o la morte:

... одиноко
он стоит, задумался глубоко,
и тихонько плачет он в пустыне.
(«*Утес*», 1841).

IV

10. C'è stato chi si è chiesto⁸ che cosa mai sarebbe l'«*Eroe del nostro tempo*» senza la presenza, in quel libro, della volontà di Pečorin, la quale ne «*frena gli impulsi, li ordina e li dispone secondo un'economia adatta ad ottenere il più alto rendimento*». Mi pare sia vero, per quanto riguarda l'importanza che, questo lato del suo carattere, ha per Pečorin. Soltanto farei delle riserve sul fatto che, a quanto pare, la risposta che quella domanda sottintende dovrebbe essere: «*ben poco, quasi niente*». E ciò, se passiamo ad esaminare non più un personaggio, ma il ro-

⁸ E. Gasparini, *op. cit.*, pp. 168-169.

manzo, non è assolutamente vero. Il romanzo non è un diario⁹. Non occorre insistere troppo su questa mia affermazione, condivisa del resto dal Gasparini stesso. «*La sua autobiografia, l'«Eroe del nostro tempo», è una falsa autoanalisi*» (pag. 78).

E se anche Gasparini parla (pag. 78) di «*energia di immaginazione*» e di «*forza di osservazione*», presenti in quell'opera, lo fa sempre, mi pare, quasi riferendo tali capacità a Pečorin.

È indubbio che nel romanzo l'energia, la forza della volontà, vengano ammirate e suggestionino Lermontov stesso, è indubbio che, come una affilatissima lama, brillante, anche per il lettore, di una luce a volte sinistra, ma sempre seducente.

Ma nell'«*Eroe del nostro tempo*», e ritorniamo così al nostro discorso, c'è molto di più.

Perché è proprio quando anche questa diga crolla, nei momenti in cui non c'è neppure più la «*volontà*» e nei quali Lermontov non riesce ad essere più soddisfatto di questa parvenza di potere — allorché cioè si è persa, e persino da Pečorin, oltre che dal suo autore, ogni attrattiva per la vita — che Lermontov raggiunge i suoi risultati artistici più alti¹⁰.

È questo abbandono, questo crollo, che mi sembra la vera (anche nel senso di autentica, non recitata) atmosfera, il vero luogo della poesia di Lermontov.

È, certo, sia detto fra parentesi, molto più questo il luogo della sua poesia di quanto lo sia quello in cui respirano i versi, troppo volutamente orgogliosi, un po' convenzionali e, malgrado tutto retorici (svaporanti in un lirismo elegiaco così lontano dalla «*strong loneliness*»¹¹ poundiana — e lermontoviana) di «*Bvl-*

⁹ V naš vek vse čuvstva liš' na srok;
no ja vas pomnju — da i točno,
ja vas nikak zabyt' ne mog!
(«*Valerik*», 1840):

questa è una vera pagina di diario, scritta proprio negli stessi anni.

¹⁰ È una cosa inevitabile: «*Sčast'e dlja nego tol'ko v soznanii vlasti, v «nasyščennoj gordosti», no etu gordost' emu prichoditsja meločno udovle-tvorjat'»*. Ju. Ajčhenval'd, *Siluety russkich pisatelej*, Moskva, 1908, II ed., pag. 206.

¹¹ E. Pound:

Have me in the strong loneliness
of sunless cliffs
and of gray waters.

The shadowy flowers of Orcus
remember thee.

«*Δώρια*» in *Ripostes*.

хожу один я на дороге» (1841). Poesia troppo lodata, perché forse troppo facilmente riconducibile ad un «*manifesto*», perché troppo facilmente spiegabile. Ma che rientra comunque anch'essa, nell'ambito dell'ispirazione più genuina del poeta, di quell'ispirazione della quale abbiamo fin qui parlato.

11. È naturale d'altra parte, e a questo ci ha lentamente condotti il nostro discorso, che l'unità di percezione di cui parlavamo (e che mi pare altra da quella intuita¹² da Belinskij), unità sulla quale Lermontov stenderà ormai sovraneamente il suo sguardo, dia la possibilità allo scrittore, qualora egli usi il tradizionale, il già noto, l'altrui, di servirsi anche di «*materiali*» di quel genere, in modo imprevedibile.

Accade cioè che la sua visione complessiva e semplice della vita gli dia la possibilità di capovolgere la convenzionalità e il significato di frasi e idee veramente banali. Esattamente così come la stessa visione complessiva gli aveva dato la possibilità di correggere, precisare e rinnovare sue opere giovanili, allargandone nel contempo il respiro e gli orizzonti.

Ecco allora che immagini (addirittura sequenze di versi) francamente inconsistenti, che mezzi pensieri pseudofilosofici, che situazioni e personaggi convenzionali, che tutto, insomma, potrà servirgli.

Perché egli, usandolo, lo respinga. Perché lo usi al solo scopo di respingerlo. Ed è strano, imprevedibilmente geniale, come da questa convenzionalità, ripresa per l'unica ragione di essere rifiutata, possa nascere poesia ed originalità di pensiero.

Anche il tener presente tutto ciò, renderebbe più facile, forse, il giungere ad una lettura non equivoca di «*Un Eroe del nostro tempo*». Pečorin (a guardar bene), Lermontov finge di prenderlo sul serio. L'oggettività e la soggettività di quel romanzo, sulle quali tanto si è discusso, non sono inconciliabili neppure sul piano logico. Perché Lermontov oggettiva Pečorin, ma rivela, servendosi (brutalmente così: *servendosi*) di lui, i limiti del personaggio stesso. La critica che Lermontov ne fa, nasce da impercettibili — quasi — ribaltamenti. Dai quali emerge l'«*Eroe*»

¹² I. Ambrogio, in *Belinskij e la teoria del realismo*, Roma 1963, pag. 164, ne mette in evidenza l'arbitrarietà.

come antieroe, come eroe in negativa: buono, di per sé, quasi soltanto per un romanzetto sentimentale a forti tinte, ma incapace di essere un personaggio tragico. Incapace di essere all'altezza della sua vera tragicità.

Non mi convincono perciò del tutto le giustificazioni, un po' curiose, che, sulla scia di Belinskij, si concedono al personaggio di Pečorin. Giustificazioni — e talvolta lodi — basate sul fatto che egli sembrerebbe quasi divertirsi a calunniare se stesso. Né, d'altra parte, va molto più avanti l'Andronikov il quale sostiene che « образу Печорина свойственны лишь отдельные черты характера Лермонтова: его жажда деятельности... »¹³. Perché, quella di Pečorin, non è sete d'azione, è inconcludenza ed orgoglio. Pečorin resterebbe il « Demone »: « все знать, все чувствовать, все видеть / стараться все возненавидеть / и все на свете презирать » (II, X), se Lermontov non lo demistificasse¹⁴.

Quello che Lermontov non vorrebbe essere, non vuole essere e, malgrado tutto, non è, lo possiamo leggere in « Дума » che è molto di più e molto di meno di una poesia dettata da contingenti (e sia pure urgentissimi) problemi. Per convincersene basterebbe pensare alla complessità delle « interpolazioni » da altre precedenti poesie di Lermontov in essa riscontrabili. Questo non è Lermontov e non può essere nessun uomo onesto né in quel tempo, né mai:

К добру и злу постыдно равнодушны,
в начале поприща мы вянем без борьбы;
перед опасностью позорно-малодушны,
и перед властью - презренные рабы.

И ненавидим мы, и любим мы случайно,
ничем не жертвуя ни злобе, ни любви...
(« Дума », 1838).

¹³ I. L. Andronikov, *Žizn' Lermontova*, Moskva-Leningrad 1939, pag. 66.

¹⁴ Demistificazione che (in un'altra opera però) Lermontov si sentì di fare anche al suo Demone, in uno scherzoso e purtroppo incompiuto poema:

Кипя огнем и силою юных лет,
я прежде шел про демона впопых:
то был безумный, страстный, детский бред.
(« Skazka dlja detej », 1840?, 3)

Ecco che, allora, il personaggio — se così si può dire — tragico è Lermontov. E solo Lermontov, che guarda il suo eroe impassibilmente, ma inesorabilmente.

Lermontov si serve di lui, dicevo, così come si serve nelle poesie di banalissime frasi, addirittura di versi di circostanza, per rendere tragico il rifiuto di quelle frasi stesse. Per rendere vero solo l'indifferente, il glaciale dolore (non l'indifferenza al dolore) o la morte:

... все исчезло без следов,
как легкий пар вечерних облаков:
едва блеснут, их ветер вновь уносит —
куда они? зачем? откуда? — кто их спросит...

versi, ad esempio, banali, « consolidanti » nella loro banalità tra l'elegiaco e lo sciopposo, e che divengono tragici quando, con quell'improvviso scatto (кто их спросит), Lermontov li nega con lucida desolazione.

Restiamo, per semplificare ulteriormente, a parlare ancora di nuvole. E leggiamo:

Идут все полки могучи,
шумны, как поток,
страшно-медленны, как тучи,
прямо на восток.
(« Спор », 1841).

L'immagine del movimento delle nuvole, usata ad indicare un moto inesorabile, inarrestabile come quello dello sterminato esercito descritto mentre avanza, mi pare di un'originalità inattesa, efficacissima proprio perché diametralmente opposta a quella delle nuvole quali simbolo di volubilità o inconsistenza.

12. Così avviene di certi personaggi: una frase, un solo moto dell'animo di Lermontov, espresso quasi sempre indirettamente, basta a rivelarli come inconsciamente tragici. Come incapaci di uscire dalla ragnatela di convenzionale aridità (e in questo senso è vero che si calunniano...) entro cui hanno però voluto costringere se stessi. Basterà ricordare il melodramma-

tico colloquio tra Pečorin (che crede di essere sincero!) e la principessa Mary (3 giugno):

— Да! такова была моя участь с самого детства. Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали — и они родились. Я был скромн — меня обвиняли в лукавстве: я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли; я стал злопамятен; я был угрюм, — другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их, — меня ставили ниже. Я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир, — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекла в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца; они там и умерли.

Se in questa demistificazione (e tale è certo questo episodio, come lo sono vari altri del romanzo) si potesse veramente trovare una chiave di lettura, ciò renderebbe inadeguati, anche se indispensabili, i tentativi di analisi psicologica di Pečorin, quasi si trattasse di un uomo vero e proprio. Tentativi così spesso ripetuti (e fra le migliori restano le indagini del Belinskij), ma mi pare con scarsa forza di convinzione, dato che urtavano sempre contro l'oggettiva sterilità del personaggio. Il quale è tutt'altra cosa da Lermontov, con cui si è finito troppo spesso con il confonderlo.

Pečorin è visto sì, dal suo autore, con la massima serietà. Ma è visto appunto come un «eroe» del suo tempo: tempi e uomini che Lermontov giudicava con disprezzo. Giudicando contemporaneamente anche gran parte della sua propria vita («Дума» non è solo un atto di accusa ai tempi, ma anche di autoaccusa). Pečorin, così, serve a Lermontov perché egli lo possa cancellare con un tratto di penna. Lo possa ridurre a materiale grezzo, a negazione su cui costruire la sua affermazione.

Gianernesto Dall'Aglio

LA « GUARDIA BIANCA » DI M. A. BULGAKOV *

I.

1. Vi è un problema di base, nella *Guardia bianca*, che è necessario chiarire subito.

Non appena apparve il romanzo, sostenitori e avversari si trovarono sorprendentemente d'accordo: si affermò che esso conteneva la trenodia ad una società pervenuta al tramonto, e che il Bulgakov ne era il conturbato cantore. Fissato questo punto, e spostato il volume ai margini del tavolo, si prese animatamente a discutere e di quella società e dell'atteggiamento assunto nei riguardi di essa dall'autore.

Ora, se spirito di parte e fervore polemico non avessero condotto a quel gesto, e il volume fosse rimasto sotto gli occhi, ci si sarebbe accorti che il discorso contenutovi verteva, assai più che su una società, su di un mondo: su un insieme di valori, cioè, etici e culturali, che una civiltà aveva acquisito durante un lungo travaglio, e che si consideravano inalienabili, e prerogativa della stessa umana natura. Nella cornice di quel mondo, la società in oggetto era espressione storica del tutto contingente; e nei riguardi di quei valori, perfino tralignante. Vuole, oltre a ciò, l'ironia che, in luogo di un canto funebre, il Bulgakov dedicasse a quest'ultima un'amara satira; e che nessuno fra coloro che lo accusavano di esserne il nostalgico tutore fosse capace, nel considerarla e trattarne, dello stesso alto disprezzo¹.

* La seconda parte del saggio (dedicata alla analisi dello stile verbale del romanzo) seguirà nel prossimo volume.

¹ Sono sufficientemente eloquenti, al proposito, le pagine in cui è descritto il policromo afflusso dei profughi dal Nord, o ricorrono gli apprezzamenti su Skoropàdskij e il suo governo, e sugli ufficiali dello Stato meglio-

Certo, a fraintendere aveva in parte contribuito lo stesso autore. A cominciare dal titolo che egli aveva dato al romanzo: un titolo ingannevole perché sembrava promettere quanto in effetti non manteneva: un quadro, se non panoramico almeno rappresentativo, di un fenomeno storico (le vicende della Guardia bianca² vi figurano, in realtà, circoscritte entro limiti spaziali e temporali estremamente ristretti; anzi, a tal segno angusti da lasciarne intravedere a malapena uno scorcio). Ingannevole ancora perché dava adito a presumervi implicita una contrapposizione fra «bianchi» e «rossi» — del tutto inesistente nell'opera³. Nella quale contrapposizioni e contrasti è pur vero che esistono (e sarebbe addirittura stolto non accorgersi che vi occupano una parte centrale), ma vengono esercitati in tutt'altro ambito, di gran lunga più vasto: fra transeunte e immutevole. La vita è, infatti, considerata nel romanzo, per così dire, *sub specie aeterni*, con occhio intento a badare a quanto vi muta e a quanto ha da restare immutato — ciò che spiega il continuo, insistente ricorrere degli epiteti *večnyj*, *pročnyj*, *bezmertnyj* (eterno, solido, imperituro) ad ogni occasione di discordia.

Ma qui, prima di ampliare il discorso, è necessario fissare due punti essenziali.

Il primo riguarda il soggetto. Abbiamo già visto che, contrariamente al titolo, (ove lo si prenda alla lettera) esso non verte attorno alle gesta della Guardia. E, per quanto ciò possa suonare paradossale, aggiungiamo subito che non è neppure costituito dal-

re, o quelle in cui sono delineati i ritratti di Talberg, Vasilica, Špoljanskij. Perfino allorché si accenna all'odio che quella società nutriva per il bolscevismo, vi si accenna con sdegno: come odio non dettato da una opposta concezione della vita, ma come reazione contro il perturbamento del proprio egoistico benessere. «Odiavano i bolscevichi. Ma non di un odio a viso aperto [...] bensì di un odio vile, da serpi, dietro le spalle, nell'ombra», pag. 151.

D'ora innanzi l'indicazione delle pagine sarà fatta, fra parentesi, nel testo. L'edizione da cui sono tratte le citaz. è quella di Mosca 1966 (M. B. *Izbrannaja proza*). Ove manchino specificazioni, le parole o le frasi sottolineate nelle citaz. non lo sono nel testo dell'A.

² Nella traduz. italiana sarebbe opportuno non accentuare questo valore con l'impiego dell'articolo determinativo, e rendere *Belaja gvardija* semplicemente con *Guardia bianca*.

³ Né lo si intende fare, come vedremo parlando del tempo dell'azione. Non lo si ha, d'altra parte, neppure sotto il riguardo delle operazioni militari, poiché, nel romanzo, i bianchi combattono contro le formazioni di Petljura e non contro i bolscevichi.

la cronaca della famiglia dei Turbinj, malgrado la parte vistosa che questa occupa nella narrazione. Ne è d'altronde riprova la circostanza che quando il Bulgàkov la elesse a nucleo di una riduzione teatrale della *Guardia bianca*, *I giorni dei Turbinj* risultarono un dramma eccellente, e un mediocre sottoprodotto. La nuova opera era valida in sè, ma col romanzo non aveva più nulla a che fare⁴. L'autore aveva dovuto investire di un significato autonomo una vicenda che, all'origine, rientrava in un disegno corale; e ciò lo aveva condotto a compiere cospicue trasformazioni nell'ordine dei fatti, nella compagine e nel carattere dei personaggi (collocato, adesso, al centro dell'azione, Aleksèj Turbinj veniva assoggettato a una metamorfosi addirittura radicale).

Il secondo punto da stabilire è il tempo dell'azione.

2. Il tempo dell'azione è limitato a un volgere di giorni estremamente breve ed intenso. Si esaurisce nel corso di poco più di un mese: dalla fine del dicembre 1918 («dopo il Natale di Cristo 1918») alla «notte fra il due e il tre febbraio» 1919.

La delimitazione è di capitale importanza poiché abbraccia un periodo singolare: un periodo nel quale la Russia zarista è già un *passato* e il bolscevismo ancora un *avvenire* (l'esercito rosso entrerà a Kìev soltanto all'alba del 3 febbraio). L'Ucraina vive l'ultima fase di quell'«assurdo» interregno di Skoropàdskij che, nella sua ora serotina, vedrà accendersi e divampare sanguigna l'«assurda» meteora di Petljura.

Gli avvenimenti hanno il loro esito su un ponte: lo Cernòj, il quale, varcando il Dnepr, congiunge Kìev alla «strada che viene da Mosca»⁵. È da questo ponte che, commesso l'ultimo «assurdo» assassinio, le bande di Petljura si ritireranno, evacuando la città e svanendo nel «buio», così come dal «buio» erano comparse. Attraverso lo stesso ponte, ai primi chiarori del nuovo giorno, entreranno in città le truppe bolsceviche.

⁴ A tale riguardo non può essere definita altrimenti che ingenua la tesi di M. Levidov (*Večernaja Moskva*, 8 ottobre 1926, n. 232) secondo cui il dramma resulterebbe inferiore al romanzo per motivi «stilistici». È per lo meno ovvio che un'opera teatrale, limitata per sua natura al dialogo, non consenta parti descrittive o quant'altro dà modo a uno scrittore — in una opera narrativa — di esercitare lo «stile» alla maniera in cui lo intende il Levidov.

⁵ Cioè: dalla Russia già bolscevica.

Ma il romanzo, iniziato *dopo* il crollo della vecchia Russia, si arresta *prima* di questo ingresso. Lo *Cepnòj most* viene in tal modo ad assumere una carica emblematica che si proietta sull'intero arco della narrazione: *Ponte sospeso* (*cepnòj* = fatto di catene) fra due epoche — fra due « rive » — interregno nel cui corso l'ieri e il domani non si scontrano perché non vi si incontrano neppure. E, non incontrandosi, non possono ingenerare un conflitto. Il tempo dell'azione resta, così, circoscritto alla dura realtà di un oggi in cui l'ieri affiora opaco da zone divenute, e sentite, ormai quasi remote⁶, e il domani si delinea altrettanto opaco, trapelando fra le « nebbie » di una lontananza fantomatica e « misteriosa ».

La situazione in atto è un *informe*; a intendere il valore del quale soccorre una chiave offertaci dallo stesso Bulgakov con l'epigrafe puškiniana collocata in testa al romanzo:

« Incominciò a cadere una neve minuta, e improvvisamente precipitò giù a fiocchi: fu la tormenta. In un istante il cielo oscuro si confuse col mare di neve. Tutto scomparì ».

Sorpreso da una tormenta che dissolve i confini fra terra e cielo, e in cui ogni cosa improvvisamente e paurosamente si cancella, un uomo non ha più che un unico, esclusivo problema: la

⁶ I termini della *rottura* col passato sono dati subito all'inizio col fissaggio, estremamente rapido e laconico, di alcuni centri focali: a) il ricordo della morte della madre — la « luminosa regina » del vecchio focolare domestico; b) l'accento al « vaso incrinato » — simbolo della contaminazione del focolare causata dall'intrusione in esso di Talberg quale elemento discordante, di perturbazione; c) il ritorno di Aleksej dal fronte — interruzione violenta nel corso della vita del focolare, causata dalla guerra; d) il quadro del focolare impostato sugli elementi simbolici del mondo *imperituro*; e) la situazione attuale e la diversità della festa natalizia rispetto alle precedenti.

Si veda, poi, alla chiusa del romanzo (339) la scena in cui i Turbiny e i loro amici tornano a riunirsi, di nuovo tutti insieme, a tavola, per la prima volta dopo le perigliose vicende che hanno sconvolto la città. « E tutto fu come prima, eccetto una cosa: sulla tavola non vi erano le cupe rose ardenti, poiché da tempo più non esisteva la *Pâtisserie de la Marquise*, saccheggiate, *allontanatasi nell'ignoto* (*ušedšej v neizvestnuju dal'*), evidentemente laddove riposa in pace anche Mme Anjou. Non vi erano neppure le spalline su nessuno di coloro che sedevano a tavola: anche le spalline erano *salpate per chissà dove* e si erano *dissolte nella tempesta, al di là delle finestre* ». Si veda, infine, l'aspetto di « morte » che assumono, agli occhi di Aleksej, le cose che lo ricollegano al passato: l'edificio del Ginnasio immerso in una « pace morta » (e nota il giuoco sottile fra *pokoj*-salone e *pokoj*- quiete, silenzio. « Caserme morte » gli appaiono pure quelle del vico Brest-Litovskij.

conservazione della vita. Ma allorché è un cataclisma storico a travolgerlo, una « tempesta »⁷ che sembra voler dissolvere ogni confine fra bene e male, e minacciare di sovvertire le stesse basi dell'umano, il problema diventa problema della conservazione dei valori della vita.

Il dramma di questa conservazione è al centro del romanzo. E ne costituisce il soggetto. È il dramma della responsabilità di ogni individuo — dinanzi a se stesso, alla coscienza della propria umana dignità — di non cedere alla violenza di ciò che congiura a scardinare e prostrare quanto di più prezioso e permanente egli porta in sé, sia quale prerogativa della condizione umana, sia quale conquista conseguita lungo il travaglio della civiltà.

Su questo secondo punto è la seconda epigrafe a illuminarci. Mentre la prima — tratta dal Puškin — riflette la condizione psicologica di colui che viene a trovarsi nella « tempesta », l'altra — tratta dalla *Apocalisse* di S. Giovanni — ne considera il comportamento morale:

« E furono giudicati, i morti, secondo quanto scritto nei libri, *conformemente agli atti loro* »⁸.

Ora, è esattamente — e soltanto — sulla base degli atti, che gli esseri i quali si aggirano nella tempesta del Bulgakov vengono giudicati. E classificati e distinti in « uomini », « lupi » e « volpi ». Uomo è colui che lotta per non abdicare a se stesso (e da Naj-Turs, il perfetto forte, a Nikòlka che ne è il seguace, a Elena semplice e istintiva, ad Aleksèj il debole, e a Rusakov⁹, si avranno gamme diverse di resistenza). Ai « lupi » appartengono coloro a cui, sin dalle prime raffiche, il vento della *v'juga* ha lacerato la veste umana e che, col vento, hanno preso a ululare a immagine della bestia ridestatasi in loro (la teppa che uccide, i banditi che rapinano unicamente per odio e ferocia). E infine le

⁷ A partire da A. Blok, scrittori e poeti sovietici degli anni venti hanno simboleggiato nella « tormenta » (*v'juga*) la rivoluzione bolscevica. Ma nella G. B. il Bulgàkov (che pure si vale del termine, attribuendogli il significato di cui sopra, ad es. a pag. 113, ove è detto: « Da tempo ha preso a mulinare la neve dal Nord, e mulina, e mulina, e non cessa, e più si va avanti e peggio è. Al Nord ulula la tormenta ») si serve della parola per adombrare l'insurrezione contadina capeggiata da Petljura.

⁸ Il sottol. non è nel T.

⁹ « Non lasciarmi imputridire », dirà R. rivolgendosi a Dio nella preghiera: « e giuro che tornerò ad essere nuovamente *un uomo* » (219).

« volpi » (gli Skoropàdskij, i Tàlberg, i generali, gli Špoljànskij): gli astuti che vanno rabberciando sul corpo gli stracci della veste e disinvoltamente riammantandosi in essi, si presentano a procacciarsi un posto al banchetto macabro. Curvano le schiene per carpire il boccone caduto a terra, e lo masticano altezzosi; brindano e schiamazzano, ma lanciano attorno occhiate furtive, pronti all'apostasia o alla fuga non appena la testa ubriaca dell'anfrizione minacci di crollare sul tavolo.

Sarebbe errato, tuttavia, supporre che il Bulgàkov giudichi gli « atti » per quello che essi possono valere in sé, presi in astratto. Vedremo fra breve come si stabiliscono nessi consequenziali fra ciò che li condiziona e l'individuo. Per il momento vogliamo limitarci a una impostazione iniziale.

Ne *Il Maestro e Margherita* Woland condanna Berlioz alla « inesistenza » (*nebytiè*) per una legge consequenziale: « Siete stato sempre » — egli afferma: — « un accalorato propagandista della teoria in base alla quale, una volta mozzato il capo, la vita dell'individuo viene a cessare e passa alla inesistenza [...] A ciascuno sarà dato secondo la sua fede »¹⁰.

Il passo prospetta possibilità più profonde di una felice battuta contro l'ateismo. Essa contiene la pietra su cui poggia l'edificio morale bulgakoviano: ciascuno, vivendo, assume, dinanzi a se stesso, una responsabilità. Tale responsabilità investe innanzitutto, e su un piano assoluto, il rapporto con i valori imperituri (che non sono solo quelli della fede religiosa) e si riflette sulla condotta che, conformemente a quel rapporto, viene assunta.

