

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE SLAVA

a cura di
LEONE PACINI SAVOJ e NULLO MINISSI

XV

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
"L'ORIENTALE"

N° Inv. 1777/15
SISTEMA BIBLIOTECARIO DI ATENE

NAPOLI 1972

DIRITTI RISERVATI

INDICE

Drozda M., <i>Dvojí podoba tulàctví. O sémantice prostoru v próze V. G. Korolenka a Maxima Gorkého</i>	p. 1
Grubišić V., <i>La langue de la légende croate sur Saint Jean Chrysostome</i>	» 21
Friedeberg Seeley F., <i>On Interpersonal Relations in Chekhov's Fiction</i>	» 59
Goy E. D., <i>Odin den' Ivana Denisovicha</i>	» 91
Pacini Savoj L., <i>La « Guardia bianca » di M. A. Bugakov</i>	» 117
LIBRI RICEVUTI	» 161

DVOJÍ PODOBA TULÁCTVÍ

O sémantice prostoru v próze V. G. Korolenka a Maxima Gorkého

Korolenko byl první přímý učitel Gorkého. Pomohl mu stát se žurnalistou, uvedl jej do « velké » literatury, vytrvale se za něho přimlouval, když jeho povídky byly odmítány metropolitními časopisy. Gorkij měl Korolenka ve vřelé úctě po celý život. Ani když je později dělily politické názory (marxista stál proti stoupenci obecně demokratických ideálů), nezměnilo to nic na jejich vzájemném respektu a porozumění. A ze vzpomínkových próz Gorkého vyvstává Korolenko jako jedna z největších postav ruské kultury z konce minulého století, osobnost především kulturotvorná. Gorkij, myslitel revoltující, nelítostný vůči všemu, co spoléhalo na dílčí změny v rámci starého carského systému, dovedl v Korolenkově « kulturträgerství » pochopit základní směřování, které bylo hluboce zpřízněné s jeho vlastní revolučností: Korolenkova kulturní práce se sice neopírala o vybraněný a radikální sociální projekt, byla však konána z pevného přesvědčení, že je dalekosáhle perspektivní, že míří k celkovému, byť zatím ještě neobhlédnutelnému zlidštění světa — asi tak, jak to Korolenko alegoricky vyjádřil v lyrické próze *Světélka* (Ogon'ki). A Gorkij uměl ocenit tento význam Korolenkovy statečné každodenní práce. Jednu vzpomínkovou prózu nazval příznačně *Korolenkova doba* a v ní s obdivem pověděl o tom, jak Korolenko ve svém nižněnovgorodském období dovedl určit na řadu let ráz celé kultury velkého ruského města. Jisté že pro toto pochopení měl Gorkij předpoklady v jednom ze základních darů své vlastní osobnosti, totiž v obdivu ke každé kulturní tvořivosti. I on přece uměl až dojemně pečovat o talenty.

Zasloužil se však i o to, že bylo náležitě oceněno vlastní Korolenkovo dílo. Jeho autorita se dodnes uplatňuje v sovětských literárněhistorických soudech o Korolenkovi; například důkladná monografie G. A. Bjalého končí obsírnou kapitolou, která sleduje a hodnotí jejich vzájemné vztahy¹.

Nás zde ovšem budou zajímat především filiace a diference v strukturních rysech jejich prózy. Nejzřejmější obdoby nabízejí tzv. tulácké nebo bosácké látky: takové Korolenkovy povídky, jako jsou *Tulák Sokolincec*, *Fjodor Beprijutnyj*, *Mezi špatnými lidmi*, se zpravidla připomínají jako předzvěst slavných «bosáckých» povídek Gorkého, například *Bývalých lidí*, *Konovalova* aj. V polemické glose z r. 1904, která v Gorkého poémě *Člověk* spatřovala vliv nietzscheánství (v dalším se k této otázce ještě vrátíme), připomněl Korolenko «goethovské» pojetí velikosti člověka jako hodnoty vyplývající a poznatelné «jen z pospolitosti lidstva». «Mohou existovat nicotní lidé, velmi mnoho nicotných lidí, lidstvo však není nicotné, před tváří celého lidstva je i ten největší člověk pouze jediná kapka, která se vznáší na hřebenu vlny jen proto, že ji spolu s vlnou pozvedl na ten největší a nejmohutnější z živlů, celý vytvořený ze vzmachů myšlenky, z vršení citů, z miliard snah splývajících v oceán bez hranic a v pospolitosti vytvářejících představu o velikosti stále se zdokonalující lidské přirozenosti. Tato představa je hluboce demokratická: všechno to nejlepší, co literatura vytvořila, všechno nejreálnější a zároveň nejidealističtější bylo — ať už vědomě nebo bezděčně — založeno na této představě, a sám p. Gorkij ve svých nejlepších a nejživotnějších dílech sloužil stejné ideji: 'v pospolitosti lidstva' berou účast nejen ti velicí, kteří na ozářených vrcholech. Na dně, v hlubokých brložích, jsou také rysy, kterých je zapotřebí k vytvoření velikého obrazu kolektivního člověka, zásluha realistických umělců je v tom, že studují člověka všude, kde se projevuje. Mezi nimi pak se p. Gorkij zasloužil o to, že našel rysy lidskosti v dalším tmavém a před ním málo osvětleném zákoutí života.»² Tak Korolenko zařadil Gorkého do kontinuity demokratického

¹ Viz G. A. Bjalýj, V. G. Korolenko, Moskva-Leningrad 1949, 342-368.

² A. M. Gor'kij i V. G. Korolenko, *Perepiska, stat'ji, vyskazyvanija*. Sbornik materialov, Moskva 1957, 217.

společenského myšlení a realistického studia lidstva, a to právě podle tematiky «dna» života, k níž sám otvíral cestu.

Problém je však v tom, že Gorkij, ačkoli psal o Korolenkovi mnohokrát a hlásil se k němu v korespondenci i veřejně, nepřipomínal tyto látkové podněty svého učitele a z jeho odkazu vyzvedal díla jiná: nejčastěji povídky *Píseň řeky*, *V noci*, črtu *Za ikonou*, autobiografickou *Historii mého současníka*, publicisticko-reportážní prózy atp. V jeho pozdějších povídkách s tuláckými motivy, které shrnul do cyklu *Po Rusi*, se objevila figura přímo inspirovaná Korolenkem: postava vypravěče nazývaná «prochodjašij» (lidový výraz pro «pocestného»). Nepocházela však z «tuláckých» próz Korolenkových, nýbrž odjinud. R. 1913 vydal Gorkij v Berlíně dvě prozaické sbírky pod společným názvem *Zapiski prochodjaščego*, rok předtím otiskl povídku *Zrození člověka* s podtitulem «ze vzpomínek pocestného» a Korolenkovi přímo napsal: «'Pocestný' je Vaše slovo z povídky *Píseň řeky*».³ Tak tedy v očích Gorkého měla korolenkovská inspirace jiný zdroj, než jakým jsou tulácké motivy.

To nás staví před rozpor, který stojí za výklad: povede nás totiž k pochopení svérázu obou autorů. Pro Korolenka (a pro řadu dalších současníků, například i pro Lva Tolstého, jak je vidět z jeho deníků) je význam Gorkého v tom, že prostě dovádí realistické objevování člověka do sociálního terénu dosud nepoznaného. Gorkij sám však tuto filiaci svého díla s realistickou tradicí nepřipomíná, zřejmě ji nepovažuje za klíčovou; necítí se pouhým «doplňovatelem» látkové sféry realismu. A v odkazu svých učitelů se orientuje jinak než oni v jeho díle a stanoví si v něm pro sebe jiné dominanty. Tak je tomu i v případě Korolenkově.

Tím se ovšem látková příbuznost nepopírá ani nepozbývá významu. Byla-li pro obecné literární povědomí z přelomu století tak evidentní, vybízí i nás, abychom z ní vyšli. Pro srovnání zvolíme prózy *Mezi špatnými lidmi* a *Bývalí lidé*. Podobají se látkou v tom smyslu, že v obou autoři předvádějí galerii lidí kleslých «na dno», deklasovaných, žijících v brložích. A spojuje je obecně demokratické pojetí takových lidských osudů: i tito

³ Srv. o tom G. A. Bjalýj, op. cit., 356.

vyhnanci společnosti jsou lidé, ba právě v bídě a utrpení dovedou často projevit víc solidarity, altruistické obětavosti, vřelých citů, než kolik se jich najde v «zavedeném» a spokojeném, farizejském světě měšťáků. Oba názvy jsou ironické, neboť jejich výchozí mravně negativní význam se textem díla proměňuje v opačnou, kladnou výpověď. Dále však začínají důležité rozdíly.

Naznačili jsme tu už, že sféra «dna» znamenala pro Korolenka terén, který dosud nebyl zakreslen do mapy světa obydlého člověkem. V tom viděl přínos Gorkého, tak bezpochyby chápal i vlastní prózy s touto látkou. To je zřejmé nejen z jejich postavení v celku jeho díla, ale i z jejich vlastní výstavby. Dobře to ukazuje pojetí prostoru v povídce *Mezi špatnými lidmi*. Autor nejprve podává panoramatický obraz města, jakousi jeho celkovou topografii, v níž terén «dna» nabývá podoby neprobádané lokality. Během vyprávění se stále připomíná celková sociální hierarchie, do níž zapadají lidé z brlohů. Vzpomíná se i minulosti města a speciálně objektů, kde teď žijí vyvržení chudásové (opuštěný hrad, někdejší uniatská kaple), a tak se ústřední látce dostává širokého sociálněstrukturního začlenění. Téma «dna» je stále obráceno do společnosti jako výzva, aby právě v ní bylo pochopeno jako integrální součást její vnitřní problematiky. Na základní prostorovou dispozici se vrství dispozice sociálně a mravně kritická (dno jako periferie sociálního celku, mravně jako otázka rovnoprávná s jinými).

Celkové pojetí tématu je pak specifikováno volbou vypravěče a jeho role v ději. O lidech «dna» vypráví syn místního soudce, který se jako dítě (když mu zemřela matka a otec zkrušený ztrátou si ho přestal všímat) při klukovských výpravách poznal a sblížil s dětmi z jednoho brlohu. Časově je rovina vyprávění posunuta do doby vypravěčovy dospělosti, má tedy epický nadhled, který znamená pozici vyrovnaného, zralého soudu; vyprávěné události tvoří rovinu uzavřené, mentálně i citově dávno zvládnuté minulosti, něčeho, co se trvale včlenilo do vypravěčovy vyvážené koncepce světa. Je to minulost dětství a vstup vypravěče do světa «dna» se odehrává v době, kdy sám jako dítě téměř ztratil domov. Jeho vnímavost vůči okolí je zjitřena údělem polovičního sirotka, ranami, které mu zasadila otcova nevšímavost, a tak se mu problém «těch druhých» jeví především také jako otázka domova resp. bezdomoví. Co je

ohroženo v prostředí, odkud vypravěč přichází, je zničeno v prostředí dna.

Členění světa na prostor «domova» a «nedomova» patří k základním problémům orientace člověka ve světě⁴. Domov je člověku východiskem, odkud se vydává do «nedomova» za prací, sociální činností, odkud odchází na cesty, kam se vrací. Je to jeho osobní střed světa. Všechno, co mu brání, aby si takto v každodenním chování a jednání členil svět kolem sebe, vnímá jako porušení základního nejen prostorového, ale i biografického a sociálního předpokladu své existence. Prostor domova začíná kolébkou a má funkci elementární záštity, zaštitěnosti člověka vůči ostatnímu světu; je to sféra intimity. Právě tyto vlastnosti prostoru domova si v sobě nese vypravěč Korolenkovy prózy a z nich si vytváří měřítko pro ostatní svět. A protože «na dně» nachází především zase děti, tj. bytosti, jejichž biografie by měla být převážně naplněna sférou domova, uplatňují se tu jeho výchozí měřítko zvláště silně, a ovšem s citovým doprovodem intenzivního mravního zaujetí. I touto cestou se tedy vyvrženectví zaciluje do hierarchie «normálních» lidských vztahů, do stabilní hierarchie mravních hodnot.

Binární protiklad «domov - bezdomoví» hraje klíčovou roli i v jiných Korolenkových prózách z deklasovaného tuláckého prostředí. Tak v povídce *Fjodor Beprijutnyj* tuto problematiku napovídá už jméno titulní postavy (její příjmení bychom mohli přeložit jako «bezpřístřešný»). A než se vyprávění o ní rozběhne, vyslechneme úvahu o «tragicky jednostranné» škole tuláckova života: Tulák přišel jako dítě na Sibiř s otcem-trestancem, «vyrostal cestou, zesílil ve vězení, na prvním útěku s otcem zmužněl a zocelil se», ale lidé, které poznával, nežili plným životem, byli to «trestanci, kteří pouze jdou, které pouze ženou» (podtrhuje Korolenko); a i tam, kde se dostal do styku s usedlými lidmi, «byl mu skutečný život... uzavřen», «jeho domovem nebyla chalupa, ale lázeň vzadu; jeho poměr k lidem znamenal slitování nebo hrozbu». «Avšak život rodiny, cyklická práce selského roku, životní radosti, smutky a starosti, to všechno se valilo stranou, to všechno míjelo tuláka, jako bystrý

⁴ Srv. o tom O. F. Bollnow, *Mensch und Raum*, Stuttgart 1963.

živý tok míjí proděravělou a sluncem vysušenou loďku opuštěnou na břehu». Téma tuláctví se tu prezentuje především jako bezdomoví — v protikladu «domov — cesta bez cíle» (cíl je v tomto pojetí tam, kde je domov).

Příznačná je i výstavba povídky *Tulák «Sokolinec»*: Příběh hrdinova útěku ze Sachalinu je zasazen do vypravěčské situace, která několikanásobně akcentuje princip intimního interiéru, zabydleného domova. Rámující vypravěč, politický vyhnanec, je sám v jakutské jurtě, obklopen mrazem a tmou, napadán těžkým steskem po domově. Do toho přichází se svým příběhem Sokolinec. A v něm se několikrát vrací povzdech nad tím, že hrdina v dětství neposlušal rodiče a tak prohrál celý svůj život; Vasilij si stýská po Rusku, nemůže si zvyknout na Sibiř.

Korolenko ovšem nepředvedl své tuláky jako sentimentální vzdychaly. Zdůrazňuje jejich mužnost, vybírá si figury nadprůměrné, i v tuláckém prostředí nikoli běžné. V jeho tulácích zní romantický motiv volnosti, lásky k prostoru. Ale všechny ty mravně pozitivní vlastnosti jsou viděny prismatem domova, a tedy jako něco jednostranného, nejistého, neperspektivního; v Korolenkově světě dává perspektivu pevně založený intimní prostor lásky, vědoucího vzájemného porozumění. Kolem tohoto ohniska se pak měla prostírat široká skutečnost sociálních vztahů, práce, kultury.

I v tom, jak pojal problém bezdomoví, se Korolenko projevil jako spisovatel, jehož kritické vidění je ovládáno *kulturotvorným* zřetelem. A to zřejmě spojuje prózy, o kterých jsme mluvili, s látkovými polohami zdánlivě nesouměřitelnými, jako třeba v novele *Slepý hudebník*. Zde už název spojuje osobní neštěstí s kulturou; a příběh novely se odehrává jako příběh rodinný, problém domova. Znovu však zdůrazněme: Korolenko není sentimentální vypravěč soukromé spokojenosti; štěstí domova v jeho pojetí je možné jen při vědomí náležitosti k světu sociálních rozporů. Proto i tento komorní příběh je budován tak, že drama hrdiny vrcholí a dochází řešení tam, kde on sám se vřadí mezi chudé slepé poutníky a pozná v sobě tíži takového údělu, ale i hodnoty solidarity. Pak se však vrací domů a teprve dochází vyrovnanosti a štěstí. Ani v této novele nebyl Korolenko pouze psychologem (třebaže záměr věrojatně podat psychický život

slepce tu hrál velikou úlohu a autor se k textu novely vracel, aby věrojatnost podání co nejvíc podepřel); zůstal věrný svému typu sociálně psychologického realismu, který proniká i do exkluzivní látky, aby demokraticky pojatou «pospolitost lidstva» obohatil o nové poznání.

K. Čukovskij zaznamenal v eseji *Vladimir Korolenko kak chudožnik* úryvek z *Historie mého současníka*, kde Korolenko rozmlouvá s kamarádem (podle Čukovského je to jeden ze «sologubovských» zoufalců) o putování. Kamarád se ho ptá: «Tobě se někdy nechce někam jít?... Tak, abys stále šel a šel.. a nevracel se?» Korolenko: «To jsem nechtěl. Jít, to se mi líbilo, ale přece jen jsem věděl, že je třeba se vrátit domů, k matce, otci, bratrům a sestřím». «V tom to všecko je», komentuje Čukovskij. «Kdyby se Korolenko vznášel v seberomantičtějším oparu, vždycky zůstává střízlivý a od dětství ví, že 'je třeba se vrátit domů', 'k matce, otci, bratrům a sestřím'»⁵. Toto Korolenkovo stanovisko ostře kontrastovalo s postojem moderny na přelomu století. Čukovskij to vystihl takto: «Tady je celý svět vzhůru nohama, a vy píšete *Dopisy obyvateli městské periferie*, mohl by říci Korolenkovi Andrejev. — Tady se odehrává světová tragédie, a vy o *Tragédii soročinské ...* Příliš pevně stojí na zemi Korolenko (a opilí nenávidí střízlivé), a když Andrejev skládá *Krále-Hlad* — o hladu světovém a odvěkém, Korolenko píše *Hladový rok* — o hladovějícím Stěpanu Paskinovi ze vsi Pičinguš v Lukojanovském újezdu v Nižněnovgorodské gubernii. Naše literatura je teď literaturou katastrof, zoufalství, hrůzy, smrti, každý kluk má teď v duši apokalypsu a všechny to dokonce jaksi šokuje, když přijde takový dobrodušný a 'normativní' básník a s rozzářenou tváří zvolá: 'A přece jen, přece jen... vpředu září světla!'»⁶.

Srovnání, které naznačují výroky Čukovského, nás přivádí k Maximu Gorkému. Vyjdeme od prózy *Bývalí lidé*. Také ona — jako Korolenko v povídce *Mezi špatnými lidmi* — předvádí celou galerii deklasovaných lidí. I ona má jakousi širší topografii a pracuje s prostorovým kontrastem «město — periferie». «Mě-

⁵ K. Čukovskij, *Kritičeskije rasskazy*. Kn. pervaja, S. Peterburg 1911, 204.

⁶ Tamtéž, 205-206.

sto» tu však neznamena «centrum» a neobsahuje (jako u Korolenka) zlo i dobro (měšťáky, ale i dobré lidi, kteří nacházejí cestu porozumění a pomoci k vyvrženým). «Město» je polární protiklad «dna», předmět jeho nenávisti, a i když tam někdo z vyvržených (učitel-novinář) odchází za prací, ničím se ne naznačuje, že by ho tam mohlo potkat něco dobrého. «Město» je svět jiný, cizí, nepřátelský; Kuvaldova noclehárna je svět zvláštní, soběstačný. Noclehárna je interiér beze stopy intimity. Je-li to domov, pak je to příbytek existenciálního tázání, a tedy prostor ideologického sporu. Jeho obyvatelé jsou všechno jiné, jen ne «domácnost». Korolenkovy děti mají v bídném brlohu jakousi náhražku domácnosti, v níž se kuchtí, uklízí, stoluje a bída tohoto živobytí míří k postulátu «normálního» domova; u Gorkého se tu nejvýš pije a pitka se snadno přenáší z brlohu do krčmy nebo na dvůr: není rozdílu mezi těmito prostory. Vyvrženost zde není dočasná anomálie, jejíž výjimečnost by byla měřitelná normou «normálnosti», v textu konkrétně předvedenou. Vyvrženost je tu stav trvalý, uvědomělý a prostý nostalgické. Pokusy o návrat do normálního živobytí se zaznamenávají jako marné a mravně sporné: ze světa, který tito lidé opustili, se nepřipomíná nic, co by je mohlo mravně přitahovat jako pozitivní příležitost. Ba naopak: odtud přichází jen dravá, bezohledná destrukce, měšťácká podlost a podnikavost, která je nakonec připraví i o tu bědnou střechu nad hlavou. Protiměšťácké zaměření tu nezní jako kritika, nýbrž jako vzpoura. Místo filantropie je tu revolta.

Zdá se nám, že Gorkému musela vadit právě filantropičnost Korolenkových povídek o vyvržencích; zřejmě proto se jich nedovolával, třebaže látkově na ně navazoval. Jeho pozice se od Korolenkovy velmi výrazně liší: kdežto Korolenkův svět je při všech kriticky viděných rozporech koherentní a kontinuální, Gorkij už v prózách o «dně» života modeluje *diskontinuitu*: sféra «normální» se odmítá generálně a sféra «abnormální» tíhne k vlastní normě, postuluje nový systém života.

Korolenko, když s Gorkým mluvil o jeho raných povídkách, shledával v nich zároveň realismus i romantismus. Realismus viděl v tom, že Gorkij uměl vytvářet charakter, lidé že mu mluví a jednají sami od sebe, ze své podstaty, autor se nevměšuje do jejich myšlení, hry citů; a nejlepším je, že si váží

člověka takového, jaký je⁷. V čem ale byl asi ten «romantismus»? To lze vysoudit z korespondence obou spisovatelů.