Ma vi è dell'altro. Accanto ai valori imperituri, ne esistono alcuni il cui genere è meno assoluto, e magari perituro: i cosiddetti ideali: una confessione (non la fede) religiosa, una fazione scelta fra quelle poste in palio da un secolo. Gli atti compiuti conformemente a questi ideali si giustificano e si riscattano se il rapporto che l'individuo ha con essi è di meditato, sincero e profondo convincimento.

Il giudizio è quindi portato sugli uomini secondo i loro « atti »; e, sugli atti, secondo la « fede » che li ha determinati. L'imperativo morale bulgakoviano poggia sulle rigide leggi della fedeltà e della consequenzialità.

¹⁰ M. B., *Master i Margarita*, Paris 1937, pag. 159. Il sottol. non è nel T.

Il prezzo può essere anche la morte. La morte è accettata da Naj-Turs con fermezza perché è l'unica soluzione che si offra alla sua coscienza, l'unica possibilità di preservare intatte e la sua umana dignità e la sua coerenza a una divisa. Conservare la vita comporterebbe per lui, a breve scadenza, la necessità di patteggiare con se stesso per venire a patti con un nuovo mondo opposto al suo mondo, e con una nuova fede opposta alla sua fede.

Non si trova nell'eguale sua condizione il debole Aleksèj Turbin - *čelovèk trjápka* (uomo-straccio) di principi labili e di fiacchi ideali, introverso cupo, adolescente invecchiato senza maturazione, curvo sul naufragio delle proprie speranze. L'alea della morte lo sorprende impreparato e inerme, sull'orlo di un vuoto per non sprofondare nel quale non dispone di nulla che lo sorregga, e di nulla a cui reggersi. L'unico valore che si affacci al suo animo atterrito è perciò l'attaccamento animale alla vita fisica.

« Basta dare la caccia a un uomo, sparandogli, e questi si tramuta in lupo scaltrito; in luogo dell'intelligenza, ch'è fragile e, nelle congiunture davvero gravi, superflua, dà fuori uno scaltrito istinto ferino » (272).

Da quel medesimo istinto è sorpreso anche Naj-Turs, ma non travolto, poiché ha da opporgli una consapevolezza. Aleksèj ne è invece a tal segno offuscato da smarrire la propria effigie umana: « Braccato, ormai del tutto a guisa di lupo, correva, sfalciando gli occhi di qua e di là [...] *digrignando i denti*, sparò tre volte » (273)¹¹.

Uccide anche egli — come Naj-Turs — ma non combattendo per una fede. Vi è, perciò, da chiedersi se la posta messa in giuoco dal Bulgàkov sia di un genere più ambizioso, e presenti una gravità maggiore di quella attribuitagli dai suoi critici.

3. Come uomo e scrittore, il Bulgàkov non dette grande agio a presumere che i suoi sentimenti inclinassero sempre, o comple-

¹¹ Anche di Nikolka, allorché egli tenta di sparare su *Nerone* (l'uomo che cerca di immobilizzarlo per consegnarlo ai soldati di Petljura) è detto: « Vento e gelo gli irrupero nella bocca ardente poiché *digrignava i denti come un lupacchiotto* » (240).

tamente, dalla parte del nuovo regime instauratosi in Russia. Nella prima metà degli anni venti, quando attendeva alla *Guardia bianca*, e aveva ormai acquisito di quella nuova realtà una bastante esperienza, sarebbe potuto cadere facilmente nella tentazione di esprimere un qualche giudizio personale (e che, per temperamento, non andasse esente in modo assoluto dalle tentazioni, lo mostrò più tardi in alcuni scritti che rispecchiano il suo sorprendente umorismo, e il suo ritratto minore).

Ma se, come ogni uomo, andava soggetto ai sentimenti, sapeva esserne soprattutto padrone e non schiavo.

Sta a darcene prova il sogno di Aleksèj laddovè si accenna a come nel paradiso verranno accolti i soldati bolscevichi.

Il Bulgàkov si era adombrato in Aleksèj, e non è da escludere che intendesse sorridere di sé nel mostrarcelo colto da meraviglia dinanzi a una rivelazione fattagli in sogno da un personaggio curioso: Žilin — un maresciallo d'alloggio che aveva combattuto al fronte insieme con lui, nell'esercito zarista, e che era caduto in combattimento due anni prima.

Žilin appare nelle fulgide vesti di un crociato antico, coperto d'armatura, e irradia una intensa luce azzurreggiante. Come già in Tolstòj, anche qui è l'uomo semplice, del popolo, che per la fede religiosa è contrapposto all'intellettuale esitante, e si rivela più pronto di quest'ultimo nel comprendere e accettare la risposta saggezza delle cose. Žilin narra come nel paradiso siano già approntati sontuosi saloni (« non se ne vedono i soffitti [...], stelle rosse, nuvole rosse », 165) per accogliere i soldati bolscevichi che, fra due anni, cadranno nella battaglia di Perekop.

« — I bolscevichi? — si sconvolse l'animo di Turbin, — state confondendo, Žilin; non può essere. Non li lasceranno entrare là.

— Signor dottore, anch'io lo pensavo. Anch'io. Sono rimasto sconvolto, chiedo al Signore Iddio [...] Che affare è, dico, Signore: i tuoi preti dicono che i bolscevichi se ne andranno all'inferno. E allora, dico, che affare è? Loro in te non ci credono, e tu vedi mo' che caspita di caserme gli hai rizzato [...] E lui dice: « Be', non ci credono, dice; e che vuoi farci? A me non me ne viene né caldo né freddo. E manco a te, dice, non te ne viene. E manco a loro, dice. Perché io, dal creder vostro, non ci ho né guadagno né perdenza. Quello ci crede, e questo non ci crede [...] In quanto alle caserme, Žilin, qui c'è

una cosa da capire: voi siete, Žilin, tutti eguali per me — uccisi su un campo di battaglia. Questo, Žilin, c'è da capire; e non lo capiranno tutti » (165-66).

In effetti riuscirà a capirlo soltanto chi, a differenza di Turbin, ha in sé tanta umiltà da riconoscere che non vi è ideale, sbagliato o non sbagliato che sembri o sia, il quale non muova e tragga alimento da una fede — sul cui piano si riscatta e assume equivalenza. È per questo che nel paradiso bulgakoviano vediamo « egualmente » accolti un maresciallo d'alloggio caduto per la patria e lo zar, Naj-Turs morto lottando per il suo mondo (nel sogno appare a fianco di Žilin come *krestonosec* - crociato), e i soldati dell'armata rossa che soccomberanno « sul campo » per una fede e un mondo del tutto opposti. (Ma non vi avranno seggio i Petljùra, gli Skoropàdskij e tutti coloro i cui « atti » furono mosi, anzi che da ideali, da ambizione e da calcolo).

A questo concetto dell'onesta fede il Bulgàkov doveva attribuire una grande importanza se, verso la conclusione del romanzo, sentì la necessità di tornarvi sopra. Lo fece, dando una particolare evidenza al richiamo col servirsi nuovamente di Žilin.

Ecco, dunque, che Žilin si manifesta ancora in un sogno: ma questa volta a un soldato bolscevico. Un bolscevico in cui non ravvisa un avversario: è un suo compaesano, un « vicino di casa ». Gli appare per salvarlo nell'istante in cui questi sta per morire assiderato.

Il soldato rosso è di guardia al treno blindato « Il Proletario ». Nella notte gelida, affondando i piedi nella neve, distrutto dalla stanchezza, si muove « come un pendolo » fra la locomotiva e il primo blocco. La stanchezza minaccia di farlo cadere. A tratti sosta: appoggia a terra il calcio del fucile e si assopisce:

« La muraglia nera del treno blindato non si cancellava, nel sogno, e non si cancellavano certi suoni che giungevano a lui dalla stazione. Ma ad essi se ne aggiungevano dei nuovi. Si innalzava, nel sogno, un firmamento non mai visto prima. Tutto rosso, splendente, e tutto disseminato di stelle Marte¹² e del loro vivo scintillio. L'animo dell'uomo istantaneamente si colmava di felicità » (346).

¹² Nella stella Marte il Bulgàkov simboleggia la lotta armata per l'affermazione del bolscevismo.

È la felicità che gli viene dall'immagine di un avvenire « mai visto prima » sulla terra, di un futuro Eden in cui gli esseri umani vivranno in prosperità e secondo giustizia. E, poiché egli vi crede con tutto se stesso, gli sembra bello e doveroso combattere per realizzarlo. La morte potrà coglierlo gloriosamente in combattimento o, silenziosa e oscura, lì al posto di guardia. Ma la fede di lui è così intensa che neppure la morte ha importanza di fronte a quel domani. Perciò egli è pronto ad accettarla.

È a questo punto che si compie il miracolo:

« Apparve un cavaliere sconosciuto, impenetrabile, ricoperto da un'armatura, e si librava nell'aria, avvicinandogli con aria *fraterna*. Il treno nero blindato era quasi sul punto di scomparire nel sogno, e al suo posto andava distendendosi un villaggio sepolto nelle nevi: Mälve Čugry. Lui — l'uomo — era dei dintorni di Čugry, e incontro gli veniva un compaesano e vicino di casa.

— Žilin? — disse senza suono, senza labbra, il cervello dell'uomo; e di colpo una voce a stormo gli martellò nel petto tre parole:

— Avamposto... vedetta... assideri...

L'uomo, con uno sforzo ormai del tutto disumano, strappò da terra il fucile, se lo gettò sul braccio, vacillando, scollò i piedi e riprese a camminare » (346).

4. Agli antipodi degli uomini di fede risiedono coloro i cui atti non trovano in nulla giustificazione e riscatto. Il paradiso di Žilin non accoglierà la ciurma contadina in rivolta. Gli uomini di Petljura non si battono per un ideale: li animano avidità e un odio feroce (*ljùtaja nènavist', neutolënnaja zlòba*, 159) contro i proprietari terrieri che essi vogliono soppiantare nel possesso della ricchezza, diventando, da sfruttati, alla loro volta sfruttatori. Ciò che esigono è:

« — Tutta la terra ai contadini.

— Cento ettari a testa.

— Che non vi sia neppure l'odore di un proprietario.

— E che, per ciascuno di quei cento ettari, vi sia una robusta carta bollata con il timbro: in proprietà eterna, ereditaria, dal nonno al padre, dal padre al figlio, al nipote, e così oltre.

— Che nessuna genia cittadina giunga dalla città a chiedere grano. Il grano è del contadino, non si dà a nessuno; quello che non si mangia lo sotterreremo.

— Che dalla città ci sia portato il petrolio »¹³.

Parlando del « lestofante » (*prochvòst*, 119) postosi a capo di questa ciurma, il Bulgàkov conferisce un singolare sviluppo alla sua teoria. La mancanza di un ideale — e cioè di un mondo morale — fa sì che colui che ne è affetto abbia una esistenza la cui *realtà* si attua, ed esaurisce, entro limiti angusti: nella cronaca essa è incontrovertibile, ma, al di là di quella, resta cancellata. Collocata in una dimensione temporale avulsa dal contesto storico (della storia umana), la *presenza* di Petljura è fisicamente controllabile; ma rotti quegli argini, ove la si contempi al di sopra e al di fuori della contingenza, essa diviene fantomatica, ché l'ieri non è causa del suo esistere, e il domani non ne è conseguenza o proseguimento. Pertanto, un individuo siffatto, considerato da tale angolazione, risulta privo di « volto », ed ogni suo atto si rivela *čepuchà*, *legènda*, *miràž* (inezia, leggenda, fatamorgana, 161). Anche se le circostanze hanno fatto di lui un condottiero — non importa se grande o minuscolo — non potrà in alcun modo essere considerato un uomo del destino, ma del caso.

L'unica traccia che Petljura ha lasciato dietro di sé è una testimonianza materiale: « sangue » e « sterco »: « Rimasero solo il cadavere dell'ebreo in nero, che si andava freddando, all'imboccatura del ponte, e poi dei ciuffi di fieno calpestato, e poi sterco equino »¹⁴.

Petljura è semplicemente un avventuriero che ha saputo approfittare della burrasca scatenatasi sul mare ucraino¹⁵ per iner-

¹³ Pag. 160. Di qui la ripetuta ironia con la quale, nel romanzo, i contadini sono chiamati « portatori di Dio » con chiara allusione al Dostoevskij e al Tolstoj.

¹⁴ Anche Nikolka, al bivio fra la Lubočickaja e la Lovskaja, vedrà « una pozza di sangue e sterco » (242). Si veda all'inverso, come ne *Il Maestro e Margherita* sia sostenuta l'esistenza di Jeshua, ancorché storicamente non dimostrabile.

¹⁵ Pag. 167. L'immagine è usata dal B. laddove si parla dello scrittore ucraino Vinničenko, allo stesso proposito.

picarsi sulla cresta dell'onda. Non persegue altro fine eccetto quello di una ambiziosa conquista del potere:

« Nessuno [...] sapeva cosa volesse combinare questo Petturra¹⁶ in Ucraina; ma tutti ormai sapevano che, *inesplicabile e senza volto*, egli voleva conquistare lei: l'Ucraina » (168).

Alla domanda: perché è riuscito a porsi alla testa dei rivoltosi, la risposta sarà: per una imperscrutabile « magia » del caso. Del resto, a inerpicarsi sulla cresta dell'onda, « se non fosse stato lui — sarebbe stato un altro. Se non l'altro — un terzo » (161). Poiché, se a una rivoluzione è indispensabile un capo, a una « baraonda » basta un qualunque caporione: « *Èto òčen' pròsto. Bylà by kuter'mà, a ljùdi najdùtsja* » (È molto semplice: scoppiata la baraonda, salta fuori la gente, 167).

Uomo del caso, uomo senza ideale, Simòn Petljùra manca di reale esistenza.

« È un mito. È un mito Petljùra. Non è esistito affatto » (167). È « semplicemente un mito sorto in Ucraina nella nebbia del pauroso anno diciotto » (159).

È a questo punto che — non certo per riprendere le argute tesi di padre J. B. Pérès e dell'arcivescovo di Dublino, monsignor Whately, ma per avvalorare su scala assoluta il proprio asserto — il Bulgàkov aggiunge: « È un mito altrettanto straordinario quanto il mito del *non mai esistito* Napoleone; solo, di gran lunga meno suggestivo » (167).

II.

1. Dal piano morale, la concezione bulgakoviana si proietta sul piano rappresentativo, influenzandolo e determinandovi uno « sdoppiamento » (*dvòjstvennost'*). Ciò che accade durante l'*interregno* ha duplice aspetto: è, da un lato, indiscutibilmente reale (il cadavere dell'ebreo, rimasto sul Ponte sospeso « stava a testimo-

¹⁶ Il B. usa sarcasticamente la storpiatura del nome Petljura nella pronuncia dei tedeschi di guarnigione a Kiev.

niare che Petljùra non era stato un mito, che egli era esistito effettivamente » (343), ma è inesistente dall'altro. La coscienza non riesce ad accettarlo come *vero* in quanto privo di « volto », di ragion d'essere. E non sa spiegarlo altrimenti che come cosa « inesplicabile », « mitica », opera di « magia ». (Petljùra « è un mito sorto in Ucraina *nella nebbia* del pauroso anno diciotto »).

Non è una contraddizione: è un dramma; ed esso sorge dal conflitto fra mondo della coscienza e mondo esteriore.

Nel romanzo *Il Maestro e Margherita* vi è un personaggio che colpisce per una singolare anomalia: « L'occhio destro è nero; il sinistro, chissà perché, — verde »¹⁷. Ora, nella *Guardia bianca*, si direbbe che gli avvenimenti siano guardati appunto con occhi di tale sorta, e che ciascuna pupilla, filtrandoli attraverso il proprio colore, ne provochi una esperienza diversa. Fisica l'una, cogliendone le apparenze materiali (e la descrizione risulterà, allora, realistica e non di rado perfino minuziosamente puntuale), morale l'altra, discoprendone la fantomatica essenza (e la descrizione verterà su di un registro e fantastico e mitico). Ma accadrà, anche, che essi vengano osservati simultaneamente dalle due pupille. Si avrà, allora, una sconcertante « realtà » di carattere onirico, fatta di una elusiva sostanza equorea — perché solida e, insieme, cedevole e sfuggente. Come l'acqua, infatti, sarà dato palparla ma non trattenerla fra le dita.

I tropi valgono quello che valgono, ma il presente può essere utile a chiarire la natura di certe descrizioni della *Guardia bianca*, in cui percezione e interpretazione del dato si trovano in incessante osmosi; e a comprendere perché non si verifichi mai un netto distacco fra immagini e sensazioni di un sogno, vissuto da un personaggio, e di uno stato di veglia che immediatamente lo precede o lo segue.

La qualità del tropo ci viene, d'altronde, da un passo del romanzo in cui sembra consciamente riassunto quanto abbiamo detto finora: « *Tájna i dvòjstvennost' zjybkiego vrémeni* » (Il mistero e lo sdoppiamento [= la duplicità di significato] del tempo *marezzato*. 132).

¹⁷ M. B., *Master i Margarita*, Parigi 1967, pag. 13. Nella *Guardia bianca* è Myšljaevskij a possedere occhi simili: « Il destro — tutto scintille verdi come una gemma pura degli Urali; l'altro, scuro » (281).

Ciò che accade *esiste* al medesimo modo in cui esiste una immagine riflessa nell'acqua: essa è dotata di tutti gli attributi del vero, ma non di consistenza. Che la superficie si increspi, si « maruzzi » (diventi *z'jbkaja*) — e si dissolverà. La sua natura è perciò duplice, oscilla di tra il reale e l'inesistente.

Non è senza utilità rilevare che, nel passo ora citato, tre delle cinque parole che lo compongono, siano pedali che ricorrono insistentemente nel romanzo: *tàjna* (e derivati), *dvòjstvennost'*, *z'jbkij* (e *z'jbkost'*).

2. Queste premesse sono sufficienti a chiarire i motivi per cui fra i Leit-Motive del romanzo — sogni, sonnolenza (*drema*), nebbia (*tumàn*), — occupino una collocazione centrale e costituiscano il canovaccio su cui si intrama la storia della lunga notte che, ai due estremi del cielo, ha veduto « la stella pastorale — la serotina Venere » (la vecchia, idillica età di pace, giunta al suo vespro) e « il rosso, fremente Marte » (la nuova età che incombe).

Fra vespro ed alba si spalanca una voragine buia dove « mare di neve » e « nebbia » accecano. « Confuso, nebbioso... oh, com'è nebbioso e pauroso tutto, d'attorno » (159). Petljura « è un mito sorto nella nebbia ». « E da dove è venuta fuori quest'armata paurosa? È andata intessendosi di nebbia gelida nell'aria cerula e aghiforme del crepuscolo » (245) « Eh, eh... Bolbotùn non è possibile che sia un granduca; un esercito di ottocentomila uomini non è possibile, e di un milione neppure... D'altronde — nebbia » (246).

Tutto ciò che si produce non ha origine né esito. Sorto come per incanto dal mistero, nel mistero come per incanto scompare: « Dopo, scomparve tutto, come se non fosse mai esistito » (343).

Risposte quali « *nikomù ne izvèstno* » (nessuno lo sa), « *niktò v mire ne mog by skazàt', kak eto slučilos'* » (nessuno, al mondo, potrebbe dire come ciò accadesse) sono le monotone, desolate giustificazioni che accompagnano la relazione di ogni vicenda. « E cosa adesso accadrà, per una mente umana anche evoluta è incomprendibile e inimmaginabile » (259).

L'avverbio *otkùda-to* (venuto, apparso *da qualche parte, chissà da dove*) è immancabilmente impiegato allorché si introduce

sulla scena un attore di quelle vicende¹⁸. Le quali sono registrate dalla mente come in uno stato di torpore.

Non a caso è a quest'ultimo (*drèma*) che — dopo averlo fatto assurgere a una specie di genio emblematico, sarà affidato il compito di chiudere il romanzo. Spentisi gli ultimi bagliori della tempesta, la *drèma* trasvola sulla città, raccogliendo i fili spezzati del tempo, e riallaccia l'ieri al domani. Sull'arena degli avvenimenti e sui protagonisti (ora immersi in un normale sonno fisico, talché, ridestandosi, potranno chiedersi se quanto essi hanno sofferto sia effettivamente accaduto o sia opera di un sogno funesto) essa cala un sipario che precede il riaccendersi delle luci nel teatro: l'alba del nuovo giorno che, con l'ingresso dei bolscevichi in Kìev, riconurrà nella vita la misura del reale.

In effetti, quale significato ha avuto la « tempesta »? Non è stata che l'incubo di una notte d'inverno. Nelle ultime ore di questa notte, a Vasilisa dormiente appare un sogno. E, nel sogno, gli sembra « che non sia esistita alcuna rivoluzione » e che « tutto era absurdità e nonsenso » (*čepuchà i vzdor*. 344).

Anche Turbin, si era precedentemente chiesto se Petljura fosse una persona reale: « Ma è esistito? O l'ho sognato? Non si sa, non si può accertare » (335).

3. La *dvòjstvennost'*, la duplicità fra irreali (« Ecco cosa io vi dirò: non è esistito ») e reale (« il cadavere testimoniava che Petùrra non era stato un mito, che era esistito effettivamente » 343) investe egualmente il teatro dell'azione.

Kìev, come tutte le città del Bulgàkov (si pensi alla Mosca del *Romanzo teatrale*, alla Mosca e alla Gerusalemme de *Il Maestro e Margherita*) è raffigurata fisicamente, nella *Guardia bianca*, con estrema puntualità. Esatta è la descrizione delle strade, degli edifici, dei parchi; e così meticolosamente sono precisati gli itinerari dei personaggi, che potremmo ripercorrerli, ricalcando orma su orma. Ma nel suo corpo fatto di materia tangibile alita uno spirito ambiguo.

Se, intimamente, i protagonisti vivono ai limiti fra veglia e incubo, la scena su cui si muovono è collocata in un'aura di tra

¹⁸ Di Petljura sarà detto che il suo « passato era immerso dentro una profondissima caligine » (158).

il reale e il fiabesco: è *zýbkaja*. Così come i reami delle fiabe, le sue frontiere si perdono nell'insondabile (321). La circondano lande che i suoi abitatori non conoscono (153), «foreste iridescenti» (154), «iridescenti, enigmatiche brume» (149) popolate da genti minacciose. E, più oltre, nelle «misteriose lontananze» si apre una strada che conduce «molto, molto lontano», al di là dei confini del reame, verso la «misteriosa» Mosca (*tainstvennaja Moskvà*, 149).

Il reame, come tutti i reami delle fiabe, non ha nome. Non lo si chiama Kìev, ma la «Città». E la lettera iniziale maiuscola attribuisce al sostantivo valore di nome assoluto, emblematico; e insieme elusivo. È la Città «madre delle città russe» (210); ma qui è soprattutto l'*urbs* opposta al *pagus*, la sede della civiltà opposta alla barbarie delle foreste, la dimora della cultura opposta alla landa bruta.

4. Torniamo al problema dell'interregno.

Ciò che si compie, nel suo corso, ha gli attributi, ma non la sostanza del reale, perché nessuna necessità lo condiziona. E, poiché è così, lo si può spiegare soltanto come prodotto, opera di «magia». Per quale ragione accadde, non lo dirà nessuno» (343). «Le cose sono fatte a questa maniera, *magicamente*, in questo mondo» (167).

I prodromi del sovvertimento si sono annunciati in un'aura da tregenda: «Sotto i piedi rimbombano, brontolano conturbate le viscere della terra» (113). Sin dalla fine dell'anno 1917, «nella Città presero già a compiersi molti avvenimenti portentosi e strani; vi germogliarono esseri senza scarpe, ma con ampi braconi che spuntavano al di sotto di grigi cappotti militari [...] Gli esseri dai braconi, in un batter d'occhio, cacciarono via dalla Città le schiere grige, scompaginate, giunte da un qualche dove [*otkùdato*] di tra le foreste»¹⁹.

Lo scenario va sempre e sempre più accendendosi di luci corrusche: «Dall'anno 1918, quando nella Città i prodigi ebbero inizio in modo del tutto palese» (132), gli eventi cessarono dall'aver un corso normale: «compivano fantastici zig-zag» (129). «I giorni si allungavano per sortilegio» (*koldovski*, 334). L'an-

¹⁹ Come vedremo oltre, «grigio», nelle fiabe russe è epiteto del lupo.

no 1918 si presenta sotto le spoglie di un mostro mitico: «di giorno in giorno il suo aspetto si fa sempre più minaccioso e irsuto» (113). E sembianze mitiche assumono i mesi: «Trasvolò al di sopra dei Turbinì il gennaio 1919 incatenato nel ghiaccio e polveroso di neve; volò loro incontro il febbraio, e si infagottò nella tormenta» (166). In vesti altrettanto mitiche appaiono la morte e la rabbia:

«La morte [...] avanzò per le strade autunnali, e poi invernali, dell'Ucraina, insieme con le folate del nevischio secco. Incominciò a bussare, nelle boscaglie, con le mitragliatrici. Non la si vedeva, lei, ma chiaramente visibile le cedeva dinanzi la scabra rabbia contadina. Correva, essa, per la tormenta ed il freddo, in calzari sfondati, con ciocche di fieno sul capo arrovesciato e scoperto, e ululava [...] Incominciarono a svolazzare esili gallettini rossi. Poi comparve, di contro il sole vermiglio del tramonto, un ebreto-bettoliere impiccato per gli organi del sesso» (166).

«Accadde, tutto questo, d'un tratto, ma non in modo inatteso; e fu precorso, quello che accadde, da presagi» (54). «Anche nella bella capitale Varsavia fu vista un'apparizione: Enrico Sienkiewicz si adese su di un nembo e ghignò caustico. Dopo di che ebbe inizio una vera e propria diavoleria: si gonfiò e prese a saltabeccare in forma di vesciche»²⁰.

«Poi, un buio terrore passò come un vento al di sopra delle teste» (161).

È chiaro che il Bulgakov opera su dati reali, interpretandoli in chiave lirica. Ma è una chiave costantemente usata a schiudere sottopassaggi verso l'irreale.

5. In una simile atmosfera, le cose prendono ad assumere una duplicità (*dvòjstvennost'*), quasi effettivamente fossero colte da due pupille di colore diverso. L'una vede che, «del tutto all'improvviso (*vnezàpno*), nell'interstizio fra le cupole si squarciò il grigio fondale e apparve di tra la nebbia un improvviso (*vnezàpnoe*) sole»; l'altra che «questo sole era così grosso come mai nessuno lo aveva visto, e del tutto vermiglio come sangue puro» (314). L'una coglie puntualmente — movimento dietro movimento — tutte le fasi attraverso le quali un oratore, innalzato

²⁰ Nella edizione di Riga (1927) del romanzo, segue l'episodio di «Degtjarenko — profeta» ucciso dai rossi. L'episodio manca nella ediz. sovietica.

sulle spalle dei compagni, ne ridiscende per eclissarsi tra la folla — « l'oratore si inclinò su di un fianco, quindi scomparvero le sue gambe, il ventre, quindi scomparve anche la testa al di sotto di un berretto » — l'altra lo vede dissolversi nel nulla in virtù di un sortilegio: « svanì prodigiosamente, magicamente (*čuděsno, koldovskì*), come letteralmente inghiottito dalla terra »²¹.

Insidiati dalla duplicità, gli oggetti che popolano le scene risultano, al contempo e *oggetti ed esseri*, come nel clima animistico della fiaba.

« I mortai silenziosamente socchiudevano gli occhi verso Turbin » e i cannoni « andavano ingrossando a misura che egli si avvicinava, e guardavano minacciosi Turbin »²².

« La stazione s'era agghiacciata nell'orrore. Si era calcata il buio sulla fronte, e alluciava con gli occhiuzzi dei lumi gialli, insonnoliti dal crepitio del giorno prima » (345).

La parola « *dispozicija* » (ordine di operazione) desta dal sonno il colonnello Koz'yr'-Leškò:

« gli sembrò di vederla in un sogno molto caldo, e voleva perfino scostarla come parola fredda. Ma la parola si gonfiò, penetrò dentro la capanna insieme coi repugnanti foruncoli della faccia dell'attendente ed una busta sgualcita » (204).

« La colonna di mercurio, gonfiando e rampollando, per sortilegio (*koldovskim òbrazom*), dalla densa sferetta argentea, strisciò fuori e si allungò fino alla linea dei 40,2. Allora l'orgasmo e l'angoscia, nella camera rosa, presero a un tratto a liquefarsi e a dilagare. L'angoscia giunse come un groppo grigio posatosi sulla coltre e, adesso, si era mutata in corde gialle che s'erano allungate come alghe nell'acqua » (262).

²¹ Si confr. *Il Maestro e Margherita* dove l'identico procedimento è usato solo in funzione di descrizione realistica: Afranio si congeda da Pilato e prende a discendere la scalinata: « poi, dalla sua figura vennero mozzate le gambe, il torso, e infine scomparve anche il cappuccio » (op. cit. 178). E *Diavoliada* (Londra 1970, pag. 22), dove Kal'soner, discendendo dentro l'ascensore, è visto progressivamente scomparire: « Per prime si eclissarono le gambe, poi il ventre, la barba; per ultimi gli occhietti e la bocca ». Nella G. b. ne abbiamo ancora due esempi: a pag. 305 dove un pope si veste fra la calca: « Una pianeta senza testa, senza braccia, aleggiava gibbata sulla folla, dopo di che affondò nella folla, poi emerse la manica di una tonaca ovattata, un'altra... » e alle pagg. 172-173 (il negozio di M.me Anjou, ²² Il B. attribuisce loro anche una fisionomia (*tolstomordye* = dai musi grassi; *tuporylye* = dai grugni ottusi); così come *vostrorylyj* (= dal grugno affilato) è detta una mitragliatrice.

6. Vi è un'unica cosa, nel romanzo, che resti immune dalla *dvòjstvennost'* (su quella degli oggetti riprenderemo oltre il discorso): l'« enorme » statua di S. Vladimir che domina dalla collina omonima.

Palese riscontro del Cavaliere di bronzo puškiniano, minacciosamente impennato sopra una riva della Nevà, quasi una sfida all'Europa, il bronzeo principe-apostolo, in atto compostamente calmo e severo, si erge sopra una riva del Dnepr. E, reggendo una croce, fissa lo sguardo in direzione di Mosca.

Su questa croce la « nebbia » non riesce ad esercitare il suo potere. Non solo, allorché, la croce, di notte, è illuminata,

« la si distingue da lontano, e [...] nella nera caligine, nei meandri delle insenature e nei gomiti del fiume-vegliardo, di tra le giuncaie, le imbarcazioni la scorgevano, e trovavano, guidate dal suo splendore, il cammino fluviale verso la Città » (149).

La croce « domina fredda e calma » sul « fiume-vegliardo ». Su un fiume vecchio per i molti secoli di storia che sono trascorsi assieme alle sue acque; su un fiume sulle cui rive è sorta la Città culla della civiltà e della cultura russe, e centro da cui, per opera del principe Vladimir il Santo, ha avuto inizio l'era cristiana della Rus'.

Neppure la *drema* sfiorerà l'immagine crocifera:

« Il torpore sonnolento sorvolò la Città, sfrecciò simile a un uccello bianco, opalescente, schivando la croce di Vladimir » (344).

Qui sorge un problema che, per il momento, ci limitiamo solo ad impostare.

« Da lontano, sembrava che il braccio trasversale si fosse dileguato — fuso con il verticale, e perciò la croce si era mutata in spada minacciosa, appuntita » (348).

Quale significato è da attribuire a questa croce che assume l'aspetto di una spada? Il simbolo croce-spada ricorre frequente

nella letteratura russa del tempo. Ma richiamarci al Solov'ev e ai simbolisti (si pensi, ad esempio al *Pridšèšij* di A. Bèlyj dove essa è segno del Nuovo Avvento) resulterebbe di scarsa utilità.

Ne *Il Maestro e Margherita* anche Satana è raffigurato con una spada; e questa, confitta verticalmente nel pavimento di una terrazza da cui si domina Mosca, diviene gnomone di una meridiana, la cui « ombra, lentamente, inesorabilmente si allungava, strisciando verso i neri calzari di Satana »²³.

Dalla croce-spada scaturisce una luce che guida i naviganti. Ancora, quale sorgente di luce, essa appare nelle ultime pagine della *Guardia bianca* là dove il debole, ex-ateo Rusakov è immerso nella lettura dei testi sacri:

« Man mano che egli progrediva nella lettura dello straordinario libro, la mente di lui si cangiava in spada rutilante che penetrava nell'ombra »²⁴.

Sorgente di ombra è invece, la spada-meridiana di Woland. E cosa significhi « ombra » è lo stesso Woland a spiegarlo durante il suo sdegnoso colloquio con l'apostolo Matteo: « Che ne sarebbe del tuo bene, se il male non esistesse; e quale aspetto avrebbe la terra, se da essa le ombre scomparissero? Le ombre sono generate dalle cose e dagli uomini. Ecco l'ombra della mia spada »²⁵.

Ma è giocoforza che il problema rimanga temporaneamente in sospeso (il suo chiarimento implicherebbe oltre tutto la necessità di compiere una iniziale distinzione fra i concetti di bene e di male quali apparivano al Bulgakov della *Guardia bianca* e quali si concretarono, a distanza di tempo, ne *Il Maestro e Margherita*).

Era necessario impostarlo perché potessimo riprendere più agevolmente il tema dei valori permanenti e del transeunte.

²³ *M. i M.*, pag. 204.

²⁴ Simili ad una « spada splendente » (ma « avvolta in una bandiera a lutto ») appaiono anche le lancette dell'orologio a torre dei Turbiny quando la febbre di Aleksej ferito raggiunge i 39,6.

²⁵ *M. i M.*, pag. 202. Qui è, forse, da vedere anche un richiamo al *Faust*, laddove Mefistofele afferma di rappresentare la faccia infera (le tenebre) del creato.

III.

1. La *Guardia bianca* si apre, e conclude, con due discorsi sulle stelle. L'uno e l'altro hanno carattere simbolico. Ma se il primo si limita a prospettare una situazione di fatto, contingente, il secondo tende a proporre una filosofia dei fatti, considerati al di là della contingenza.

Il Marte e la Venere dell'inizio restano due punti di riferimento: designano le due rive non congiunte (Marte non ha epifania nel romanzo) fra cui fluiscono precipitosi gli avvenimenti che si produrranno tra la fine del dicembre 1918 e il febbraio 1919.

In quanto alle stelle di cui si parla alla conclusione dell'opera, è molto probabile (oltre che essere attraente il pensarlo) che l'idea di servirsene come di emblemi venisse al Bulgakov dal poema dantesco. Dileguatasi la « bufera » infernale che aveva sconvolto la città, anch'egli prendeva a riadornare il cielo di luci rasserenanti. Ma il richiamo va subito abbandonato perché di scarsa consistenza: alla pari di molti altri del genere, esaurita la sua speciosità letteraria, si arresta alla buccia delle cose. Le luci siderali del Bulgakov rischiarano strade molto diverse dalle dantesche. E se adesso si accendono, forse, sull'antisoglia di un purgatorio, in seguito non ci scorteranno là dove attende una Beatrice. La donna de *Il Maestro e Margherita* non è, infatti, colei che, pura, beatifica; e neppure redime²⁶: in essa vi è unicamente il potere di un sublime egoismo. Ha conquistato l'amore a prezzo di un adulterio; e, a prezzo di una rinuncia lo ha conservato, alleandosi a Satana e servendolo come regina del Sabba (« la gente cui è stata tolta ogni cosa » — la giustifica il Maestro: — « cerca salvezza presso una forza ultraterrena »).

Le stelle della *Guardia bianca* si dischiudono su orizzonti meno complessi.

« L'ultima notte si aprì in fiore. Nella seconda metà di essa l'intero azzurro greve, il velario di Dio che avvolge il mondo, andò ricoprendosi di stelle. Pareva che nella incommensurabile

²⁶ Anche la Reiss (G. b.) è una peccatrice, seppure Aleksej la chiama « salvatrice » (*spasitel'nica*, 279).

altitudine, al di là di quella azzurra cortina, celebrassero vespro alle Porte Sante. Accendevano i lumi sull'altare, e questi venivano tralucendo sulla cortina a cespugli interi, a croci e a riquadri. Al di sopra del Dnepr, dalla terra peccaminosa e insanguinata coperta di neve, si ergeva verso le altezze nere, cupe, la croce notturna di Vladimir. Da lontano sembrava che il braccio trasversale si fosse dileguato, fuso con il verticale; e perciò la croce s'era mutata in spada minacciosa, acuminata.

«Ma non impaura. Tutto trascorre. Sofferenze, tormenti, sangue, fame e peste²⁷. La spada scomparirà²⁸ ma, ecco, le stelle rimarranno pur quando e dei corpi nostri, e degli atti e i fatti, sin l'ombra sarà cancellata dalla terra. Non vi è un solo uomo che lo ignori. Allora: perché non vogliamo rivolgere ad esse il nostro sguardo? Perché?» (348).

Su questo interrogativo, che è, insieme, un invito a rivolgere la mente a ciò che nel mondo non muta, si chiude l'ultima pagina del romanzo.

Chi chiedesse quale sia la pietra sulla quale riposa l'edificio morale del Bulgakov, non avrebbe che da cercarla nel passo ora trascritto; e cioè nel calmo, saldo (non pretenzioso e non retorico) ottimismo che esso esprime. Vi si manifesta una filosofia che può, magari, non piacere, dato che lascia adito a supporre che qualunque cosa accada, qualsiasi evento si produca al di là dei non mutevoli limiti stellari, sia fenomeno destinato a fare il suo tempo; e a scomparire per lasciare il campo a nuovi e altrettanto effimeri eventi. E che, cioè, non la sola « bufera » di cui si racconta nel romanzo — perché inutile, senza senso, scatenata da un mitico Petljùra — sarà cancellata al riaffacciarsi della buona temperie, ma che pure la rivoluzione bolscevica — anche se non se ne tratta nel romanzo — subirà eguale sorte, e non rappresenterà nient'altro, anch'essa, che una « v'juga », seppure « più suggestiva ».

²⁷ Si ha qui un richiamo al versetto dell'*Apocalisse* che, nella pag. precedente, è stato letto da Rusakov (l'unico che rimanga desto durante l'ultima notte): « Le infermità ormai non saranno, poiché ciò che era prima è trascorso ».

²⁸ La spada ha qui un significato più piano, allusivo alla lotta che si sta combattendo. Occorre riandare alla pag. 149, ove è detto che S. Vladimir « fissa lo sguardo nella lontananza, in direzione di Mosca » (di qui il significato degli aggettivi « minacciosa, acuta » coi quali è definita la croce-spada, poiché è in corso un conflitto fra vecchio mondo — basato sui valori dello spirito — e mondo nuovo, ateo e materialista. Ma il conflitto armato cesserà).

Ma il discuterne condurrebbe al di fuori dell'impegno critico; che non è quello di entrare in concordia o in discordia con le idee manifestate in un'opera d'arte, ma di esporle nel modo più imparziale come aspetti di un mondo umano che ci si è proposti di intendere. Non ricordo più dove G. K. Chesterton ha sostenuto che l'unico modo per accostarsi all'imparzialità è quello di incominciare col dichiararsi parziale. E la migliore parzialità da professare nei riguardi di uno scrittore è quella di nutrire un incondizionato rispetto verso tutto ciò che, a ragione o a torto, egli ha meditato e sofferto, e che ci ha confidato e affidato nei suoi scritti. Ora, ci sembra che il Bulgàkov manifestasse l'eguale diffidenza del Čèchov nei riguardi di ogni « sistema », e nutrisse l'eguale sua fiducia nelle qualità potenziali dell'uomo. Il quale può, e pertanto deve, raggiungere la propria interiore dignità²⁹ — condizione prima per riconoscere e rispettare se stesso nei propri simili. In quanto ai sistemi, essi dovevano apparirgli a un dipresso come le medicine (e il Bulgàkov e il Čèkov erano medici entrambi): a un organismo sano esse non servono; l'organismo malato ne abbisogna — ma per *riacquistare* lo stato di salute.

Per il Bulgàkov la salute è la « norma »; la malattia — una deroga alla norma. Il principio è espresso da Šervinskij, anche se egli, con la sua quasi chlestakoviana « leggerezza di idee », sembra fare una insalata à la Montaigne confondendo in una, per considerarli « deroghe » di eguale entità, « Stati maggiori, questa guerra idiota³⁰, i bolscevichi e Petljùra ». « Ma dopo, quando tutto rientrerà nella norma... ». (138).

La norma è l'ordine naturale della vita cui si contrappone il disordine. Perciò coloro che, come Aleksèj Turbìn, sono rientrati nella Città dopo le vicissitudini della guerra non hanno che un desiderio: « ricostruire di nuovo una vita non guerresca, bensì usuale, umana » (152).

Ma una soluzione così semplicistica non placa: lascia aperto un problema angosciante. La norma degli « anni di pace » è stata

²⁹ Sugli sviluppi dell'assunto bulgakoviano, secondo il quale l'uomo deve essere fedele a se stesso e all'umano che ha in sé, ne *Il M. e M.*, cfr. I. Vinogradov, *Zaveščanie Mastera in Voprosy Literatury* 6, 1968. (Nel saggio del V. non si hanno, però, riferimenti alla G. b.)

³⁰ Si allude alla guerra 1914-18.

spezzata dall'abnorme degli «anni di sangue» (111). Perché il sangue? Quale senso ha avuto il versarlo?

«Pagherà qualcuno per il sangue?

«No. Nessuno.

«Semplicemente, ecco, si scioglierà la neve: germoglierà la verde erba ucraina, ricoprirà il terreno col suo intrico... spunteranno le biade lussureggianti, prenderà, sopra ai campi, a palpar la canicola; e del sangue non resteranno neppur le tracce. È a buon mercato, il sangue, sui campi rossodorati, e nessuno lo riscatterà» (343).

Questo è il problema che, nella *Guardia bianca*, assume una posizione centrale: ogni altro, «per il momento, passa in secondo piano rispetto a quello essenziale: quello del sangue» (260).

Ed esso diviene ancora più grave quando ci si chiede perché nella tempesta siano stati travolti anche gli innocenti: coloro che non erano implicati in alcuna delle fazioni in contesa³¹, come l'ebreo Feldman, uscito di casa «con gli occhi erratici», alla disperata ricerca di una levatrice per la sua donna che urla sotto le doglie, e disgraziatamente imbattutosi, in via Millionnaja, nelle avanguardie di Bolbotun («E meno male che Feldman morì di buona morte. Non aveva tempo, il *sòtnik* Galan'ba. Perciò calò un fendente sulla testa di Feldman, e fu tutto», 214); o come l'altro ebreo, dalla mala morte, che scoperto dietro una catasta di legna, e accusato soltanto per questo di essere una spia, viene straziato a lungo, finché il *pan kurennoj* non calcolò bene il colpo e,

«con la violenza di una folgore, gli abbattè lo scovolo del fucile sulla testa. Qualcosa, là dentro, scricchiolò; l'uomo in nero non fece più eco con un «uh!»... Curvato un braccio, e ciondolando la testa da genuflesso che era si ripiegò su un fianco e, proteso in fuori l'altro braccio con gesto ampio, lo allungò quasi volesse raccattarsi più che poteva di quella terra pesticiata e intrisa di sterco equino. Le dita si rattrappirono a gancio e si mireso a raspare la neve sporca» (342-43).

³¹ Il B. sembra volerli esemplificare soprattutto negli ebrei (l'ebreo-bettoliere appeso per gli organi del sesso; Feldman; l'ebreo ucciso a colpi di scovolo da Kozyr'-Leško). Il problema del sangue è ripreso, con altri sviluppi, ne *Il Maestro e Margherita*.

Il cristianesimo (se così è dato chiamarlo) bulgakoviano è *sui generis*. Laddove un credente ortodosso vedrebbe nelle sofferenze delle *ispytànija* (parola che ricorre in una sola occasione nel romanzo), e cioè delle *prove* attraverso le quali la fede è saggiata, e in grazia delle quali si conquista il pedaggio a una ricompensa ultraterrena, il Bulgàkov della *Guardia bianca* resta interdetto dinanzi ad esse. La sua «mente umana», anche se «evoluta», non ne penetra il senso. «Tutto ciò è accaduto, è accaduto e non è più. *Ignominia, assurdità*» (117).

Non vi è che un personaggio, nel romanzo, che riesca a vedere le sofferenze come *ispytànija* e punizioni inferte dall'alto i peccati: Rusakov. «Io so che mi hai punito», dice rivolgendosi a Dio: «Oh, in che modo tremendo mi hai punito [...] Io credo in Te! Credo con l'anima, il corpo, con ogni fibra del cervello»³⁴. E, nel suo colloquio con Turbin, annuncia che i bolscevichi entreranno nella Città, «angeli» vendicatori «per punizione dei peccati dei suoi abitanti. Così, come un tempo, Sodomia e Gomorra...» (337).

Ma Rusakov è un *ortodosso*. È approdato alla fede dal peccato totale, e ne è diventato un totale, cieco seguace: poiché an-

³⁴ R. è stato, come Berlioz, un ateo. Ma, a differenza di costui, è un debole. La sua crisi ha inizio allorché la miseria di questa sua debolezza gli si manifesta dopo essere stato abbandonato a se stesso dal proprio «idolo» corruttore. La fede gli si presenta, allora, come nuovo sostegno cui appoggiarsi; gli è di conforto dinanzi alla paura del vuoto verificatasi attorno a lui; essa gli rivela senso e ragione di quanto avviene nella vita terrena: «Mali e afflizioni gli apparivano di poco conto, insignificanti. L'infermità cadeva come la scorza di un ramo secco abbandonato nel bosco. Vedeva la fumea azzurra, senza fondo, dei secoli, il corridoio dei millenni. E non era sgomento, quello che provava, ma sennata remissione e venerazione. Una pace si insediava nell'anima» (108). Non è senza importanza, per ciò che vedremo oltre, che il B. consideri il processo spirituale che si compie in lui come un ritorno all'umano. Nel chiedere perdono a Dio per aver umiliato in sé la condizione umana nel culto di uno spavaldo materialismo, per aver professato il coraggio dei deboli — la simulazione di una forza, ostentata a riparo di una fragilità, — egli dice: «Perdonami se avevo decretato che Tu non esisti: se Tu non esistessi, io sarei ora un cane tignoso, senza speranza. Ma sono un uomo; e sono forte solo perché Tu esisti» (219). R. è l'unico personaggio della *G. b.* per cui la vita terrena si discolora sotto le luci della eterna. È un ortodosso (un servo-schiavo) che, se provoca perplessità in Aleksej Turbin, suscita l'aperta disapprovazione del B. di *M. e M.* (dove R. ci è riproposto sotto le spoglie dell'apostolo Matteo). È del resto conseguente che per il B., animato da un irreversibile amore per la vita, fosse del tutto inaccettabile qualsiasi discolorazione di essa, seppure in vista di una futura incomparabilmente migliore.

che egli è un debole; e, come ogni debole, non trovando nel proprio mondo interiore alcun sostegno, lo va cercando al di fuori. Crede, adesso, in Dio con la stessa intensità con la quale lo aveva prima negato; crede in Cristo e nelle Scritture come prima aveva creduto nell' « anticristo » Špoljanskij³⁵.

Forse è per questo che l'atteggiamento del Bulgàkov nei suoi riguardi ci appare (Rusàkov è definito, nel giudizio del medico Turbin, un demente, un affetto da fissità mentale) non dissimile da quello che egli farà assumere da Woland nei confronti dello « stolto » Matteo. E l'uno e l'altro sono « servi », e cioè uomini fiacchi che, per essere sprovvisi di una ragione e un mondo propri, si sono assoggettati a un principio.

Un principio, una fede... « questo, certo, è una cosa molto buona » — dice Turbin a Rusakov (lo stesso Turbin che si era stupito della effettiva esistenza di un paradiso, e di un paradiso che avrebbe accolto gente di fede e principi opposti ai suoi) — « e la considero con rispetto » (366).

Ogni principio ed ogni fede sono considerati « con rispetto » dal Bulgàkov, e posti su un identico piano di validità morale. (Forse che Jeshua, ancorché scontento di Matteo — costui non solo non lo capisce, ma va scrivendo sulle pergamene parole che egli non ha mai detto — lo ha allontanato da sé e ha cessato di considerarlo suo?) Ma ciò da cui il Bulgàkov ripugna è l'abiura alla ragione e la conseguente cieca servilità. Se, nella *Guardia bianca*, egli ha proiettato la sua umana pochezza in Aleksèj, ne *Il Maestro e Margherita* ha riversato la sete della sua ragione in Ponzio Pilato: l'uomo che, dopo essersi incontrato con Jeshua ed essere stato sconvolto dalle idee del « filosofo vagabondo », ha iniziato proprio da quel momento a polemizzare con lui, ad avanzare problemi, ad aprire un dibattito che si protrarrà — forse insolubile — oltre le soglie della vita terrena. Allorché sulla Luna la sua ombra, e la figura di Jeshua (« Colui col quale egli tanto brama parlare »)³⁶, si stanno allontanando, Woland, rivolgendosi ai suoi compagni, dice loro: « Lasciateli soli, non turbiamoli. E, forse, finiranno col concordare su qualcosa »³⁷.

³⁵ Sembra che in Špoljanskij il B. abbia adombrato V. Šklovskij.

³⁶ *M. i M.*, pag. 211.

³⁷ *Ibid.*, 212.

In *disputa*, e Pilato e Jeshua appariranno ancora a Ivàn Nikolàevič assopitosi:

« Dal letto alla finestra si allunga un'ampia strada lunare, e per quella strada va ascendendo un uomo in mantello bianco dalla fodera sanguigna, e prende ad avvicinarsi alla luna. Accanto a lui procede un uomo giovane dal chitone lacero e il volto deturpato. I viandanti conversano di qualcosa con calore, disputano, cercano di giungere a un accordo su qualcosa »³⁸.

3. Il Cristo del Bulgàkov non placa. Mira, all'inverso, a spingere l'individuo nelle tormentose angustie della ragione. Jeshua non pone Pilato dinanzi alle rasserenanti soluzioni della trascendenza, ma dinanzi a se stesso. Lo scuote dalla torpida « emicrania » per collocarlo a tu per tu con la sua responsabilità di essere umano.

Lo costringe a meditare con una affermazione sorprendente. Gli dice che tutti gli uomini sono buoni: « Tutti. Non ve ne sono di cattivi al mondo »³⁹.

La prospettiva di possedere una impensata ricchezza sconcerta Pilato. Cerca di negarla per negare i problemi che essa comporta. E, non appena Jeshua — dimentico del rispetto che gli impone di apostrofare il suo interlocutore col titolo di « egemone » — chiama anche lui « uomo buono », ribatte:

« Mi chiami uomo buono? Sbagli. A Gerusalemme tutti lo vanno sussurrando che io sono un mostro spietato; ed è perfettamente vero »⁴⁰.