R. 1895 psal Korolenko Gorkému o důvodech, které podle jeho domněnky vedly k zamítnutí Gorkého povídky *Chyba* v časopise *Russkoje bogatstvo*: «Vždyť já se bál, že to tak dopadne, a to pro jistou 'mučivost', povídky, abych tak řekl nedostatečně motivovanou, do jisté míry samoučelnou... Protože znám tuto sféru názorů N. K. Michajlovského, obával jsem se, že tato stránka Vašeho díla může být na překážku... Četl-li jste od Michajlovského *Mučivý talent* (o Dostojevském), pak víte, že dokonce ani Dostojevskému nemohl odpustit 'mučivost' jeho postavy, ne vždy zdůvodnitelnou logickou a psychologickou nevyhnutelností. Vy máte v dané povídce stejné věci. Berete člověka, který začíná propadat šílenství, a dáváte ho k člověku, který už zešlel. Kolize, která z toho vyplývá, vypadá jako úplně výjimečná, poučení není vůbec úměrné mučivosti lekce a postavy a děj se tísní v tak děsivém psychologickém zákoutí, že ne každý by se tam odvážil nahlédnout, protože je to jakási slepá ulička a ne široká cesta.»⁸

Kdežto realistická — a tedy pozitivní — byla z Korolenkova hlediska uměřenost, schopnost podat charakter podle jejich vlastní podstaty a vážit si člověka takového, jaký je, cizí mu byla jakási Gorkého neuměřenost, přehánění, které považoval za projev pesimismu. To jistě připomínalo romantismus, kterému se skutečnost také nejevila ve vyvážených proporcích, ale v krajnostech.

Příznačné je «naučení», které dával Korolenko Gorkému téhož roku 1895, když z jednoho jeho dopisu ze Samary vyčetl despekt k místnímu publiku. Napsal mu: «Nějak jste zmalomyslněl a paušálně ve svých dopisech urážíte samarské občanstvo. Nechte toho, Alexeji Maximoviči! Všude jsou lidé, všude je většina stejná jako v Samaře, zato však i v Samaře, jen se trochu zadívejte, se najdou lidé, před kterými Vy i já pěkně smekneme. A i ve většině se rozptýleně najde moc a moc takového, co si zaslouží úcty. A co je hlavní: je taková, jaká je, tak ji musíme brát a sami musíme konat svou práci v tomto

⁷ Srv. A. M. Gor'kij i V. G. Korolenko, op. cit., 169.

⁸ Tamtéž, 32. Stať Michajlovského se jmenuje *Žestokij talant* (*Krutý...*).

prostředí. Říci příliš mnoho je někdy totéž jako neříci nic. Obviňovat prostředí také znamená mluvit do větru. Jestliže mi dovolujete, abych Vám někdy radil, pak Vám upřímně radím, abyste se tohoto tónu vystříhal i v tisku. Vy i já jsme lidé, kteří stojí uprostřed ostatních a bojují za to, co považují za dobré, proti tomu, co mají za špatné. Jiní dělají totéž v jiných sférách, a tak není možné stavět noviny proti ostatnímu světu, sebe proti maloměstskému prostředí vůbec atd. To vše spolu velmi úzce souvisí. Ironie, sarkasmus, ba i rozhořčení, všechno jsou nástroje oprávněné, ale všechno to také musí mířit na určité místo a nerozlévat se příliš do šíře.»⁹

Korolenko tedy odmítal Gorkého v tom, co znamenalo jakousi *univerzalizaci zla* a *vyčleňování autorského subjektu ze světa danosti, kontrapozici hrdiny a světa*. Vadil mu maximalismus Gorkého, který vypadal pesimisticky (a skutečně také někdy Gorkého k pesimismu přiváděl — i v pozdějších obdobích). Jenže právě toto je příznačně gorkovské a zároveň svým způsobem symptomatické pro značnou část literární generace z přelomu století.

V parafrázi Korolenkových slov o světélkách svítících člověku na jeho cestě tmou napsal Čukovskij o této literatuře: « Naši nejmodernější a nejtypičtější spisovatelé vědí, že 'přece jen, přece jen... vpředu je — hrob', a vůbec duševní zdraví Korolenkovo působí na mnohé dnes, v době andrejevštiny a sologubovštiny, urážlivě a nemístně, a kdyby bylo třeba vymyslet, vynalézt spisovatele, který by každou svou řádkou a celou svou bytostí popíral nás, moderní, ... náš duchovní byt i naši literaturu, byl by to Vladimír Korolenko. Jeho knihy jako by byly stvořeny proto, aby vypudily, vykořenily ze života, z našich duší zoufalství, smrt, binec, tu naši 'vesmírnou nevolnost' (narážka na A. Remizova, M. D.) a vrátily nám idylu, dětství, tatínka a maminku a něhu.» A Čukovskij pokračuje: « Ó ano, smrtí a všelijakých hrůz je v jeho knihách dost a dost. A jakých strašných smrtí! Málokdy u něho někdo umírá na posteli, domáckou, obvyklou smrtí: ten je utopenec, tamten oběšenec. Ale o to právě jde, že ačkoli vidí tolik *hrozných smrtí*, vůbec nevidí *hrůzu smrti*... A právě tak Korolenko sice vidí mnoho *životních hrůz*, vůbec však

⁹ Tamtéž, 39.

nevidí *hrůzu života*... hrůza každého života a hrůza každé smrti (a tím je teď prosáklá ruská literatura) pro něho vůbec neexistuje...»¹⁰

O Gorkém se to však v jistém ohledu dá říci. On skutečně také modeloval svět tak, že pracoval s univerzální « hrůzou života » a « hrůzou smrti ». Proto u něho životní látka « dna » přestává být doplňkem celkového obrazu sociální skutečnosti a stává se samostatným celkem, světem pro sebe a zvedá se až do symbolické roviny. U Korolenka končí příběh povídky *Mezi špatnými lidmi* smutně, hrdinové umírají v bídě, ztrácejí se neznámo kde, nikdo se před našima očima nedočkal lepšího údělu; ale jejich životy se uzavřely do vědomí vypravěče, který tento zážitek nese dál svým životem, životem mravně důstojným, statečným, pracovitým. Tak je hrůza a zmar vyvážen kladem, tvorbou, kulturním konáním. U Gorkého končí « bývalí lidé » úplným rozbitím svého útulku, věcně hrůznou smrtí jednoho z hrdinů, zatčením dalšího, všecko v děsivém rámusu a rozpadu. A z toho se zvedá postulát totální změny skutečnosti.

To neznamená, že Gorkého trhani jsou ideálně ušlechtilí lidé. Jeho metoda je metodou kontrapozice: ušlechtilost přebývá spolu s krutostí, citlivost s bezohledností, obětavost se sobectvím a Kuvaldova noclehárna zná zřejmě víc rvaček než aktů milosrdenství. Věc je však v tom, že tomuto světu disparátních poloh dobra a zla se nedostává rozhrěšení, že není zacílen do stabilní hierarchie, nýbrž právě tím, že je z ní vyhoštěn, od ní oddělen, vystává zároveň jako rezultat toho, co je univerzálně dáno, a postulát něčeho, co je třeba radikálně vytvořit. Tak se spojuje « realismus », hledisko vnitřní míry člověka, s « romantismem », maximalistickým odmítnutím celku světa jako zbaveného právě té lidské míry, která žije v jednotlivci.

V modelu světa, který vytvořil Gorkij, pak ovšem sotva mohl princip domova, intimního prostoru, hrát onu klíčovou úlohu, jakou hrál u Korolenka. U Korolenka je bezdomoví protikladem domova, tvoří s ním významovou jednotu. U Gorkého je bezdomoví kategorií univerzální, platí pro odmítanou skutečnost i pro postulující vědomí. Rozestupuje se v sobě na pól inertního měšťáctví a na pól revoltující ideje. Proto tam, kde se u Ko-

¹⁰ K. Čukovskij, op. cit., 206-207.

rolenka odehrávají děje hledání domova nebo toulání bez domova, které se realizují ve fabuli někdy až dobrodružné, u Gorkého se nehledá domov (ten je pro jednotlivce nenalezitelný), ale idea, která by jednotlivci umožnila univerzálně se zabydlet ve světě. Bezdomoví plodí postulát světa, který celý a právě jako celek by se stal člověku domovem. Humanismus Korolenkova stanoviska je zprostředkován evokací intimity, « provinciální » zabydlenosti, humanismus Gorkého je uveden přímým apelem — až po programové výroky typu « Člověk, to zní hrdě! ». Korolenko je epicky výpravný, Gorkij je gnómicky reflexivní. Hrdinové Gorkého nehledají domov, ale správnou ideologii a jsou teoretiky svého bezdomoví.

To platí nejen pro « bosácké » příběhy. I pozdější velké skladby přinášejí nové a nové situace tohoto druhu, třebaže jejich výchozí životní látka je odlišná. Jsou to zejména všechny osudy hrdinů nešťastných v měštáckém prostředí, lidí jako Bulčov, který si uvědomuje, že « bydlí v nepravé ulici ». Stejně je to s Matvejem Kožemjakinem a *Podnik Artamonových* vypráví, jak nemohlo být domovem to, co se stalo podnikem. V rané tvorbě Gorkého jsou předvedeny situace, které přímo ztělesňují nemožnost jakkoli se zabydlet v převládající každodennosti. Příznačná je povídka *Manželé Orlovovi*, v níž troskotá manželství hrdinů právě na tom, že žena přijímá nabídku zabydlet se v intimním světě pro sebe, kdežto muž ji musí odmítnout, i když ho to definitivně zahubí, neboť nemůže žít bez vědomí, že jeho příležitost má univerzální platnost a nekončí jeho osobním úspěchem. A román *Tři* sleduje záhubu hrdiny, který se pokusil vypracovat ze dna vzhůru a zabydlet se v měštáckém světě. Teprve když do něho vstoupil, poznal, že je to cesta záhuby, neboť to, po čem toužil, a to, co v tomto světě musel dělat, aby byl úspěšný, bylo v nesmiřitelném rozporu. Ani autobiografické *Dětství* bychom nemohli nazvat « románem domova ». Vždyť zde se od první vzpomínky na nejútlejší dětství, ne náhodou upjaté k mrtvole otce a k rakvičce s mrtvým bratrem, odehrávají stejně disjunktivní děje nenávisti a dobroty, hrůz a krásy jako třeba v povídce *Dvacet šest a jedna* a vzpomínající autor by sotva mohl říci, ukazuje na někdejší Kaširinův dům: Toto je domov mého dětství, má výchozí hlubina bezpečnosti. Všechno je zde rozpolceno a rozdrásáno, zbaveno kontinuity a

koherence ještě dřív, než přišel požár, dědova chudoba a než chlapec odešel « do světa »: byl vlastně « ve světě » od začátku.

To znamená, že Gorkij přece jen nemohl přijmout Korolenkovu devízu « pospolitosti lidstva » v té podobě, v jaké ji chápal jeho učitel. Svět se mu jeví už nesjednotitelný na daných základech. Potřebuje radikální proměnu, nikoli dílčí změny, byť jakkoli statečně vybojovávané.

Zde se vracíme ke Korolenkově výtce, kterou jsme tu už připomněli a která mířila proti poémě *Člověk*. Je třeba se s ní vyrovnat tím spíš, že vlastně Gorkého zařazuje jednoznačně do nietzscheánství, tak příznačného i pro ruskou modernu. V poémě jde podle Korolenka « právě o člověka nietzscheánského », neboť « kráčí 'svobodný, hrdý, daleko před lidmi (tedy nikoli s nimi?) a nad životem (dokonce i nad samým životem?), sám, uprostřed záhad bytí...' ». To není velikost (veličije), ale vychvalování (veličanije). Goethův člověk, jehož síla pochází « z rodného žvlu lidstva », je sám život; člověk Gorkého, který tímto rodným živlem « pohrdá dokonce i tehdy, když se chystá ho oblažit », je « pouhý fantóm ». « A jestliže p. Gorkij za všechna svá silná díla vděčí (možná bezděky, jako pravý umělec) demokratické, goethovské koncepci veliké 'pospolitosti lidstva', pak všechny deformace jeho výrazných a silných obrazů je třeba, zdá se nám, přičíst nietzscheánskému nadčlověku, který si myslí, že kapka, byť ta největší, může být větší a hlubší než celý oceán »¹¹.

V Korolenkově soudu se projevilo nepochopení pro gorkovskou disjunktivnost a kontrapozičnost. Ze světa, jaký v danou chvíli je, je třeba se vyčlenit, « vylomit » a postavit se proti němu. V tomto smyslu je i Gorkij stejně univerzalistický jako Andrejev a Sologub, které Čukovskij postavil proti Korolenkovi. I Gorkij ve svém maximalismu zobecňuje soud o skutečnosti tak, že vidí nikoli jednotlivé « životní hrůzy » a « hrozné smrti », nýbrž celkovou « hrůzu života » a « hrůzu smrti ». Je příslušníkem literární generace z přelomu století, která se vyznačovala tím, že hledala jeden společný jmenovatel pro danou skutečnost, že se snažila uchopit její totalitu v jediné společné podstatě. Odtud i její častá « nadhistoričnost », tíhnutí k obecně « antro-

¹¹ A. M. Gor'kij i V. G. Korolenko, op. cit., 217-218.

pologickým» polohám, ať už vyjadřovaným v symbolistickém mýtu «vyšší» reality nebo v andrejevovsky expresionistickém obnažení člověka. Gorkij sem patří svou rezultativností, ale liší se postulativností resp. jejím zaměřením. Jeho postulát neopouští společenskou praxi, nýbrž tíhne k novému společenskému projektu. Vedle symbolismu a expresionismu, v lecčems s nimi zpřízněn, dospívá ke kvalitám, jimž se později dostalo označení socialistický realismus.

Snad bychom mohli jeho koncepci, která současníkům tak připomínala Nietzscheovo nadčlovectví, popsat takto: Je-li v tuto chvíli lidstvo jako celek, jako sociální systém mravně, teoreticky, esteticky inertní, je třeba z něho vydělit jeho nejlepší tvůrčí potence a postavit je proti danému systému jako projekt jeho předělání. Gorkého antropologičnost vyplývala z vědomí zásadní převratnosti historického momentu. To bylo ovšem vzdáleno Korolenkovi a jevílo se mu to jako zpronevěra «goethovskému» principu. Gorkého člověk je však vyčleněn z lidstva nikoli z nietzscheovské nadřazenosti, z pohrdání «davem», nýbrž proto, že je to především člověk teoretický a ideologický, zosobněná myšlenka. Lidstvo potřebuje myšlenku, ideu, ideologii, a to je v něm podle Gorkého to nejlidštější. Jde-li Člověk vpředu přede všemi, pak proto, že je plný Budoucnosti.

Aby obraz shod a rozdílů mezi Gorkým a Korolenkem byl úplnější, je třeba ještě se vrátit k oněm momentům, v nichž Gorkij na Korolenka vědomě navazoval. Seřadíme-li je, dostaneme portrét, který zčásti osvětlí Korolenkovo dílo, hlavně však bude svědčit o poetice prózy Gorkého. Především je to zjištění, podle něhož Korolenko nevyhovoval narodnické ideologii (viz *Korolenkovu dobu*): Gorkij v něm — podobně jako v Leskovovi — hledá spisovatele, který překročil meze ruských ideologií XIX. století, nezastíral si skutečnost jejich mýtizující clonou, a proto k realitě pronikal v její plné šíři a bez iluzí. Tímto výkladem Korolenka Gorkij vyjadřoval potřebu vlastního uměleckého vývoje, totiž úsilí uchopit realitu v jejím celkovém smyslu a povznést se nad bariéry jejího třídění podle překonaných sociálně-ideových systémů. Sem patří i hojně výroky o povídce *Píseň řeky* a její ústřední postavě, převozníku Ťulinovi. K této figuře se Gorkij často vracel. V jeho podání se pozvedala nad své

výchozí konkrétně sociální zařazení a měnila se v *typ ruského člověka vůbec*. Chápal ho jako toho, kdo «rok si zapracoval a deset let pak odpočívá ve špíně a všelijakém chaosu»; na Capri přednášel dělníkům o «úloze Ťulina v ruských dějinách» a «vyšlo» mu, že «jak Minim, tak Bolotnikov a Pugačov, všichni jsou Ťulinové»¹². «Je nesporné a nevývratné, že jako celek je Rus zdola Ťulin a shora Oblomov»; o roli Ťulina «svědčí rok 1905», o Oblomovovi jsou doklady u A. N. Tolstého, I. Bunina a «všude kolem nás»¹³. Tento «lenoch od Vetlugy» se nepodobal «literárnímu mužičkovi» a zároveň byl «strašně podobný ruskému člověku vůbec, hodinovému hrdinovi, v němž se aktivní poměr k životu probouzí jen v okamžicích krajního nebezpečí a na krátkou chvíli»; «...pravda vyslovená postavou Ťulina je obrovitá pravda, neboť v této figuře se nám dostalo historicky věrného typu Velkorusa — toho člověka, který nyní zpřetrhal řetězy mrtvé minulosti a dostal možnost vytvářet si život podle své vůle»¹⁴ atd. Poslední výrok je z r. 1918 a posouvá pojetí Ťulina ve srovnání s dřívějšími soudy Gorkého tak, že akcentuje aktivní složku postavy (proti «oblomovovské») — v souladu s historickou zkušeností Říjnové revoluce.

V Gorkého pojetí Korolenkovy postavy se jistě projevila určitá tendence jeho publicistiky, totiž snaha zformulovat obecné vlastnosti ruského národního charakteru ve vyhrocených, jednoznačných tezí; to mohlo vést k přehánění a k schematizaci. Některé z citovaných výroků vyznívají vůči ruskému národu dost pesimisticky a mohly by být kritizovány asi tak, jako např. článek *Dvě duše* z r. 1915, v němž Gorkij vystoupil jako přehnaně «západnický» kritik ruské «východní» irracionality a zápecnictví.

Nás tu však zajímá strukturálně typologický smysl této interpretace. Pro ni je snad nejpriznáčnější *polarizace* Korolenkovy postavy, její *rozštěpení do dvou polárních významů*, které tvoří celek (významovou opozici), jsou *nespojité* přítomny v textu a akcentují se v kontrastních úsecích. To je ona gorkovská disjunkce a kontrapozice, o níž už jsme zde mluvili.

¹² Tamtéž, 69-70.

¹³ Tamtéž, 95.

¹⁴ Tamtéž, 130, 133. Další obdobné výroky viz podle rejstříku.

Její svéráz, příznačnost pro tvorbu interpreta samého vynikne, srovnáme-li ji s vlastním textem Korolenkovy povídky a pak s prózami Gorkého, které na Korolenka evidentně navazují. G. A. Bjaljaj uvedl v citované kapitole své monografie dvě: *Kirilka* a (hlavně) *Ledy pukají* (Ledochod).

Ťulin skutečně stojí ve středu vyprávění Korolenkovy povídky. Opravdu se v ní jednou chová jako «lenoch» a podruhé jako «hrdina». Avšak Korolenkův záměr byl viditelně širší. Základní opozicí textu není polarita, která zaujala Gorkého, ale protiklad chmurného, inertního doktrinářství ruských sektářů, jehož byl vypravěč svědkem při náboženském hádání u tzv. Svatého jezera, a rozehrané řeky, volného, nespočítatelného života, do něhož se vypravěč vrací a který vyjadřuje rozvodněná Vetluga, sám Ťulin, jeho synek a řada rozmanitých postav přicházejících k přivozu. V tomto celkovém obrazu nejsou Ťulinovy vlastnosti tak vyhroceny, jsou do něho spíš rozptýleny; život spěje svým tokem, tu rozvodněným, tu klidným, do dálky, kterou nelze obhlédnout ani předurčit podle jedné dvojice polárních významů. Proto povídka sleduje spíš zřetel «šíře» a «volnosti» než dilema «buď — anebo». Zato u Gorkého jsou *Ledy pukají* napsány tak, jako kdyby autor chtěl předvést, jak on «dělá» své Ťuliny: nejprve se vykreslí tesařská parta v jejich negativních vlastnostech, s prolhaností, leností, bezohledností; pak nastává přechod po pukajících a odplouvajících krách přes řeku, lidé se jako zázrakem promění ve svůj pravý opak, v hrdiny, a nejvíc parták. Závěr vyprávění předvádí přechod z hrdinského vypětí do aheroické, přízemní každodennosti. Celý text je zaměřen k těmto dominantním paradoxním významovým zvrátům, k střídání polarit, a je soustředěn k jedné figurě (partákovi); ostatní ji jen dokreslují.

U Korolenka je člověk včleněn do básnického obrazu skutečnosti spolu s přírodou, textem se modeluje široký přírodní a lokálně sociální celek (i s pozorným rozlišením mravů několika sem spadajících vesnic). U Gorkého je všechno zaměřeno k polarizaci mravních potencií v člověku. U Korolenka hraje velkou úlohu «byt», mravy, u Gorkého se mravoličné složky zacilují k ideovému profilu postavy. Ťulin je podán pouze ve svém chování, parták Osip současně ve svém mudrosloví. Jeho pola-

rizované chování je viděno jako vědomé, jako přímý, programový projev «dvou duší» v něm.

Korolenko tedy obzírá určitou přírodní a sociální danost, je — sit venia verbi — «topografický», kdežto Gorkij vyděluje člověka z danosti a je ideografický.

Odtud pak můžeme dospět i k rozlišení *hlediska vypravěče* u obou autorů. Gorkého inspiroval Korolenkův «pocestný». Postava vypravěče-pocestného krystalizuje v jeho próze od raných povídek. Už tam bývá přítomen vypravěč, který je svědkem dění, posluchačem hrdinů, někým, kdo v sobě ukládá zkušenost jejich osudů a střídme, bez vnucování vlastního stanoviska, bez jeho rozvíjení vstupuje s nimi do dialogu. Tak je tomu například v *Konovalovovi*, v povídce *Na soli*, v *Jemeljanu Piljajovi* aj. Jinde volí Gorkij neosobní vyprávění. Vcelku však tíhne k oné zvláštní svědecké «ich-formě», kterou později proslul cyklus *Po Rusi*, autobiografická trilogie a memoárová díla porevolučního období. V povídce *Bývalí lidé* má epizodickou postavu mladíka-bosáka, kterému dal Kuvalda přezdívku Meteor: je «jaksi zpřízněn» s lidmi dna, chce s nimi žít «bůhvíproč»; oni si na něho zvykli a přestali si ho všimnout, on však «žil mezi nimi a všechno pozoroval». A to je pozice, kterou později důsledně zaujímá rámuující «já» v cyklu *Po Rusi*. Snad nebudeme daleko od pravdy, řekneme-li, že k vyhranění tohoto výpravného způsobu přispělo promyšlení Korolenkova díla; jinak by se k němu právě v této věci nebyl Gorkij i po letech výslovně hlásil.