Ma ormai Pilato non ne è più così certo. Al punto da sentire la necessità irresistibile di dimostrarselo col dare ordine al centurione Marco di fustigare il filosofo per quell'epiteto confidenziale (un ordine, che, tuttavia, contiene una remora: « Non stroppiarlo, però »).

Nella *Guardia bianca*, se il principio della bontà connaturale — come vedremo fra breve — è già, sia pure vagamente e marginalmente, prospettato, è il problema del male quello a cui essenzialmente, se non esclusivamente, si volge l'interesse dell'au-

³⁸ *Ibid.*, 218.

³⁹ *Ibid.*, 24.

⁴⁰ *Ibid.*, 20.

tore. E allorché la ragione non trova risposte atte a giustificarli, male, sangue, efferatezze si presentano come fenomeni irrazionali, al di là della umana capacità di intenderli. « Ignominia. Assurdità ».

Pozòr, čepuchà, vzdor. E nebbia. E magia. Poiché anche quest'ultima parola è incessantemente usata a definire ciò che non trova una spiegazione. O non la trova nella *Guardia bianca*; dove le cose non sono contemplate ancora dall'alto di una maturata saggezza, ma tuttora sofferte a livello terreno.

L'imperativo dell'affermazione dei valori umani è non pertanto già al centro del romanzo. Sono questi valori — vittoriosi o sconfitti che escano nel singolo individuo — ad essere assoggettati alle prove delle avversità. Non certo la fede religiosa. Tra i valori, la fede ha una collocazione significativa, ma non esclusiva. Poiché è la condotta dell'uomo in questa vita, più che il suo destino nell'altra, è il suo dover rispondere delle proprie azioni dinanzi a se stesso, prima che al cospetto di un dio, a presentarsi alla coscienza del Bulgàkov. Il quale, se inorridisce e rimane interdetto allo spettacolo dell'odio e della ferocia, delle bassezze e della viltà, e se preferisce vedervi opera di magia, anzi che illuminata e preordinata Provvidenza (troppo crudele perché non gli appaia troppo facile accettarla come tale e restarne pago), abbandonato l'insolubile mistero delle cause, trova una ragione di ottimismo nelle possibilità positive delle conseguenze.

L'insorgere del male spinge ineluttabilmente ad una scelta: l'individuo può intristirsi in volpe e lupo — o può elevarsi, attraverso una più profonda conquista di sé, a dignità compiuta.

Indicativo è quanto viene affermato a proposito di Nikòlka che chiede all'« enigmatico vecchietto » Iddio perché le disgrazie si siano riversate sulla famiglia dei Turbinj: Nikòlka, per esser giovane, « non sapeva ancora che tutto ciò che avviene si compie così come deve, e soltanto per il meglio »⁴¹.

L'avvento del meglio si produce all'atto in cui, sotto l'urto degli eventi esteriori, siamo posti nella necessità di operare la

⁴¹ La frase ritornerà nell'atto III, quadro 2 del *Bagrovyyj ostrov* (L'isola purpurea), ma in tale occasione carica della originaria ironia voltairiana: « Tutto ciò che accade è sempre per il meglio, sian lodati gli dèi », dice Tochonga a Betty.

scelta: all'atto in cui, acquisita consapevolezza dell'« uomo buono » che si cela sotto il chitone del nostro Pilato, prendiamo a cavarlo fuori (Rusakòv), o — possedendone già consapevolezza — a maturarlo e insaldarlo (Nikòlka).

L'ottimismo bulgakoviano trae origine dal principio che ogni tempesta è fenomeno transeunte nella « bellezza e la continuità della vita » (118) e che (*Il Maestro e Margherita*) tutti gli uomini sono buoni, perché (*Guardia bianca*) nascono buoni.

Nella *Guardia bianca* abbiamo un episodio dichiaratamente allusivo. Non appena Nikòlka, sfuggito alla morte, raggiunge il rione Podòl e imbocca la strada di casa, è sorpreso da uno spettacolo che gli sembra aver dell'assurdo. In tutta la Città si combatte. Gli uomini si uccidono anche a pochi passi da quella strada (« La sparatoria si andava facendo più distinta. Divampava, al di sopra, nei luoghi più svariati »). Su quella strada, ciò nonostante,

« due ragazzetti [...] avevano allora allora disceso la china su una piccola slitta. Uno di essi, piccolino e rotondo come una palla, era caduto a terra, e rideva a gola spiegata. L'altro, maggiore di età, sottile e dall'aria seria, stava districando un nodo nella cordicella. Un giovanotto in casacca di pelo era in piedi accanto al portone, e si frugava nel naso con un dito.

« Se ne vanno in slitta, così, tranquilli, — pensò stupito Nikolka; e chiese con voce garbata al giovanotto:

« — Mi dite, per favore, perché sparano lassù? » (244-45).

La domanda di Nikòlka mira ad un alibi: mostrare ai vicini di casa che egli non torna dal combattimento: anzi che ignora, perché si combatta. Le reazioni che provoca la sua domanda sui presenti rispecchiano tre visuali diverse, perché diversa è l'età che intercorre fra i tre. Si manifesta una scala. Il « giovanotto », in quanto tale, è ormai persona matura; perciò non partecipa al gioco e, come persona matura, ha già una sua fazione. Risponde, di conseguenza, in modo asciutto e con aria sufficiente:

« Il giovanotto si cavò il dito dal naso, riflettè, e con voce di naso rispose:

« — I nostri le stanno dando all'ufficialame ».

Gli altri due sono piccoli. Per questo stanno giocando. Ma uno è più grandicello (ha « un'aria seria ») e non resiste alla tentazione di mostrare che non è più un bambino, che sa e capisce.

Ripete ciò che ha sentito dire dagli adulti (e quelle parole tanto più gli piacciono, quanto minor consapevolezza ne ha):

« Sistemano gli ufficiali. È quel che gli ci voleva. Sono ottocento in tutto, in città, e han fatto i fessi. È venuto Petljùra, e ha un milione di soldati ».

Ma non appena si è esibito, riprende il gioco: « Si rigirò e comincio a trainare lo slittino ».

Non vi è, però, cosa che nemmeno per un breve istante abbia il potere di distrarre il più piccolo dalla gioia del gioco. Al di fuori di quella gioia, nulla ha importanza per lui: neppure il dolore fisico per aver urtato, slittando, contro un ostacolo. Ride, anzi, perché la parte del corpo che gli duole è il sedere: « Vas'ka, Vas'ka, come ci ho picchiato forte, col culo, contro il paracarro » (245).

Quasi non bastasse, e collocando il nuovo episodio in una posizione di studiata evidenza (nell'ultima pagina dell'ultimo capitolo, prima del discorso sulla perennità delle stelle dov'è incentrata la chiave interpretativa del romanzo) il Bulgàkov torna a insistere sul motivo della bontà connaturale, narrandoci il sogno di un altro bimbo: Pèt'ka. Anche il mondo incantato in cui vive questo piccolo essere è inattaccabile: permane integro inconturbato. Perché

« Pet'ka era piccino, perciò non si interessava né dei bolscevichi, né di Petljùra, né del Demonio. E il sogno che vide era semplice e gioioso come un globo solare. Gli sembrava, a Pet'ka, di camminare sopra un grande prato, e su quel prato poggiava un globo adamantino, più grosso di lui, Pet'ka. Nel sogno, le persone adulte, quando han da correre, si sentono incollate alla terra, gemono e si dibattono per distaccare le gambe dal pantano. Ma le gambe dei bambini sono agili e sciolte »⁴².

Perciò Pet'ka può correre e raggiungere il globo. E finalmente lo stringe fra le braccia: « Il globo inaffiò Pet'ka di spruzzi scintillanti » (348).

« Io ho sentito, e sento », afferma G. K. Chesterton ne *L'ortodossia*, « che la vita è splendida come un diamante... ».

⁴² « Le persone adulte... » È un richiamo al sogno di Aleksej: « le ombre [...] sparavano senza suono, e Turbin cercava di fuggire lontano da loro, ma le gambe si incollavano al marciapiede » (344). Un richiamo, invece, al sogno di Elena (Šervinskij le appare, dicendo « Io sono un demone ») è l'altra frase: Pet'ka « non si interessava del Demonio » (nell'uno e nell'altro caso si ha la stessa parola: *demon*).

Pet'ka non vede e non vive che il globo adamantino della vita. La quale è « più grande di lui », ma insieme anche « semplice e gioiosa ». Similmente alle stelle, scomparse le nubi della tempesta che hanno oscurato il cielo, caduto il chitone che ricopriva l'uomo di buona volontà, essa torna per il Bulgàkov a risplendere immutata, con le sue leggi immutate — e luminosa « come un globo solare ».

4. Questo ritorno — trionfo dell'eterno sul caduco, della norma sull'abnorme — ci viene lasciato chiaramente intravedere a misura che il Bulgàkov va sollevando qualche lembo del velo che copre il destino a venire dei protagonisti.

Sarà un ritorno commisurato agli « atti » di ciascuno. Elena ricostruirà il nido familiare distrutto, e ritroverà la gioia di vivere nell'amore per Šervinskij. (È un essere, Elena, istintivo e fondamentalmente sereno, per cui il male — per essere troppo al di fuori di lei, della sua misura — è tribolazione e sventura, ma non angosciante potere. E altrettanto istintivo è Šervinskij, e buono, anche se di una fanciullesca e immediata bontà, e dotato di una spensierata irragionevolezza che lo rende immune dal male). A Elena, durante l'ultima notte, Šervinskij appare in sogno, tentatore e spavaldo. E canta: « Vivere, e noi vivremo » (347).

Nikòlka, nel sentimento che avverte nascere in sé per la giovane sorella di Naj-Turs, vede accanto alla promessa di una felicità il rinsaldarsi, attraverso un legame materiale, del legame spirituale che indissolubilmente lo avvince alla memoria dell'amico: di colui che, col suo comportamento, gli ha offerto un esempio di virile fermezza e di umana dignità, e in grazia del quale egli, Nikòlka, ancor poco fa soltanto un ragazzo, ha potuto maturarsi e divenire uomo. (Sotto tale riguardo, il Bulgàkov sembra aver riservato un « ritorno » anche a Naj-Turs: una presenza, nel domani, nel suo seguace: una nuova vita, non più soggetta a morte, nella vita degli uomini. Forse non a caso, allorché la madre e la sorella e Nikolka ne hanno composto le spoglie, è detto che « Naj divenne sensibilmente più sereno, si fece lieto nella bara » 329).

Un domani migliore è promesso anche al « cupo » Aleksèj e alla « peccatrice » Reiss: due vacillanti esistenze inquietate da aneliti, ma prive di ancoraggio; due esseri che, incapaci di reg-

gersi da soli, troveranno uno scambievolmente sostegno e un senso dell'esistenza nell'amore che li unisce. In loro già si annuncia la situazione del Maestro e di Margherita.

E qualcosa, nel corso della tempesta, ha provocato una trasformazione anche nell'animo gretto e vile del « borghese » Vasilisa. (« Chi diavolo lo capisce? » pensa Nikolka, guardandolo nel pomeriggio dell'ultima giornata: « È diventato quasi simpatico dopo che gli hanno soffiato i quattrini... Forse sono i quattrini quelli che impediscono di essere simpatici », 340). Il sogno che egli vede nel corso dell'ultima notte preconizza una sua più umana vita a venire. Sogna di rivedere l'orologio rubatogli dai banditi:

« Vasilisa voleva provar dispiacere per quell'orologio, ma il solicello splendeva così gradevole che il dispiacere non riusciva a venirgli fuori », 344).

È la sua prima scoperta dell'esistenza, il primo strappo prodottosi nel chitone, che ha messo in mostra qualcosa di diverso da quanto che egli era adusato a vedere, dei valori più consolanti e gioiosi.

Dei sogni dell'« ultima notte » fa parte anche quello, già citato, dell'uomo di guardia al treno « Il Proletario ». Il domani vi appare come « un orizzonte mai visto. Tutto rosso, scintillante di stelle Marte nel loro vivo scintillio ».

« E l'animo dell'uomo si colmò istantaneamente di felicità ».

5. Quali sono — è il momento di chiederci — le cose eterne della vita, i valori che nessuna tempesta è in grado di distruggere e neppure di mutare?

Potremmo riassumerli tutti in uno solo: l'amore.

Innanzitutto l'amore per la vita, come gioia dell'esistere. (Qui, fra Pasternak e Bulgàkov corre una sostanziale coincidenza. Anche il Bulgàkov avrebbe potuto dire:

Mne slàdko...

...
sebjà i svoj žrèbij podàrkom
bescènnym Tvoim soznàv'àt'.⁴³

⁴³ « Mi è dolce... riconoscere in me e nella mia sorte un Tuo inestimabile dono ».

Ma si ha anche una sostanziale discrepanza, poiché è un dono considerato da due punti di vista assai diversi: individuale, nell'uno, corale nell'altro. Di qui l'angoscia bulgakoviana per le vittime, il sangue, il male⁴³.

L'amore per la vita è alle scaturigini dell'amore per la bellezza che trova espressione nell'arte (detta perciò insistentemente « imperitura », « eterna ») quale ricreazione esemplare della vita stessa. È, ancora, alle scaturigini dell'amore dell'uomo per ogni uomo (a partire dalle sue forme prime degli affetti familiari e dell'amicizia) quale sentimento che ha a perno e misura la coscienza di quella umana dignità in cui si insignifica e invalora il il « dono ». Ed è, pertanto, e conseguentemente a quanto ora detto, anche alle scaturigini di ogni « ideale » basato sul binomio dignità-amore.

L'amore per la vita, infine, implica la necessità (poiché le stelle rimarranno « pur quando e dei corpi nostri, e degli atti e i fatti, sin l'ombra sarà cancellata dalla terra ») di perpetuarla attraverso l'amore fra i due sessi e la creazione della famiglia.

6. La gioia dell'esistere, la bellezza, l'arte, l'amicizia, l'amore fra i due sessi, la famiglia, il rapporto umano col prossimo, sono dunque le intramontabili stelle del Bulgàkov⁴⁴. Quale posizione occupa fra esse la fede religiosa?

Quanto abbiamo veduto fino a adesso ci conferma che l'eterno della trascendenza non è riferimento in base al quale vengono commisurate le vicende temporali, terrene. Queste ultime, si è detto, rivestono importanza in sé; e si è detto pure che l'individuo è esortato a conseguire una dignità non in vista di un premio futuro bensì di un premio già insito nello stesso conseguimento della dignità. Ma, d'altra parte, non vi è alcun dubbio

⁴³ La profonda fede in Cristo consentiva a Pasternak di riposare in un equilibrio in virtù del quale non rivestiva centrale importanza quale « millennio » (*Kakoe, milye, u nas / tysjačiletie na dvore?*) si consumasse al di là delle mura della sua torre. E lo affrancava dal dramma di possedere e opporre una propria, individuale filosofia alla filosofia del millennio. Qualunque male commettessero gli uomini, egli sapeva — e traeva forza da tale consapevolezza — che il mondo era stato creato per la gioia di vivere. La fede del B. non ha esodo, invece, in una alienante serenità. Anch'egli sa che il mondo è creato per la gioia; ma si chiede il perché del dolore — la cui presenza lo angoscia.

⁴⁴ Per quanto riguarda la fedeltà al bene, alla verità, alla giustizia, ne Il M. e M., rimandiamo ancora a I. Vinogradov, op. cit.

che il Bulgàkov confidi nell'esistenza di un mondo più vivo di quello che noi conosciamo, e che, anzi, consideri il non credervi una forma di rozzo materialismo nel quale finirebbero col vanificarsi tutti gli altri valori. Altrettanto chiaro è che egli non cade nell'ingenuo idealismo di raffigurarsi e accogliere quel mondo ultraterreno negli aspetti attribuitigli dalla iconografia mitologica.

La tesi avanzata ne *Il Maestro e Margherita*, che « a ciascuno sarà dato secondo la sua fede », e cioè che ciascuno vedrà compiersi, realizzare per sé le cose in cui ha creduto, conferisce ai concetti di *premio* e di *espiazione* significato diverso dal trito. Ne *Il Maestro e Margherita* l'oltretomba viene chiaramente prospettato come la trascendente attuazione — ma su un piano di *continuità* — di ciò che l'individuo ha scelto nella vita terrena.

Berlioz non ha creduto nella sopravvivenza e, conformemente al suo credo, è cancellato. Il Maestro non ha commesso il male, ma si è dimostrato un debole incapace di lottare per l'affermazione del bene. Vissuto in una età angosciante, non si è spinto oltre, come ideale, a un desiderio di vita quieta, condivisa con la donna che ama. Così, quiete e compagnia della donna gli verranno concesse: in un limbo egualmente distante dalla luce e dall'ombra (la « chiarezza » lunare non ha che questo significato).

Ne *Il Maestro e Margherita* anche il problema del male è risolto. Come *necessità*: senza l'ombra non si avrebbe coscienza della luce; *né vi sarebbe occasione di scelta*. (E quanto il colloquio fra Satana e Matteo su ombra e luce apparisse di capitale importanza per lo scrittore sta a mostrarlo il fatto che, nel testo, esso è interpolazione del tutto extravagante, non avendo assolutamente alcun compito funzionale nella economia della pagina e dell'episodio).

Il male al servizio del bene era principio, del resto, a cui già in precedenza aveva alluso il Bulgàkov sia con l'epigrafe goethiana posta in testa al romanzo, sia con un dettaglio che potrebbe apparire perfino trascurabile: il portasigarette di Woland, ornato da « un triangolo di diamante » (il triangolo è l'emblema di Dio, e Woland lo porta come un'assisa)⁴⁵.

Nella *Guardia bianca* siamo ancora molto lontani da una esca-

⁴⁵ *M. i M.*, pag. 7.

tologia così chiarificata. Fra i due romanzi intercorre uno spazio di tempo nel cui corso, ovviamente, si è compiuta la maturazione dello scrittore.

Ma vi è ancora un elemento essenziale, e direi fondamentale, che li separa: il diverso grado di *implicazione* del narratore nelle vicende esposte e nel destino dei personaggi. Laddove ne *Il Maestro e Margherita* costui opera da una posizione esterna, di esperienza già consumata (così che gli è concesso di narrare *dal di sopra*), nella *Guardia bianca* opera dall'interno, nel corso di una esperienza per lui ancora in atto, e nella quale è a tal segno coinvolto — personaggio egli stesso fra i personaggi — da non avere possibilità di prospettive distaccate (la narrazione è, perciò, condotta *dal di dentro*).

Vedremo, nel riprendere più tardi l'argomento, come in tale stato di fatto risieda la chiave di una puntuale intelligenza del romanzo e del suo stile singolare. Qui esso, frattanto, ci interessa come constatazione di una condizione emotiva che ostacola la possibilità di un coerente, meditato atteggiamento interiore.

Aggiungiamo che ne *Il Maestro e Margherita* la « tempesta » non si produce più all'esterno: è circoscritta all'intimo. Nel romanzo non si combatte più con le cose, ma coi problemi. Adesso, a sconvolgere l'agonista (Pilato), sono le parole: le parole del piccolo Jeshua che, nell'animo dell'egemone, ridestano la « norma » nell'abnorme, e l'ordine nell'usuale disordine di un'esistenza.

Nella *Guardia bianca* sono invece le cose che urgono. E queste cose sconvolgono e travolgono l'autore-agonista, facendolo avanzare in un equilibrio perennemente sbilanciato. Nella interpretazione degli avvenimenti lo vediamo, infatti, ora soggiacere al richiamo del retaggio escatologico ortodosso — in cui tutto ha chiarimento e catarsi — ora inclinare verso una dissipazione di quel retaggio per opera di una ragione inquieta che, nel rude contatto con la realtà, va dolorosamente scoprendo abissi spettrali nella chiarezza, e vede dissacrare nell'assurdo l'antica teodicea.

Sono interessanti, al riguardo, due citazioni dall'*Apocalisse*, collocate una all'esordio, l'altra nelle pagine conclusive del romanzo. Esse sembrano costituire come un filo teso attraverso gli avvenimenti ad armarli di un significato.

La prima viene letta da padre Aleksandr, in risposta ai que-

siti postigli da Aleksèj (perché la guerra? perché l'incombere di tempi funesti?):

«Il terzo angelo versò la coppa nei fiumi e nelle scaturigini delle acque; e fu il sangue».

(La citazione si arresta qui, laddove nel testo l'angelo spiega che ciò è accaduto per contrappasso: «Giusto sei, o Signore [...] Hanno versato il sangue dei santi e dei profeti, e sangue hai dato loro da bere»).

Il significato è di piana intelligenza: sangue e stragi sono punizione e vendetta. Non altrimenti, del resto, che come «punizione per i peccati dei suoi abitanti» verrà inteso dall'ortodosso Rusakòv l'avvento dei bolscevichi nella Città.

La seconda è una conferma della precedente. Raffigura il Giudizio:

«E vidi io i morti e i grandi al cospetto del Signore, e aperti erano i libri [...] e chi non era segnato nel libro della vita fu gettato nel lago di fuoco».

Ma l'apparente filo, teso attraverso il romanzo dalle due citazioni, si spezza ogni qualvolta i flagelli vengono considerati singolarmente, fuor dal quadro astratto, e se ne chiede la particolare, specifica causa, il particolare e specifico senso ed il fine.

La risposta al quesito «perché questa cosa è accaduta?» è ormai noto: «Non si sa, non è possibile dirlo». «Magia»; «fatamorgana». «C'è stato tutto questo — ed, ecco, non c'è più. Ignominia, assurdità».

7. A questo punto, io credo che per proseguire oltre in modo utile sia necessario rovesciare il problema alla sua stessa base; e impostarlo, anzi che sul fenomeno negativo di una *incapacità di visione* da parte dell'autore, sul fenomeno positivo della *ricerca di una visione*. E, cioè, su quello che ci appare il primo tentativo (pieno di incertezze e di fuggevoli illuminazioni, di scarti paradossali e di incontrollate respiscenze), compiuto dal Bulgàkov, di prendere coscienza di uno dei valori che egli reputava «perenni».

Una idea non vale tanto per sé, quanto per la consapevolezza

che ne ha un uomo. Come Aleksèj Turbìn, anche il Bulgàkov aveva probabilmente posseduto la fede religiosa, fino a quel momento, come una non conturbante ricchezza: era una eredità, consegnatagli dalla educazione familiare e di cui egli aveva dissipato solo gli spiccioli (io supponevo — dice Aleksèj Turbìn — «che il paradiso fosse, così... un sogno umano», 162). Aveva continuato ad avvertirla come una rassicurante presenza, senza tuttavia rendersi troppo conto che, col tempo, la sua immagine criselefantina aveva preso a disciogliersi in cosa d'ombra.

È su uno scenario di rovine e di morte — e condizionata da esso — che la necessità di una presa di coscienza, verso la fede, si fa sentire urgente e improrogabile. Essa ha inizio nella *Guardia bianca* determinando il primo distacco, fra l'uomo razionale e il credente di formazione ortodossa.

Il distacco prende a effettuarsi lungo una strada, nel corso della quale la ragione va saggiando le sostanze sul banco di prova delle cose, e dissente e consente, e avanza sempre più in direzione dell'amoroso disaccordo per cui, dopo, Jeshua e Pilato non resteranno dal disputare in eterno (ma procedendo *assieme*, di conserva, l'uno accanto — «*rjådom*» — all'altro).

È la strada della illuminata, ma ribelle e angosciante, ragione; il sentiero impervio di Woland, servo-nemico di Jeshua; la via su cui incede l'egemone, maledicendo che essa, «nelle noti di plenilunio», lo privi della «pace».

«Egli sostiene che volentieri muterebbe la sua con la sorte del cencioso vagabondo Levi Matteo»⁴⁶. Poiché Matteo è il credente ortodosso, il «povero di spirito» non avversato da remore, sottrattosi ai quesiti dell'esperienza per rifugiarsi sotto l'egida di una autorità di cui ha colmato lo spazio vuoto del suo mondo.

È giunto anch'egli *accanto* a Jeshua, ma coperto degli stracci del servo-schiavo. Vi è giunto, percorrendo la strada opposta dell'amoroso-accordo, della remissiva sottomissione.

Rab è l'epiteto, infatti, col quale, sdegnoso, lo designa Satana. Ed è una parola che profondamente lo offende. Ciò che potrebbe apparirci, a tutta prima, notevolmente sorprendente, poiché se *rab* significa *schiavo*, nella accezione che esso assume nella

⁴⁶ Ibid., 162.

formula ecclesiastica «*rab bòžij*», il suo valore si appiana in quello mite di «servo di Dio». Matteo, pur nella sua sprovveduta pochezza, ha però avvertito che, con quell'epiteto, Woland intende frapporre fra sé e lui una sprezzante barriera. Ambedue servono, ma l'uno da schiavo, l'altro in libertà. (Jeshua infatti «comanda» a Matteo, ma «prega» Woland).

Ambedue volgono a identiche cose, ma l'uno con cieca dedizione, l'altro con dignitosa consapevolezza, usando orgogliosamente i propri occhi. «Tu ed io parliamo *lingue diverse*, come sempre» — gli dice Woland: — «ma le cose di cui parliamo non mutano pertanto»⁴⁷.

8. Questa distinzione non esiste ancora nella *Guardia bianca*. Poiché, se vi è ammessa la validità della strada della piana sottomissione (il *rab Rusakòv*), vi manca il ribelle. Il debole Aleksèj è solo una iniziale, ancor pallida ipostasi del debole, ma polemizzante, Pilato. Diversamente da costui — che è guidato dalla luce che si sprigiona dalle parole di Jeshua — egli è ancora, e totalmente, immerso nelle tenebre fitte e paurose della tempesta.

Perciò è impreparato e disorientato allorché ode bussare alla propria porta. Si rifugia fra le pareti anguste del proprio essere, e ne va chiudendo usci e finestre per spalancare gli occhi nel buio, e angosciarsene. Non sa far altro. Non sa reagire da lottatore, ma da animale braccato. Sono i momenti della sua «viltà»; è incapace di una reazione positiva, di trovare un nuovo rapporto verso un «ordine» fin lì accettato per valido (ma con troppa fiacchezza, perché il vederlo improvvisamente vacillare non lo agghiaccia). «E la viltà, non c'è dubbio, è una delle colpe più orribili. Così aveva detto Jeshua Ha-Nozri»⁴⁸.

È per tale ragione che, nel romanzo, egli è costantemente chiamato «il cupo» (*mràčnyj*): colui che non ha luci dinanzi agli occhi. E gli è contrapposta «la serena» (*jàsnaja*, con epiteto altrettanto costante) Elena.

9. Elena rispecchia un diverso rapporto con la trascendenza. Essa è creatura per la quale la fede religiosa, il forte, gioioso attaccamento alla vita, la norma, l'ordine sono dono e qualità

⁴⁷ Ibid., 206.

⁴⁸ Ibid., 184.

innati. Li sente inalienabili al pari dell'aria che respira. È una istintiva armata di una così intima, incrollabile certezza da trovare in sé perfino la temerarietà di insorgere non appena quell'aria minacci di esserle sottratta. Non esita, allora, (tanta è la forza con cui crede) a porsi faccia a faccia con la divinità, e provocarla, e usar violenza per strappare il miracolo, reclamando come Ezechia che il sole retroceda.

Il suo carattere presenta alcuni chiari punti di somiglianza con Margherita. Elena e Margherita hanno, nei due romanzi, una collocazione centrale. Emblemi dell'eterno femminile, è loro affidato il compito di essere le sorgenti di una luce che, col suo fermo richiamo, attrae e assoggetta i protagonisti. L'una è il cuore della casa, l'amor domestico. L'altra — l'eros. Non vi è problema che si prospetti a insidiarle, né che abbia potere di intaccarne l'essenza. Il loro ancoraggio è l'istinto; e da esso derivano l'ineluttabile forza, la sicura decisione con cui sanno affrontare le avversità: che — vale ripeterlo — esse non subiscono come occasioni di un insorgere di problemi dinanzi alla coscienza, ma come frangenti da superare.

Certo è che, nei fortunosi rapporti con la vita, la loro condotta diverge. Elena è, e rimane, ligia alla «norma». Se l'amore fraterno la porta a soverchiare gli argini del timor divino, la violenza non si manifesta in lei come atto di rivolta ma come impeto e ebrietà di amor sacro (strappato il miracolo, ella prova, infatti: «spavento e gioia ubriaca», 33). È la lecita violenza per cui *regnum coelorum vim patitur*. E lecita è in lei anche la riconquista della felicità: con Šervinskij la attende un matrimonio legittimo.

Margherita rompe la norma: per conquistare la felicità diviene adultera, e per conservarla si allea alla Ragione ribelle (anche se l'alleanza con Satana non è saldata per consentimento a un principio, ma per la necessità di superare un frangente).

Tuttavia, pur nella diversa condotta, le accomunano l'estrema immediatezza dell'agire e la forza — quasi un primordiale potere — che le governa; e che in ambedue scaturisce dall'eguale, intenso, irrefrenabile amore per la vita.

Forse è per questa loro gioia esistenziale che il Bulgàkov le sente collocate in zone più serene, sovrastanti il tormentato destino degli uomini.

10. Ci sarà adesso più agevole, tornando ai versetti della *Apocalisse*, dotarli di una sede nel panorama ideologico del romanzo.

Nella *Guardia bianca* comincia a prospettarsi una contesa fra ragione e dottrina religiosa, sotto gli stimoli dell'esperienza: si prospetta — e pertanto non può ancora disporre di prospettive. Ma è palese che essa ha preso a operare al di qua dei margini della dottrina, pur non intaccando la fede.

Il Bulgàkov saggia nuove vie per intendere quest'ultima, ché vede dischiudersi, sulle usate, delle voragini ai cui orli si arresta, impreparato a colmarle. Impreparato, e inadatto — poiché va tuttora muovendosi su di un piano di tensione emotiva, in cerca di equivalenti intellettuali che superino il dramma e lo componano in atteggiamento interiore.

Di qui l'esitanza nel proporre quel dramma su un piano di validità assoluta, e il tentativo di sminuirlo col conferirgli aspetto e accento di vicissitudine strettamente individuale, limitandolo e addossandone la responsabilità al solo Aleksèj (ancorché l'autore si affacci spesso alla scena per fiancheggiare il proprio eroe o avanzare tesi ben più compromettenti delle sue — ma per tornare subito dopo a nascondersi e a insistere sul fatto che quell'eroe è un debole e un inetto).

Di qui, ancora, il contrapporre a Turbin — Rusakòv; e, all'uno e all'altro, Elena, Il riconoscere, cioè, legittima la disputa, e legittima e « rispettabile » l'accettazione servile; e l'ammettere, infine, la validità di un istinto che sa conservarsi miracolosamente illeso al di sopra dell'esperienza quasi in virtù di una grazia.

In effetti, non è un contrapporre: è un porre accanto. Un darci atto — versando ancora in un'opaca incertezza — di una equivalenza. Ogni atteggiamento ha una identica validità come via tendente a un identico fine: la fede in sé, *sic et simpliciter*. Poiché il punto fermo è la fede. Quando, nella *Guardia bianca* il tema dell'assoluto è toccato, troviamo il Bulgàkov fisso in un credo che non conosce remora: la croce di Vladimír splende « calma » per lui — ed è spada e guida.

È solo nelle occasioni in cui egli carica il cupo Aleksèj dei suoi « perché? », che l'equilibrio prende a vacillare. E ora protende verso la ragione e avanza pretese al rifiuto di una teleologia secolare per una personale esegesi, ora — conscio di non

aver da opporre a quella se non la fragile forza del paradosso (tutto è nonsenso, opera di magia) — se ne ritrae, timoroso di correre l'alea di un agnosticismo da cui repelle. E si affretta ad attribuirne il rischio ad un *alter ego*, dandolo per uomo labile e sprovveduto.

Non diverso è il comportamento che assume nei riguardi della professione ortodossa della fede. Cita l'*Apocalisse* — e lo sorprende curvo sul testo, affascinato e implicato. Ma poi ti accorgi che ha fatto e fa il possibile per eludere un suo confronto diretto con le parole dell'apostolo. Ti accorgi che le due citazioni sono state affidate a personaggi che si muovono in spazi periferici rispetto al mondo dei protagonisti (e al suo, di attore fra gli attori); e che se l'uno, il prete, non può coinvolgerlo perché il testimoniare sulle Scritture spetta alla sua veste, l'altro — Rusakòv — egli lo ha distanziato da sé col dichiararlo affetto da una tara psichica.

Ora, tutto ciò sembrerebbe costituire l'indice di una deliberata neutralità, di un voler concedere che tutte le vie che conducono ad un cosciente possesso della fede vengono ammesse per legittime, o « rispettabili » (gli altri « valori » non vengono mai posti nemmeno in discussione). Ma si tratta di una neutralità che non è né serena, né imparziale. È piuttosto una tregua. Necessaria perché il Bulgàkov, oltre non essere ancora in grado di sviluppare una teoria utile, ha sul momento una lotta più urgente da condurre su un altro fronte.

È singolare, al riguardo, come egli riduca e pieghi al suo fine la seconda citazione dell'*Apocalisse*.

Essa ha una collocazione di notevole importanza per trovarsi nella penultima pagina del romanzo. È incomparabilmente più ampia della prima, e contiene un certo numero di versetti riportati in successione con qualche taglio intermedio. Ciò che colpisce è che le omissioni non sono mai state operate laddove, nel passo, appariva un richiamo alla responsabilità dell'agire (« giudicati furono i morti, secondo quanto scritto nei libri, conformemente agli atti loro »; « e giudicato fu ognuno per i suoi atti »; « e chi non era scritto nel libro della vita fu gettato nel lago di fuoco »).

E questo è, invece, indice di una meditata parzialità esercitata sul testo per farlo convergere verso una direzione prescelta,

di un discostarsene col ricondurre lo sgomento, dinanzi a ciò che non è terreno, alla misura dello sgomento dell'individuo dinanzi a se medesimo, allorché la sua coscienza è ridestata dalle apocalissi del mondo.

Il quadro che ne risulta appare maggiormente adatto a sollecitare una meditazione nel lettore che non a nutrire la fantasia misticheggiante di Rusakòv. Ed è una meditazione che riconduce al centro focale del romanzo, e aiuta a intendere come il Bulgàkov fosse ancora, a quel tempo, meno vivamente e urgentemente occupato dai modi e dagli aspetti della trascendenza che dall'immanenza; e come, per ciò appunto, il suo occhio non fosse volto tanto sul panorama dell'universo quanto su quella parte che, in esso, è assegnata a dimora dell'uomo.

11. Il mondo morale di un forte può entrare in disputa con la fede: in quel mondo vi è già un sostegno atto a sorreggerlo nelle tempeste. Ma il mondo di un debole non trova in sé alcun appoggio, ove gli venga meno quella rasserenante tutela che la fede è capace di offrire anche ai diseredati dello spirito.

Rasserenante, perché se la fede è collocata dal Bulgàkov tra i valori eterni, vi è collocata in quanto pur essa ha alle sue scaturigini l'amore.

Ma, nel debole, è un amore che non assurge a coscienza. È ubbidienza mite, accettazione di una saggezza già elaborata alla quale egli si attiene per non avere altra egida.

Ora, più scarsa e scarna si rivela quella coscienza, più labile diviene il rapporto con la fede. Turbin finisce con lo smarrirla per averla trascurata a tal segno che gli si è intorpidita nell'animo, svuotandosi d'ogni consistenza. Rusakòv ha potuto addirittura, e facilmente, abbandonarla e sostituirla con un miraggio che nel suo maestro, l'« anticristo » Špoljànskij, gli appariva confuso dalle suggestive luci di uno spregiudicato eroismo.

Ma non appena qualcosa interviene ad infrangere la « norma » in cui l'uno si è neghittosamente adagiato, l'altro si è immesso come proselite passivo, si scoprono inermi, e paurosamente soggetti a decadere. Abbandonato da Špoljànskij, ormai in balia di se stesso, il poeta e ateista Rusakòv constata con angoscia di aver dissipato la propria condizione umana ed essersi ridotto a « cane tignoso ».

Dalla condizione umana essi decadono per essere incapaci di far fronte a ciò che di inatteso si compie in loro o attorno a loro: ma soprattutto per non avere in sé un vero amore capace di resistere agli urti delle forze ostili all'amore.

Ne *Il Maestro e Margherita* l'odio — forza ostile — ha il potere di abbrutire lo stesso apostolo Matteo (poiché anche egli è un proselite passivo). Nell'istante in cui n'è dominato, « alluciava di sbieco a mo' di lupo »⁴⁹. E disumana l'egemone Pilato che, dopo aver impartito l'ordine di assassinare Giuda, nell'ascoltare il rapporto di Afranio, sente trionfare nell'intimo, assieme al suo grossolano senso della giustizia, l'astio pungente contro colui che tradì Jeshua. Su Afranio erano fissi « quattro occhi »: due del cane Banga, « due di lupo, dell'egemone »⁵⁰.

Odio e paura risospingono Turbin verso uno stato eticamente irresponsabile di animalità inatta a reagire se non con l'arma dei deboli: la violenza.

« L'istinto dice [...] ti uccideranno [...]. È irrevocabile: e, poiché era così, la paura diroccò a capofitto attraverso tutto il corpo, e attraverso le gambe, fin dentro la terra. Ma attraverso le gambe risalì il furore come un'acqua ghiaccia e, durante la corsa, rigurgitò dalla bocca come un'acqua bollente. Durante la corsa, ormai del tutto a mo' di lupo, Turbin sfalciava con gli occhi » (273).

(Non così avviene a Nikòlka. Anche Nikòlka è braccato e fugge, e anche per lui è detto che il « furore » - *jàrost'*: nelle due situazioni torna l'identica parola — irrompe a dominarlo. Ma egli sa in nome di che cosa si batte, ed ecco che « il furore trasvolò dinanzi agli occhi di Nikòlka come una coltre interamente rossa, e si mutò in una straordinaria sicurezza », 240).

Odio e paura imbestiano i borghesi di Kiev e i borghesi fuggiaschi da Mosca e da Pietroburgo:

« Fra costoro, quando giungevano voci confuse, da quelle misteriose regioni che portano il nome di villaggi, sul come i tedeschi depredassero i contadini e infliggevano loro spietate punizioni, falciandoli con le mitragliatrici, non solo non si levava un solo accento di indignazione, ma più di una volta, sotto i

⁴⁹ Ibid., 187.

⁵⁰ Ibid., 185.

serici paralumi, nei salotti, venivano digrignati i denti a mo' di lupo, e si udiva un gorgoglio: — Ben gli sta! Bene; è ancor poco! Io farei peggio » (153-54).

Se lo scadere della condizione umana in soggetti che appartengono a un determinato livello culturale è, nelle sue manifestazioni più esasperate, stato precario e di eccezione, (per fragili che risultino i « valori » di cui essi dispongono, questi sono tuttavia presenti sotto forma di costume, di educazione recepita), nell'individuo rozzo, incolto, allorché la rottura si produce non vi è più alcun freno che intervenga.

Nella *Guardia bianca* gli uomini delle masse in rivolta sono chiamati « i grigi » — ché « grigio » (*sèryj*), è nelle fiabe russe, epiteto cristallizzato del lupo. *Sèren'kie ljùdi v šinèljach* (uomini grigiastri in mantelli, 271).

Lupi sono i grassatori che di notte si aggirano furtivamente sulla collina di S. Vladìmir:

« E chi andrà a arrampicarsi sulla collina? È del tutto assurdo. E vi è, poi, anche il vento lassù, sulle alture... striscerà sui viali nevosi in modo che ti parrà di udire la voce del demonio. E se vi si andasse a arrampicare qualcuno, non potrebbe trattarsi che di un essere totalmente reietto, che sotto qualsiasi regime, al mondo, si sentirà fra la gente così come un lupo fra una muta di cani » (195-96). « Si staglia un'ombra sulla collina, e risuona rauca la sua voce lupesca » (196).

Vasilisa durante la notte in cui nasconde il denaro e l'argenteria è spiato da uno di questi « reietti »:

« Nella strada nera, deserta, una figura lupesca, stracciata, discese silenziosa dal ramo dell'acacia [...] Saltata giù, elasticamente, su un cumulo di neve, la figura si allontanò risalendo lo strada, e scomparve poi, a passi di lupo, nei vicoli; e la tormenta, il buio, i cumuli di neve la inghiottirono e ne cancellarono le tracce » (134).

Nella scena del furto, il carattere lupesco è costantemente sottolineato:

« — Perquisizione, — disse il primo entrato, con voce lupesca [...] Nel primo uomo tutto era lupesco [...] perfino in

quell'angusto spazio riuscì a mostrare di muoversi con l'andatura, non umana, fluttuante, di chi è aduso alla neve e all'erba »⁵¹.

Con la stessa andatura si muoveranno gli uomini della retroguardia di Petljura che, nell'ultima notte, si ritirano dal ponte:

« Sulle tracce della divisione azzurra, passò a trotto lupesco, in arcioni sui cavalli, il manipolo di Kozyr'-Leško »⁵².

Peggiori dei lupi — le volpi: esse hanno chiara consapevolezza del loro agire. Non sono vittime sprovvedute delle circostanze, ché le circostanze sono anzi le loro occasioni.

L'ingegnere e « borghese » Vasilij Ivànovič Lisòvič (= Figliodi-volpe)

« quando nella Città i prodigi cominciarono a prodursi in maniera del tutto manifesta, alterò la sua calligrafia chiara e, in luogo di un esplicito V. Lisòvič, prese a firmare i questionari, le relazioni informative, i certificati, i buoni e le tessere annuali con un Vas. Lis. »⁵³.

La sua preoccupazione è di conservare il gruzzolo e di cancellare con la coda, come ogni volpe, le tracce che lascia dietro di sé sulla neve della *v'juga*.

La sconfitta è il destino delle volpi. Il « farabutto » e « carrierista » Talberg, alle prime avvisaglie del bolscevismo nella Città « fu il primo — capite: il primo — a presentarsi alla Scuola militare con uno stralarghissimo bracciale rosso alla manica » (128). E quando « nel marzo giunsero in Città, in file grige i tedeschi », e si insediò al governo Skoropàdeskij, Talberg

« cominciò a studiare la lingua ucraina e indossò la sfavillante e strana uniforme di ufficiale dell'etmano » (129). « A Talberg sarebbe andata bene se tutto fosse proceduto su una li-

⁵¹ Pag. 292. Durante tutta la scena non è designato altrimenti che « lupo ». (Anche i suoi due compagni hanno nomignoli che sottolineano la loro disumanazione: « il gigante » (*gigant*) e « lo sfregiato » (*izurodovannyj*).

⁵² Pag. 343. Essi avranno anche l'eguale modo lupesco di scomparire nel buio: « poi, tutto disparve, come non fosse mai esistito ».

⁵³ Di qui il nomignolo *Vasilisa*.

nea retta; ma gli avvenimenti, a quel tempo, non procedevano su di una linea retta, bensì a portentosi zig-zag, e Sergèj Ivànovič cercava di indovinare cosa sarebbe accaduto. Non indovinò » (129).

Non indovinò neppure l'etmano Skoropàdskij, « uomo brizzolato, con baffetti su di una faccia pergamenacea, glabra, volpigna » (197; il Bulgàkov lo chiamerà *Lisà Patrikèevna*, col nome che, nelle fiabe russe, è dato alla volpe).

Anche la sua astuzia finisce col dimostrarsi imbelle dinanzi al pericolo: tre ufficiali tedeschi « aiutarono l'uomo volpigno » a travestirsi prima della fuga. Un quarto gli fasciò la testa con della garza, « così che rimasero visibili soltanto l'occhio destro volpigno e la bocca sottile » (197).

IV.

1. Qualcosa è intervenuto, non si sa come e perché, a minare un ordine (la « norma ») entro cui, bene o male, eravamo adagiati. Questo è l'affrettato, ma anche l'unico, resoconto della realtà che si presenti alla mente di Turbin. Il quale, incapace di affrontare gli avvenimenti dalla roccaforte di un principio, li subisce con l'animo ferito e offeso di chi non riesce a vedervi null'altro che una insensata sovversione di un *habitus*.

« Esattamente otto anni prima, Turbin aveva veduto per l'ultima volta il giardino del Ginnasio. Chissà perché, sentì stringersi il cuore da una paura. Gli sembrò, a un tratto, che un nembo nero avesse ottenebrato il cielo, che fosse sopraggiunto un turbine e avesse spazzato via tutta la vita così come un'ondata paurosa spazza il porto. Oh, otto anni di studio! Quante cose vi erano state, e assurde e tristi e desolanti per un animo infantile, in essi; ma quante ve ne erano state di gioiose [...] l'eterno faro, dinanzi: l'università — che significa vita libera — capite cosa vuol dire l'università? I tramonti sul Dnepr, un libero corso alla volontà, i soldi, il vigore, la gloria.

Ed ecco, tutto era passato. Gli occhi eternamente enigmatici degli insegnanti, e i terribili bacini che tuttora appaiono nei sogni, da cui l'acqua eternamente fluisce e non c'è proprio verso che finisca, e le astruse disquisizioni su ciò che rende Lènskij dissimile da Onègin, e su come Socrate fosse uomo difforme, e sugli anni in cui venne fondato l'ordine dei Gesuiti, e sbarcò

Pompeo, e non so chi ancora sbarcò, e sbarcò e sbarcava nel corso di due millenni...

Non basta. Dopo gli otto anni del ginnasio, ormai al di fuori di ogni bacino, c'erano stati i cadaveri dell'anfiteatro anatomico, le corsie bianche, il vitreo silenzio delle sale operatorie, e poi tre anni di sbalottamento su di una sella, le altrui ferite, le umiliazioni e i patimenti — oh, maledetto bacino della guerra... Ed ecco, era sbarcato al punto di partenza, su quella medesima piazza, in quel medesimo giardino. E stava correndo per la piazza piuttosto infermo e snervato, stringeva la browning in tasca; stava correndo dio sa dove e perché. Probabilmente a difendere quella identica vita — quell'avvenire per il quale si era tormentato sui bacini [...] Le finestre nere rivelavano una quiete assoluta e tetra. Si capiva a primo colpo d'occhio che era una quiete di morte. Strano, nel centro della Città [...] era rimasto morto il battello a quattro piani che un tempo aveva trasportato nel mare aperto decine di migliaia di vite [...] Perché nel Ginnasio c'è un arsenale? Di chi? Chi? Perché?

« Nessuno lo sapeva, così come nessuno sapeva dove fosse andata a finire M.me Anjou, e perché nel negozio di lei giacesero bombe accanto a cappelliere vuote » (180-81).

Nel quadro è compendiato il vacillante mondo morale di Turbin: le mediocri speranze e le debilitanti delusioni; la fiavole capacità di attribuire un senso preciso alla vita — e la conseguente inettitudine a intenderne e ad affrontarne i mutamenti; l'abitudinaria accettazione di un ordine di cose — e l'angoscia disarmata dinanzi a un sovvertimento che frustra l'abitudine: una abitudine che non offre gran che di sollecitante, ma a cui decine di migliaia di altre esistenze si sono attenute, accettandola altrettanto passivamente. E, ora, lo sgomento di sentirsi « solo » fra decine di migliaia di altre esistenze disuguali.

Il tratto che caratterizza Aleksèj è la *nerešimost'*: l'incapacità di assumere un contegno, una decisione. Gli deriva da una sostanziale insipienza dei « valori », dal non aver mai scavato nel fondo delle cose e non averle assunte alla coscienza. Così che, quando sopraggiunge improvviso il sovvertimento, ed egli si volge attorno in cerca di ciò che vi sia da salvare, non scorge nulla. E, da un primo, istintivo impulso alla lotta, ripiega nella rinuncia:

« Bisogna difendere, ora... »

Ma che cosa? Il vuoto? L'eco dei passi... [...] Bisogna infiggiarsene di tutto. Basta coi sentimentalismi. Abbiamo sentimenteggiato tutta la vita. Basta » (192).

2. La funzione affidata alla cronaca dei Turbinj, nel romanzo, è di *anticlimax*. Alla *v'juga*, all'odio, alla barbarie che dilagano all'esterno, essa contrappone il tepore degli affetti, l'urbanità che spirano dall'*očàg*: dal focolare domestico. Contrappone al disordine l'ordine; anche se in questo, pur nel comune concerto, ciascuno ha la sua singola vita, e ai fatti, secondo come può, reagisce a suo modo. Le « lancette dell'orologio » individuale segnano ore diverse; ma, se vi è « una diseguaglianza nelle ore degli orologi della vita di tutti i volti » (262), nel salotto il grande orologio a torre segna, eguale per tutti, il Tempo che è al di sopra dei tempi, il non mutevole fluire, sopra le vite, della Vita.

« Batteva ammonitore, e delle alabarde tinnivano argentine e gradevoli. Le sentinelle⁵⁴ camminavano e vigilavano, poiché le torri⁵⁵, gli allarmi e l'armi, l'uomo li ha sollevati, senza saperlo, per un unico scopo: *difender la serenità [pokòj] umana e il focolare* » (266).

Se la *v'juga* è raffigurata nel romanzo con i colori di una fiaba cupa, popolata di geni minacciosi, l'*očàg* ha i colori della fiaba benigna, animata da geni tutelari. In quella si muovono mitiche impersonificazioni della morte, dell'odio, dell'angoscia, della sonnolenza, della nebbia; in questo vegliano caldi, luminosi lari domestici: gli orologi dalla voce diversa, la stufa di maiolica, il paralume, i favolosi tappeti, il pianoforte, i libri che parlano del tempo antico.

Il tono fiabesco si era preannunciato sin dall'inizio nella fuggevole allusione alla madre scomparsa:

« Ma i giorni, e negli anni di pace e negli anni di sangue, fuggono come freccia, e i giovani Turbinj non si erano accorti di come, nel gelo rigido, fosse avanzato il bianco, villosissimo dicembre. Oh, nonno nostro, albero natalizio scintillante di fede e gioia! Mamma, luminosa regina, deve sei? » (149).

La morte della luminosa (*svètlaja*) « regina » della saga era stato il primo funesto segno premonitore. Già con Talberg, nel

⁵⁴ Nel testo si ha un giuoco verbale che realizza il passaggio da *časj* (orologio) a *časovye* (sentinelle).

⁵⁵ Altro giuoco verbale fra *bašnja* (torre) e *bašennyj boj* (rintocco).

« reame » dei Turbinj lo spirito del male era giunto da lontane contrade — *über Berg und Tal* — sotto l'aspetto di un principe⁵⁶ pretendente. Costui aveva chiesto la mano di « Elena serena » (*svètlaja*) e, ottenutala, aveva preso a minare l'armonia della casa nel suo stesso cuore: poiché su Elena era ricaduto il compito di occupare il posto lasciato vuoto dopo la morte della « regina », la mansione di eterno femminino della famiglia, di perno dell'*očàg*.

« Quasi dal giorno stesso del matrimonio di Elena si era prodotta una incrinatura nel vaso della vita dei Turbinj, e l'acqua buona aveva cominciato a trasudare impercettibilmente. Si è rasciutto il vaso. Forse la causa principale di ciò è negli occhi a due strati del capitano di Stato maggiore Talberg, Sergèj Ivànovič » (126).