Korolenko využíval postavy «pocestného» (viz např. také prózu *Za ikonou*), aby dodal vyprávění rázu důvěrné autentičnosti. Jeho pocestný putuje po Rusku, potkává své lidové figury, rozmlouvá s nimi, pro sebe komentuje jejich chování. Je mezi nimi nenásilně přítomen, a tak se fakta jejich života včleňují do jeho myšlenkového světa, děje přecházejí v reflexi. Právě «pocestný» sceluje ve svém vědomí viděný svět v určitý celek. Tato vypravěčská pozice byla neobyčejně blízká Gorkému, jehož celé dílo, řečeno se Šklovským, je «jediný nepřetržitý román bez syžetu o cestovateli, který zažil mnoho setkání»¹⁵.

¹⁵ V. Šklovskij, *Udači i poraženija Maksima Gor'kogo*, Tiflis 1926, 9.

Avšak ani v této věci Gorkij svého učitele neopakuje. Korolenkův pocestný je zpravidla sociálně specifikován: říkají mu «pane» (v příbězích ze Sibíře se naznačuje, že je politický vyhnanec), přichází přece jen z jiného světa, než v jakém se pohybují jeho hrdinové, a proto je mezi nimi i jistý odstup. Pocestnému z Gorkého se podobá v tom, že také vystupuje víc jako posluchač, pozorovatel, svědek než jako mluvčí nebo hlasatel vlastní koncepce; těm, které potkává, nic nevnucuje. Avšak v textu povídek funguje (pro čtenáře) hlavně jako prostředník mezi sférou lidovou a sférou inteligence; jsou to oči a uši, které jejímu rozumu, myšlenkovému systému sdělují fakta ze skutečnosti, v níž dosud inteligence «nebyla doma». Proto také je tento pocestný opravdu poutníkem i v ději Korolenkových próz: putuje «za ikonou», čeká na parník, vesluje na Ťulinově prámu atp.

Gorkého pocestný je na první pohled méně určitý. Nemá stabilní profesi; nikdo mu neřekne «pane», není sociálně zařazen. Je snad tulák, «bosák», ale přece zase nikoli z profese. Vedle svých tuláckých a podobných partnerů je tím, kdo je s nimi «bůhvíproč», na koho ale si rychle zvykají. Přitom právě v něm cítí něco víc než pouhou obdobu sama sebe, neboť se zvláště k němu rádi obracejí — nikoli aby s nimi společně jednal, nýbrž aby vyslechl jejich vyprávění, jejich životní osudy. A tento pocestný, který s nimi sdílí dřinu a chudobu pekařiny, širé nebe nad hlavou, skromné sousto a ohýnek v stepi, jehož existenční podmínky jsou zkrátka stejné, liší se od nich tím, že je jakýmsi jejich *svědomím*: ačkoli jeho repliky jsou skoupé, přede vyslovují nebo aspoň naznačují, co je dobro a co zlo. A tu pak se jejich životy, jejich výslednice proměňují v jeho vědomí v univerzální rezultat a z toho v postulát. Toto «pocestné» vědomí se však neobrací k jedné sociální skupině; neintegruje «bosáckou pravdu» do nějaké již hotové hierarchie hodnot, ale otvírá ji ven, mimo její danost do nové, ještě nezformované sféry. Proto také není Gorkij ani v raném období pouhým «mluvčím bosáka», jak někdy soudila dobová kritika, jeho próza je nadána nadhledem mnohem širšího vidění světa.

Literární a vůbec kulturní vývoj postavil Gorkého do situace učitele — vůči mladým spisovatelům, žurnalistice, mládeži Sovětského svazu. Ale nejvlastnější poučný význam jeho

příkladem byl v tom, že přinášel svědectví «o tom, jak jsem se učil» (jak zní název jednoho z proslulých porevolučních článků). Jeho pocestný je žákem svých hrdinů, žákem, jehož vnímavost, paměť, mravní soustředěnost se proměnila v odkaz vědění a z vědění ve výzvu k změně světa. A v tom byl obsažen — i přetvořen — realistický a demokratický podnět díla Vladimíra Korolenka.

Miroslav Drozda

LA LANGUE DE LA LEGENDE CROATE
SUR SAINT JEAN CHRYSOSTOME

Le début du XVI^e siècle de la littérature croate contient plusieurs légendes sur la vie des saints: saint Jérôme (plusieurs versions), ste Hélène, ste Catherine, saint Alexis, des fragments de la légende de st. Laurent (49 vers) et la légende sur saint Jean Chrysostome publiée par F. Fancev sous le titre *Počinja život svetoga Jivana Zlatousta*¹. Il en existe différentes versions, en prose *Istorija od svetoga Ivana Zlatousnika*, dans *Libro od mnozijekh zazloga*, *Čtenije svetoga Ivana Zlatoustogo*, dans *Žgombičev zbornik*. La première version citée est en cyrillique tandis que la deuxième est en glagolitique. La troisième se trouve dans l'oeuvre kaïkavienne de Juraj Habelić *Zercalo Mariansko*. Il y a aussi trois versions en vers de cette légende: l'une a été retrouvée dans la Bibliothèque nationale de Zagreb et l'autre parmi des manuscrits de Dominique De Dominis, cette dernière écrite en 1713. La troisième version porte le nom de son auteur Božic Božičević, Splitsanin, le biographe de Marulić². D'après F. Fancev, la première version en vers daterait de la fin du XV^e siècle ou du début du XVI^e. Elle appartient à la poésie des « začinjavci »³ et elle est une traduction du poème po-

¹ Dans *Gradja za povijest književnosti hrvatske*, XIII, Zagreb, 1938, p. 213-226.

² La version de Božičević a été publiée par J. Aranza dans *Gradja...* XVIII, p. 207-213.

³ Le mot « začinjavac », malgré plusieurs explications différentes, est encore assez obscur de nos jours. I. Slamnig écrivait récemment (dans la préface des poèmes de M. Marulić, éd. *Pet stoljeća hrvatske književnosti*,

pulaire italien *La storia di San Giovanni Boccadoro*⁴. L'historien littéraire F. Fancev trouvait que cet opuscule est très fidèle au texte italien même si dans celui-ci il n'y a que 280 vers tandis que le récit croate en contient 100 de plus donc 380 vers ou 190 distiques⁵. L'analyse de cette légende nous montre que le poète anonyme croate connaissait relativement bien les lois de la versification pré-marulicienne et que le pétrarquisme ne lui était pas étranger.

L'invocation à Dieu dans la légende croate est presque identique à celle du poème italien:

<i>Io prego il sommo Padre Re-</i>	<i>Sada mi jedini, jedini moj Bože,</i>
<i>dentore</i>	<i>jer mojoj jistini svaka se pod-</i>
<i>Che tanta grazia mi vogli do-</i>	<i>lože</i>
<i>nare</i>	<i>Molim da pomože tva milost i</i>
<i>E che conceda a me tanto va-</i>	<i>Duh svet</i>
<i>lore</i>	<i>napuno da može izajti na pa-</i>
<i>Che una storia possa raccontare</i>	<i>met</i>
	<i>Pisam ku želim pet (...)</i>

Dans le texte italien, il n'y a pas d'Esprit-Saint. Cette invocation nous fait penser à celle de Judith de Marulić qui est pourtant plus poétique et plus explicite, mais il n'est pas exclu qu'il ait utilisé un schéma začinjavien.

Le nom Schirano, nom de saint Jean avant sa conversion, ne se trouve pas dans la version croate. Les péchés et la con-

Zagreb, 1970) que ce mot correspond au latin « controbare » d'où le mot « controbar » (controbadoura). Il est difficile d'accepter cet avis car d'une part, on ne possède rien des začinjavci qui correspondrait à la lyrique des troubadours. D'autre part, M. Marulić qui avait écrit Judith non pas seulement en suivant la tradition des poètes classiques mais aussi selon l'habitude des začinjavci (« po običaju naših začinjavac ») ne pouvait pas se servir des courts poèmes des troubadours pour son épopée Judith très bien composée.

⁴ Alessandro D'Ancona, *Poemetti popolari Italiani*, Bologna, 1889, p. 1-56. (texte p. 43-56).

⁵ Dans le texte publié par F. Fancev, il manque les vers de 90 à 100; il n'y a donc pas 190 distiques mais 185. Ces vers italiens n'ont pas été traduits ou publiés (?) dans la version croate:

Onde presto risposta gli fu dato
Dicendo: O caro sire, in fede mia,
Certo che noi non abbiam riscontrato
Quel che la tua persona si disia. (75-78).

fession du saint sont plus détaillés en croate et pour les deux vers italiens « Morte e rubate avea molte persone / E gran tempo non s'era confessato » začinjavac a employé une dizaine de vers. La narration croate ne s'éloigne pas de la version italienne mais, comme F. Fancev l'avait déjà souligné, la description d'un événement naturel, ainsi par exemple le changement de la nuit en jour, nous montre que l'auteur anonyme croate ne se contentait pas d'une simple constatation: « Passò la notte e il giorno fu arrivato » a été traduit par huit vers sans omettre l'aube, les étoiles, la rosée, le chant des oiseaux, des réquisits pétrarquistes. Les descriptions de la nature chez Marulić, particulièrement dans Judith et Suzanne, sont ses passages les plus réussis.

Les réquisits pétrarquistes ne manquent pas non plus dans la description de la beauté de la fille du roi: elle dépasse par sa beauté l'étoile du matin, comme si son visage portait le soleil, ses joues sont comme des fleurs rouges etc.

Il y a encore une caractéristique de style de notre začinjavac très importante à remarquer: en s'adressant au public, il est plus direct que le poète italien:

<i>El gran lamento ora lasciamo</i>	<i>Ovd' éu ostaviti kraljice jad i</i>
<i>stare</i>	<i>plač</i>
<i>Chè alla figlia io voglio ritor-</i>	<i>a grem van spraviti njeje kćere</i>
<i>nare</i>	<i>konac</i>
<i>ou:</i>	<i>A sad za ovime hoću van ot-</i>
<i>Ora al romito io voglio ritor-</i>	<i>kriti</i>
<i>nare</i>	<i>Jivanovo brime (...)</i>

Marulić s'adresse plusieurs fois au public et surtout deux vers de Suzanne attirent notre attention:

Gledaje dobro nut ča se će zgoditi
to će sad moj leut zvoneć govoriti. (S. 199/200).

Même si l'on considère ce « leut » (le luth) comme un effet de style, il est fort probable que Marulić comme aussi začinjavci ont lu leur poésie devant une assemblée.

Le récit italien ne parle pas de l'âge de la fille du roi, en croate, elle a quatorze ans. En général, l'auteur de la légende

croate n'est pas exact lorsqu'il est question de chiffres. Il a dû avant tout résoudre des difficultés métriques. Ainsi, le roi à la chasse a poursuivi un cerf pendant dix milles tandis que dans le texte croate il ne l'a traqué que durant six milles (« E dieci miglia l'ebbe seguitata »: za njom hodil je šest milj ju slideći); l'ange déguisé en enfant (« In sette giorni el fanciullin ») semblait un peu plus jeune que dans la version croate (« Ditić ki jistini bude za osam dan ») etc.

Avant d'analyser la langue de cette légende, il faut dire qu'elle n'est pas essentiellement différente de celle de M. Marulić, du lectionnaire de Bernardin Splićanin, de deux poètes de Hvar, H. Lucić et P. Hektorović⁶ à part quelques archaïsmes tels que « dosvršiti », « klasti se », « lovčar », « priljubodevnjak »... Il semble plutôt que cette légende vient de la Mezzo-Dalmatie; ce n'est pas l'opinion de F. Fancev qui estime qu'elle est de la Dalmatie du Nord.

L'orthographe de cette légende nécessite une étude spéciale⁷ que je ne fais pas dans cette analyse de la langue.

La phonétique

Les caractéristiques phonétiques de la langue pré-marulicienne sont très importantes pour la phonétique et la phonologie de la langue croate en général et surtout pour l'étude du dialecte čakavien. A côté des analyses de M. Rešetar sur les lectionnaires croates, il faut encore citer celles plus récentes de S. Babić *O odnosu samoglasnika u staroslavenskom i hrvatskosrpskom*

⁶ Pour cette analyse, je citerai plusieurs fois les ouvrages suivants: A. Mladenović, *Fonetske i morfološke osobine Marulićeva jezika*, Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, Novi Sad, 1957, p. 89-144. Du même auteur: *O jeziku Marulićevih poslanica*, Godišnjak... V, Novi Sad, 1960, p. 130-142; M. Rešetar, *Primorski lektionari XV. vijeka*, Rad JAZU, 136 Zagreb 1898, p. 97-199; G. Ružičić, *Jezik Petra Zoranića*, JF, IX, Belgrade 1930, p. 1-191; D. Malić, *Jezik prve hrvatske pjesmarice*, Zagreb 1972; les remarques sur la langue de H. Lucić et P. Hektorović à la fin du livre H. Lucić et P. Hektorović dans l'éd. *Pet stoljeća...*, Zagreb 1968, p. 267-324.

⁷ L'orthographe latine croate a été traitée dans le livre de T. Maretić *Istorija hrvatskog pravopisa latinskijem slovima*, JAZU, Zagreb 1899 et dans le travail de P. Diels *Aus der Geschichte der lateinischen Schrift bei den Südslaven*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1950, Heft 10, München, 1951. Voir aussi A. Mladenović, *Prilog proučavanju čakavskih rukopisa iz Dalmacije*, dans « Zbornik za filologiju i lingvistiku IX », Belgrade, 1966.

*književnom jeziku*⁸ et de M. Moguš *Fonološki razvoj hrvatskog jezika*⁹.

Le vocalisme

La voyelle *yat* (ě) est ordinairement *i*; *e* ne se trouve que très rarement dans les rimes et plus rarement encore en dehors des rimes.

Exemples avec *i* dans les rimes:

grih, 7. (+ *svih*), *prolivaše*, 10. (+ *bivaše*), *divicu*, 43. (+ *danicu*), *lit*, 47. (+ *cvit*), *gdi biše*, 35. (+ *ne biše*), *nimaše*, 47. (+ *cvat'jaše*), *viditi*, 56. (+ *stvoriti*), *svit*, 59. (+ *it*), *bižaše*, 71. (+ *držaše*), *posiče*, 76. (+ *tiče*), *slideći*, 77. (+ *trudeći*), *biše*, 80. (+ *grediše*), *umriti*, 118. (+ *učiniti*), *biše*, 127. (+ *goriše*), *smiše*, 129. (+ *grediše*), *svitline*, 134. (+ *udoline*), *stine*, 136. (+ *podvigne*), *trpiti*, 140. (+ *otvoriti*), *sfitlosti*, 150. (+ *gosti*), *grih*, 156. (+ *množih*), *živiti*, 158. (+ *učiniti*), *divicu*, 162. (+ *desnicu*), *svitljaše*, 170. (+ *pojaše*), *pridavaše*, 171. (+ *stikaše*), *biše*, 179. (+ *htiše*), *zadili*, 183. (+ *vidili*), *biše*, 189. (+ *odviše*), *trpiti*, 200. (+ *otkriti*), *podniti*, 202. (+ *slišiti*), *privikne*, 214. (+ *otkine*), *navistiti*, 218. (+ *pustiti*), *slide*, 227. (+ *jide*), *pride*, 229. (+ *napride*), *miseca*, 239. (+ *kraljica*), *navistil*, 243. (+ *prostil*), *nimaše*, 249. (+ *govoraše*), *gori*, 251. (+ *otvori*), *prikazati*, 256. (+ *spisati*), *biše*, 263. (+ *piše*), *zagriših*, 269. (+ *pogrdih*), *umriti*, 267. (+ *zakriti*), *svitlost*, 275. (+ *milost*), *svitlost*, 277. (+ *prost*), *pripravnom*, 280. (+ *nada mnom*), *zapovidi*, 283. (+ *slidi*), *svitlosti*, 291. (+ *kosti*), *liposti*, 293. (+ *kriposti*), *pripadoše*, 295. (+ *rekoše*), *vrimena*, 297. (+ *vržena*), *dili*, 308. (+ *procvili*), *živiti*, 313. (+ *umriti*), *vika*, 319. (+ *lika*), *sfitu*, 325. (+ *čistu*), *mi-stu*, 328. (+ *izvorsitu*), *virne*, 339. (+ *neizmirna*), *sfita*,

⁸ Dans « Radovi Zavoda za slavensku filologiju » 5, Zagreb, 1963, p.107-115.

⁹ M. Moguš, *Fonološki razvoj hrvatskog jezika*, Znanje, Matica hrvatska, Zagreb, 1970.

341. (+ *nadlita*), *svitlosti* 343. (+ *milosti*), *prolivaše*, 350 (+ *peljaše*), *nikim* 357. (+ *takim*), *sidi*, 361. (+ *uzbesidi*), *dili*, 364. (+ *spilji*), *procvili*, 365. (+ *dili*), *uvridil*, 372. (+ *svidil*), *svit*, 375. (+ *živit*), *umrit*, 377. (+ *prostit*).

Exemples avec *e* dans les rimes:

pet, 5. (+ *počet*), *prezaše*, 21. (+ *gledaše*), *zled*, 215. (+ *led*), *verom*, 256. (+ *čemerom*), *vreda*, 258. (+ *pogleda*), *vreda*, 315. (+ *zgeda*), *celivaše*, 239. (+ *odivaše*).

Les exemples tels que *divicu* (+ *danicu*) et *odivaše*: *celivaše* n'ont pas pu être employés avec *i* ou *e* pour les besoins de la rime car leurs accents sont *divīcu* (+ *danīcu*) ainsi que *odivāše*, *celivāše*.

Les cas avec *i* pour satisfaire les exigences de la rime sont très rares: *ondi*, 228. (+ *nahodi*), *virna*, 339. (+ *neizmirna*); les rimes avec *i* sont plus souvent imparfaites, par exemple: *medvida*, 260. (+ *jeda*), *naprida*, 127. (+ *ugleda*) etc.

On ne trouve que peu d'exemples avec *e* en dehors des rimes: *teles*, 10 *preljubodevnjak*, 27, *verne*, 195, *ovde*, 139, *onde*, 291. La forme *teles* doit être considérée comme étant un ékavisme en dehors des rimes tandis qu'on peut trouver les équivalents ikaviens pour les autres formes: *priljubodivnjak*, 19, *viru*, 155, *viruj*, 191, *virna*, 339. Les formes *onde*, *ovde* doivent également être considérées comme des ékavismes.

On rencontre tous ces ékavismes chez les anciens poètes croates: *pět-* (*pojat*, *pivat*, *pet'je*, *pojan'je*...) *pet:* *pisam*, comp. avec Marulić *peti:* *pisan*; chez les deux poètes de Hvar H. Lucić et P. Hektorović, *peti*, *petje*. Cet ékavisme se trouve dans le dictionnaire de F. Vrančić¹⁰. Chez P. Zoranić, il y a plusieurs formes ikaviennes et ékaviennes¹¹.

¹⁰ F. Vrančić, *Dictionarium quinque nobilissimarum Europae linguarum, Venetiis*, 1595, reprint, Liber, Zagreb, 1971, p. 16. (cantio... pissan, cantare... peti).

¹¹ G. Ružičić, o. c., p. 55/6.

prě-

Dans cette légende, la forme ikavienne de ce préfixe est dominante, ce cas est semblable chez Marulić. Chez les deux poètes de Hvar, les préfixes *pri-* et *pre-* sont tous deux utilisés lorsqu'ils signifient quelque chose qui est proche ou une multitude, une action finie ou bien un changement de lieu¹².

M. Mladenović pense que *e* dans la préposition *prez* peut être expliqué par analogie avec la préposition *bez*¹³. Dans cette légende, on ne trouve que *prez*.

zlěd

Ce mot est utilisé plusieurs fois dans la poésie marulicienne. G. Ružičić ne nous donne aucun exemple pour cet ékavisme dans la langue zoranićienne.

věr-

Chez Marulić comme d'ailleurs aussi chez Zoranić, Lucić, Hektorović, on rencontre les formes ikavienne et ékavienne pour cette racine¹⁴.

vrěd-

Chez Lucić et Hektorović, il n'y a que la forme ikavienne¹⁵. Marulić utilise les deux formes mais c'est la forme ékavienne qui domine.

cěl-

Les ékavismes *celov*, *celivati* datent de la plus ancienne époque de la langue croate et sont courants chez Lucić, Hekto-

¹² Lucić et Hektorović, o. c., p. 268.

¹³ A. Mladenović, *Fonetske...*, p. 93.

¹⁴ Voir, G. Ružičić, o. c., p. 56; A. Mladenović, *Fonetske...* p. 92; H. Lucić et P. Hektorović, o. c., p. 270.

¹⁵ *vred* chez les deux poètes de Hvar peut signifier *odmah* (tout de suite); il ne s'agit pas ici d'un ékavisme mais d'un mot d'une autre provenance: « *vred* » < « *врь + рѣдъ* ».

rović, Nalješćović, M. Držić, Gundulić, Bunić, Gjurgjević tandis que M. Marulić et P. Zoranić emploient les deux formes.

têt-

G. Ružićić a affirmé¹⁶ que M. Marulić a seulement employé les ékavismes de cette racine, mais Ružićić ne s'est servi que de *Judita* de Marulić. Les autres poèmes dont l'auteur est certainement Marulić contiennent aussi des ikavismes. Il est particulièrement intéressant d'analyser *Govoren'je sv. Bernarda od duše osujene* où dans les premiers deux cents vers *tilo* et *telo* sont fréquents alors que dans les vers suivants, on ne trouve que l'ikavisme *tilo*¹⁷.

Les ékavismes *oude* et *onde* viennent rarement dans la poésie marulicienne, par contre un peu plus souvent chez les poètes de Hvar. B. Klaić affirme que ce *-e* a été influencé par les formes *kade*, *sade* et qu'il n'est pas un ékavisme¹⁸.

M. Rešetar nous a montré que dans la langue des trois lectionnaires, la voyelle *yat* donne *i/e* de la même façon que dans les exemples cités précédemment¹⁹.

Il n'existe pas encore un catalogue d'ékavismes du dialecte čakavien. On pourrait penser que ces ékavismes proviennent du čakavien de la Dalmatie du Nord ce qui correspondrait à la « Kettetheorie » (la théorie de la chaîne) de V. Jagić ainsi qu'à l'opinion de M. Samilov²⁰. Dans la première collection de poèmes croates, datant de 1380, il y a déjà des ikavismes qui riment avec des mots qui gardent encore la voyelle *yat*. D. Malić disait, après une analyse complète de ces poèmes, à propos de *yat* que dans des textes mezzo-dalmatiens *i* est absolument dominant²¹.

Les nasales *o/ę*: dans cette légende, *o* a donné *u* et *ę* a donné

¹⁶ G. Ružićić, o. c., p. 62.

¹⁷ Étant donné que dans les premiers deux cents vers de ce poème, il y a encore plus d'ékavismes qu'après, cela montre une coupure assez nette entre les deux parties.

¹⁸ H. Lucić et P. Hektorović, o. c., p. 270.

¹⁹ M. Rešetar, Rad, 134, p. 111.

²⁰ M. Samilov, *The Phoneme Jat' in Slavic*, Mouton & Co., The Hague, 1964, p. 44-54.

²¹ D. Malić, o. c., p. 99-110, passim.

e/a comme dans d'autres textes čakaviens. Il faut pourtant remarquer qu'après les palatales, la nasale *ę* est *e* (štokavien) ou *a* (čakavien) indépendamment de toute règle: *počet* 6, *poče*, 111, 157, 167, 265, *poča*, 165, 257. L'emploi de *poča* et *poče* correspond approximativement à celui de la langue de Marulić²². Le čakavisme *jazik* ne se rencontre qu'une seule fois dans un exemple de cette légende (...) *Neću riči dati ni jednim jazikom*, 209), en outre, la forme štokavienne *jezik* ne s'y trouve pas.

Les verbes *prijati* (< *prięti*) et *pojati* (< *pojęti*) ne sont employés qu'aux formes čakaviennes: *prijal*, 272, *prijati*, 375, *pojamsi*, 73, *pojaše*, 167. Dans les trois lectionnaires, dans la langue de Marulić, de P. Zoranić ainsi que dans les documents de Dubrovnik et de Bosnie-Herzégovine du XIV^e et du XV^e siècle, il y a *a* et *e* après les palatales ce qui nous permet d'affirmer qu'on ne peut pas limiter cette caractéristique phonétique à une région čakavienne.

Le verbe *pričati* au sens de *početi* (commencer) doit aussi être considéré comme un čakavisme²³: *Ki se domišljati priča* (...)», 257. Comp. avec Marulić *Ona se rotiti priča* (...), J. V, 17, *pričali nositi* (...), J. VI, 278; ainsi qu'avec P. Hektorović: *Paskoj rič izusti, priča govoriti, Ribanje...*, 1657.

La voyelle *a*: Dans le dialecte čakavien comme d'ailleurs aussi dans le štokavien, les yers (*v/v*) ont disparu à la fin des mots et dans les syllabes qui précédaient une autre voyelle ou alors ils ont donné comme résultat commun *a*. Il y a pourtant une différence entre le čakavien et le štokavien en ce qui concerne les yers. M. Moguš a constaté que ces semi-voyelles ont donné en čakavien *a* dans les mots où ils ont disparu en štokavien ainsi par exemple: čak. *malin*: štok. *mlin*, čak. *manon* (*manun*): štok. *mnom* etc.²⁴.

Dans notre légende, on trouve le mot *pisam* (< *pěsnv*) qui est un čakavisme (en štok. *pisma/pjesma*) qui appartient à la catégorie dont parle M. Moguš. Il en est de même avec le pronom *ča* (< *čv-to*).

²² A. Mladenović, *Fonetske i morfološke osobine Marulićevog jezika*, p. 99.

²³ « *pričati* » < « *pričęti* ».

²⁴ M. Moguš, o. c., p. 49.

Le pronom *što* dans les composita est plus souvent *šta*: *ništare*, 27, 347.

A cause du système métrique, on rencontre *paka* à la place de *pak*: *ku paka zakriti mudro jesam hotil*, 268, *on nju vrže paka*, 164 (+ *primaka*). La voyelle *a* peut provenir de la contraction čakavienne: *tvā*, 3, *kā*, 154, etc.

La voyelle *e*: Cette légende contient plusieurs exemples avec *e* dont l'emploi est facultatif: *tere*, 16, 75, 156, 296. (: *ter*, 82, 84, 162, 330); *jere*, 78, 103. (dans tous les autres exemples *jer*); *za ovime*, 199; *veće*, 207; *odveće*, 206 etc. T. Maretić considère les numéraux *jedanaest*, *dvanaest*... *dvadeset*... (donc *jedanaeste*, *dvanaeste*... *dvadesete*...) de façon analogue à ce qui a été dit ci-dessus²⁵ ainsi *e* dans l'exemple *četrnadeste lit*²⁶, 47, pouvait être, selon T. Maretić, un *e* facultatif. Dans ce dernier exemple, il est nécessaire de souligner que *e* doit être vu comme un archaïsme de la langue croate du XVI^e siècle.

Par la contraction čakavienne, *-oje* peut donner *ē*: *tve*, 113, 189; *ke*, 17, 18, 212, 232, 368; *me srce drago*, 112.

Parallèlement à l'adverbe *tot*, on trouve aussi *tote* pour des raisons métriques: *Tote kralj procvili videć kćere radost*, 307.

La forme *kemu* ne se rencontre qu'une seule fois et cela en dehors des rimes: *kemu reći htiše* (...), 180.

La voyelle *i*: Un *i* initial peut être éliminé lorsque les besoins métriques l'exigent: *ni se hotijaše nigdar spovidati*, 12, *ke moć neću zbrojit* (...), 18, *Pripravan sam spunit* (...), 29, *za kćer, ku zgubiše* (...), 198, etc.

Dans le verbe *slišati*²⁷, *-a-* est le suffixe pour le verbe non duratif tandis que *-i-* l'est pour le verbe duratif: *Tako da slišati dohodiše ovomu*, 13, *Sad ćete slišiti*, (...), 39, *Redovnik slišavši te verne služice*, 195, *Sada me slišiti htite dobrovoljno*, 201.

Dans les conjonctions *ali... ali* (au sens de *ili... ili*), *i* peut être supprimé par les exigences métriques: *al volovjih*²⁸ *bukom*

²⁵ T. Maretić, *Gramatika hrvatskoga ili srpskoga književnog jezika*, Zagreb, 1963, troisième éd. p. 59.

²⁶ Dans la version D. de Dominis «četrnadest», c'est-à-dire la forme plus récente.

²⁷ *sliš-* < *slyš*; < *sluš-* n'apparaît dans la langue croate qu'au XVI^e siècle (v. D. Malić, o. c., p. 117).

²⁸ Chez D. de Dominis *volujih*.

al ke zviru jine, 212. Comp. avec M. Marulić: *ner da svak biži tja, al umre duh pustiv*, J. II, 54²⁹.

La négation du verbe être à la 3^e personne du singulier *nije* est toujours *ni*: *Da znaš da napast ni, ka s tobom govori*, 145, *živu nju pustiti meni ni živiti*, 158, etc. Comp. avec M. Marulić: (...), *Bog, reče, nî nitkor*, J. II, 99; et avec P. Hektorović (...): *kojim nî ni mal broj, Mavru kalujeru*, 43³⁰.

L'expression *za dosti* rime avec *milosti*; *i* dans le verbe *tiče* (+ *posiće*) doit aussi être expliqué par les rimes.

La voyelle *o*: Dans le mot *zajisto*, *-o* a pris la place de *-a* afin que ce mot rime avec *očito*: *Mi ćemo zajisto ta mista obajti/trudeći očito* (...), 109/10, mais *zajisto* se rencontre aussi en dehors des rimes: *ali k tvomu stanu zajisto da vide*, 182.

Le *-o-* dans l'imparfait du verbe *vikati* est employé pour la rime: *I tot navrgoše ti hrti na polje / iz glasa vikoše* (...), 65/6.

Pour le verbe *htjeti* (vouloir) il faut supposer deux formes pour l'infinitif *htiti*: *hotiti* car dans cette légende, on trouve ce verbe avec ou sans *-o-* aux différents temps:

Donc:

-o-	: -ø-
<i>hotiše</i> , 49.	: <i>hti</i> , 139.
<i>hotij</i> , 55.	: <i>htij</i> , 54.
<i>hotil</i> , 78, 268.	: <i>htil</i> , 200, etc.

Comp. avec M. Marulić: *hotiti*, J. III, 351; *hoti* (l'impératif), S. 425; *hotiše*, J. III, 249; *hotil*, J. III, 221.: *ne hti*, J. VI, 338; *htimo*, J. V, 293; *htil*, S. 546, etc.³¹

Dans cette légende, *l*, à la fin des mots ou des syllabes n'est pas vocalisé: *misal*, 7, *stvoril*, 17, *učinil*, 18, *bil*, 19, *jal*, 20, *ubil*, 20, *goril*, 31, *dosvršil*, 32, etc. Par contre, on trouve chez M. Marulić, les formes vocalisées en *-o*, en poésie comme en prose³². Cela signifie que la légende appartient à une époque pré-ma-

²⁹ V. A. Mladenović, *Fonetske i morfološke osobine Marulićevog jezika*, p. 108.

³⁰ Hanibal Lucić et Petar Hektorović, o. c., p. 237.

³¹ A. Mladenović, *Fonetske...*, p. 140.

³² A. Mladenović, pense qu'il s'agit de l'influence štokavienne.

ruličienne durant laquelle ce processus phonétique n'existait pas encore.

Il y a une fois un participe sans *-l*: *primaka*, 163. (+ *paka*) Cela peut résulter de la contraction de *-al -ao -a/o* et c'est une caractéristique du dialecte šćakavien.

La voyelle *u*: Le mot italien *il barone* est *barun* en croate (comme *millione* > *milijun*). La locution prépositive *posrid* (au milieu) peut être *u sridu*: (...) *u sridu crnih gor*, 100. Comp. avec M. Marulić *Isus ondi staše tad sam po sridu njih*, « Svrh Muke Isukrstove », 435. Les adverbes *doselu*, 309. (+ *dreselu*) et *odselu*, 311 (+ *veselu*) doivent être expliqués par les exigences des rimes.

Le *u-* dans les mots *zoriti* (à la place de *uzoriti*) et *sta se* (à la place de *usta se*) est éliminé pour que les vers puissent être dodécasyllabiques: *na mladost veselu*, *moj cvite zoriti*, 311, *pri nego se dili*, *sta se*, *progovori*, 366.

Les participes *živuč*, 226, et *govoruć*, 362 sont des archaïsmes (*živu* + *ć*, *govoru* + *ć*).

L'ancienne *v̄b/v̄b* est toujours *u* dans cette légende: *u komu*, 37, *u stanu*, 40, *u svemu*, 42, 186, *udoline*, 133; le groupe *v̄bz-* est ordinairement *uz-*: *uzboja*, 142, *uzjahaše*, 289, *uzbesidi*, 363, *uzdvignu*, 380, etc.³³

Dans la première collection de poèmes croates datant de 1380³⁴, *v̄b/v̄b* est rarement vocalisé: *u/lê/potu*, *u pokori* etc.³⁵

Šibenska molitva contient un exemple avec *v* et avec *u*; *Bogom živim vzvišena: Gospoje ti si uznesena* (...) ³⁶. Dans la langue de Marulić et dans celle de Zoranić, *v̄b/v̄b* a donné *u* ou *va* (—) ³⁷.

Cette vocalisation s'achève au XVI^e siècle.

Les « *r* » et « *l* » vocaliques (*r̄* et *l̄*): Il faut dire de ces deux phonèmes qu'ils ne sont pas essentiellement différents dans cette légende de ceux de la langue contemporaine: *l̄* > *u* et *r̄* > *r*; *suzice*, 86, 196; *četrnadeste*, 47; *sunašce*, 115; *u srcu*, 115; *mrtvu*, 164, etc. Il est quand même nécessaire de remarquer que

³³ A. Mladenović, *Fonetske...*, p. 143. (Voir aussi G. Ružičić, o. c., p. 85).

³⁴ Voir D. Malić, o. c., p. 6.

³⁵ Ib. p. 125.

³⁶ Vl. Pavletić, *Zlatna knjiga hrvatskog pjesništva*, Matica hrvatska, Zagreb, 1970, p. 8. (Chez V. Štefanić, *Hrvatska književnost Srednjega vijeka*, *Pet stoljeća...* p. 374, à la place de *vzvišena*, il utilise *uzvišena*).

dans certains cas *r̄* dans les rimes aurait pu être prononcé différemment: *Svrnu se na st/r/anu slugam zapovidi / kuda ja obrnu* (...), 283/4³⁸. Il y a chez Marulić aussi une preuve directe de différence entre le graphème et le phonème *r* vocalique: *Raskoša obroka i vina kô srka/ učini zestoka Antonija Marka*, J. V, 141/2³⁹.

Le consonnantisme

Le système consonnantique de cette légende correspond à celui de la langue contemporaine.

Les gutturales, *k, g, h*: La forme *pomože* dans le vers *Molim da pomože tva milost* (...), 3, (+ *da može*) est assez inattendue. Le verbe *pomoći/pomognuti* (**pomog-ti, pomognuti*) comme compositum a subi plusieurs changements phonétiques. On peut donner deux explications pour le processus phonétique du verbe *pomognuti*: *pomože*. Il est possible que le suffixe *-nu-* dans certaines formes verbales disparaisse, ainsi donc *g* précédait *e*. D'autre part, les verbes *pomoći* et *pomognuti* ne sont pas définis par leur aspect et l'emploi des formes de l'un ou de l'autre pouvait être conditionné par les exigences des rimes. La palatalisation du pronom *množih* (...*koji viru množih pripravi* », 155/6) se trouve ordinairement dans la langue de M. Marulić, de P. Zoranić, des deux poètes de Hvar, P. Hektorović et H. Lucić et enfin dans celle des poètes ragusiens.

Dans le mot *majkina k* n'est pas palatalisé; actuellement encore, la palatalisation de cette catégorie d'adjectifs (*bakin, snahin, agin, slugin* etc.) est considérée comme facultative⁴⁰.

On rencontre une fois *h* à la place de *k* dans le substantif *kći* (du vieux-slave *d̄bšti*): *Hćerce*⁴¹, *ti s' ma starost* (...), 309.

³⁷ A. Mladenović, *Fonetske...* p. 100.

³⁸ Ce *r* dans le mot *stranu* a été placé par F. Fancev, mais il est possible que ce *r* ne se trouvait pas dans la version originale, donc au lieu de *Svrnu se na st/r/anu* (...), il y aurait pu y avoir *Svrnu se na stanu* (...).

³⁹ M. Marulić, *Pet stoljeća...*, p. 84.

⁴⁰ T. Maretić, *Gramatika...*, p. 95.

⁴¹ Chez D. De Dominis, *kćerce*. Selon D. Malić, (o. c., p. 136) la plus ancienne collection de poèmes croates contient *h'ćeri, h'ćer, h'ćerju* et *ćer*. Ce mot avec *h-* doit être considéré comme plus ancien que ce même mot avec *k-*.

Comp. *kći*, 181, *kčer*, 43, 80, 329, *kčere*, 120, 307, *kčerce*, 346, *gdi s' kčerce*, *kčerce ma* (...), 334, mais aussi *čeru*, 70.

Le *k* dans le verbe *teći* (**tek-ti*) à l'imparfait *tekaše* (*Svaki z dobre volje viditi tekaše*, 67) à la place de *tečijaše* n'est naturellement pas palatalisé car il précède *a*.

Les dentales, *d*, *t*: Les mots composés des préfixes *od*, *pod*, *nad* gardent ordinairement ce *d*: *nadhajaše*, 44 *odputi*, 75, *odkuda*, 105, *podpiruć*, 210, *odkine*, 213, *odkriti*, 266, etc. M. Rešetar pense que le préfixe *od* a remplacé *ot* (plus ancien) devant les consonnes, tout d'abord devant celles qui sont sonores et cela sous l'influence d'autres préfixes terminés par *d* (*pod*, *nad*, *prêd*)⁴². On constate que la langue de cette légende conserve mieux l'éthymologie des mots que celle de M. Marulić, Zoranić et d'autres anciens poètes et écrivains čakaviens.

Dans la préposition *kod*, il y a au lieu du *d*, *l* donc *kol*: *Nu kad se kol toga mista ti nadjdoše*, 63. Dans *Rječnik Hrvatskoga ili Srpskoga jezika* de JAZU (abrév. ARj) est affirmé que *kol* est entré dans la langue sous l'influence de la préposition *okolo*. On rencontre très souvent dans la poésie des deux poètes de Hvar *kod* et *kon* tandis que *kol*, inconnu dans la poésie marulicienne, est très rare: *Tu se je družina na obid skupila / Kon Urmanić mlina i kol njih kaštila*, Riban'je... 274/5⁴³. M. Rešetar, en analysant la langue des trois lectionnaires, ne nous donne aucun exemple avec *kol*.

Le groupe consonnantique *-st* est toujours conservé dans cette légende: *šest*, 77, *slast*, 113, *čast*, 114, *svitlost*, 128, *napast*, 141, 143, *slabost*, 305, *mladost*, 307, *starost*, 309 etc. Il est très rare que le groupe *-st* perde le *t* dans la poésie marulicienne: *vlas*, J. II, 45, (+ *glas*), *vlas*, J. II, 215, (+ *vas*); *jere pogledaše na staros* (...), Suzanne, 391, en dehors des rimes. Chez H. Lucić et P. Hektorović, la perte du *t* peut être expliquée par les rimes. L'épître d'Hektorović à Nikola Nalješković contient plusieurs exemples qui ne sont pas explicables par les rimes mais par l'imitation de la langue ragusienne⁴⁴: *vlas*, *milos*, *žalos*, *boles*, etc.

⁴² M. Rešetar, *Primorski lektionari...*, p. 108.

⁴³ H. Lucić et P. Hektorović..., p. 180.

⁴⁴ Dans la même épître, Hektorović emploie très souvent des *jékavismes* en cherchant certainement à imiter la langue ragusienne.

Les nasales, *m*, *n*: Le phonème *m* ne donne ordinairement pas *n* à la fin des mots ou des syllabes: *molim*, 3, 373, *pisam*, 5, *želim*, 5, *sam*, 20, *ognjem*, 31, *živem*, 59, *živom*, 183, *žitkom*, 224, *grem*, 120, 159, *s pravom verom*, 256 etc. On trouve quand même de temps en temps *n* au lieu de *m*: *van*, 120, 199, (au lieu de *vam*), *pokoron*, 245, *ufan*, 311. Les mots avec *n* (< « *m* ») sont très rares dans la poésie de Marulić: *pisan*, J. I, 20; *Sansonov gnjiv*, J. IV, 32. B. Klaić ne nous donne qu'un seul exemple de la poésie hektorovičienne: (...) *travon se podviše*, *Od lika ljuvenoga*, 100⁴⁵. Cette caractéristique phonétique est assez récente et se rencontre dans toutes les régions parlant soit le čakavien, soit le šćakavien⁴⁶.

Le *m* dans l'adjectif *dumbokom*, 129 provient de la nasale *ǫ* (en vieux-slave: *dǫbokъ*, kaj. *glibok*) et est considéré comme une particularité de cette légende⁴⁷.

La disparition du *n* dans le verbe *padnuti* (< *padrnuti*) au présent est assez inattendue: ... *da gdi konj ne pade*, 131. Dans cette légende, l'adjectif *zlatni* n'a pas le *n*: *Moj zlati tabore* (...), 315. Comp. avec M. Marulić: *zlati frizi*, J. I, 255, *zlatimi žicami*, J. IV, 89.

L'expression *zlamenom*, 253, ne nous permet pas de dire que *Kn-* > *Kl-* car on trouve *mnogomu*, 14 où la consonne *n* n'est pas changée. Le mot *zlamen* est plutôt une exception employée par M. Marulić, H. Lucić et P. Hektorović⁴⁸.

Les sibilantes, *s*, *š*, *z*, *ž*: L'assimilation de ces consonnes d'après leur sonorité est assez conséquente: *s tebe*, 59, 118, *s tobom*, 145, *s pokore*, 220, *nisko*, 213, *s čeru*, 70, mais *z dobre volje*, 67, *z glasimi ogari*, 230, *izhode*, 184, *z mene*, 21, *z nebes*, 303. La consonne *s* ne devient pas *š* devant les formes des pronoms personnels: *s njom*, 8, 116, *s njim*, 162, *s njime*, 236.

D'autres caractéristiques des consonnes:

Les groupes secondaires *g' d' gj*, *dj*: Les mots contenant ces groupes subissent divers changements qui ne sont pas dus à des règles définies: *Andjelske liposti*, 293, *Anjele*, 303, *nadhajaše*,

⁴⁵ B. Klaić, dans H. Lucić et P. Hektorović, o. c., p. 281.

⁴⁶ Le šćakavien comprend les régions où *št* est prononcé *šć*.