Ad ogni ingresso di Talberg fra le pareti domestiche è come se tutto prendesse a vacillare e a cigolare sui cardini. I lari gemono. Talberg

« scintillava nella strana uniforme di ufficiale dell'etmano [...] sullo sfondo delle *care, vecchie* tappezzerie. L'orologio scandiva, *con voce strozzata dal disprezzo*, tonk-tank; e l'acqua trasudava dal vaso » (129).

Ma egli è un « abnorme », e, come tale, destinato ad essere ringhiottito nel deflusso della marea del tempo. Scomparirà dopo avere inferto un ultimo colpo: la disgregazione del nido coniugale. Le ultime ore della sua presenza nell'*očàg* segnano la rude profanazione perfino dell'ambiente fisico nel quale ha vissuto in intimità con Elena:

« Dopo mezz'ora, tutto nella camera da letto [...] era distrutto. Una valigia per terra, e lo scompartimento interno di essa sollevato. Elena smagrita e aggrottata, con le pieghe attorno alle labbra [...] E poi... poi, nella stanza, una atmosfera disgustosa, come in ogni stanza dov'è il caos dell'affagottamento e, ancor peggio, quando il paralume è stato strappato via dalla lampada. Mai. Non strappate mai il paralume dalla lampada! Il paralume è sacro. Non fuggite mai dal pericolo con rapidi

⁵⁶ « Principe » è chiamato lo sposo nel rito matrimoniale russo.

passi di topo verso l'incognito. Appisolatevi accanto al paralume, leggete: che ululi pure la tempesta; attendete finché non si presenteranno da voi» (127).

Qui un'ulteriore citazione dal testo ci consentirà di entrare nel vivo di un aspetto assai singolare del romanzo. Nel momento in cui Talberg si congeda, e si appresta a lasciare per sempre la casa, ecco che « nella lampada di bronzo divampò una luce rosata, e inondò tutto l'angolo. Il pianoforte scoprì i suoi simpatici denti bianchi e lo spartito del *Faust* »⁵⁷.

Nella *Guardia bianca* gli oggetti sono entità vive. Come nelle fiabe, *spiritus intus alit*. Non si tratta di un coinvolgimento metaforico, di un proiettare nell'inanimato atteggiamenti umani: ciascuno di essi è il piccolo genio di un qualcosa, l'incarnazione di un « valore » la cui presenza interviene ora ammonitrice, ora grave, ore confortante. Partecipa della gioia o del dolore dei personaggi nei loro incontri col bene o col male. Allorché, dopo la partenza di Talberg, giunge a Elena una lettera da Varsavia che parla di lui, « *Benché* sopra la lampada vi fosse il paralume, nella camera di Elena l'atmosfera divenne così sgradevole come se qualcuno avesse strappato via la seta screziata, e una luce violenta ferisse gli occhi, e creasse il caos dell'affagottamento » (340).

Gli oggetti entrano in scena, nel romanzo, quasi ancor prima dei personaggi. (L'*očàg* è « eterno » anche se, fra le sue mura, gli uomini hanno il destino di avvicinarsi).

Si parlerà innanzitutto della stufa (poiché è sotto di essa che la demonologia russa vuole che appunto risieda il *domovòj*: il lare della casa):

« La stufa maiolicata, nella stanza da pranzo, aveva scaldato e *allevato* Elena bambina, Aleksèj — il più anziano — e l'addirittura minuscolo Nikòlka » (112).

Alla stufa sono affidati — ed essa li trasmette — messaggi, confessioni di amore, auspici, battute scherzose, disegni vergati

⁵⁷ Pag. 130. Il pianoforte simboleggia la bellezza dell'arte: « Quando i Turbiny e Talberg non saranno più a questo mondo, di nuovo i tasti suoneranno, e sulla scena entrerà il variopinto Valentino, nei palchi si sentirà l'effluvio dei profumi, e le donne, a casa, illuminate dalla luce, suoneranno l'accompagnamento, poiché il *Faust*, così come *Il Carpentiere di Saardam* e *immortale* » (Ibid.).

« dalla mano di Elena e dei teneri e antichissimi amici d'infanzia dei Turbiny — Myšlaèvskij, Karás, Šervinskij — con le tinte, la china, l'inchiostro, col succo di ciliegia » (115).

Sarà ancora la stufa che, dileguata la tempesta, darà il segno del ritorno alla norma, al rifluire della « serenità », riprendendo a irradiare il suo calore che protegge benefico il sonno dei Turbiny durante l'ultima notte.

« Fin dalla sera avevano scaldato fortemente le mattonelle maiolicate di Saardam, e fino a adesso, a notte fonda, esse conservavano il caldo. Le scritte erano state cancellate [...] e n'era rimasta una sola:

... Elen... ho preso un biglietto per l'Aida...

« *La casa* [...] *dormiva calda* » (343).

Dopo, gli orologi. Uno di essi « suonava una gavotta ».

« In risposta a quello di bronzo, dalla gavotta, che era nella camera della madre, e ora di Elena, batteva le ore, nella stanza da pranzo, l'orologio nero a muro con la soneria a torre. Lo aveva comprato il padre, gran tempo fa, quando le donne portavano quelle ridicole maniche con lo sboffo alle spalle. Quelle maniche erano scomparse, il tempo era scintillato via similmente a una favilla, il padre-professore era morto, tutti si erano fatti grandi, e l'orologio era rimasto *immutato*, e batteva i rintocchi a torre. Tutti si erano così abituati a lui che, se per un qualche *prodigio*, fosse scomparso dalla parete, sarebbe stata una cosa triste: così come se fosse morta una voce familiare; e non puoi rimpiazzare con niente il posto vuoto. Ma l'orologio è, per fortuna, cosa assolutamente *immortale*; *immortali* sono il carpentiere di Saardam, e la stufa maiolicata, vivificante e calda, come una saggia roccia, nei minuti più gravi »⁵⁸.

Gli orologi si animano nei momenti di gioia (« Le luci — più vive. L'orologio nero prese a battere, prese a ticchettare, a andare a rotta di collo », 125), e si affiocano, divengono inquieti nei frangenti penosi (« Tonkroch... tonkrch... aggrondato e ammonitore batteva l'orologio con suono roco », ma, passata la crisi, « batteva ormai senza la raucedine e il brontolio senili, bensì, come prima, con un timbro robusto, puro, baritonale: tonk! » 266).

⁵⁸ *Il Carpentiere di Saardam*, libro per la gioventù, su Pietro I. Qui è richiamato alla fresca fantasia dell'infanzia.

Tutti i piccoli geni sono compartecipi delle vicissitudini domestiche.

«Elena parla agitata [...] In silenzio rientrarono nella stanza da pranzo. *La chitarra tace cupa*. Nikolka porta dalla cucina il samovar, e questo *canta sinistro e sputacchia*»; «la tovaglia, nonostante il cannoneggiamento, e tutta questa pena e l'ansia e la stoltezza, è bianca e inamidata [...] sulla tavola, dentro un vaso diafano a foggia di colonna, vi sono delle ortensie celesti e due rose cupe e ardenti che convalidano *la bellezza e la continuità [pròčnost'] della vita*, nonostante che alle porte della Città vi sia il perfido nemico che, forse, può distruggere la bella, nevosa Città, e calpestare sotto i suoi tacchi i rottami della pace» (118).

«La luce le ingenerava una pena, perciò aveva gettato sulla lampada del comodino una scuffietta rossoscura da sera. Un tempo, con quella scuffietta, Elena andava a teatro [...] Ma la scuffietta s'era invecchiata rapidamente e stranamente proprio durante quest'ultimo anno [...] Elena era sola, e perciò non aveva ritegno, e chiacchierava, ora a mezza voce, ora tacita, muovendo appena le labbra, con la scuffietta e con le due macchie nere delle finestre [...] *La scuffietta ascoltava con interesse, e le sue guance si accendevano* di un bagliore rosso carico. Chiedeva:

«Ma che razza di uomo è tuo marito?» (145, 146, 147).

Vi sono, poi, i libri sugli scaffali, il cuoio marrone delle cui rilegature non suggerisce il colore, bensì «il profumo di misteriosa, antica cioccolata». Essi richiamano ai tempi di una civiltà idillica, ormai tramontata, e all'intramontabile cultura che generò «Nataschia Rostòva e la figlia del capitano»⁵⁹.

Infine, per tacer d'altro, i tappeti «col falcone posato sopra una mano di Aleksèj Michàlovič, con Ludovico XIV in molle ozio sulle rive di un lago di seta, dentro un verziere paradisiaco» (113)

(Mentre Elena legge le notizie giunte da Varsavia sulla buffonesca condotta del marito, «Ludovico rideva, spingendo in fuori il braccio con la giannetta avvolta di nastri», 341).

⁵⁹ Pag. 113. Al «profumo» di «antica» cioccolata farà riscontro, in casa Reiss, la vestaglia «odorante di un dolce sentore antico». L'aggettivo *šokoladnyj* fa parte delle frequenze lessicali del B.; ma, eccetto che nella G. b., sempre in valore di «color cioccolata» (cfr. in *Teatra'nyj roman* la statuetta di bronzo portalamпада, a pag. 530, e l'abito di Gerasim Nikolaevič, a pag. 612).

Nataschia Rostova, personaggio di *Guerra e pace*. *La figlia del capitano*, racconto di A. Puškin.

3. Può sorprendere che alcuni di questi oggetti richiamino le «buone cose di pessimo gusto» di sepolta memoria. Ma ancor più sorprendente può apparire il fatto che, per sostenerne la validità, il Bulgàkov non esiti ad accentuarne volutamente le risibili apparenze, e ce ne riponga una immagine proiettata sullo specchio ricurvo dell'ironia.

Egli ne sottolinea il «pessimo gusto» col farle assumere dall'eloquio innocentemente retorico di un personaggio imprevedibile e bizzarro: il giovane Lariòsik.

Lariòsik sopraggiunge in casa Turbin durante l'imperversare più violento della tempesta, quando il dramma della famiglia è all'acme. La sua presenza in quel momento ha dell'assurdo. Egli è come caduto da un limbo. Si muove goffamente come l'albatro baudelairiano, urtando di continuo, e rompendo, le cose, urtando e sconcertando gli animi con la serenità di una inconsapevolezza che erra ai confini dell'incoscienza. Ha lasciato la provincia, accompagnato dalla benedizione della madre, per dimenticare negli svaghi della città una pena d'amore.

Ma da quell'essere quasi inverosimile si sprigiona la forza di un candore che avvince. A Nikolka «la portentosa apparizione di Lariòsik fugò i tristi pensieri». «Elena, per un istante, dimenticò la ferita di Aleksèj, e una luce dolce le apparve negli occhi» (258).

Che nella Città non vi siano svaghi, ma sangue, Lariòsik lo sa, ma ciò non lo disarmo. Come Elena (di cui sembra ripetere la condizione, deformata su un piano di comicità), egli avanza nella vita carico di una innocenza in virtù della quale il mondo esterno, pur non perdendo nulla della sua dura realtà, resta sorprendentemente al di fuori. Anch'egli è inattaccabile dal male: incede fra avvenimenti più grandi di lui con l'occhio disincantato di un adulto Pèt'ka che continui a inseguire «la palla di diamante».

Perciò è definito *zagadočnyj i interesnyj*: enigmatico e interessante (259), e la sua venuta è detta *čudèsnoe* (portentosa) e *vàžnym padèniem s nèba v žizni Turbinych*: una caduta dal cielo, importante per la vita dei Turbinych (259).

Importante perché Lariòsik è un secondo «semplice di spirito» che interviene (come, per altro verso, Rusakov) a offrire un esempio di soluzione limite al problema centrale del romanzo:

l'egida di una bontà più forte del male. Importante per i Turbinÿ perché, con la sua venuta, egli inferisce bruscamente al loro dramma un urto violento verso l'equilibrio, riimmettendo nei loro animi la fede in quell'egida.

Il limite fra innocenza e stoltezza è, tuttavia, assai spesso imperscrutabile. (Proprio Elena, in un primo momento, definirà « babbeo » — *balbès* — il giovanotto). Ora, è di ciò che si avvarrà il Bulgàkov per impiantare il giuoco dell'ironia, e svolgere lungo il filo di quella esile frontiera una trama che sembra mirare, più che a un colloquio col lettore, a un soliloquio e a una segreta contesa con se stesso.

« Noi abbiamo sentimentaleggiato » fin troppo, aveva detto Aleksèj Turbin. Ma il fatto è che, ciò nonostante, il Bulgàkov era andato fin qui affettuosamente dispensando una voce e una vita a lampade velate da *abat-jours*, a libri dal misterioso odore di cioccolata, a orologi col minuetto, a tendine color crema e a divani dal velluto cremisi, attingendo a piene mani dal repertorio delle cianfrusaglie di un tempo sentimentale e di cattivo gusto.

L'abilità del giuoco consisterà adesso, come si è detto, nel riproporre questi oggetti — e farceli assumere sotto un'altra luce — attraverso gli occhi del comico e patetico Lariòsik. Di uno che li ama a cuor puro; che neppure è sfiorato dal sospetto che possano essere, appunto, cose di cattivo gusto; e che è un epigono un tantino buffo di un sentimentalismo conservatosi nell'ibernazione della provincia e nell'imbarocchimento in cui questa lo ha edulcorato.

« A Lariòsik era piaciuta straordinariamente la casa dei Turbinÿ. Per quale preciso motivo, egli non avrebbe potuto dichiararlo, lì per lì, poiché lui stesso non se lo era ben chiarito » (261). Gli diviene palese un più tardi, e il motivo è quello stesso che aveva avanzato il Bulgàkov per destare in noi l'eguale simpatia.

Lariòsik confidava

« di avere sofferto un dramma, ma qui, da Elena Vasil'evna, l'anima riprendeva a vivere; che Elena Vasil'evna era una persona eccezionale, e nell'appartamento vi era calore e intimità, in particolare *le tende color crema* a tutte le finestre, *in grazia di cui ti senti separato dal mondo esterno...* Ed esso, quel mondo esterno... consentitelo voi stessi, è *sporco, sanguinoso, insensato* » (284).

Ora, se noi riandiamo alla materia del romanzo, che si impernia sul contrasto fra transeunte (stemma nella fiaba cupa di Simòn Petljùra) ed eterno durare dei valori umani (stemmati nella fiaba buona dell'*očàg*), dobbiamo porci il problema del significato di questa corrosiva ironia.

Fin qui ci era stato mostrato come le pareti domestiche agissero al modo di un lavacro purificante, e costituissero una netta barriera fra l'armonia della norma e lo « sporco, sanguinoso, insensato » disordine. Lo avevamo constatato quando Nikòlka, rientrando in casa dopo il combattimento e la fuga attraverso le vie della città, si era sentito immerso in un'aura diversa (e che non fosse cosa di poco conto sta a mostrarlo il fatto che il Bulgàkov aveva distaccato l'episodio dal testo per racchiuderlo in un brevissimo sottocapitolo di appena quattro righe, così da conferirgli evidenza): « Di colpo [*srazu*] si aprì *la tenda color crema* tra la veranda e la piccola stanza da pranzo. *L'orologio... tonk-tank* » (245).

Ma v'è di più: già al suo approssimarsi alla casa, Nikòlka aveva assistito a una trasformazione dello scenario, quasi che il benefico influsso dell'*očàg* irradiasse fin nelle immediate vicinanze:

« il trambusto e l'inquietudine erano attutiti da una neve spessa, morbida, che volteggiava sulle chiazze di luce attorno ai lampioni. Attraverso la sua rete rada brillavano dei lumi; nelle piccole botteghe vi era una luce allegra » (244).

E la medesima cosa, nelle medesime circostanze, era accaduta anche a suo fratello Aleksèj, non appena oltrepassato lo stretto cancello di casa Reiss:

« Tutto si mutò di colpo [*srazu*] A destra vi era un giardino bianco, da fiaba, a più ripiani [...] L'orecchio acuito di Turbin sentì che *là fuori, da una qualche parte*, dietro la loro fuga, *erano rimasti* la strada e gli inseguitori » (273, 274).

Ciò perché, anche nell'interno di casa Reiss, vi erano gli stessi piccoli geni, le identiche « vecchie » piccole cose che popolavano l'appartamento dei Turbinÿ.

Aleksèj, entrando, era stato investito « da un vecchio odore », e « di colpo [*srazu*] il cuore gli si fece più leggero » (274). Nella

« vecchia stanza » viene accesa « una lampada coperta da una pezuola color ciliegia » (276). « Ardeva fievole la piccola lampada sotto il paralume rosso, diffondendo una luce di pace » (279). In un angolo, un « vecchio pianoforte ». « Mio Dio, quali cose annose ! ».

E « vecchio » e « annoso » hanno il non dubbio significato di « non-mai-mutato-dal-tempo ».

Ma i deprecabili oggetti di pessimo gusto non fanno parte del bric-à-brac di una età decadente e leziosa, bensì di una semeiotica. Se ora il Bulgàkov li assoggetta al riso, non lo fa per mostrare quanta fragilità si celi al di sotto delle vesti suggestive di cui li ha coperti, ma quanta pochezza sia riposta nella sufficienza di chi è corrivo a riderne.

Di questa sufficienza egli rende partecipi per un istante gli ascoltatori di Lariòsik. Myšlaèvskij ha sorriso, con gli altri, dell'enfasi con la quale il giovanotto ha magnificato le tende color crema, e dissertato del mondo esterno sporco, sanguinoso e insensato. E chiede con ironia:

« — Voi, permettetemi di domandarvelo, componete dei versi? »

— Ne scrivo, — disse modestamente, arrossendo, Lariosik.

— Già... Scusate l'interruzione... Già, insensato voi dite... Continuate, prego...

— Sì, insensato; le anime nostre ferite cercano pace proprio al di qua di simili tende color crema... ».

Ed ecco che, nonostante il nuovo profluvio di retorica del suo interlocutore, Myšlaèvskij riflette; capisce che Lariòsik è nel giusto, ha ragione. E, nel dargliene atto, muove un triste rimprovero a se stesso:

« — Proprio al di qua di tende color crema occorre vivere. Tutti ridono, chissà perché, dei poeti » (284).

È un rimprovero che viene diretto anche a noi. Poiché non sempre, come qui, a ricondurci sulla buona strada vi è il candore di un Lariòsik. Un candore che disarmava la stessa retorica, e suscita un sorriso nel cui contrasto il serio si fa più grave.

1. Alla ambivalenza entro cui procede il racconto si affianca

una singolare duplicità di atteggiamento, da parte dell'autore, verso gli avvenimenti che egli va esponendo.

Ora è quello di chi si sente, e vi risulta, immerso e implicato, quasi ne fosse anch'egli un protagonista, o un testimone diretto, presente sulla scena, ora di chi ne è il relatore anonimo e puntuale.

Ma neppure in questo ultimo caso il Bulgàkov della *Guardia bianca* non è quasi mai colui che narra dalla poltrona. Anche quando sembra servirsi di questo procedimento tipico della letteratura ottocentesca (distacco, e presunzione di un rapporto obiettivo con i personaggi ed i fatti), accade non di rado che il corso del ragguaglio venga a un tratto spezzato da un brusco intervento personale (magari da una semplice interiezione, una esclamazione, un epifonema: « Dunque [...] ebbero inizio gli avvenimenti... Il secondo non fu così trascurabile come la liberazione di un essere mitico dalla galera — *oh, no!* — fu così grandioso... », 161).

Tutto ciò è l'indizio di un intenso rapporto emotivo con la materia e gli attori del romanzo: rapporto che ci introduce alle soglie di un problema: cosa ha influito a determinare la qualità di uno stile che, nella *Guardia bianca*, si presenta singolarmente distinta da quella che si riscontra nelle altre opere?

Dobbiamo prendere le mosse da una analisi delle forme che può assumere il rapporto.

Il Bulgàkov può, dunque, comportarsi alla stregua di uno spettatore (ma sia lecito insistere: non nel senso di chi assista da un piano elevato, bensì di chi si trovi ad essere testimone dei fatti per risiedere nel luogo stesso in cui essi si producono). Come spettatore può spingersi fino ad entrare in disputa col lettore o addivenire con lui a uno scambio di opinioni.

« Ed ecco che comparve, chissà da dove, il colonnello Tropec. Resultò che aveva fatto parte, né più né meno, dell'esercito austriaco. »

« — Ma che mi dite! »

« — Ve lo garantisco ». (167).

« Poi comparve lo scrittore Vinničenko [...] lo definirono subito un traditore. »

« — E ben gli sta... »

« — Be', questo io non lo so ». (ibid.). »

(E al lettore, quale altro testimone diretto, si rivolge come a persona che egli presume informata sulle circostanze:

« Šervinskij cantava un epitalamio al dio Imeneo, e come cantava! Sì, probabilmente tutto non è che un'inezia, al mondo, fuor che una voce simile: come quella di Šervinskij. Certo, ora ci sono gli Stati maggiori, questa stupida guerra, i bolscevichi e Petljura, e il dovere da compiere; ma poi, quando tutto rientrerà nella norma, lui butterà alle ortiche il servizio militare, nonostante le sue aderenze pietroburchesi — *voi lo sapete quali aderenze ha — oh, oh, oh...* e subito sulla scena » (137-38).

Il colloquio col lettore può avere anche come mira di richiamare costui ad una più attenta valutazione dei fatti, di sollecitarlo a non lasciarsi sfuggire un particolare che il narratore reputa importante, e a dare il peso dovuto a quanto gli vien detto.

« Nel marzo del 1917 Talberg fu il primo — *mi capite? il primo* — a presentarsi alla Scuola militare con un bracciale rosso, stralarghissimo, alla manica » (128).

« Petljura conquistò la Città. Proprio quel Petljura e — *mi capite?* — proprio quella Città » (259).

« In tutto, centotredici banconote e, *abbiate la bontà di vedere*, otto di esse recano segni evidenti di falsificazione » (135).

« Loro, *sapete*, si batteranno » (151).

(A volte lo scopo dell'apostrofe al lettore è di suggerire un dettaglio, una circostanza che gli facilitino la comprensione: « Myšlaevskij, da qualche parte al di là della cortina di fumo, scoppiò a ridere. *È ubriaco* », (136). « Vodka, vodka e nebbia. Ar-ra-ta-tam! *La chitarra* », ibid. « Le carte volavano via silensiose, dalle mani di Myšlaevskij, come foglie di acero. Šervinskij le metteva giù accuratamente; Karàs — *non ha fortuna* — con gesti bruschi », 285).

Un indizio di partecipazione alla vicenda come testimone diretto, e direttamente coinvolto in essa, è dato dall'impiego straordinariamente frequente di interiezioni che ne costituiscono il commento passionale.

« A novembre, *ahimé*, lo sapevano tutti... » (167).

« *Ahimé, ahimé!* Il colonnello Malyšev non ebbe la sorte

di poter dormire fino alle sei e mezzo, come aveva calcolato » (198).

« *Eh... eh...* una cosa terribile, vi dico io » (260).

« Anche la madre sotterrarono. *Eh... eh...* » (112).

La seconda maniera di partecipazione è ancor più soggettiva. Dalla condizione di spettatore-testimone, il Bulgàkov passa a quella di *attore*, di personaggio confuso coi personaggi. In questo caso è con essi che egli entra in colloquio.

Nikolka, accompagnandosi con la chitarra, intona una canzone militaresca dei tempi dello zar. Il cupo Aleksèj finisce con l'esserne trascinato, e prende anch'egli a cantare. Ma per i giorni che corrono, la canzone è pericolosa: possono udirla dalla strada. Ed ecco che, a moderare l'euforia dei due fratelli, interviene l'autore: « Ma piano, signori, piano, pianino » (117).

Elena, in procinto di essere abbandonata dal marito, si aggrappa ad un'ultima speranza: forse, prima di fuggire, il marito attenderà ancora: « Fra un cinque o sei giorni, no? Forse la situazione muterà daccapo in meglio ». Ma l'autore si fa avanti a disingannarla, e a rimproverarne l'ingenuità: « Elena... Elena. Ah, speranza fallace, gracile... Un cinque... sei giorni... » (127).

Questo atteggiamento può condurre ad una immedesimazione con i pensieri e i sentimenti degli antagonisti a tal segno completa da annullare i limiti di distinzione fra costoro e il narratore. Non sapremo più, allora, se attribuirli all'uno o agli altri.

« Con una smorfia rabbiosa per rintuzzare l'irrisolutezza — *non c'è verso, bisogna pure andare a piedi: mica puoi fare un volo per tornare a casa* — Turbin si rialzò il bavero del cappotto e si mosse » (271).

« E dove si troverà adesso, lo sa il diavolo. Forse l'avranno magari ucciso vicino alla Città... »

« No, Myšlaevskij era lì, sopra. Elena fulvodorata, nella penombra della camera, dinanzi alla cornice ovale dalle foglie d'argento, s'era incipriata in fretta il viso, ed era uscita per ricevere le rose. *Urrà! Sono tutti qui* ». (137).

Infine, il Bulgàkov si spinge anche ad arrogarsi il posto centrale sulla scena, e ad abbandonarsi a un soliloquio, quasi fosse l'unico, effettivo protagonista:

« Eh, eh... Talberg non avrà più occasione di ascoltare la cavatina su Dio onnipotente, di ascoltare Elena che accom-

pagna Šervinskij! Eppure, quando né i Turbinj né Talberg saranno più al mondo, di nuovo riecheggeranno i tasti [...] perché il *Faust*, così come *Il Carpentiere di Saardam*, è immortale» (130-31).

«Talberg è rimasto inceppato da qualche parte col suo treno che trasporta i fondi dell'etmano, e ha guastato la serata. Chissà che diavolo gli è successo!».

2. La partecipazione diretta, passionale dello scrittore all'azione si rivela anche nei modi coi quali egli, di volta in volta, va ambientando fisicamente quest'ultima.

Le descrizioni bulgakoviane, pur dove presentino una sottile fattura di dosati equilibri ritmici, di richiami verbali intesi a trarre sotterranee legature musicali e concettuali, di allitterazioni e assonanze che sembrano voler sopraffare la piana movenza prostatica per sospingerla verso le zone inquiete della lirica, non denunciano mai un deliberato artificio del letterato. Vi è, anzi, in esse qualcosa di così istintivo, di così immediato che, per renderti conto del cesello, dopo aver letto devi tornare addietro e passare sopra la pagina i polpastrelli per scoprire la traccia del bulino.

L'atmosfera stilistica in cui si muovono è a tal segno tipica della *Guardia bianca*, e così nettamente diversa da quella che informa la restante produzione bulgakoviana, da lasciare perplessi. Saremmo quasi indotti a vedervi il prodotto di un'altra mano.

Ma non è l'unica sorpresa che ci riservi questo singolare scrittore, sempre così fondamentalmente fedele a se stesso, eppure così spesso stilisticamente di aspetto proteiforme.

Sotto tale riguardo, egli sembrerebbe richiamarci al Tolstòj (che il Bulgàkov ama ed imita quasi quanto il Gogol'), se le occasioni del suo mutar d'inchiostro non fossero provocate da incentivi di natura diversa.

Occorre tener presente che non vi è, quasi, romanzo o racconto bulgakoviano che, come i tolstoiani, non muova da una esperienza o da una sollecitazione autobiografica. Tuttavia, ciò che appare fondamentale per la comprensione di quel dato racconto, o di quel dato romanzo, è lo stabilire il rapporto che, in esso, intercorre fra autore e esperienza, fra atutore e sollecitazione.

Qualche esempio potrà servire a chiarire il concetto, senza che ci discostiamo di troppo dai nostri limiti.

Le *Memorie di un giovane medico* (*Zapiski junogo vrača*) sono un'opera autobiografica in un senso abbastanza stretto. L'autore narra in prima persona, senza finzioni; e i fatti narrati sono, nella sostanza, documenti di vita, episodi accaduti durante il periodo di pratica sanitaria che il Bulgàkov esercitò in un piccolo ospedale della campagna di Smolènsk; così come, nella sostanza, sono persone reali anche i personaggi. Fatti e personaggi, naturalmente, sono contemplati da una determinata visuale: lo scrittore ha un suo mondo. Ma, per esprimerlo, egli mutua i mezzi dalla tradizione del racconto ottocentesco. Il rapporto autore-esperienza si compie attraverso un filtro letterario. È un rapporto attutito e pacato da una mediazione. Se il Bulgàkov avesse scritto soltanto queste *Memorie*, oggi non gli assegneremmo che un posto di privilegio nel sottobosco letterario russo del Novecento.

Il *Romanzo teatrale* è un romanzo costruito pur esso su «documenti», e pur esso è narrato in prima persona. Ma il narratore è dato per fittizio perché i fatti esposti — reali alcuni; altri verosimili, in quanto «possibili» a prodursi in quel particolare ambito temporale — devono essere gabellati per improbabili, per assurdi (al fine di renderli accetti, e non suscitare scandalo e reazioni nell'ambito). Così come per non mai esistiti, e improbabili, hanno da risultare gli attori del *pastiche*, in grazia delle estrose maschere che ne ricoprono le fattezze. Il rapporto autore-esperienza vacilla, qui, fra i poli dell'ironia e del patetico, del bilioso e del tragico. È il romanzo perciò stilisticamente più multiforme (e, insieme, nel suo contenuto, più interessante per la storia del costume: un romanzo, per i tempi, — vistoso; per il tempo, forse troppo legato a ciò che passa).

Il Bulgàkov satirico, infine, di *Uova fatali* (*Rokovje jàjca*), di *Diavoleria* (*D'javoliàda*), delle *Avventure di Čičikov* (*Pochoždènija Čičikova*), muove da sollecitazioni dettate da un *animus*, da cui accade spesso che egli si lasci corrodere, e che non sempre è capace di riscattare e catartizzare in un riso distaccato. Non di rado gli umori della pagina si inturgidano e lo stile può muoversi lungo le vie del giuoco e della prestigiazione. (Laddove ricorrono, i calchi gogoliani si appalesano allora straordinariamente scoperti).

Questi esempi, volutamente schematici, intendono chiarire il perché la *Guardia bianca* e *Il Maestro e Margherita* siano da considerare i capolavori del Bulgàkov: in essi il rapporto autore-esperienza è assoluto, non mediato da nulla. Ma la consonanza, va detto subito, si realizza su piani del tutto opposti. Non a caso i due romanzi segnano l'uno il più impegnato esordio dello scrittore, l'altro il suo più meditato congedo. Negli anni che li separano, quanto nel primo di essi era ancora angosciato, non risolto problema, interrogativo sospeso, nel secondo ha ormai raggiunto una chiarificazione, e si è ordinato in *Weltanschauung*. Le vicende narrate non sono più fatti sofferti come ancora attuali, soggettivi, brucianti, dai quali sia impossibile districarsi: ora sono proiettate su un diorama che le oggettiva, e in cui la passionalità si è purificata in passione, la satira in ironia, e il fantastico, da ingegnosa intellettuale, è asceso alla dignità di una fantasia dove anche l'immaginoso e l'irreale riescono suasi per assumere fisionomia d'ombre del vero.

Nella *Guardia bianca* l'esperienza non ha superato lo stadio di emozione. L'autore ve n'è invischiato come in una rete, e coinvolto fino ai capelli. La comunica e, insieme, torna a riviverla come stesse avverandosi nell'istante medesimo in cui la narra. Di qui l'estrema implicazione, l'essere incessantemente intento a prodigarsi sulle cose, a investirle di un interesse immaginativo e, insieme, di uno stupore che deriva dal loro accadimento. Egli vibra cecamente con esse, impotente a distinguersene e distaccarsene. Si mescola con una meravigliosa trepidazione fra i personaggi, spesso dimenticandosi di esserne il fattore — perché fra « personaggi » e « persone » che li hanno originati (i Turbinj sono i Bulgàkovy) non è in grado di frapporre, stabilire una linea di demarcazione che si mantenga netta, costante. Un limite non riesce neppure a stabilirlo nel suo stesso ambito di autore-attore: il segno di separazione fra l'uno e l'altro è incredibilmente labile, discontinuo, di una inquietante intermittenza. Il vigore della *Guardia bianca* è appunto nell'ansia febbrile in cui quegli che legge è violentemente e incessantemente risospinto e trafitto, nelle evasioni liriche in cui il suo animo sembra all'improvviso disciogliersi, ma per ricadere in angosce più intense. Laddove la forza de *Il Maestro e Margherita* è nella facoltà di spaziare al di sopra di un orizzonte da una posizione di « quiete lunare ».

Nel duplice atteggiamento autore-attore è la chiave del « bicromatismo » della *Guardia bianca*: dell'attitudine a vedere le cose con pupille diverse. Bicromatismo che si fa particolarmente sensibile nelle descrizioni; dove ora si aderisce alle cose con attenta, quasi meticolosa esattezza (l'autore oggettiva la realtà), ora, quasi smarrito il contatto col mondo naturale, la scena sembra librarsi in aure ambigue, di fiaba (l'attore subisce il trauma della realtà che incombe su di lui, e ne è allucinato. L'iperbole diviene tratto stilistico tipico e dominante).

Queste descrizioni non costituiscono quadri compiuti in sé e delimitati da una cornice: i loro margini si sfrangiano, sfocano verso zone nebulose insondabili. Sono simili ad isole che un improvviso squarcio di luce intensa abbia precariamente riscattato dal buio di un oceano in tempesta che ne sta consumando le rive, e in cui la loro realtà prende a stagliarsi tangibile — e fantomatica.

Aspetto di isola ha la Città, teatro dell'azione. La sua topografia è minuziosa: può raggiungere la puntuale esattezza di un Baedeker; ma è avulsa dal contesto geografico. La sua vita di « alveare » è ritratta fino ai dettagli, ma i suoi margini — la landa in mezzo a cui è collocata — si perdono nel mistero. « Nessuno sa » cosa accada nella landa, e le notizie che giungono da essa hanno colore di mito e leggenda (« Pervenivano notizie confuse dalle misteriose regioni che portano il nome di campagna », 153). Oltrepassata la periferia, varcati i ponti, le distese dei parchi, e giunti all'orlo dei boschi (la « lontananza », il « mistero », come nelle fiabe, sono al di là della selva, « oltre il lontano cordone dove sono i boschi versicolori », 154) ha inizio l'ignoto.

« Come un alveare stratiforme, fumigava e rimoreggiava e ferveva la Città [...] I giardini ostentavano la loro bellezza sulle bellissime colline sospese sul Dnepr; e, sollevandosi a rampe, distendendosi, ora smaltato da milioni di chiazze solari, ora da morbidi crepuscoli, si ergeva imperante, eterno, il Giardino imperiale. I vetusti, putridi, neri pali del parapetto non riparavano più la via sui burroni, da paurose altezze. I muri a strapiombo, ricoperti di neve dalla tormenta, precipitavano sulle remote terrazze sottostanti, e queste si allungavano oltre e oltre nella lontananza e nella vastità, trapassavano in piccoli boschi rivieraschi, sopra il viale serpeggiante lungo la riva del grande fiume; e il nastro scuro, ghiacciato si perdeva lag-

giù, nella caligine, fin dove, dalle alture della Città, l'occhio umano non giunge [...] La croce splendeva nella nera densità del cielo e dominava fredda e calma sulle buie, declinanti lontananze della riva moscovita su cui erano gettati due ponti enormi. Uno, sospeso, pesante, il Nicolino, che conduce al piccolo sobborgo dell'altra riva, il secondo, altissimo, dardiforme, attraverso il quale giungevano i treni dai luoghi dove molto, molto lontano, se ne stava col suo smaltato berretto sospinto sulla nuca l'enigmatica Mosca» (148-49).

Aspetto di «isola» può presentarlo anche un interno.

«A due passi da lui, in una piccola stufetta nera, zirlava il fuoco; dai tubi nodosi, neri, che si prolungavano oltre il trammezzo e scomparivano nel fondo del negozio, gocciava di tratto in tratto un liquame nero. Il pavimento che, sia dalla pedana, sia dalla restante parte del negozio, andava ad affondare in certe cavità [perechedivšij v kakie-to uglublènija, letter.: si trasformava in] era disseminato di frammenti di carta e di ritagli rossi e verdi, di stoffa. In alto, proprio sopra la testa del colonnello, zirlava come un uccello impaurito una macchina da scrivere, e allorché Turbin sollevò la testa, vide che cantava al di là di una ringhiera, sospesa proprio sotto il soffitto del negozio. Al di là di quella ringhiera spuntavano delle gambe e un deretano in calzoni azzurri da cavalleggero; ma la testa non c'era, ché la mozzava il soffitto. Una seconda macchina friniva nella parte sinistra del negozio, in una fossa insondabile da cui si scorgevano le spalline smaglianti di un volontario e una testa bianca, ma non c'erano né braccia né gambe» (172-73).

La sostanza della descrizione è del genere da noi precedentemente definito come «equoreo». Figure e oggetti hanno una loro precisa collocazione, e una evidenza. L'autore indugia su alcuni dettagli di un puntuale realismo (i frammenti di carta, i ritagli di stoffa, la testa che non si scorge perché occultata da una sporgenza del soffitto). Ma il quadro è una fatamorgana incessantemente sul punto di dissolversi: si sfilaccia ai margini (del volontario appaiono solo, dal buio della «fossa», la macchia bianca della testa e lo scintillio delle spalline), va a perdersi nell'«insondabile» (v kakie-to uglublènija; v neizvestnoj jàme).

Nonostante la parola «negozio» — ripetuta quattro volte nel corso delle quattordici righe del testo — tenda a riadagiarlo

su di una piattaforma solida, esso resta sospeso a mezz'aria. Figure mutile (la testa che manca, i piedi e le braccia che non ci sono) galleggiano sopra fondali tenebrosi. L'aggettivo čërnyj (nero) ricorre tre volte: per la stufa, i tubi, il liquame; e la sua funzione non è qualificativa tanto di quelle singole cose, quanto di quella atmosfera, di cui costituisce un pedale. Le dissoluzioni sono date dal buio in cui affondano i margini: la «cavità», la «fossa». Si noti come per ben quattro volte si parli di «teste», e mai per un riferimento umano. La prima volta è per un rapporto spaziale — «proprio sopra la testa del colonnello» (nad sàmoj golovòj) — sottolineato, in tale sua funzione, dal parallelo immediatamente seguente: «proprio sotto al soffitto» (pod sàmym potolkòm). La seconda — per comunicare un movimento: «sollevò la testa». La terza — per affermare che essa «non c'era». La quarta, infine, per presentarne una ridotta a semplice macchia («bianca» sullo sfondo della «fossa»).

2. Questa singolare iconografia trae le sue scaturigini dalla condizione psichica in cui si compie l'esperienza dei protagonisti; i quali vivono le vicende sul filo di un intermittente disequilibrio fra il reale e l'onirico (stato di incubo). E poiché le descrizioni risentono di questa particolare eccitazione in cui il personaggio (o l'autore) versa in un determinato frangente, la loro tessitura stilistica può subire variazioni in rapporto alla qualità della condizione emotiva.

I momenti di forte tensione (attesa di un avvenimento grave, fissaggio di uno scenario in dettagli significativi per l'azione che vi sarà immessa, o su cui dovrà essere bruscamente calato il sipario) danno, ad esempio, origine a descrizioni-inventari di una secca schematicità.

«Stanza da pranzo. La porta sull'ingresso è chiusa, ed è tirata la tenda perché rumore e voci non penetrino fino da Turbin. Nella camera di lui sono entrati, e ne sono or ora usciti, il pizzuto in pince-nez d'oro, l'altro, raso, giovane, e infine il professore canuto e vecchio e intelligente, maestro di Turbin. Elera li ha accompagnati, e il suo viso si è fatto di pietra. Hanno detto: tifo, tifo... e gracidavano la malavventura.

Oltre la ferita — tifo petecchiale.

E la colonna del mercurio è a quaranta e... «Julija»... Nella cameretta c'è una temperatura rossiccia. Silenzio, e nel silenzio un borbottio a proposito di una scaletta, e un campanello «dr-riin»... (282).

Alcune di tali descrizioni sfiorano la concisione delle didascalie teatrali.

«Elena siede al posto d'onore, a capotavola, su una poltrona. All'estremità opposta — Myšlaèvskij: irsuto, pallido, in vestaglia, e il viso coperto di chiazze per la vodka e la pazzia stanchezza. Ha gli occhi cerchiati di rosso: per il freddo, la paura sofferta, la vodka, la rabbia. Ai lati larghi della tavola, da una parte Aleksèj e Nikòlka, e dall'altra Leonid Jùr'evič Šervinskij, tenente dell'ex reggimento della Guardia Imperiale e adesso aiutante, allo Stato maggiore, del principe Belorùkov, e accanto a lui il sottotenente Stepànov, Fëdor Nikolàevič, di artiglieria» (137).

Il Bulgàkov ha spesso un modo «teatrale» di costruire una scena: ne predispose gli elementi (cose, persone, suoni) ma non come presenze fisiche: quali sintomi di un qualcosa.

È significativo, al riguardo, ciò che egli ci narra nel *Romanzo teatrale* circa l'origine della *Guardia bianca*. È il personaggio fittizio, Maksùdov, a confidare che: «In sogno mi sorvolò dinanzi una tormenta afona, e dopo apparve un vecchio pianoforte, e accanto ad esso delle persone... (511). È chiaro che il «vecchio pianoforte» — accanto al quale è riunita la famiglia — non è solo un mobile: è il simbolo della bellezza opposta all'orrore della tempesta; il *daimon* dell'*očàg* opposto al demoniaco della *v'jùga*. Non occorrerà ricordare come attorno al pianoforte su cui si suona l'«eterno» *Faust* si raccolgano i Turbinò e i loro amici, e come, sempre attorno ad esso, e per causa di esso, Elena e Šervinskij vedano sorgere e affermarsi un amore destinato a ricomporre un nido devastato.

(Il passo è estremamente importante anche per il fatto che vi sono impostati *climax* e *anticlimax* del romanzo — la fiabacupa e la fiaba-buona — e vi è precisata la condizione onirica — il «sogno»: la tempesta perciò sorvola «afona» — in cui vengono vissuti gli avvenimenti).

Il sistema di procedere per elenchi, didascalie, notazioni di-

staccate, è impiegato anche nei momenti in cui — sempre in clima di forte tensione — si vuole imprimere una allucinante *kinesis* a un susseguirsi di fatti o di stati psichici. Si vedano, al proposito, gli episodi della fuga dei due fratelli. In ambedue i casi, prima di raggiungere l'acme, il racconto era avanzato in modo disteso. Ma, all'acme, il flusso narrativo si interrompe bruscamente e l'esposizione prende a procedere a scatti. Non appena Nikòlka è riuscito a svincolarsi dall'uomo che lo teneva prigioniero, si volge attorno in cerca di una via di scampo: «Diavolo. Anche qui il portone su via Raz'ežaja è cieco. Sprangato. Allora di nuovo verso il muro. Ma, ah, non c'è la legna» (242). Aleksèj, già ferito, ha sparato sei colpi dalla pistola: «Il settimo — per me. Elena dai capelli rossi e Nikolka. Finita. Mi tortureranno. Taglieranno con un fendente le spalline. Il settimo per me» (273).

3. Il passo del *Romanzo teatrale* deve essere completato della sua ultima frase: «In sogno mi colpì la mia solitudine».

Sono parole che ci rivelano un atteggiamento centrale del Bulgàkov: la condizione — da cui sono guardati gli avvenimenti che si svolgono nel corso della *Guardia bianca*. E ciò serve a chiarire, fra l'altro, anche perché le pagine descrittive non abbiano mai in essa il carattere di serene o ammirate escursioni fuori dall'io. In effetti, il Bulgàkov è un uomo di una solitudine essenziale; e perciò di un essenziale soggettivismo. Allorché lo sorprendiamo curvo su una scena, avvertiamo subito che quell'atto non gli è stato dettato dalla necessità di scrutarla amorosamente per poi ragguagliarcene: è il segno di una sua personale implicazione. Scaturisce da un invincibile stimolo che lo coarta a impossessarsi sentimentalmente di ciò che vede, e di aderirvi al modo di un amante il cui amore soverchia la realtà dell'oggetto amato, ricoprendola con la propria. Altrove, lo sentiamo, spinto dall'urgenza di scoprirvi una incrinatura attraverso cui uscire illeso (se vi ravvisa una minaccia portata contro la sua cittadella). In questo caso prende a esercitare le più imprevedibili risorse del suo intelletto; e i suoi ragionamenti sono illazioni compiute da un punto di vista rigidamente personale.

Il carattere è però sempre quello di un soliloquio: soliloquio con l'amante e soliloquio con l'avversario (dove la contraddizione del «con» si discioglie dinanzi al ripetersi dell'identico timbro

di voce: l'io che parla è lo stesso che, nelle risposte, *parla per*).

È in quest'aura che si collocano, e acquistano chiaro significato, le « intromissioni dell'autore »: i commenti soggettivi che intervengono a sottrarre la narrazione alla nostra esperienza diretta, le esclamazioni, le semplici interiezioni; poiché esse si appalesano non come deviazioni dalla linea narrativa, ma come più speciose lacerazioni dell'impalpabile diaframma che separa dalla *fiction* colui che narra).

In un simile clima la comunicazione al lettore ha una collocazione decentrata. Nella *Guardia bianca* il soliloquio si estrinseca nella forma di racconto rivolto a se stesso. Una notevole parte dei fatti espositivi, più che narrati — e cioè comunicati in modo oggettivo, al fine di proporli alla esperienza e alla coscienza di colui che legge — sono riattualizzati, e riconsutati in una nuova esperienza da colui che narra. Il lettore passa così, di necessità, da testimone di un accadimento, a testimone delle reazioni che quell'accadimento produce nel narratore-attore. Perciò, dell'*accadimento in sé*, egli ha solo una cognizione *mediata*. In compenso, è eletto al ruolo di compartecipe e confidente.

Il segreto della straordinaria intimità entro cui siamo coinvolti, leggendo la *Guardia bianca*, di quel viverne le peripezie e giudicarle da una condizione sentimentale e da un punto di vista non nostri (al segno che, trascorso l'incanto, potremo scoprirli magari opposti e inconciliabili con ciò che abitualmente sentiamo e pensiamo), risiede nell'intenso calore umano in cui ci immette il ruolo di confidenti. Di fronte ad un'opera d'arte, ciascuno di noi è ineluttabilmente portato a immedesimarsi; ma conserva la memoria di sé. Il Bulgàkov della *Guardia bianca* costringe il lettore a dimenticarsi, a sentirsi smarrito in un paesaggio dove solo affidando la propria nella calda mano della sua guida egli riuscirà ad avanzare.

Sarebbe giusto chiedersi se questa violenza che viene usata su di noi sia di un genere negativo; o se non sia, al contrario, più salutare di ogni salutare ancoraggio al buonsenso e al nostro borghese, rassicurante attaccamento al realismo.

Chi conosce gli stupendi parchi che adornano le alture di Kiev, ed ha passeggiato lungo i sentieri del colle di San Vladimir, assisterà con sbalordita sorpresa alla trasformazione di quest'ultimo in scenario da sortilegio.

« A notte fonda, un buio di carbone si distese sulle terrazze del luogo più bello del mondo: la collina di Vladimir. Sentieri e viali ammattonati erano nascosti sotto una sconfinata falda soffice di neve intatta.

Neppure un'anima viva, in Città, neppure un piede turbavano d'inverno il massiccio dai molti ripiani. Chi andrebbe nottetempo sulla collina, e in simili frangenti per di più? Eppoi è semplicemente pauroso là! Neppure un audace vi andrebbe. Eppoi non c'è nulla da farci, là. Non c'è, in tutto, che un luogo rischiarato: s'erger su di un pauroso, pesante piedistallo, già da cent'anni, il bronzo, nero Vladimir e tiene in mano, eretta, una croce di sei metri. Ogni sera, non appena il crepuscolo fascia i dirupi, i declivi, le terrazze, quella croce si illumina, e arde la notte. E la si vede fin da lontano; da quasi quaranta verste la si vede, nelle buie lontananze che vanno verso Mosca. Ma qui non rischiarà gran che, quella pallida luce elettrica: ricade e, impigliandosi nel fianco verde-nero del piedistallo, strappa al buio il parapetto e un pezzo della ringhiera che avvolge la terrazza mediana. Nient'altro. E più oltre, più oltre!... Buio assoluto. Gli alberi, nel buio, strani, come lampadari fasciati dentro la mussola, si ergono incappucciati; e, attorno, cumuli di neve fino al collo. Paura! » (194).

Un esempio ancor più palese di come siano riproposti, e rivisitati in una drammatica esperienza, che si sta avverando sotto i nostri occhi, gli avvenimenti, ci è offerto da un passo che conclude la pagina dove vengono riferite le contrastanti dicerie che corrono sul conto di Petljura (prima di andare in prigione, costui faceva il contabile; era studente; suonava la chitarra e frequentava ragazze; era commesso in un negozio sulla cui insegna figurava l'immagine di un turco; era maestro in una scuola popolare; lo hanno veduto a Mosca, in via Brønnaja).

« Pfu, che diavolo... E probabilmente non camminava affatto per la Brønnaja. Mosca è una città grossa, nella Brønnaja ci sono nebbie, nevischio, ombre... una chitarra... turco al sole... narghilè... la chitarra: trin-tren... è confuso, nebbioso... eh, com'è nebbioso e pauroso, attorno.

... Marciano e ca-antano...

Marciano, marciano accanto ombre insanguinate, fuggono fantasmi, trecce scarmigliate di ragazze, prigionieri, spari; e il gelo, e la croce notturna di Vladimir » (159).

Non è una « comunicazione » — è un soliloquio; un delirio oni-

rico in cui all'autore si presentano, frammentarie, visioni e sensazioni che si susseguono senza nesso apparente, in cui si intromette sorprendentemente il verso di una canzone militaresca (« Marciano e cantano »), la quale, altrettanto sorprendentemente, serve di spunto a un risusseguirsi di immagini scollegate.

Nulla di sorprendente, all'inverso, che, da un simile delirio onirico si trascorra senza soluzione di continuità ad un altro (a un vero e proprio sogno): al « sogno fatidico » di Turbin e che ambedue vengano, anzi; strettamente connessi mediante una cucitura verbale:

« Timpani, trombe,
piatti rimbombano.

Rimbombano le tiorbe, fischia l'usignolo, con la canna di acciaio; con gli scovoli battono a morte la gente; va, va la neroelmata cavalleria sugli ardenti cavalli.

« Un sogno fatidico rimbomba, rotola verso il giaciglio di Aleksèj Turbin » (159).

Nei due « sogni » la voce ha l'identico timbro.

4. L'implicazione emozionale ci è rivelata spesso dalla trascrizione in valori acustici degli elementi visuali. L'effetto stimolante che ne deriva (essi immettono a vibrare all'unisono con lo stato di eccitazione dello scrittore) origina una atmosfera che si dilata oltre la cornice del quadro fisico.