⁴⁷ Dans ARj, le mot *dumbok* ne s'y trouve pas.

⁴⁸ Voir A. Mladenović, *Fonetske...*, p. 113 et B. Klaić, o. c., p. 283.

44, *najslaji*, 9, *mlajahnu*, 162, 181, *grajani*, 353, *hojenje*, 380, *hodjaše*, 123, *nudjahu*, 175, *milosrdja*, 374, etc.

Le groupe *d+j* peut être supprimé dans le mot « *medju* »: « *meu to...* », 70, « *meu stinu...* », 164. Ce cas se trouve chez tous les poètes čakaviens.

Le groupe *jt* ou *jd* ne change pas sauf parfois la suppression du *j*: *najti*, 11, *obajti*, 109, *najdoše*, 63, *pozajde*, 132, *izajde*, 133, *najde*, 134, *pojde*, 143, *obajdosmo*, 191, *zajde*, 211, etc. Quelques exemples sans *j*: *pride*, 181, 347, *vide*, 182.

Le groupe *sv/vbs* donne parfois *sf*: *svak*, 21, 351, *svaka*, 24, *svitlosti*, 343, *svih*, 369, *sfitlosti*, 150, *sfitljaše*, 170, *sfitu*, 325, *sfita*, 341.

La consonne *v* se rencontre toujours dans la racine *dvig-*: *podvigne*, 135, *dvigne*, 238, *dvizaše*, 251, *dvignu*, 335, 367, *dviže*, 345, *uzdvignu*, 380.

Selon ARj, les formes avec la racine « *dig-* » datent déjà du XIV^e siècle.

Certaines fois, *-re* < *-že* est employé dans les formes du verbe *moći*: *možeš*, 322, *mož*, 323, *moreš*, 246. *Tere*, 16. et *jere* 78. ne se trouvent qu'avec *-re*.

Dans cette légende, le groupe consonnantique *šč* est habituel: *jošće*, 178, 190, 379, *jiščući*, 175, 191, *proščenje*, 278, 379. Chez Marulić, on trouve des *ščakavismes* (*ščit*, *ščipačami*, *vaščina*, *skrovišće*, *vričišće* etc.) ainsi que des mots avec *št* (*jošte* /*yoschte*/, *ništih* etc.)⁴⁹.

M. Rešetar a constaté en analysant la langue des trois lectionnaires que le lectionnaire de Zadar et celui de Bernardin Splićanin contiennent seulement *šč* tandis que dans le lectionnaire de Ranjina, il n'y a qu'un exemple avec ce groupe: *sfišču*⁵⁰.

Les mots *spravjom*, 194, *volovjih*, 202, *zdravje*, 323, n'ont pas « l'epentheticum », ce qui est une caractéristique čakavienne.

La consonne *j* secondaire, à la fin des mots (surtout des pronoms) ne se rencontre que dans les rimes⁵¹: *toj*, 295, (+ *ovoj*), *tolikoj*, 297, (+ *broj*), *tolikoj*, 318, (+ *moj*). Par contre, cette

⁴⁹ V. A. Mladenović, *Fonetske...* p. 109/110.

⁵⁰ Voir M. Rešetar, *Primorski lekcionari...* p. 101.

⁵¹ Chez H. Lucić, on trouve même le mot « *bo* » avec la consonne secondaire *j*: ... *i sam boj to žalih*, *Mnokrat s sobom sam*, 20, v. H. Lucić et P. Hektorović..., *Pet stoljeća...*, p. 35.

même consonne ne se trouve pas une fois dans le pronom démonstratif masculin *ta čas*, 163, ce qui nous prouve que la distribution de la consonne secondaire *j* ne dépendait pas exclusivement des rimes.

Les mots commençant par *i-* ont ordinairement *j* prothétique (sauf *it*, 60) et il s'agit ici certainement d'une caractéristique graphique de cette légende.

La morphologie

Les substantifs

Au XIV^e siècle, la morphologie des substantifs a connu de grands changements. Le système des déclinaisons a été réduit de neuf à trois: les substantifs masculins et neutres en *-o*, *-jo*; les féminins en *-a*, *-ja* et *-i*, déclinaison des substantifs féminins terminés par une consonne.

Les substantifs masculins et neutres

Le génitif singulier a la terminaison *-a*: *Jivana*, 1, 5, *hoda*, 62, *mista*, 63, *straha*, 104, *glasa*, 135, *zgovora*, 170, *Boga*, 228, *jenara*, 239, *miseca*, 239, *medvida*, 243, *kralja*, 53, *konja*, 74, *ognja*, 128, etc.

Le datif singulier n'a que la terminaison *-u*: *puku*, 13, *redovniku*, 16, *človiku*, 36, *Bogu*, 38, *hrtu*, 68, *Jivanu*, 179, *nebu*, 7, *mistu*, 229, *pismu*, 259, *ocu*, 372, *kralju*, 188, etc.

L'accusatif singulier: les substantifs masculins signifiant quelque chose de non vivant ont l'accusatif égal au nominatif: *grih*, 2, *plač*, 9, *svit*, 59, *glas*, 111, *jad*, 119, *konac*, 119, *obraz*, 153, *nož*, 161, *čas*, 163, etc. Quant aux substantifs masculins d'êtres animés, ils sont égaux au génitif et à l'accusatif: *gospodina*, 338, *konja*, 360.

Le substantif *svit* (le monde) est toujours considéré comme être non animé. Il en est de même pour le substantif *duh* (l'esprit): *živ duh nisam vidil (...)*, 183.

Le vocatif singulier a ordinairement la terminaison *-e*: *grišniče*, 242, *cvite*, 312, *Bože*, 314, etc., et chez les palatales *-u*: *kralju*, 189.

Le locatif singulier: l'ancienne terminaison en -ě (yat) a cédé sa place à -u déclinaison⁵² et nous avons ainsi -u pour le locatif singulier: *u stanu*, 40, *u srcu*, 15, *na dvoru*, 369.

L'instrumental singulier: nous avons pour ce cas seulement les terminaisons -om/-em: *okom*, 130, *potokom*, 131, *jazikom*, 209, *žitkom*, 224, *zlamenom*, 253, *s perom*, 254, *čemerom*, 255, *strahom*, 282, *ognjem*, 31.

Le nominatif pluriel: nous avons dans cette légende un exemple: *hrti* 65, ceci nous prouve qu'à cette époque, le substantif monosyllabique avait la brève terminaison -i⁵².

L'ancienne terminaison -e dans le substantif « grajanin » donna -i: *grajani*, 353⁵⁴.

Le génitif pluriel est le plus souvent sans terminaison: *dan*, 219, *teles*, 10, *nebes*, 303. On rencontre parfois l'ancienne terminaison -i: *od... dvori*, 146, *od... dili*, 364⁵⁵, ou la nouvelle -a: *van dvorā*, 333.

Le datif pluriel: il ne comprend qu'un seul exemple et avec la terminaison -am: *dvoram*, 236.

L'accusatif pluriel a les terminaisons -i (< y) pour les non palatales et -e (< ě) pour les palatales: *hrti*, 51, *prsti*, 106, *konje*, 51. La terminaison -i a cédé sa place à -e qui est dominante dans cette légende même pour les non palatales: *za grihe*, 30, *dvore*, 79, *sude*, 273, *Anjele*, 303, etc.

Le locatif pluriel: nous n'avons pour ce cas qu'un seul exemple: *dvorom*, 332.

L'instrumental pluriel contient encore l'ancienne terminaison -i: *z... ogari*, 229, *svojimi lovčari*, 230⁵⁶. On trouve un exemple avec la terminaison -mi: *ustmi*, 237.

Les substantifs féminins en -a/-ja

Dans le génitif singulier, il y a seulement la terminaison -e (< ě) qui était jadis la terminaison des palatales: *velje*, 67, *straže*,

⁵² Voir Dragica Malić, o. c., p. 141-142 où l'on trouve des exemples avec e (yat) et avec -u.

⁵⁴ *Primorski lekcioniari* ont ordinairement l'ancienne terminaison -e (v. M. Rešetar, o. c., p. 130); chez Marulić, on trouve -e mais aussi -i (*grajane* mais *Židovi*), v. A. Mladenović o. c., p. 123; chez H. Lucić et P. Hektorović, il y a également la nouvelle terminaison -i parallèlement avec -e (*grajani Dubrovčani*, mais *dvorane*, v. H. Lucić et P. Hektorović, o. c., p. 290).

⁵⁵ Comparons chez D. Malić, *ljudi, d'ni, mēseci...* o. c., p. 144.

⁵⁶ Chez M. Marulić, à côté de la terminaison -mi, la terminaison -i est habituelle.

100, *kraljice*, 119, *družbe*, 122, *udoline*, 133, *svitline*, 134, *stine*, 136, *države*, 189, *desnice*, 272, etc.⁵⁷.

Le datif singulier connaît seulement la terminaison -i: *jistini*, 2, *pustinji*, 35, *glavi*, 52, *kruni*, 83, *zemlji*, 213, etc.

L'accusatif singulier a toujours la terminaison -u: *pokoru*, 24, 202, *divicu*, 44, *ružicu*, 46, *sablju*, 52, *jabučicu*, 163, *majku*, 337. Pour le vocatif singulier, nous n'avons qu'un seul exemple: *nesričo*, 104.

Le locatif singulier a la terminaison -i (< ě): *po pustinji*, 185, *u slavi*, 59, *u pokori*, 217.

L'instrumental singulier a toujours la terminaison -om: *lipotom*, 44, *rosicom*, 168, *živinom*, 224, *pokorom*, 245, *verom*, 256, *s kartom*, 256, etc. Chez M. Marulić, P. Zoranić ainsi que chez les deux poètes de Hvar, H. Lucić et P. Hektorović, on ne rencontre que cette terminaison. Les plus anciens poèmes croates contiennent une fois l'ancienne terminaison -oju (*děvoju*, II 71),⁵⁸. M. Rešetar a trouvé dans *Primorski lekcioniari*, un seul exemple avec l'ancienne terminaison čakavienne -u: *krstiti vo-du*⁵⁹.

Le génitif pluriel est sans terminaison (la terminaison -v > -ø): *iz ruk*, 73⁶⁰, *crnih gor*, 100.

Nous n'avons aucun exemple pour le datif pluriel.

L'accusatif pluriel a la terminaison -e pour les palatales et pour les non palatales: *zrake*, 171, *trake*, 172, *škode*, 183, *ruke*, 238, 251, *suzice*, 196.

Pour le locatif pluriel, on n'a qu'un seul exemple et celui-ci est terminé par -ah: *po gorah*, 207, 216.

L'instrumental pluriel a la terminaison -ami: *suzami*, 213, *rukami*, 112. Il faut comprendre aussi ici les substantifs masculins se terminant en -a qui s'accordent aux différents cas comme les substantifs féminins: *sluga*, 268, *sluge*, 81, 108, 173, 187, *slugam*, 283, (c'est le seul exemple qui nous montre que la terminaison du datif pluriel était -am), 49, 332.

⁵⁷ Selon D. Malić, c'est une caractéristique du dialecte est-čakavien tandis que l'ouest-čakavien garde la terminaison -i pour les substantifs non palatales (voir D. Malić, o. c., p. 147).

⁵⁸ D. Malić, o. c., p. 148.

⁵⁹ M. Rešetar, *Primorski lekcioniari...*, p. 127.

⁶⁰ Dans la poésie de P. Hektorović, nous trouvons aussi la forme duel *rukū* (*Rominja*, v. 434), v. H. Lucić et P. Hektorović, o. c., p. 293.

Les substantifs féminins en -i

Le génitif singulier a toujours la terminaison -i: *riči*, 209, *svitlosti*, 291, *smrti*, 339, *pomoći*, 101 etc.

Le datif singulier a également la terminaison -i (comme les substantifs en -a/-ja): *kriposti*, 294, *liposti*, 152.

L'accusatif singulier est toujours identique au nominatif: *krv*, 10, *nemoć*, 323, *pomoć*, 324, etc.

Le locatif singulier a la même forme que le datif: *u ljubavi*, 155, *po kriposti*, 294.

L'instrumental singulier a la terminaison -ju: *milostju*, 238, *radostju*, 330. L'influence de -a/-ja déclinaison est visible dans l'exemple *ričjom*, 253; étant donné que ces substantifs étaient très nombreux, cette influence n'a jamais dominé.

Le pluriel des substantifs féminins en -i n'est pas différent de celui de la langue contemporaine.

Le substantif *kći* ne garde pas toujours les terminaisons de -r déclinaison: *kći*, 53, 146, 181, 352, 361, (nom. sing.), *kćere*, 120, 192, 307, (gen. sing.), *kćer*, 43, 80, 83, 267, 291, (acc. sing.), *hćerce*, 309, *kćerce*, 334, 346, (voc. sing.), *s ćeru*, 70, (instr.). Le génitif *kćere* a été formé par l'influence de -a déclinaison.

Le substantif *zvir*, 50, a subi au singulier l'influence de -a déclinaison *zvira*, 64, 68. Ce substantif pouvait aussi être un nom collectif: *tiranje od zvirja*, 56.

Les pronoms

Les pronoms personnels et le pronom réfléchi *sebe* ou *se*.

Au nominatif singulier et pluriel, nous avons les pronoms suivants: *ja*, 59, 269, 273, 369, *ti*, 57, 139, 181, 278, 297, 322, 323, *on*, 33, 38, 156, 161, 164, 225, 266, *ona*, 102, 103, 135, *mi*, 109, 191, *oni*, 174, 287.

Le génitif singulier et pluriel: *mene*, 21, 143, *tebe*, 59, 118, *njega*, 129, 291, 308, 380, *nje*, 177, 153, *njeje*, 72, 120, 152. La forme *njeje* qui était probablement un archaïsme à cette époque-là, peut être expliquée par les exigences métriques. Pour le pluriel: *vas*, 175, 233, 330, 373, *njih*, 68, 224, 306, 304.

Le datif singulier et pluriel: *meni*, 158, *mi*, 54, 55, 58, 115, 139, 205, 218, 220, 276, 277, 278, 285, *tebi*, 340, *ti* (t'), 17, 24, 25,

149, 243, 244, 273, 276, 280, 309, 319, *njemu*, 290, 373, *mu*, 23, 36, 154, 246, 258, 287, 288, *sebi*, 203, *njoj*, 347, *joj*, 48, 126, 151, 163, 348, 292, 296, *nam*, 191, 342, 299, *van* ($n < m$), 119, 199, *im* (*jim*), 176, 290, 355, 378.

L'accusatif singulier et pluriel: Pour la première personne du singulier, nous ne trouvons pas la forme accentuée *mene* mais seulement la forme enclitique *me*, 22, 140, 148, 215, 305, 306, 370. Le cas est semblable avec *tebe* dont la forme employée est *te*, 148, 316, 318, 343, 364. Le pronom réfléchi a une seule fois la forme accentuée *sebe*, 87, et c'est *se* qui est utilisé habituellement. Pour la troisième personne du masculin et féminin singulier, il y a différentes formes: *ga*, 108, 156, 227, 235, 256, 375, *u nj*, 376, *nju*, 78, 110, 138, 188, 164, 173, *ju*, 54, 61, 76, 77, 80, 105, 124, 160, 175, 176, 217, 244, 282, 293, 310, 331, 335, 349. Pour le pluriel, nous n'avons que quelques exemples avec la troisième personne: *nje*, 26, 348.

Pour le locatif, nous n'avons que deux exemples au singulier: *u sebi*, 85, 137, *u njoj*, 355.

L'instrumental, comme le locatif, n'a que quelques exemples pour le singulier: *njim* 9, *s njim*, 166, *njime*, 238, *s njime*, 238, *sa mnom*, 60, 285, *nada mnom*, 279, *njom*, 75, 77, 167.

Les pronoms démonstratifs sont souvent utilisés à la place des pronoms personnels: *Ova još nimaše četrnadeste lit*, 47, *Ovi*⁶¹ *se čudeći u sebi se smisli*, 85, *Tako da slišati dohodiše ovomu*, 13.

Le nominatif singulier et pluriel: *ov* (-i ou -aj est éliminé pour des raisons métriques), 375, *taj*, 155, *ta*, 163, (au sujet de la suppression de *j*, v. p. 15), *ti*, 63, 65, (nom. masc. plur.), *ta*, 109 (nom. masc. neutre).

Le génitif singulier et pluriel: *od toga*, 34, *kol toga*, 63, *iz te*, 29 bis, *onih*, 227.

Le datif singulier et pluriel: *tomu*, 16, *toj*, 82, *ovoj*, 185, *ovomu*, 13, *onim*, 324.

L'accusatif singulier et pluriel: *na ovi*, 59, *toj*, 295, (acc. neutre: *to* + *j* secondaire).

Le locatif singulier: *u... tomu*, 40, *u toj*, 217. Il n'y a pas d'exemples pour le pluriel.

⁶¹ Chez D. De Dominis, à la place de *ovi*, on trouve *tad*.

Pour l'instrumental, on ne trouve que des exemples pour le singulier: *stim* (!), 380, *za ovime* (avec -e facultatif), 199.

Le pronom interrogatif-relatif *ča* (*što/šta*): l'auteur inconnu de cette légende n'emploie pas seulement la forme čakavienne *ča* mais aussi la forme štokavienne *što* ou *šta*. L'emploi de ces pronoms, chez lui comme d'ailleurs chez la plupart des anciens poètes čakaviens, peut être soumis à cette règle: dans les composita polysyllabiques, nous avons *što/šta* tandis que les monosyllabiques ont -č. Dans les pronoms composés, *ča* perd ordinairement -a (< v): *ča*, 18, 137, 157; *što godire*, 189, *ništare* (acc.), 27, 347; *zač*, 136, 80.

Les pronoms possessifs, interrogatifs, relatifs et indéfinis

Les pronoms possessifs, interrogatifs et relatifs peuvent avoir les formes contractées čakaviennes ou bien les formes longues: *moje*, 334, 339, : *me srce drago*, 213, (acc.), *moja*, 57, : *ma*, 54, 309, 334, *tvoja*, 108, : *tva*, 3, *koja*, 44, 58, 121, : *ka*, 144, 145, 338, *koji*, 42, 155, 260, 320, : *ki*, 51, 88, 206, 219, 227, 359, 378.

Le génitif singulier et pluriel: *moga*, 269, 371, *tvoga*, 270, *svoga*, 337, 373, *koga*, 6, 266; le pronom possessif féminin *tvoje*, 190 a aussi au génitif la forme contractée *tve*, 189, 192. Il faut encore mentionner les formes suivantes qui correspondent à celles de la langue contemporaine: *moje*, 32, (il n'y a pas d'exemples au génitif pour la forme contractée), *svake*, 174, *od svega*, 33, *svih*, 8, 20, 379.

Le datif singulier: *tvomu*, 182, *mojoj*, 2, 57, *kojoj*, 241, *komu*, 41, 362, *kemu*, 180, *nikomur*, 374. La forme « *kemu* » peut être expliquée par analogie à *njemu* tandis que dans le pronom *nikomur*, il faut dire que « -r » reste de la particule « -re ». Il n'y a aucun exemple pour le datif pluriel.

L'accusatif singulier et pluriel: nous avons aussi pour ce cas des formes contractées et des formes longues: *moje*, 114, *me*, 113, *moju*, 114, *mu*, 113, *tvoje*, 326, 341, *tve*, 245, 325, *tvoju* 244, 327, *tvu*, 267, *koje*, 272, *ko*, 11, 200, *koju*, 50, 154, 180, 241, *ku*, 5, 147, 194, 198, 268. Pour le masculin pluriel: *za koje*, 31, 246, *ke*, 17, 18, 25, 232, 368. Le pronom possessif *svoj* (a, e) n'a pas de forme contractée: *svoju*, 239, *svoje*, 171, *na svoga*, 61.

Le locatif singulier: *u svomu*, 15, *u om*, 37, *nad komu*, 20, *u svem*, 186, *u svemu*, 42. Le pluriel de ce cas ne connaît aucun exemple.

L'instrumental singulier et pluriel: *meu kim*, 43, *s kim*, 306, *pod svakim*, 355, *pod nikim*, 357, *za njimi*, 66, *svojimi*, 229.

Les adjectifs

L'aspect indéfini des adjectifs est beaucoup moins employé que l'aspect défini. Celui-là est en général au nominatif: *svet*, 3, *rumen*, 48, *srdit*, 62, *proklje* (!), 88, *gol i bos*, 222, *kosmat*, 233, *priličan*, 260, *žalostan*, 262, *prisahal*, 262, *vesel*, 313. Il est par contre très rare aux autres cas: *zlatousta*, 6, *Božja sina*, 337, *kraljeva konja*, 360, *živ duh*, 184.

Le génitif singulier et pluriel: *svetoga*, 5, *tihoga*, 62, *Vičnjega*, 277, *slavnoga*, 372; fém. *kraljeve*, 146, 150, *Anjelske*, 293, *crne*, 313; et au gén. plur. *ljudskih*, 10, *prokletih*, 144, *mnozih*, 155, *svetih*, 305, *crnih gor*, 100, *od plemenih dvori*, 146, *volovjih*, 212⁶².

Le datif singulier et pluriel: *mnogomu*, 14, *svetomu*, 36, *živom*, 183, *prisfitloj*, 83, *kraljevin*, 236 (*n < m*).

L'accusatif singulier et pluriel: *tešku*, 30, *mladu*, 43, *samu*, 80, *rudi*, 112, *uljudnu*, 318, *jistinu*, 337, *izvršitu*, 327, *mlajahnu*, 162, 181, *veselu*, 312, *Jivanovo*, 200, *slavno*, 342, *pričudno*, 353, *ognjene trake*, 172, *te verne služice*, 195.

Le vocatif est toujours identique au nominatif.

Nous ne trouvons dans cette légende aucun exemple pour le locatif.