L'inizio del capitolo 3 ci conduce nell'appartamento dei Lisoviči, nell'ora notturna in cui Vasilisa si affaccenda a nascondere i suoi beni. Ma l'attenzione del Bulgàkov sembra non essere concentrata tanto su di lui, i suoi movimenti, gli oggetti che lo circondano, quanto sul silenzio, i fruscii, sull'atmosfera enigmatica della scena. Le movenze del ritmo — lento, appena inquietato da tremule accensioni subito smorzate — il tessuto verbale denso di assonanze, pedali, richiami allitteranti, convogliano e stemperano il quadro fisico dentro un flusso melodico nel quale — come nella musica — le immagini sono disciolte in vibrazioni.

Ora, è attraverso questo affievolirsi del nostro contatto diretto con le cose « reali » che l'autore si insinua e ci sopraffà col proprio testo sentimentale.

Poiché ciò che vediamo, voglio dire, non è esattamente ciò che suscita in noi lo stato d'animo dal quale siamo presi. Quanto accade noi lo seguiamo appena con la coda dell'occhio, attratti, come siamo, dal pathos in cui si trova immerso l'autore.

Qui è giocoforza citare il testo nell'originale per l'irripetibilità dei mezzi musicali propri della lingua. Lo citiamo separandolo nei suoi kola e ricorrendo a fastidiosi, ma indispensabili, accorgimenti grafici.

V èto nočnòj čas
(In quell'ora notturna
v nižnej kvartire domochozjàina,
nell'appartamento, a terreno, del padron di casa
inženèra Vasilija Ivànoviča Lisoviča
ingegnere Vasilij Ivànovič Lisovič,
bylà pòlnaja tišinà,
v'era un silenzio assoluto.
i tòl'ko myš'
e solo un topo
v màlenkoj stolòvoj
nella piccola stanza da pranzo
narušàla eë po vremenàm.
di tanto in tanto lo disturbava.
Myš' grýzla i grýzla
Il topo rodeva e rodeva
nazòjlivo i delovìto
accidiosamente e alacremente
v bufète
nella credenza
stàruju korku sýra
una scorza stantia di formaggio,
proklinàja skùpost' suprùgi inženèra
imprecando alla tirchieria della consorte dell'ingegnere.
Vàndy Michàjlovny.
Vanda Michàjlovna.
Proklinàemaja, kostljàvaja i revnivaja Vànda
L'imprecata, ossuta e gelosa Vanda.
glubokò spalà vo t'me spàlenki
dormiva profondamente nel buio della camera.
prochlàdnoj i syròj kvartiroj.
dell'appartamento fresco e umido.
Sam že inženèr bòdrstvoval
Ma l'ingegnere vegliava
i nachodilsja v svoëm tèsno zastàvlennom
e stava nel suo fittamente arredato

zanavěšenom
velato di tende
nabitom knìgami i,
zeppo di libri e
vslědstve ètogo
perciò
črezvyčajno ujùtnom kabinètike.
oltremodo gradevole studio.
Stojàčaja lampa
Una lampada a stelo
izobražajuščaja egipetskuju carèvnu,
raffigurante una principessa egizia
prikrytuju zelěnym zòntikom s cvetàmi,
sotto un ombrello verde a fiorami
kràsila vsju kòmnatu nežno i tainstvenno,
colorava tutta la stanza di una tinta delicata e arcana,
i sam inženèr byl tainstven v glubòkom kòžanom krèsle.
e lo stesso ingegnere era arcano nella fonda poltrona di cuoio.
Tàjna ...⁶⁰.
L'arcano...).

Dopo una breve parentesi, nella quale è narrato il perché fosse stato dato il nome di Vasilisa a Vasilij Lisovič, la descrizione dei maneggiamenti notturni dell'ingegnere riprende nella medesima chiave:

Ubedivšis', čto ùlica okončatel'no zatichla,
Convintosi che la strada era ormai del tutto azzittita,

⁶⁰ Pag. 132. Si notino, nel primo periodo, il prevalere della vocale *a* (spesso in posizione tonica) e dei suoni consonantici *ž*, *š*, *l* (questo nelle variazioni *li*, *la*, *ol*, *ol'*, *le*, *lo*, *la*), *n* (*ni*, *na*, *ne*, *no*, *na*, *na*, *en*, *na*) e *m* in ripresa (*myš* - *malenkij*) e in chiusa (*vremenam*). Nel secondo: il prevalere, all'inizio, del suono vocalico *y* (*yš*, *yz*, *yz*, con ripresa della *z* in *nazojlivo*) e susseguentemente *u* (dapprima in posizione atona, preparativa, - *stàruju kòrku* - poi tonica: *skùpost' suprùgi*). Inoltre, il giuoco fra i gruppi *kork* - *rok* (*korku*, *proklinaja*); *ar*, *or*, *yr*, *ro*, *ru*, *ra*, e *sta-ost'* (*staruju* - *skupost'*, con allitterazione di *k* e *r*: *staruju korku syra*, *proklinaja skupost'*, *inženera*); *pro-pru* (*proklinaja*, *suprugi*). Nel terzo: le riprese *proklinaemaja* - *proklinaja* (con l'aggiunta: *prochladna*) *syroj* - *syra*; l'iterazione *spala* - *spalenci*; il prevalere delle consonanti *y*, *r*. Quindi, la ripresa *zastavlenom* - *zanavešenom*, il variare delle vocali sotto accento sullo sfondo della terminazione *-om* dei 5 prepositivi. Nel quarto, il ritorno della frequenza delle *z* (*zo*, *ze*, *zo*), delle *ž* (*nežno*, *inžener*, *kožanom*), della terminazione *-om*; l'allitterazione *carevnu* - *cvetami*, i gruppi con *m* (*kòmnatu*, *glubokom*, *kožanom*) e *kr* (*prikrytuju*, *krasilo*) e l'iterazione *tainstvenno* - *tainstven*, con ripresa, in anafora, al susseguente periodo: *Tajna*.

Si noti, ancora, il pedale *inžener* che ricorre in tutti e quattro i periodi (*inženera*, *inženera*, *sam že inžener*, *sam inžener*).

ne slýšalos' užè rèdkogo skripa polòz'ev,
non si udiva più il raro schiccholio delle slitte,
prislùšavšis' vnimàtel'no k svìstu iz spàl'ni ženù,
orecchiato, attento, il sibilo [che giungeva] dalla camera della
[moglie,

Vasilisa otpràvilsja v perèdnjuju,
Vasilisa si recò all'ingresso,
vnimàtel'no potrògal zapòry,
diligentemente saggìo il chiavistello,
bolt,

la spranga,
cèpočku i krjuk
la catenella e il ganghero,
i vernùlsja v kabinètik.
e rientrò nello studio.

Iz jàščika svoegò massivnogo stolà
Da un tiretto del tavolo massiccio.

on vùložil četÿre blesťjaščich anglijskich bulàvki.
trasse quattro spille, lucenti, di sicurezza.

Zatèm

Poi

na cÿpočkach schodil kudà-to vo t'mù
sparì in punta di piedi nella tenebra,
i vernùlsja s prostyněj i plèdom.
e tornò con un lenzuolo e una coperta.

Eščè raz prislùšalsja
Orecchiò ancora una volta

i dàže prilòžil pàlec k gubàm.
e perfino portò un dito alle labbra.

Snjàl pidžàk,

Si cavò la giacchetta.

zasučil rukavà,
rimboccò le maniche,

dostàl s pòlki klej v bàнке,
tolse da uno scaffale un barattolo di colla.

akkuràtno skàtannyj v trùbku kusòk obèev.
una striscia di carta da parati arrotolata accuratamente.

Potòm pril'nùl k oknù

Poi si schiacciò contro la finestra

i pod ščitkòm ladòni vsmotrèlsja v ùlicu.
e facendosi riparo col palmo, scrutò la strada.

Lèvee oknò

La finestra a manca

zavèsil prosteněj do polovìny
la coprì col lenzuolo fino a mezzo,

a pràvoe plèdom pri pòmošči anglijskich bulàvok.
e quella a manritta con la coperta, usando le spille di sicurezza.

Zabòtlivo opràvil,
 Aggiustò con cura
 čtòby nè bylo ščelèj.
 perché non vi restassero spiragli.
 Vzgl stùl,
 Prese una seggiola,
 vlez na negò
 ci montò sopra
 i rukàmi
 e con le mani
 našàril čtò-to, nad vèrchnim rjàdom knig na pòlke,
 palpò qualcosa sopra la fila superiore dei libri sullo scaffale,
 provèl nòžičkom vertikàl'ho vniz po obòjam
 tracciò col temperino un taglio verticale lungo la carta da parati
 a zatèm
 e poi
 pod prjàmym uglòm v bok,
 uno ad angolo retto, di lato,
 podsùnul nòžiček pod razrèz
 infilò il temperino sotto il taglio
 i vskryl akkuràtnyj,
 e scoprì un accurato,
 màlenkij,
 piccolo,
 v dva kirpičá tajničók,
 ripostiglio della grandezza di due mattoni,
 samìm že im izgotòvlenyj v tečènie predydùščej nòči
 [(133).

da lui stesso approntato la notte precedente.

La versione interlineare di cui abbiamo corredato i due passi offre un esempio di quanto sia facile, nel tradurre, falsare un testo. La versione è strettamente fedele alla « lettera »; ma non vi si tiene conto dei procedimenti stilistici (ritmo, allitterazioni, assonanze, riprese, etc.) coi quali ogni elemento è orchestrato nell'originale. Rispetto a quest'ultimo si presenta, perciò, come un altro testo, diverso e nuovo, che col bulgakoviano ha in comune solo una coincidenza astratta di contenuto.

È risaputo che « lettera » e « contenuto » sono concetti piuttosto grossolani, poiché l'uno presuppone una validità intrinseca alla parola, indipendentemente dalla collocazione che essa occupa nell'architettura sintattica, l'altro una sostanza, sia raffigurativa, sia concettuale, non suscettibile di variare col variare dei mezzi coi quali è spressa. Il raffronto tra la nostra versione e

l'originale ne offre un documento. La prima ha carattere di prosa puntuale: ci comunica l'esatto ragguaglio di un ambiente, e di un personaggio che si muove in esso. La qualità del secondo è di possedere un tono ambiguo. La funzione informatrice è spostata al margine per cedere il posto ad una « atmosfera » che diviene soggetto centrale della narrazione. Così che questa, atteggiata in apparenza a specchio delle cose, finisce col rivelarsi specchio di uno stato d'animo. L'intero tessuto delle componenti realistiche conduce a effetti collaterali alla realtà.

Nella pagina bulgakoviana i mezzi musicali operano a insidiare sottilmente la concretezza del quadro e a trasporla in chiave di tensione psichica.

Si veda come l'insistere perfino su determinati dettagli materiali (ripetizione di nomi di oggetti: *prostynjà, pled, anglijskie bulàvki, nòžiček*) o su singoli atti ed atteggiamenti del personaggio (*prislùšavšis', prislùšalsja; vnimàtel'no, vnimàtel'no; akkuràtno, akkuràtnyj*), che sembrerebbe volerci condurre su un piano reale, di concretezza, si dimostri, in effetti, espediente inteso a dilatare la tensione mediante iterazioni monodicamente ossessive.

Un lettore disaccorto, se pur ne subirà inconsciamente l'effetto, stenterà a rendersi conto di come, qui, sia il ritmo di un periodo, di una frase, quello che porta, a volte, ad appannarne il contenuto e a deviarlo nell'aura della tensione. Si vedano i quattro amfibrachi — « *četjre anglijskich bulàvki* » — che, con la loro felpata movenza preludono e predispongono al muoversi cauto, « in punta di piedi » di Vasilisa per la stanza. L'effetto che essi esercitano su di noi è soprattutto quello di uno stimolo di ordine psichico che fa passare in sottordine la comunicazione. Al centro della immagine non sono tanto le cose quanto il sentimento dell'ora notturna e la misteriosità della scena.

Effetti analoghi conseguono le allitterazioni e le assonanze di cui è infoltito il tessuto verbale.

Nel testo abbiamo due passi di aspetto speciosamente realistico. Vasilisa, intento a controllare che il silenzio sia assoluto, e non vi sia alcuna persona a spiarlo, compie un gesto istintivo: « *Eščë raz prislùšalsja i dàže priložil pàlec k gubàm* » (Orecchio ancora una volta, e perfino *accostò un dito alle labbra*). Poco dopo ne compie un secondo: « *Potòm pril'nul k oknù i pod ščitkòm*

ladòni, vsmotrèlsja v ùlicu» (Poi si schiacciò contro la finestra e, *facendo riparo col palmo*, scrutò la strada). I due gesti potrebbero essere intesi come caratterizzanti il personaggio⁶¹. Ma in questa loro funzione passano quasi inavvertiti: il lettore è sospinto, prima ancora che ad accrescere la propria esperienza su Vasilisa, a immergersi nel clima di trepidazione che inquieta la pagina. I valori della « lettera » si stemperano nel giuoco di una musica (che, come tale, non sollecita immagini, ma sentimenti) che si sovrappone ad essi. (Si rilevino, accanto alle allitterazioni, l'assonanza delle *u* e il ritmo prevalentemente giambico del secondo periodo: *Põtòm/príl'nūl/k òknū / ĭ pōd / ščítkōm / lādō //nǎ// vsmōtrēl / sjā v ū /līcū*).

Ora, tutto ciò non trova origine e giustificazione in una elaborata raffinatezza calligrafica, ma in quell'atteggiamento del Bulgàkov che abbiamo definito di « estrema implicazione ». Ci troviamo dinanzi a uno scrittore il quale, più che rivelarcisi intento a rappresentare una esperienza oggettivata in altri, la sta rivivendo come propria; non ci espone una storia veduta con gli occhi di personaggi, ma con quelli della sua personale emozione di *protagonista* diretto. Ogni parola, ogni piega che uno stimolo immette nel periodo, denunciano il compiersi di quell'atto, si rivelano per i mezzi coi quali egli scava in sé nel ripercorrere l'itinerario di una memoria di cui riinterpreta i dati.

Ne è riprova l'assoluta assenza di sforzo, la naturale fluidità con la quale scorrono gli accorgimenti stilistici, senza imprimere sussulti alla pagina e accenderla di sorprendenti barbagli (come accade in scrittori suoi contemporanei, e meditati stilisti, quali Olěša, Babel' o Pil'njak).

Ci inganneremmo, perciò, nel giudicare il Bulgàkov un cesellatore prezioso, occupato a esercitare l'estro su ingegnose invenzioni: anche se mancheremmo di buon senso nel supporre un assoluto non intervento del letterato sulla pagina. Sulla quale egli indubbiamente indugia: ma in un secondo tempo, soltanto; e soltanto per cancellare qua una sbavatura, e là affondare un segno.

⁶¹ Un gesto, dato manifestamente per caratteristico del personaggio, si ha più sotto: « Vasilisa dette un'occhiata attorno a sé, come faceva sempre quando contava i soldi, e inumidì con la saliva il pacchetto » (135).

Tale spontaneità gli deriva dall'implicazione: e l'implicazione dallo stimolo urgente di riassumere alla coscienza esperienze desolanti, e trovare loro una catarsi. È per questa ragione che, placato il dramma, lo stile bulgakoviano perderà, nelle altre opere, l'eccitato fervore che lo distingue nella *Guardia bianca*. Dove (poiché abbiamo ormai preso a volgere lo sguardo sul romanzo nel suo complesso) il Bulgàkov ci appare un uomo in angosciosa lotta per disotterrarsi dalla frana di un mondo il cui pauroso crollo lo ha travolto, e alle cui radici si sente fortemente attaccato. Un uomo che vuole affrancarsi dai frammenti dei fatti grezzi per affacciarsi a una visuale; e che sta risaggiando i valori su cui ricostruire una sua dimora, e insediarsi a difesa — guardia bianca — contro le minacciose tenebre del tempo. (« Toute conscience est mémoire, conservation et accumulation du passé dans le présent », sosteneva il Bergson).

VI.

1. La presenza di notazioni realistiche non è fenomeno incidentale nella *Guardia bianca*, ed esse non risultano sempre fagocitate da un'atmosfera. Vorremmo anzi dire che quelle notazioni costituiscono uno dei suggelli dello stile.

I modi d'impiego possono variare, ma la loro quasi costante caratteristica è di essere costituite da cose *vedute o udite* (piccole cose che sfuggono alla comune attenzione, così che il rilevarle implica uno stato di teso interesse, di compartecipazione attiva all'accadimento).

Alcune hanno la funzione di intensificare la drammaticità di una scena:

« Poi si riversarono nel vicolo come da un sacco sfondato, schiacciandosi gli uni contro gli altri. La gente fuggiva impazzita dal terrore. Rimase sgombro uno spazio completamente bianco, con una sola macchia: *un cappello caduto a qualcuno* » (313).

Uno dei banditi si è appropriato di un orologio da tavolo di Vasilisa:

« Intervenne un silenzio, e nel silenzio *si udiva battere*, nella tasca del lupo, il globo di vetro » (297).

Aleksèj Turbin si ferma, indeciso sulla direzione da prendere per fuggire:

«Una folata secca di vento percorse la stradella asfaltata che circondava il teatro, e agitò un brandello di manifesto, a metà lacerato, sul muro dell'edificio» (231).

Nikolka e Irina vanno a recuperare la salma di Naj-Turs:

«I tavolacci di zinco biancheggiavano in file. Erano vuoti, e da qualche parte cadeva, tonfando, dell'acqua in un lavandino» (327).

Certe notazioni hanno il compito di rilevare una caratteristica del personaggio o di costituire indizio di un suo stato d'animo.

«In quanto a far rapporto, il mio rapporto lo faccio, ma fra me e me — il maresciallo d'alloggio, in atto modesto, tossì nel pugno — be', me ne sto ragionando: che dirà sua signoria, l'apostolo Pietro: «andate a farvi fottere...». Perché, lo capite bene da solo, dov'è che si può andare a cacciarsi coi cavalli e... (il maresciallo, imbarazzato, si grattò la nuca) le femmine...» (163).

«Io, sbottò a un tratto Turbin, contraendo una guancia, mi dispiace, non sono socialista, ma... monarchico»⁶³.

Nella desolazione, «Karàs si mise goffamente i pugni sui fianchi, e cominciò a sbattere gli occhi» (199), e il capitano Studzinskij,

«in modo del tutto inatteso per l'intera divisione e per lui stesso, con un gesto strano, non da ufficiale, si cacciò sugli occhi le mani inguantate — qui il ruolino della divisione gli cadde a terra — e si mise a piangere» (202).

La parte che abbiamo sottolineato in quest'ultimo passo può servire anche ad esemplificare un tipo di notazioni che non trovano altra esegesi all'infuori della loro qualità di indici di un

⁶³ Il contrarre nervosamente i muscoli delle guance si rileverà per molti altri personaggi della G. b., nei momenti di turbamento. Non va, perciò, inteso come «caratteristica» di Aleksej.

aspetto della natura bulgakoviana: l'amore per il ragguaglio puntuale.

«Turbin non resse; circondò col braccio destro il collo della Reiss, la attirò a sé, e la baciò ripetutamente su una guancia... Nel far ciò, gli sfuggì dalle mani indebolite il bastone, e questo cadde con un tonfo accanto al piede del tavolo» (338).

«Offritemi una sigaretta, Michail Semënovič, — disse il secondo compagno di Ščur [...] Si gettò addietro il berretto, sulla nuca, e una ciocca chiara di capelli gli scivolò sulle sopracciglia» (318).

Notazioni del genere costituiscono, per la loro impronta, bruschi richiami ad una realtà nel cui contrasto si riaccende più vivida l'aura fiabesca entro cui si producono le vicende. Sono dettagli veduti, la cui *visualità* si manifesta come l'opposta faccia della *visione*.

2. Si direbbe che nell'indole del Bulgàkov operi, insistente, una esigenza di riancorare incessantemente al terreno la fantasia, così da instaurare fra essa e la realtà materiale un processo osmotico in cui il vero diviene inquietante e l'immaginato assume aspetto corposo. Di qui lo stato di disorientata sospensione in cui egli riesce a mantenere il lettore, e a sottrarlo alla possibilità di una diretta esperienza; e di qui il mirabile equilibrio in cui oscillano prosa e afflato lirico, senza che mai quest'ultimo soverchi l'altra e giunga a snaturarla.

Un esempio fra i più belli ci è fornito dall'inizio del capitolo 20. Pochi istanti prima di abbandonare la città, i soldati di Petljura commettono l'ultimo assassinio. L'intero episodio si svolge su un filo teso fra gli estremi di un crudo realismo e di una trasfigurazione onirica:

«Sulle orme della divisione azzurra, a andatura lupesca, trapassò su cavalli intirizziti il *kurèn'* di Kozÿr'-Leško; prese a sballonzolare una cucina da campo... poi sparve tutto, come mai non fosse esistito. Restò solo il cadavere, che si andava freddando, dell'ebreo vestito di nero, all'imboccatura del ponte; e ciuffi di fieno pesticiato, e sterco equino» (343).

«Andatura lupesca» — cavalli «intirizziti»; «sparì tutto»,

« mai esistito » — cadavere « che si stava freddando », « fieno calpestato », « sterco ».

E si veda, subito dopo, come, fatto il punto sul dato *reale* (opposto al « mito » di Petljùra), si ritorni a una epitome dei motivi *mitici* (già esposti al cap. 5) e se ne tragga una conclusione che, per derivare da essi, risulta equivoca e assurda:

« E solo il cadavere attestava che Petùrra non era un mito, che era esistito davvero... Drin... Dren... chitarra, turco... fanale in ferro battuto nella Brønnaja... trecce femminili che spazzano la neve, ferite d'arma da fuoco, ululato di bestia nella notte, gelo... *Ratio*: è esistito » (343).

3. La notazione, il dettaglio realistici che esauriscono il loro compito in se stessi, quali testimonianze di una facoltà di osservazione estremamente puntuale, sono così frequenti nella *Guardia bianca* che dovremo limitarci a darne solo qualche esempio, scelto fra i più curiosi:

« ... all'orologio fece eco uno scampanello sottile, gorgheggiante, sotto il soffitto dell'ingresso [...]. *Nell'ingresso la porta lasciò entrare il freddo* » (120).

« Myšlaevskij trangugiò, uno dietro l'altro, due bicchierini di vodka, e li accompagnò con un cetriolo, *ammosciatosi*, del giorno prima » (171).

Il rilievo è effettuato, nel secondo passo, mediante un epiteto. Ed è interessante notare, al proposito, come nel Bulgàkov, certi epiteti abbiano un frequente ritorno, quasi che l'aspetto della cosa che essi evidenziano eserciti un particolare richiamo su di lui.

Essi ricorrono anche nelle opere scritte dopo la *Guardia bianca*. L'aggettivo *grjáznyj*, ad esempio (sono *sporche* la camicia di Lariòsik, la camicia e i calzini di Myšlaèvskij, il fazzoletto di Nikòlka). E, ancora: *pjĺnyj* (*polverose* sono le stanze di casa Turbin, la specchiera di Rusàkov le tende del negozio di M.me Anjou, le portiere della reggia di Kiev; *polverosi* i tappeti e i divani di casa Reiss, i bicchieri dimenticati su un davanzale, al Ginnasio), *smjàtyj* (sono *squalciti* i berretti militari, le spalline delle uniformi, il berretto di Naj-Turs).

L'aggettivo *bezzvùčnyj* (afono) è, invece, uno dei pochi la cui iterazione è limitata alla *Guardia bianca*, dove esso sottolinea la condizione onirica, irreali, in cui è vissuta una scena (ricorre nei sogni dei personaggi; nell'ultima notte, etc.).

Leone Pacini Savoj

LIBRI RICEVUTI

- Revue roumaine de linguistique* vol. XVI 1971 nr. 4-5-6.
Il mondo slavo, vol. I - Pd.
Popovski A., *Makedonskiot govor vo gostivarskiot kraj*, Skopje 70.
Konstantin, *Kirl filosof*, Sofija 69.
Kurzowa Z., *Polskie rzeczowniki męskie na -o na tle słowiańskim*, Warszawa 1970.
Pawłowski E., *Nazwy miejscowości sądeczynny*, Warszawa 1971.
Dvořák E., *Vývoj přechodníchových konstrukcí ve starší češtině*, Praha 1970.
Dunaj B., *Iterativa typu bierać, pisywać w języku polskim*, Kraków 1971.
Thelin, Niels B., *On stress assignment and vowel reduction in contemporary standard Russian*, Uppsala 1971.
Pjanka Vl., *Toponomastikata na ohridsko-prespanskiot bazen*, Skopje 1970.
Mošin, Vl., *Kopitarjeva zbirka slov. rokopisov*, Ljubljana 1971.
Stachowski St., *Studia nad chronologią turczyzmów w języku bułgarskim*, Kraków 1971.
Darimka Gortan-Premk, *Akuzativne sintagme bez predloga u srpskomhrvatskom jeziku*, Beograd 1971.
Berislav M. Nikolić, *Osnovi mladje novoštokavske akcentuacije*, Beograd 1970.
Laskowski R., *Derywacja rzeczowników w dialektach Laskich. II*, Kraków 1971.
Karplukówna M., *Regionalizmy w języku Jana Cervusa z Tucholi*, Kraków 1971.
Safarewiczowa H., *Polszczyzna XVIII w. w podręczniku gramm. polskiej M. Siemiginowskiego*, Kraków 1971.
Gołębiowska T., *Antroponimia Orawy*, Kraków 1971.
Albauer M., *Psalterium Sinaiticum*, Skopje 1971.
Ramovš Fr., *Zbrano delo I*, Ljubljana 1971.
Kodov Hr., *Opis na slavjanskite rǎkopisi v bibliotekata na bǎlgarskata akademija na naukite*, Sofija 1969.
M. Honzíkóvá, J. Nejedlá, *Antologie české poezie 20. století*, 2 voll. *Universita Karlova*, Praha 1972.
Romanoslavica XVII, București 1970.