L'instrumental singulier et pluriel: *pričistim zlatom*, 281, *načinom razlikim*, 356, *s pravom verom*, 256, *s voljom pripavnom*, 280, *dumbokom*, 129, *žestokom*, 132, *z glasimi ogari*, 230.

Etant donné que l'adjectif s'accorde en genre et en nombre avec le substantif auquel il se rapporte, l'accusatif est égal au génitif pour les êtres animés et au nominatif pour les êtres non vivants.

⁶² On peut encore entendre aujourd'hui, à l'ouest de l'Herzégovine et dans la région d'Imotski des adjectifs substantivés à la place d'adjectifs: *volovskih* (au lieu de *volova*) *ovčijih* (*ovaca*), *kokošijih* (*kokoši/ju*) etc.

Les noms de nombre

Il y a très peu d'exemples pour les noms de nombre et de ce fait, nous ne pouvons pas étudier dans cette légende, les différents changements qu'ils ont subis depuis le XIV^e siècle. La forme *četrnadeste lit*, 47, doit être considérée comme une particularité dans laquelle sont visibles divers processus phonétiques (v. p. 8).

Dans les exemples *jedan kralj*, 41 et *jedna... košutica mlada*, 71, *jedan/jedna* sont employés comme article indéfini.

Les noms de nombre ordinaux et cardinaux: *prvi*, 150, *šest milj*, 77, *osam dan*, 219, 241, 249, *sedam lit*, 225, *jednomu*, 35, *sedmom jest litu broj*, 298.

Les substantifs accompagnant les noms de nombre sont, comme dans la langue contemporaine, au génitif pluriel et cela à partir du nombre cinq. L'expression *sedmom... litu broj* a une valeur stylistique et exprime une certaine dureté.

Les verbes

Présent: pour la première personne du singulier, la terminaison *-m* est dominante alors que nous avons seulement deux fois le présent avec la terminaison *-u*: *molim*, 3, 275, *želim*, 5, *živem*, 59, *grem*, 120, 159, *čujem*, 218, *dim*, 45, 273⁶³, *nahodim*, 274, *prosim*, 270, *ufan*, 311, (*n < m*), *znam*, 341, etc. La forme *obrnu*, 284 rime avec *st/r/anu* tandis que *stignu*, 338, est en dehors des rimes.

La deuxième personne du singulier a toujours la terminaison *-š*: *znaš*, 180, *daš*, 244, *daješ*, 324, *moreš*, 246, *možeš*, 322, etc.

L'ancienne terminaison de la troisième personne du singulier *-tv* a été supprimée: *pomože*, 3, *može*, 4, 11, *žalosti*, 8, *spravlja*, 52, *napravlja*, 51, *sja*, 58, *valja*, 54, *čini*, 61, *kolje*, 68, *otkine*, 209, *bude*, 219, *nahodi*, 227, *slidi*, 284, *jidi*, 286, etc.

La forme du verbe *žeti* à la troisième personne du singulier est *žne*: *žne plač' svitlost tvoja*, 108. La forme négative du verbe *biti* est à la troisième personne du singulier *nî* (*nî <*

⁶³ La langue de M. Marulić contient les formes *čuju* et *čujem*, *diju* et *dim*, v. A. Mladenović, *Fonetske...*, o. c., p. 133/134.

* *nie < nije*): *kojino nî srdit...*, 62, ... *meni ni živiti*, 158, caractéristique du dialecte čakavien, encore aujourd'hui.

Pour la première personne du pluriel, seul le verbe *biti* nous donne deux exemples: *jesmo*, 83 et *smo*, 84, tous deux à la forme passive. Il n'y a pas d'exemples pour la deuxième personne du pluriel et seulement deux pour la troisième: ... *svaka se podlože*, 2 et *gdi lita izhode...*, 184.

Aoriste: *zgubih*, 113, *htih*, 206, pour la première personne du singulier; pour la troisième: *ja*, 15, 23, *odluči*, 37, *pusti*, 73, *uhiti*, 76, *posiče*, 76, *ugleda*, 128, *protrnu*, 142, *reče*, 143, *poča*, 165, *poče*, 157, (de l'infinitif *počati* et *početi*), *ču*, 333, *dvignu*, 335, *dviže*, 345, *uzdvignu*, 380, *poda*, 320, 337, etc.

La terminaison *-iše* pouvait être aussi celle de la troisième personne du singulier: *kčer ku zgubiše*, 198, *s očiju zaviše*, 198. Comme on peut le constater, la plupart des verbes sont avec préfixes et même ceux qui peuvent être à l'aoriste ont parfois des préfixes (*poda*, *uzdvignu* etc.).

L'aoriste *pride*, 347, et *hoti* nous prouve l'existence des infinitifs *pri* (*prid-ti*) et *hotiti*.

Nous avons quelques exemples pour la première personne du pluriel: *obajdosmo*, 191, *mogosmo*, 192, *najdosmo*, 193, *privadosmo*, 194.

Troisième personne du pluriel: *najdoše*, 63, 173, 293, *podvo-njaše*, 64, *navrgoše*, 65, *rekoše*, 299, *izvedose*, 294, *pripadoše*, 295.

Imparfait: ce temps n'a que des exemples pour la troisième personne du singulier et du pluriel: *bivaše*, 9, *prolivaše*, 9, *činjaše*, 11, *bojaše se*, 21, *jimaše*, 43, *nimaše*, 47, *pasaše*, 52, *sedlaše*, 48, 51, *koljaše*, 68, etc.

La troisième personne du singulier pouvait également avoir la terminaison *-iše*: *grediše*, 79, *pasiše*, 174, *ležiše*, 233. Le verbe *htiti/hotiti* est *hotijaše* à l'imparfait. L'imparfait *tekäše*, 67, et *velaše*, 290 est assez inattendu.

La troisième personne du pluriel: *jiskahu*, 173, *obtikahu*, 174, *nudjahu*, 175, *zvahu*, 171, etc. La terminaison *-ahu* n'est pas différente de celle de la langue contemporaine.

Passé composé et plus-que-parfait: le passé composé est formé du présent du verbe auxiliaire *biti* (*je*)*sam* + *-l*, *-la*, *-lo* participe: *sam stvoril*, 17, *sam učinil*, 20, *jesam hotil*, 268, *si*

stvoril, 246, *si ugasil*, 245, *hodil je*, 77, 185, *hotil je*, 78, *je zapamtil*, 89, *je otvoril*, 153, *je pozril*, 153, *jesu združili*, 305.

Le plus-que-parfait est composé de l'aoriste du verbe *biti* (*bih*) + *-l* participe: *biše odrišil*, 33, *zabil biše*, 80, *ostala biše*, 121, *odjahala biše*, 127, *biše primaka*, 163, *prispili biše*, 179, *prisahal biše*, 266.

Futur: il est formé, comme dans la langue contemporaine, du verbe auxiliaire *htiti* (j'emploie ici la forme čakavienne) au temps présent (*ho*)*ću* (forme accentuée ou abrégée) + l'infinitif: *ne će znati*, 160, *hoću otkriti*, 199, *ne ću moć*, 18, *ćete slišiti*, 39, *umrit će*, 104, etc. Comme on le remarque, le verbe auxiliaire peut être placé avant ou après l'infinitif. Dans deux exemples, nous avons le futur: *ć oblužiti*, 25 et *neć... bit*, 27 avec *-eš* (deuxième personne du singulier) élidé.

Le futur antérieur est composé du verbe *biti* au présent (la forme dite non durative) *budem* + l'infinitif et non pas de *budem* + le participe comme c'est le cas dans la langue contemporaine⁶⁴: *budem viditi*, 56, *jmati budem*, 304.

Participia: on ne trouve le participe présent qu'avec la terminaison *-ć(i)* qui s'ajoute à la troisième personne du pluriel et non pas avec *-e*: *hodeći*, 105, *loveći*, 106, *loveć*, 231, *boleći(se)*, 107, 248, *toleći*, 108, *prohodeć*, 129, *trpeći*, 216, *želeći*, 287, *videć*, 307, *govoreć*, 329, *govoruć*, 362, *približajuć*, 79, *tiruć*, 230, *ponižuć*, 225, *svrnući*, 125, *umijuć*, 223, *steći*, 141. Peut-on donc admettre comme troisième personne du pluriel les formes *govoru*, *približaju*, *tiru*, *ponižu*, *umiju*, *ste*? Quelques-unes de ces formes (*govoru*, *približaju*, *umiju*) s'entendent encore dans certaines régions čakaviennes et štokaviennes tandis que les autres (*tiru*, *ste*) sont supposées appartenir à une époque plus ancienne⁶⁵.

D'autre part, on voit aussi que les verbes non duratifs comme par exemple *umiti* (se laver) peuvent être au participe présent qui exprime, par sa nature, la durativité.

Le participe présent n'est que très rarement décliné: *Naprida lovčari loveć nastupiše / ke loveće stvari ni rič ne ciniše*,

⁶⁴ Chez P. Zoranić, M. Marulić, H. Lucić et P. Hektorović, nous trouvons la même forme pour le futur antérieur.

⁶⁵ A. Mladenović (*Fonetske...* p. 137), cite entre autre les participes suivants chez M. Marulić: *hotuć*, *vidući*, *steći* (*steć*, *steće*, *ste*), *hituć*, *zatvaruć*, *puščujući*.

231/2, *koji mi bolećoj rani pada lika!*, 320. Le participe *hodeće*, 208, dans le vers *po gorah hodeće...* s'explique par la rime avec *veće*, 207. La tendance vers l'indéclinabilité des participes présents est visible dans plusieurs vers dont voici un exemple: *Jeda ju odkuda tko vidi hodeći*, 105.

Le participe passé actif a la terminaison *-v(ši)* ou *-ši*: *zavezav*, 235, *slišavši*, 15, 195, 274, *prolivavši*, 196, *vidivši*, 335, *rekši*, 222, *pojamši*, 73 etc.

Les autres participes (p. passé passif en *-(e ou a)n*, *-t*, p. passé actif en *-l*) ne sont pas différents de ceux de la langue contemporaine.

Impératif: il a les terminaisons *-i* ou *-j* pour la deuxième personne du singulier et *-te* pour la deuxième du pluriel: *povrati*, 26, *spravi (se)*, 60, *primi*, 48, *sliš*, 17, *ne čin*, 140, *viruj*, 191, *htite*, 201, *vijte*, 277, etc. Le verbe *htiti/hotiti* a les formes suivantes à l'impératif: *hti*, 139, *hoti*, 277, *htij*, 54, *hotij*, 55.

Conditionnel: nous ne trouvons dans cette légende que peu d'exemples pour le conditionnel présent alors qu'il n'y en a pas pour le conditionnel passé: *da bih goril*, 31, *ne bih dosvršil*, 32, *rekal bi*, 45, *bih dostojal*, 271, *bih prijal*, 272.

Infinitif: Les verbes dont l'infinitif se terminent par *-ći* ou par *-ti* ont *-i* final facultatif: *moć*, 18, *reć*, 25, *it*, 60, (*id-ti* > **it-ti* > *it/i*), *umit*, 103, etc.

La syntaxe

La phrase: certaines fois, nous rencontrons des substantifs au singulier alors que d'après le sens, nous nous attendrions plutôt au pluriel:

*Pripravan sam spunit zapovidi tvoje
i tešku stvar podnit još za grihe moje*, 29/30.

ou:

*Svaki z dobre volje viditi tekaše
gdi hrt zviru kolje a zvir njih koljaše*, 67/8.

Dans deux ou plusieurs phrases dans lesquelles les sujets sont différents, l'une d'entre elles, peut être remplacée par le participe absolu:

noć se približajuć (kralj) na dvore grediše, 79.

*Kad pričistim zlatom kralj knjigu pisanu
steći ju još strahom za bolest prošastnu
svrnu se na stranu slugam zapovidi, 281-3.*

Dans ce dernier exemple, il est assez inhabituel de trouver un participe (*steći*) comme prédicat à la place d'un temps passé (*sta, stade, staše, etc.*).

L'ordre des mots est très varié dans cette légende comme d'ailleurs aussi dans d'anciens poèmes čakaviens:

*Odluči u komu svoj život svršiti, 37
Jere hodit neće umit ona kuda, 103
koja ostala kad u gori tu biše, 121
Kraljeva gledajuc kći, grišnik gdi sidi, 361.*

Dans le premier exemple, nous avons le pronom *komu* qui se trouve après le prédicat; dans le deuxième, le sujet est placé après trois verbes, dans le troisième, *koja* et *kad* sont séparés par le verbe et enfin, dans le quatrième exemple, le prédicat a sa place entre le sujet et son attribut⁶⁶.

La conjonction *da* avait des fonctions différentes de celles d'aujourd'hui:

a) Très souvent, cette conjonction remplaçait *nek(a)* dans les formes impératives:

*Molim, da pomože tva milost i Duh svet,
napuno da može izajti na pamet
Pisam, ku želim pet..., 3-5.
Da znaš, napast da ni, ka s tobom govori, 145.*

b) La conjonction *da* est égale à *kao da*:

*Rekal bi, pri lišcu sunce da nosaše, 45.
Mneći se Jivanu da je napast koja, 141.*

⁶⁶ Le système métrique a obligé les anciens poètes čakaviens à placer les mots dans la phrase de façon très peu ordinaire.

c) L'emploi de la conjonction *da* à la place de *i* (conjonction de coordination):

*Jivan joj milosti u tom biše stvoril
da njeje liposti tada je otvoril, 151/2.
Da ufan odselu da ću se vratiti
na mladost veselu..., 311/12.*

d) La conjonction *da* peut se trouver au lieu de la conjonction de coordination *ali* ou *nego*:

*Da li kada 'e pozril nje obraz gizdavi, 153.
Da Bog, ki nahodi onih ki ga slide,
čini kralja ondi loviti da jide, 227/8.
Ričjom ne govori, da prosi zlamenom, 253.*

e) *Da* à la place de la conjonction de subordination *ako* (conditionnelle):

*Da grem ju udavit ali nju zaklati,
..., to se neće znati?, 159/60.*

Une fois, la conjonction finale *da* est supprimée:

*Sad glavu onamo svrnući pogleda,
sad opet ovamo, tko joj pomoć poda, 125/6.*

La conjonction *ali* peut remplacer *ili*:

*Da za ništare neć preljubodevnjak bit,
ali krivo priseć..., 27/8.
dokle ju uhiti, ali ju posiće; 76.
Boječ se potokom da gdi konj ne pade,
ali da žestokom kuda ne pozajde. 131/2.*

Nous rencontrons aussi l'ancienne conjonction causale *zač*:

*zač iz pukle stine izajti ne znaše, 136.
najde se žalostan, zač prisahal biše, 262.*

La syntaxe des cas

Dans le vers *koji već medvida neg človik priličan*, 260, *človik* n'est pas au nominatif mais peut être au génitif ou au datif où la terminaison est supprimée pour des raisons métriques.

Il y a une fois le datif à la place du locatif:

svih sam jal i ubil, nad komu sam bil jak, 20.

L'adjectif *uzvišen* est suivi du génitif sans préposition et non pas du locatif avec la préposition *nad*:

Pravo ako zukom uzvišen živine, 211.

Le « génitif slave » est très souvent utilisé:

Glasa da podvigne, ona ne smijaše, 135
Svaki ptić... veselo pojaše/svojega
zgovora..., 169/70.

L'emploi de deux génitifs est assez inhabituel dans les vers suivants:

Govoreć za dosti no noge se dviže,
nje kćerce svitlosti najde se to bliže, 345/46.

Le verbe *oprostiti* a une fois le complément d'objet direct:

pak se pokoreći Bog me je oprostil, 370.

L'accusatif et le locatif sont souvent confondus, dans cette légende, comme d'ailleurs chez les anciens poètes čakaviens:

S tebe ja u slavi živem na ovi svit, 59.
meu to ostaše kralj s ćeru nazada, 70.
tvoj grih bud plakati i već u nj ne živit, 376.

La syntaxe des pronoms

L'accusatif du pronom *ona* est toujours *ju* (forme clitique)

et non pas *je*, et cela pour éviter une éventuelle confusion avec la troisième personne du verbe *biti* au présent.

L'emploi des pronoms possessifs *moj*, *tvoj* à la place de *svoj* doit être considéré comme un italianisme⁶⁷:

i još ne bih moje pokore dosvršil, 32.
glavu ću t' skloniti s voljom mom pripravnom, 280.
Raba ću ti virna bit do smrti moje, 338.

On ne trouve pas, dans cette légende, le pronom *njezin* mais le génitif *nje*⁶⁸:

Nje konja najdosmo..., 193.
a grem van spraviti njeje kćere konac, 119.

Le pronom *nje* remplace une fois *svoje*⁶⁹:

nje kćerce svitlosti najde se to bliže, 346.

A la place des pronoms *svaki* (ou *sve*), *toliko*, *koje*, on rencontre ces pronoms au nominatif pluriel⁷⁰:

jer mojoj jistini svaka se podlože, 2.
pokoru ti davši svaka ću t' prostiti, 24.
Tvoja je velika na svitu čudna moć,
jer stvorit tokika ti možeš koja hoć, 321/2.

Les adjectifs

Comme on l'a déjà vu, (v. p. 23) l'aspect indéfini des adjectifs pouvait parfois remplacer l'aspect défini (*zlatousta*, *Božja sina...*).

⁶⁷ Voir M. Rešetar, *Primorski lekcionari...*, p. 191/2.

⁶⁸ ib. p. 191.

⁶⁹ ib. p. 192.

⁷⁰ Comp. avec M. Marulić *izgubiše mnoga*, Judith I, 36, *mnoga mnozi svud govore*, Tumačen'je Kata, 243, *Bože, ki stvorivši svaka*, Judith IV, 5, *Svaka ti prividiš, svaka t' su otvorena/ svaka razuvidiš*, Suzanne, 403/4, *O Bože pravdeni, vidiš li kakova/ zgodije se meni, nikomur kakova*, Suzanne, 448/9, etc. (cité d'après l'édition des œuvres de Marulić par I. Kuljević, *Stari pisci hrvatski I*, JAZU, Zagreb, 1869).

Le comparatif est employé deux fois sans la préposition *od*:

Andjelske liposti lipšu je najdoše, 293.
Svih zločinac veći na svitu ja sam bil, 369.

Les verbes

Le verbe *boliti* peut être réfléchi:

tako se boleći na dvore hodit ja, 107.
Boleć se zovoljno..., 203.
..., boleć se trudno, 248.

Les verbes *truditi* et *ufati* peuvent être employés sans le pronom réfléchi *se*:

jere nju hotil je latiti trudeći, 78.
trudeć svi očito i nju čemo najti, 110.
Da ufan odselu da ću se vratiti, 311.

On a vu, en parlant des participes, que les verbes non duratifs pouvaient être employés comme verbes duratifs (v. p. 26), mais on a aussi des verbes itératifs à la place de verbes duratifs:

Rekal bi pri lišcu sunce da nosaše (= nosiše), 45.

L'emploi de la construction *da*+la troisième personne du singulier du présent peut être expliqué par le système métrique:

Glasa da podvigne, ona ne smijaše, 135.
Kada uze Jivan kakmar da piše, 261.

L'impératif peut se trouver à la place de l'infinitif et vice versa:

Ako ć' oblužiti stvari ke ću ti reć
nit se povrati nigdare na nje već, 25/6.
tvoj grih bud plakati i već u nj ne živit, 376.

La deuxième personne du singulier de l'impératif pouvait servir comme troisième personne:

Hotij mi stvoriti sama milost tvoja, 55.

Quand deux clitiques sont placés l'une à côté de l'autre et dont l'une est verbale, cette dernière se trouve avant ou après l'autre clitique⁷¹:

..., jer ću t' odkrit grihe..., 17.
... svaka ću t' prostiti, 24.
ako ma rič valja, htij mi ju stvoriti, 54.
Znaj, da ti si moja krana mojoj glavi, 57.
..., da bih ti navistil, 243.
..., da li jim bi zaman, 176.
ter smo kruto tužni čut, ča nam će reći, 84.
... grihe tve, / koje si stvoril..., 245/6.

Le verbe ne doit pas être obligatoirement négatif dans les phrases où l'objet est déjà négatif:

i ki ni jedinu nigdar milost krati, 302.
K njoj rukami pride ništare govoreć, 347.

Dans ces deux exemples, la négation est accentuée et c'est la raison pour laquelle elle n'est pas exprimée par deux mots négatifs.

Les prépositions

La préposition *sa*+génitif remplace certaines fois *radi*+le génitif:

..., svak z' mene prezaše, 21.
S tebe ja u slavi živem na ovi svit, 59⁷².

⁷¹ Dans *Primorski lekcionari* (v. p. 190/1), les clitiques verbales sont généralement placées après les clitiques pronominales. M. Rešetar explique l'ordre de ces clitiques par le fait que les formes verbales non accentuées sont plus anciennes que les formes pronominales non accentuées.

⁷² Ce cas se trouve très souvent dans l'ancienne littérature čakavienne.

- Svaki z' dobre volje viditi te- : svaki z dobre volje viditi te-
kaše gdi hrt zviru kolje a zvir- ciše, gdi ogar zvir kolje, a
njih koljaše 67/8. zvir njih kosaše, 67/8.*
- I za njom hodil je šest milj ju : Nikada odmiče košuta biga-
slideći, juć, nikad konj primiče šest
jere nju hotil je latiti trudeći, milj ju tirajuć, 77/8.
77/8.*
- suzice roneći obrnut zamisli, : suzice roneći, obrve pospu-
86. stif, 87.*

Les vers dans la version publiée par Aranza:

*Da kako ju ću ojtī, htīte mi praviti,
na mrkloj na noći, zvir ju će razdriti, 93/4,*

ne se trouvent pas dans celle publiée par F. Fancev.

- sam prsti od svuda sklapaše lo- : Sam prste od čuda sklapaše
meći, 106. lomeći, 98.*
- sluge ga toleći: žne plač, svitlost : sluge ga toleći: Ne plač' svi-
tvoja, 108. tlost tvoja, 100.*
- konj ju obraćaše sad simo sad : konjem obrniše sad simo, sad
tamo, 124. tamo, 116*
- Put njega grediše prohodeć : Put njega grediše prodol'ju
dumbokom, 129. dubokom, 121.*
- ali da žestokom kuda ne po- : al ljutju žestokom kuda ne
zajde, 132. pozajde, 124.*
- zač iz pukle stine izajti ne : jer iz pukle stine tko će izajti
znaše, 136. ne znaše, 128.*
- Hti' mi otvoriti, ti ovde na sta- : Hti mi otvoriti to koji na sta-
nu, 139. nu, 131.*
- Taj bog u ljubavi, koji viru : taj bog od ljubavi, koji vara
mnozih, 155. mnozih, 147.*
- Tad počē misliti, ča će učiniti, : I tot se smisliv rih: 'Ča hoću
157. učiniti, 149.*
- meu stinu mrtvu on nju vrže : meu stinu liticu mrtvu ju
paka, 164. vrže paka, 156.*
- danica od mraka bili dan ka- : danica iz mraka bili dan ka-
zati, 166. zati, 158.*

- Svaki ptić od zgora veselo po- : svaki ptić od gora veselo po-
jaše, 169. jaše, 161.*
- Kad kraljeve sluge onde nju : kad kralja prijake sluge ju
jiskahu, 173. iskahu, 165.*
- prispili gdi biše u stanje Jiva- : Prispili gdi biše stan'je, dim.
nu, 179. Ivanu, 171.*
- Tako mi Bog škode živom ne : Tako mi Bog škode životu
zadili, gdi lita izhode, živ duh ne zadil, tri lita ishode, živ
nisam vidil, 183/4. duh nisam vidil, 175/6.*

Il est intéressant de constater que Božičević, malgré toutes ses inventions, garde quelques archaïsmes tels que *četradeste lit, ime... človiku svetomu, ovi se čudeći, meuto ostaše kralj* etc.

Božičević emploie ordinairement *priče* au lieu de *poča/poče* et une seule fois *poče*: *a za njom praskati počē svitla zora*, 159.

La consonne *h* est toujours à la place de *k* dans les substantifs *kći*.

Božičević a évité des adjectifs substantivés (*prodol'ju dubokom, ljutju žestokom* etc.).

On peut être sûr que D. De Dominis et Božičević se sont servis pour leur version de celle publiée par F. Fancev et non de l'originale italienne. D'une part, il manque dans les trois versions la traduction des vers 75 à 78. D'autre part, l'expression *šest milj* correspond, dans les trois versions, à « dieci miglia » dans la version originale.

F. Fancev pensait que cette légende provenait de la Dalmatie du Nord. Selon lui, c'est surtout la langue (*naročito po jeziku, pripada svakako sjevernoj Dalmaciji*) qui prouve l'appartenance de ce récit à cette région. Il attire l'attention des lecteurs particulièrement sur les expressions telles que *boliti se, dosvršiti, dumbok, priljubodevnjak, tolitī, udolina* etc.

Chez M. Marulić, nous rencontrons très souvent le verbe *boliti se, dosvršiti, dumbok, priljubodevnjak, tolitī, udolina*, etc. et dans son poème *Svrh Muke Isukrstove*, nous trouvons les expressions *dosvršen, doskončāše se*. Ceci nous montre que les archaïsmes employés par l'auteur de cette légende n'appartiennent pas exclusivement à la Dalmatie du Nord.

L'instabilité dans l'emploi de *yat* et la dominance ikavienne de cette voyelle fait que nous situerions plutôt cette légende en Mezzo-Dalmatie. Il en est de même pour les participes: l'emploi du participe absolu est différent de celui que nous trouvons dans des textes de la Dalmatie du Nord. Le participe en *-a* (au lieu de *-l*) *primaka*, 163 (comp. avec la version de Božičević *Reka bi, pri lišcu sveje da nožaše*, 45) nous prouve également la provenance mezzo-dalmatienne de cette légende.

Vinko Grubišić

ON INTERPERSONAL RELATIONS IN CHEKHOV'S FICTION¹

Human relations are central to most story-telling; but it is perhaps only in modern times that they assume a problematic aspect. The simpler and more clear-cut the conception of personality, the simpler and more clear-cut will be the relations between persons. But the 19th century had revolutionised the conception of personality: first Romanticism with its stress on irrationality and its exploration of the unconscious, then, in Russia, the work of Dostoevsky and Tolstoy had superseded the traditions and assumptions of classical psychology.

In the stories of Chekhov's middle and late periods we can summarily distinguish three basic patterns of human relationship, which I propose to call «non-relations» (by analogy with «non-person» and «non-event»), functional relations, and personal relations.

«Non-relations» are relations of absolute domination, exploitation, or cruelty, in which one person exists for another only

¹ This article is to be considered as no more than *prolegomena* to an investigation of the subject of the title. Chekhov's early stories have been entirely ignored here, and analysis has been concentrated on a small selection of stories from his middle and late periods; it has been left to the reader to extend my characterisations and patterns to other stories which they may fit. The translations from the Russian are mine. I should like here to pay a general tribute to three works which provided the starting-points for a number of my trains of thought, but to which I may inadvertently have failed to do full justice in my footnote references as they were not available to me during the drafting of the article:

P. Bicilli, *Tvorčestvo Čekhova: Opyt stilističeskogo analiza* (in: *Godišnik na universiteta sv. Kliment Okhridski, istoriko-filološki fakultet*, XXXVIII, 6), Sofia, 1942.

M. Valency, *The Breaking String*, New York, 1966.

K. D. Kramer, *The Chameleon and the Dream: The Image of Reality in Čexov's Stories*, The Hague—Paris, 1970.

as an object of his/her domination, exploitation, or cruelty. This is the relation to nine-year-old Van'ka (*Van'ka*) and to thirteen-year-old Var'ka (*Spat' khočetsja*) of their respective employers. This is the relation of Nikita to the inmates of Ward No. 6. This has been for decades the relation of Jakov (*Skripka Rotshil'da*) to his wife; as she lies dying, and evidently glad to be dying, he suddenly remembers that all his life « он, кажется, ни разу не приласкал ее, не пожалел... а только кричал на нее, бранил за убытки, бросался на нее с кулаками... » And this is the relation of the Tsybukins to their customers or of Aksin'ja to Lipa and her baby (*V ovrage*).

The only problem posed by this kind of relation is, in what sense such personages as Nikita or Aksin'ja should be considered human. A realist might insist that they are quintessentially human inasmuch as no creature other than man is capable of so mistreating others of his own species. And certainly Chekhov does not suggest that they are inhuman. It is not merely that he does not censure them even indirectly; he goes out of his way to invest at least some of them with distinctively human attributes. Jakov is a musician, an artist, and his music is real and precious to him. And if he cannot recall ever having shewn tenderness to his wife in their fifty-two years together, he has forgotten too that he had ever been a father and that in those days he would sit with his wife and baby by the river singing songs.

Nikita is a brute; but he is brutal in the service of a philosophy—and what could be more human than that? He is a votary of law and order; and it is in that capacity—it is to ensure the due maintenance of order—that he goes around beating up his helpless patients.

Aksin'ja admittedly is not endowed with either artistic talent or any justificatory philosophy. Yet she is an impressive figure: a kind of village Medea—though it is her rival's child, not any child of her own, that she destroys. She has neither shame nor fear, for she has no moral sense. Her one concern in life is her own satisfaction: proximately through the acquisition of wealth but ultimately through the exercise of power. That is hardly surprising: her marriage is loveless as well as barren; and though it is clear that she has no qualms about

seeking compensatory pleasures elsewhere, these remain tangential to her vital interests. Though she combines a fascinating sort of beauty with a striking capacity and readiness for hard work, a spirit of enterprise, resolution, and quick-witted daring—her key asset is her lack of moral scruples. And this is acknowledged in the reactions of her society: the peasants at the gate are full of admiration when she revolts against the authority of her father-in-law, and old Tsybukin and his wife are not merely cowed and overawed by her violence: they quite sincerely blame not her but Lipa for the death of the child.

A somewhat different kind of non-relation is the subject of *Čelovek v futljare*. Here we have a man who insulates himself, both literally and figuratively, from surrounding reality, and one might have expected accordingly that his impact on the world around him would have been minimal or nil. Actually we are shewn just the opposite. By sheer force of inertia and negativism Belikov contrives to dominate not only the staff and Head of his school but the whole society of his little town. Like Nikita, he worships law and order. But he is not an illiterate brute: he is a brittle and timid intellectual. He doesn't—and wouldn't know how to—beat anyone up; instead he infects everyone with his own nagging anxieties. As he encases himself in a quilted coat and goloshes irrespective of the weather, so he seeks to encase his society in a carapace of prohibitions and precautions. The school, in deference to his suspicions and innuendoes, expels the pupils at whom he points a finger; and finally the whole town becomes « afraid of everything. Afraid to raise their voices, to write letters, to strike up acquaintances, to read books, afraid to assist the poor, to teach [the illiterate] to read ».

Thus we see that non-relations, though they represent the lowest form of human relations, are by no means confined to the lowest social levels.

Belikov's triumph may be thought to raise the problem of non-resistance to evil in a more subtle but also more acute form than the stories we considered before. Van'ka, Var'ka, the inmates of Ward 6, Jakov's wife, Lipa were victims of physical violence against which they had no effective recourse. Var'ka's revolt was not going to secure her more than a few hours' sleep. Lipa might

have foiled Aksin'ja once, but would that have done more than delay the inevitable? And the others were helpless.

But Belikov was without power and incapable of violence; and he was one man over against a whole society. So that his domination was based less on qualities in him than on the moral spinelessness of his world. The incapsulation, the alienation from life, the *futljarnost'* of Belikov is matched and complemented by the *futljarnost'* of that world. However, even with all the authority of society at his back Belikov is shewn to be a far less formidable person than Aksin'ja or even Nikita: he can be demolished by a single peal of laughter. A far less formidable person—yet a far more terrifying phenomenon: not just because of the much wider range of his influence but because the town, and the world, is full of Belikovs: bury one, and within a week he will be replaced by his double.

«Functional relations» are those relations between persons which pivot on their social function or rôle (or on some aspect of such function or rôle): as when the relations between partners in a business or between professional colleagues pivot on their functions in the business or on their professional activities. In the hypothetical case of a purely functional relation, the relation would remain substantially unchanged if one of the partners (or colleagues) was replaced by a different individual performing essentially the same functions. Actually no relation between normal human beings can well be onehundred percent functional, so that in speaking of functional relations one means relations that are predominantly functional.

In most of Chekhov's families the relations between all or most of the members of the family are predominantly functional. And this again is true irrespective of the social level of the family, although the lower the social level, the more nakedly the functional character of the relations is likely to appear.

Thus they are most evident in *V ovrage* and in *Mužiki*. In *V ovrage* it is clear that each member of the family has his/her assigned rôle, and knows it, and is prepared to play it so long as the family remains a going concern. The old man's rôle is to be head of the household, and he performs on that basis until Aksin'ja's preposterous challenge to his authority exposes its hollowness and his incapacity to carry on. But up till then

he has appeared adequate to his part. He has built up a fortune; has been married and has produced two sons to inherit it; has married both sons to girls who combine the assets of health and attractiveness (which suggest their fitness to bear and raise the next generation of the family) with a capacity for hard work which represents a valuable contribution to the running of the home and of the business; and has found himself a second wife who traditionally could have been expected to preserve the unity of the household by canalising and controlling any emergent rivalries or conflicts between the daughters-in-law.

The sons duly play their allotted parts: the younger stays home to work in the business; both allow themselves to be married to girls of their father's choosing and respectfully accept the stepmother he sets over them; the deaf boy acquiesces in his wife's unfaithfulness and domination.

Characteristically, none of them has any understanding of the real personality of the others. The delinquency of Anisim comes as a complete surprise to all of them. The father and Varvara have no inkling of Aksin'ja's strength of will and capacity for mischief: otherwise they would never have provoked disaster by making the will in favour of little Nikifor. And Aksin'ja herself has obviously failed to recognise that her father-in-law was (or had become)² a man of straw: otherwise she wouldn't have dreamed, as for a few moments she surely did, of cutting her losses and retiring to her parents' home. It was the collapse of the old man before her invective and threats which shewed her she had nothing to fear and could get her

² It may be conjectured that old Tsybukin was broken by Anisim's ruin. There had always been a soft streak in him, evidenced by his affection for his family which stands in such strident contrast to his ruthless exploitation of outsiders. However, it is possible to suspect, in the light of the abjectness of his capitulation before Aksin'ja, that the hard front had always concealed not just a soft streak but a soft contre: in which case Aksin'ja, if she had understood him, could well have got her way over the brick factory much earlier... The streak of family affection was paradoxically transmitted to Anisim, as witness his parting words of thanks and commendation to his stepmother, and Lipa's testimony that, though she was afraid of him, *Oni ničego, ne obizali...* The stepmother proves incapable of playing her traditional rôle of moderator between her stepdaughters. The family breaks down through the successive failures of each of its members to play his/her traditional rôle.

way: if he had stood up to her, there would have been no point in suppressing the baby.

And at this point the family re-forms in terms of the redistribution of functions within it. Its new head is Aksin'ja. Anisim, Lipa, and Nikifor, having failed in their several rôles, are out. Varvara remains, on sufferance and for appearance' sake; Stepan, as his wife's lieutenant. The old man has become useless, and is left to moon around and waste away: he can't work, so doesn't deserve to eat.

In *Mužiki* the family is poor, unlike the Tsybukins. Here the head of the household is the old grandmother; her husband and son are men of straw, drunkards. She holds her brood together with a rod—of birch, if not of iron: directs the work of her two daughters-in-law and her eight grandchildren, whom she beats³ for the slightest oversight or carelessness. Fëkla, whose husband has been conscripted, like Aksin'ja takes her pleasures where she finds them but shoulders her full share of the work. The return home of the dying son Nikolaj with his wife and child puts an inordinate strain on the household, as the old woman and Fëkla make very clear; but there is never any question of not keeping them, and Nikolaj's wife and daughter are immediately incorporated in the clan and set to work.

Analogous functional relations in families at a higher social level can be seen in *Ionyč* and *Skučnaja istorija*. The Turkins play a social comedy in which each has his/her well-defined and immutable part: the father as host and jester, the mother as professional flirt and literary entertainer, the daughter as Muse of music. The thin, banal rôles may captivate an inexperienced youth by their oddity at first meeting, but they jar at the second performance, and appear intolerable on further repetition.

In *Skučnaja istorija* the cast—of father, mother, daughter—is the same but the performance is no longer in a comic key. The father is old and dying, and he sees himself and all about him in the perspective of impending death. Death distances the routines of everyday life, playing over them a strange light which throws into relief their unreality and artificiality. The wife and daughter appear as dolls or puppets going through a set and

³ the children, not the women.

meaningless ritual. And the dying man himself is split: into an observer who reflects and suffers and a public persona— «my name», «my Excellency»—impelled to go through the expected motions no less at the family dining-table than at the university or in his office. Not one of these relations is other than functional; and because of his ebbing vitality they have lost all colour and savour, offering only dull, grey images to his eye and leaving a bad taste in his mouth.

A peculiar and delightful case is that of Olen'ka (*Dušečka*), around whom Chekhov's irony spins so fine a web that, as is well known, her story has often been read «straight». But if we decline to enthuse over her with Tolstoy, can we fail to ask ourselves: «But is she a woman?».

If it be conceded that a moral agent must have his guiding principle or motive power within him, Olen'ka is not a moral agent, nor, therefore, arguably, an adult human being. We are told, before her first marriage, that she had always needed to love someone and could not do without such love. But when we are shewn the series of loves which make up the fabric of her further life, we see that this «love» is primarily an unre-served identification with the love-object. Herzen as a very young man once wrote about a girl who was in love with him: «She loves me just as I would wish to be loved: her whole ego is merged in mine». But could Herzen, even at his most romantic, have enjoyed being loved by a girl who had no ego of her own to merge in his?

There is perhaps a temptation to label such identification as Olen'ka's «infantile»; but this would surely be an injustice—to infants. Of course the young child does identify with members of his inner circle; and it may well be that everything he says might be traceable to what he has heard. But even at the tender age of three, a child of normal intelligence and personality will combine things he has heard in ways personal to himself, and his views on matters of immediate interest may not merely not reflect, but may be diametrically opposed to, those of the most influential figures in his world! So, in at least one sense, Olen'ka clearly has less personality than a three-year-old; and it is worth noting that her impressionability not only extends below the level of consciousness but lends itself to cancellation with

the facility of re-usable recording tapes. That the identification takes in her unconscious is evidenced by her dreams or nightmares during her second marriage; and that earlier identifications were not so much supplemented as erased by the later ones is demonstrated by her diametrically opposite attitudes to the theatre during her first and second marriages respectively. It is only fair to add that if Olen'ka cannot claim as much individuality as a three-year-old, she could at least boast that her pattern of personal relations is quite different from, and indeed directly contrary to, that of the three-year-old: whose philosophy of personal relations is based on the postulate that whole-hearted service and devotion are due—not from him but to him.

Functional relationships in Chekhov, whether inside or outside the family, are most often hierarchical and socially determined; these pose no problems to those who accept the social order. Much less commonly represented are the kinds of free and equal associations corresponding to Aristotle's «friendships based on utility or pleasure». They are likely to figure as a background or setting for the main subject (e.g., the relations between the Turkins and their guests) or at best as secondary to it (e.g. the relations between Samojlenko and Laevsky, von Koren, the deacon, in *Duel'*»). Such free and equal relations are not apt to generate any serious problems, for if their yield in usefulness or pleasure is too unequally distributed, the disadvantaged partner has only to withdraw.

On the other hand, acute and painful problems are to be expected where one party wants a personal relation while the other can or will offer only a functional one. That is the situation in *Poprygun'ja*, where Ol'ga is incapable of any but a functional relation while Dymov desires and expects a personal one. The result is tragic for him. It is possible to see this as one of the themes, even one of the major themes, of *Moja žizn'*. Misail undoubtedly desires and seeks a personal relation with his father who, however, is capable only of functional relations and non-relations. The girl whom he marries and who leaves him after a year, we see only through his eyes—a lover's eyes. On the balance of evidence one might conjecture that she was another Grasshopper, though more gifted, less vulgar, and perhaps somewhat less shallow. At any rate, she failed him, as his father

had. We get only glimpses of the relations he finally achieves with the other two girls in his life, his sister and Anjuta Blagovo; but one has the impression of personal relations, though narrowly limited: whether in time, by Kleopatra's premature death, or in scope, by Anjuta's social inhibitions.

Moja žizn' may serve as a bridge to our consideration of «personal relations», which can be defined as relations in which neither of those involved is an object to the other (as in non-relations) nor valued primarily in terms of function or usefulness or as a source of pleasure but as a whole human being. Of course, just as no human relations are «purely» functional, so none is «purely» personal: every personal relation will comprise some elements of utility and pleasure, whether or not one recognises or is conscious of them; so that, again, a «personal relation» must be taken to mean one that is predominantly personal.

A good many of Chekhov's stories either hinge on or include a failure—an abortive attempt—to achieve a personal relation. As against these, there are only a few in which endeavours to achieve a personal relation would seem to have been partly or temporarily successful: e.g., *Imeniny*, *Dama s sobačkoj*, perhaps *Moja žizn'* (in regard to Kleopatra and Anjuta). If only for reasons of space, we must limit ourselves to a survey of one instance of failure and one of success.

Why do Chekhov's personages normally fail to achieve a personal relation when they pursue one? These failures appear to fall into three main patterns. First, there are the cases where a character capable of personal relations tries to establish one with a personage too self-centred and self-seeking to be capable of any relation of that kind (such are Dymov's failure with his wife and Misail's with his father and his wife). Secondly, there are what might be seen as specifically Turgenevan patterns of failure: due either to a failure of nerve on the part of one or both of the lovers, as in *Veročka* and *O ljubvi* (to be compared respectively with *Asja* and *Faust*), or to the successful intervention of a stronger «rival», as in *Dom s mezoninom* (to be compared with *Pervaja ljubov'*)⁴. Thirdly: the most interesting

⁴ This comparison (with *Pervaja ljubov'*) may well seem farfetched,

because the most original, type of failure is that which stems from the idiosyncrasies of the specifically «Chekhovian personage»; this is the type illustrated in *Skučnaja istorija*, though here there is a twofold theme: the problem of personal relations is intertwined with the problem of the meaning of life⁵.

Here we have two personages, Katja and the professor, who want and desperately need to achieve a personal relation to each other. Both are considerably above average in personality, in intellectual honesty and courage, in their freedom from illusions about themselves, and their contempt for social conventions and shams. Both would appear to have a capacity for devotion: he—to his science, she—to her art (so long as she believes herself worthy to serve it). She declared when she thought herself near to death: Я любила вас как отца и единственного моего друга. And he writes that he loved her like a daughter.

Yet he has failed, from the first, to measure up to her needs. In her childhood he proved unable to keep her in his home, to satisfy her curiosities, to protect her from injustice, and to comfort her in her distresses. During the years of her theatrical odyssey and its aftermath—in the wreck of her career and her love—all he found it in him to do was to write her «long, tedious letters which» he «might just as well not have written». In both these periods—when, be it noted, he was still in the prime of life—we see a twofold incapacity: to communicate and to act. So that the hair-raising incongruities in his last two talks with Katja cannot be ascribed to age or sickness but must be recognised as concrete representations of what before had been referred to only abstractly.

When he declines her offer of money to go abroad for treatment and she interprets this as meaning that he doesn't regard her as a friend, his answer is: «I don't say that. But money is now of no use to me». The second sentence fails to clarify the

and is admittedly arguable only at the highest level of abstraction. In some ways *Dom s mezinom* might more aptly be compared to *Faust*, where the «successful rival» is also a woman (the heroine's dead mother) and where the heroine doesn't achieve even brief fulfilment in love (as Zina does in *Pervaja ljubov'*) but is «lost» (Vera dies, Ženja disappears).

⁵ At any rate, in the intention of the author (see next note).

motive of his refusal; but the first is worse than inadequate. The only proper reply to: «Then you don't consider me your friend?»—was: «Of course I do; you are the person I care for most in this world». His actual words—'I don't say that'—sound more like an admission than a denial of her charge. And when she then adds that no doubt he cannot stoop to borrow from such a person as she is, to let her go without an indignant protest, without even a syllable of regard and reassurance, is to carry inarticulateness beyond all forgivable limits. And so, too, at their last meeting, his evasion of her grief and attempts to seek refuge in empty patter about breakfast and the greyness of Khar'kov demonstrate his complete imaginative and emotional bankruptcy.

On a cursory view Katja might be thought an antithesis to Nikolaj Stepanyč. She is young, attractive, passionate in her loves as well as her hates, and capable of expressing her feelings directly in words and in action (contrast the imaginativeness and considerateness with which she prepares a work-room in her home for her old friend, takes him out driving every day, offers him all her money to get his illness treated—and the professor's leaving her to cope alone with the despair of her shattered love and ambitions). But closer scrutiny suggests more of affinity than antithesis. Is there not in Katja a hidden will to failure or death-wish? Her adult life divides into two periods which reveal a repeating pattern. In the first, a double error—in her choice of a career and her choice of a lover—culminates in her attempt to commit suicide. In the second period, her refusal to choose a course, and her choice of a «saviour» appear to be heading her back towards the same sort of climax. That this intelligent young woman of 25 should not only demand a revelation and insist on submitting her whole future to the direction and guidance of another, but should look for revelation and direction—of all others—to her ex-guardian, whose limitations she must have known better than anyone, can surely appear only as a counsel of despair, an implicit refusal—whether conscious or unconscious—to rebuild her life. And although her final parting from the old man has been construed as indicating that she has not only cut the umbilical cord between them but found her feet, attained to full independence of being—that seems rather improbable alike in terms of Chekhov and in

terms of life. Certainly her refusal to look back at the last moment means that she has written off this relation with the only person for whom she had felt respect and love; but does that imply that she is now ready to stand on her own—or that she is going to kill herself? If we remember that only a few moments earlier she had sworn and declared that she could not go on living any longer as she had been living, and that when, some years back, she had written to Nikolaj Stepanyč in similar terms, the letter had been followed by an attempt at suicide—must it not seem to us that there is as little life left in the young girl as in the old man?

So Katja's young life founders on the split within her between conscious life-affirming and unconscious life-denying urges. And may we not discern a similar duality in the professor? His is admittedly a more complex figure than hers and it is presented to us in much more complex fashion. We observe him almost entirely through his own eyes; and as his vision of the world is obviously growing more and more warped by the progress of his illness, we must suspect that his vision of himself has grown or is growing similarly warped. Our view of him is thus relativised twice over: we see him through his own eyes and, moreover, not through the eyes of the man who had once been capable of passionate love and of winning worldwide fame, but the eyes of a wreck who had once been that man. Yet if Nikolaj Stepanyč is no longer capable of putting the pieces of the puzzle together, he does supply us with all the pieces.

He tells us that he had been passionately in love with his wife for her good, clear mind and pure soul, and he recalls the vivid happiness he had shared with her and the children before his rise to fame and rank. But this implies a man with an emotional disposition not unlike Katja's.

On the other hand, his wife and daughter are now cold and empty. He connects that with the change in his fortunes; which suggests that they have been transformed by circumstances. That could have been the case; he adds a detail which gives the case away. Their transformation had gone unnoticed by him; surely that means that he had withdrawn from them, and his withdrawal allowed the flame of love and faith in them to die away? This withdrawal must have taken place soon after

Katja's entry into the household; otherwise he could not have failed her as extensively as he remembers doing through her childhood.

The key to his withdrawal is to be found in the tirade (early in chapter III) in which he laments the contrast between his lifelong «kingly» indulgence towards all and sundry and his recent irritable intolerance. This passage contains two important clues: the indiscriminate indulgence betrays a powerful unconscious urge towards non-involvement (he could hate and despise evildoing but not evildoers), going back no doubt to his seminary days if not to his childhood. And secondly, the sentence, *Всю свою жизнь я старался только о том, чтобы мое общество было выносимо для семьи, студентов, товарищей, для прислуги* reveals an equally powerful inferiority complex (sc. a repressed and so unconscious sense of inferiority), which no doubt formed one of the roots of his drive to success and fame. It would seem that fear of personal involvements was originally and for a long time limited to negative involvements (sc. to fear of hostility and conflicts), as witness the reference in his opening paragraph to a number of warm friendships in the past, as well, of course, as the early years of his marriage. But eventually the defensiveness extended to positive involvements also (perhaps beginning with the most intimate contacts: those with his family).

Thus Nikolaj Stepanyč is split much as Katja is. The basic difference is that Nikolaj Stepanyč was able to compensate for, and conceal from himself, the progressive bankruptcy of his personal relations by investing all his energies and aspirations in his intellectual activities. Besides, the life-affirming drives may have been much stronger in him than in Katja and/or the life-denying ones much weaker. In any case, he was resoundingly successful in his career and initially fortunate in love whereas Katja was unsuccessful and unfortunate. All these differences explain why it has taken the man twice as long as it took the girl to turn against life.

It is not only the affinities between the two protagonists that are generally overlooked: so is the reciprocity of their rôles in their relation to each other. The professor's failures to save Katja (from others and from herself) are obvious to every

reader; but how many have attached any weight, let alone full weight to his indictment of her: «In a word, if I look back, my whole life appears to me as a beautiful, talented composition. All that remains for me now is not to spoil the finale... But I am spoiling the finale. I am sinking, I flee to you [sic: it is not only in response to the emotions of others that words fail Nikolaj Stepanyč!], I beg for help, and you answer: «sink, that's how it should be». In fact Katja can no more face the reality of her old friend's imminent death than he can face the reality of her desperation; she can no more give him the help he needs to die well than he can give her the help she needs to live.

But not for the reason he excogitates for his helplessness in face of her need. That, according to him, is due to his lack of a coherent philosophy: he cannot advise her what to do because he no longer has any clear idea of the meaning or purpose of life. In the light of our analysis such an «explanation» will be recognised as a rationalisation, an irrelevance, a red herring⁶. What Katja wanted and needed—when she lost her lover and child, when she offered Nikolaj Stepanyč her money, and at their last meeting—was not a philosophy of life, nor even a plan for living through her immediate future, but a sense that she was still truly loved and necessary, that neither her failures in love and in art nor her transgressions of conventional morality have signified her failure as a human being or divested her of the right to be respected and loved. This transpires most clearly from her, otherwise pointless and irrational, reactions to the professor's refusal of her money: *Значит, вы не считаете меня своим другом?* and (even more farfetched), *Я понимаю вас... Одолжаться у такого человека, как я...* But just this is beyond the professor. He can no more shew her his love and pity now than he could when she was a child: and not, as he would fain persuade himself, for lack of an ideology but because of an indeterminacy of being (characteristic of the essentially «Chekhovian personality») which is the counterpart of Chekhov's own

⁶ This is corroborated by the parallel shrewdly drawn by M. Valency (*op. cit.*, pp. 102-3) between the predicaments of Nikolaj Stepanyč and the protagonist of *Arkhierij*: obviously the bishop is at no loss for a general idea or coherent philosophy: he has God; but he finds it equally impossible to maintain a personal relation even with his own mother.

sense of reality. This sense of reality found its natural expression in the techniques of impressionism and the mode of irony⁷.

Kramer attaches the designation «chameleon» to an early humorous variety of the indeterminate being, familiar from such stories as *Tolstyj i tonkij* and *Khameleon*. In the latter, in particular, we have a protagonist whose vision of reality is entirely fluid, and so, entirely reactive: at any given moment it is wholly determined by extraneous circumstances, and so, indefinitely variable. Obviously one's vision of reality is correlated with one's personality-structure: an indefinitely variable vision bespeaks an amorphous or fluid personality. And a fluid personality adrift on a sea of infinitely variable reality is plainly debarred from evolving any stable system of perceptions, ideas, emotions, or values⁸.

However, such a mode of existence is tolerable only to a person at the lowest levels of psychological development. Though even at that level, man is not an amoeba; but an adequate principle of organisation and continuity is provided by the drive of self-preservation or self-interest. It is possible for a semblance of selfhood to crystallise around such a drive, producing a correlative illusion of a regulated external world; but its illusoriness can be measured by the non-relations which are the norm at this level. Thus to Nikita in *Ward No. 6* there are no such things as human beings: not only are the inmates mere objects, to be manipulated and beaten into shape, but Ragin, who had commanded his deference and obedience so long as he appeared in his official panoply, is seen by him as just one more object among the rest from the moment he becomes an inmate of the ward.

However, in Chekhov's middle and last periods his artistic attention is concentrated largely on characters at higher levels of development, sc. endowed with enough intelligence and/or sensitivity to feel impelled to give their lives a shape and/or meaning. Perhaps one can generalise to the effect that where his/her development has been more intellectual than emo-

⁷ On Chekhov's impressionism see the stimulating article of D. Tschizewskij, *Čechov und die russische Literaturentwicklung* (in T. Eekman, ed., *Anton Čechov 1860-1960*, Leiden, 1960).

⁸ Karl D. Kramer, *op. cit.*, chapter III, «The Chameleons».

tional, the individual is more concerned with shape than with meaning, and vice versa. Giving a shape to one's life means, in effect, choosing a rôle, forming a self-image, and then projecting that image, playing that rôle. The image and rôle are likely to be commensurate in essence (thought not in appearance) with the quality of the mind in question. Thus, at a fairly ordinary level of intelligence and fantasy we meet with the tawdry image and rôle of the talented artist as conceived and played by the Grasshopper and the only slightly less shoddy image and rôle of the Stoic sage as adopted by Ragin. Both these personages deceive themselves on fundamentals: they live a lie. This is the unforgivable sin, and both are overtaken by nemesis—though Ragin is spared more than a taste of the truth, and the Grasshopper would seem too shallow for her lesson to leave an enduring imprint, much less effect any radical alteration in her.

An example of a rôle selected and played by a much finer intelligence is that of Lida in *Dom s mezoninom*. Here image and rôle correspond approximately to the girl's real abilities and interests; in so far she is not deceiving herself. But it is a rôle in which there is no place for personal life or feeling; and to this rôle we see her unhesitatingly sacrifice her sister's happiness. Nor, in our last glimpse of Lida, is there as yet any sign of nemesis—unless we interpret as such her loss of Ženja. No doubt losing control of her little sister must have been a sore blow to her pride, but hardly of a kind one would dignify with the appellation «nemesis».

At the highest level of intelligence we have the rôle of the professor in *Skučnaja istorija*. Here is a great scientist and a brilliant teacher who has devoted all his considerable real gifts to playing those two parts to the limits of his capacities. It is clear that, as compared with Lida's, his contribution to his society and his age has been a superior one. But it is clear too that his intellectual and public activity (no less than Lida's) has battened on and stunted his emotions and his personal life. In both cases we have the ironic contrast between triumph in the chosen part and defeat in the real business of life (although in regard to Lida the defeat is only hinted or foreshadowed and has probably not yet penetrated to her consciousness).

But to Nikolaj Stepanyč the realisation has come of his crushing and irretrievable undoing (though he still refuses, or is unable, to recognise its true causes). His most intimate relationships lie in ruins about him. His wife has slid into premature senility. His daughter is throwing herself away on a nobody; or perhaps—worse still—not throwing herself away: perhaps she deserves no better. And his spiritual daughter, Katja, who means more to him than either Liza or his wife, is wasting herself, eating out her heart, has perhaps come to the end of her tether, and has certainly lost her last glimmer of faith in him and walked out of his life. And in the light of these heartrending personal failures there is revealed to him the hollowness of even his public triumphs—symbolised both in his aching sense of the schism between his «name» and his «self», and by his shocked recognition that, for all the virtuosity of his teaching, he has not raised up a single heir or successor among his students.

So much for giving a shape to one's life by choosing and playing a rôle. What of those whose primary need is to invest life with meaning or value? *A priori* we might have expected that these would constitute another variety of intellectuals—intellectuals under the sway of abstract rather than practical intelligence. But this turns out not to be the case. Philosophy and all forms of abstract or speculative thinking were always alien to Chekhov.

For the Chekhovian seekers of meaning and value let us again borrow a designation from Kramer—the designation «dreamers»⁹. Their dreaming is basically a combination, in varying proportions, of nihilism with utopianism; but the nihilism generally lacks edge and point, while the utopianism is vague, cloudy, impalpable.

A typical dreamer of this sort is the narrator of *Dom s mezoninom*. He is an artist, a painter, but he describes himself as «condemned by fate to permanent inactivity»: he spends his days staring out of the window, sleeping, or wandering about the countryside—though we should not overlook that he has already produced enough work of distinction to be known to

⁹ *Id.*, *op. cit.*, chapter V, «Dreams». Kramer is interested here in an earlier phase of the dreamer.

the inhabitants of the rural backwater where the story takes place. (Significantly—he paints landscapes, not people). He has come to the conclusion that there is neither meaning nor value in the world as it exists around him; and so he writes it off. At the same time he derides and condemns all piecemeal attempts to improve it as not only futile but counter-productive: to concentrate on alleviating mere symptoms is to distract attention from the malady itself, and so leave it to go from bad to worse. Instead of such opiate palliatives he proposes as a remedy for all human ills a programme which can best be described as a tissue of fantasies. By a conjunction of universal labour service with progressive mechanisation mankind is to be delivered from the crushing pressures of heavy physical toil and set free to devote its leisure to the development of its spiritual potentialities in the arts and sciences, in the pursuit and winning of truth, the transcending of the fear of death and the conquest of death itself. It does not occur to anyone in the story to ask him why, since he is evidently already free from the pressures of physical toil, he is apparently doing nothing to develop his spiritual potentialities in any direction.

A dreamer of the same breed but of rather more aggressive temperament is Gromov (*Palata No. 6*). In him, too, cerebration is at odds with nature: though of a humane and kindly disposition, he never ceases to fulminate against his fellow-citizens; while they respect and like him, he takes them as targets for his contempt and invective; though he has never been in love, he talks of women and love with impassioned enthusiasm. He sees humanity entirely in terms of black and white, and he finds consolation in visions of a beautiful future in which righteousness will prevail over violence and baseness, and mankind will achieve immortality.

It is clear that the fantasies of such dreamers operate as effective insulators between them and their fellow-humans. The dreamer is dispensed by his utopian fantasies from tackling existing social problems and evils and from close involvement with other people (for which he is temperamentally unfitted; the fantasies also provide rationalisations for his instinctive aloofness). The painter's «love» for Ženja is (like that of the typical Turgenevan hero) just another fantasy.

But once we recognise the prime function of the dream to be the insulation of the dreamer, we cannot but be struck by the close affinities between dreamers of this utopian persuasion and the adepts of *futljarnost'* such as the pseudo-Stoic, Ragin, and the original «man in a case», Belikov¹⁰. The dreamers escape from the present into the future; the Ragins and Belikovs escape from the present into tradition, sc. into the past. All four types are at one in their contempt for their fellows and their mistrust or fear of life. All four are timid and ineffective; by a strange irony, the least ineffective of the four is Belikov, though his «effectiveness» is purely negative and mediated (through other people). We might contrast the utopians and traditionalists as positive and negative idealists respectively; but their shared traits cut across this division. Thus, Ragin shares Gromov's (and the painter's) belief in a beautiful future for mankind as well as Gromov's natural kindness (the painter and Belikov are indifferent and insensitive by comparison). On the other hand, both Belikov and Gromov are protesters (the former against innovations, the latter against the *status quo*). It is, then, doubtless, no accident that both Gromov and Belikov had had hard lives, Ragin and the painter—easy ones. In fine, Belikov and the painter, Ragin and Gromov, despite significant differences, prove to be «brothers under the skin». The utopians' diatribes against the actual world and professions of love for life in the abstract are as much a surrogate for living, or drug against the fear of reality, as the «traditionalists'», acquiescence in the established order or professions of stoic indifference to suffering.

But besides those who seek to structure reality by assuming a rôle and imposing themselves in that rôle upon the world and those who seek to hold the flux of reality at bay by rejecting the existent world in favour of either a secure past or a visionary future, there is a third category of Chekhovian personages who, without presuming to shape life or to penetrate its meaning, seem content to be themselves, to live as humanly as destiny will allow. Such, I suggest, are Lipa in *V ovrage* and Misail in

¹⁰ Cp. Asorin in *Žena* and Nikolaj Ivanyč in *Kryžovnik*.

Moja žizn', and such perhaps in the end appear the protagonists of *Imeniny* and *Dama s sobačkoj*.

Intellectually Lipa is completely unschooled and physically she is still almost a child; but it is noteworthy that her glance expresses the two basic character-traits of Katja (in *Skučnaja istorija*): trustfulness and curiosity. These bespeak a positive relation to the world and to people: curiosity is an outgoing and disinterested attitude and trustfulness credits other people with one's own virtues.

Her marriage is to Lipa not a personal matter involving choice or a specific positive relation to another individual; rather it is a fated event, like a storm or other natural upheaval, which one must accept, to which one can only submit. So she stands through the wedding ceremony dazed by the lights and colours, stunned by the singing, cramped by her strange new clothes, and maybe crying out in her soul what the unnamed child cries aloud: *Милая мамка, унеси меня отсюда, касатка!* And she sits through the wedding feast still petrified and mute: up to this point not one word has been exchanged between her and Anisim. And when he departs five days later, she still appears to him and to the others peculiar: uninvolved, unspeaking, uncomprehending. But no sooner is he gone than she emerges from her trance and is herself again. And the keynotes of that self are her singing—a silvery outpouring of pure joy like that of the lark—and the sunlight in which Chekhov repeatedly frames her (as Bitsilli shrewdly notes). Her artless confidences to the old carpenter as they return from the fair are charged with natural wisdom: she notices everything—nothing escapes her—and she recoils instinctively from the evil which she does not understand but senses, particularly in Anisim and Aksin'ja. In practical matters she is quite at home, and her judgments are sound and sensible, as in the advice she gives her uncle when he is laid off work or in her appraisal of Aksin'ja's commercial plans. With her new family she cannot and will not identify. She keeps herself apart, wearing her old working clothes, eating in the kitchen with the cook, sleeping in the kitchen or in some outhouse—anywhere but in her marriage-bed—and immersed in washing and cleaning as though she were still a day-labourer and had to earn her keep.

The birth of her child provides her at last with an embodiment of happiness. She focuses on him all her powers of innocent love and devotion—so wholly engrossed in him that the news of her husband's conviction and sentence makes no impression on her. But at evil she can only shudder; she cannot ward it off. Her defencelessness is the obverse of her trustfulness. She would gladly have died for her child; but she cannot protect him, any more than she can hate his murderess. His death also is a fated event, a natural upheaval, which one must accept, to which one can only submit. Between the child's death and burial she is again stunned and tearless as she had been between her wedding and the departure of her husband; not till the child is buried does she come to herself and find utterance for her grief. But there is a difference between the two phases of stupor: at the time of her marriage she had been driven in upon herself, there was nobody to whom she could open herself, she was hemmed in by the setting, the ritual, the other participants in the event who were spiritually alien to her and yet entitled to intrude into her privacy. But as she walks back through the night with her dead baby in her arms, she is not only aware of the world around her—the song of the birds whose joy she cannot share and the loneliness of the moon which matches her own desolation but cannot respond to it—she is not only aware of the world but ready to commune with any chance-met human being: with the woman who comes to water her horse but cannot make it drink as with the old man who gives her a seat in his cart. Her spontaneous curiosity and trustfulness determine all her dealings (except with the forces of evil): her dealings with Kostyl' and with Varvara and with the strangers she meets after her child's death, and, finally, with old Tsybukin himself when he has been reduced by misery and humiliation from a force of evil to a victim of evil. At that point Lipa sees in him not the egoist who had bought her for his worthless son, not the bloodsucker who had preyed all his life on his fellow-peasants, not the figurehead who failed to protect and save her son and her from Aksin'ja, but just an unhappy old man, and as such entitled to not only her charity but her respect.

Lipa has recovered from the child's death as she recovered

from her marriage, and on this last appearance of hers, she is again singing in the sunlight (albeit a setting sun). She is able to sing because she accepts life in its entirety, and so, with all its suffering; and because it is of the essence of her nature always to give of herself, to give «everything except» her «gentle, fearful soul», as Chekhov says of her (and her mother). The roots of this acceptance and this self-giving are formed of a faith which has power to console even inconsolable sorrows: И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но, казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью. This is a fundamentally optimistic intuition of life: the darkness of evil is suffused with the light of righteousness—and righteousness and light will prevail¹¹. And it almost seems as if such simple goodness as Lipa's has been freed from the flux of time and change which is the law of human life and steeped it in that autumnal melancholy that constitutes the atmosphere of Chekhov's world. The Tsybukins are caught up in the flux: those that were first are now last and those that were last are first: the policeman ends as a convict, the head of the family as an impotent hanger-on, the dowerless daughter-in-law as mistress of the house—and of her fate. Only Lipa is still—in the eyes of the world a day-labourer working for the woman who murdered her child, in the eyes of Heaven a lark singing in the sunlight, bringing comfort to the destitute, giving joy to whatever hearts are open to music.

¹¹ The Romantic strain in Chekhov (and in some of his «Realist» predecessors) deserves deeper study. Cp. Alfred de Musset:

Quand j'ai traversé la vallée,
Un oiseau chantait sur son nid.
Ses petits, sa chère couvée,
Venaient de mourir dans la nuit.
Cependant il chantait l'aurore;
O ma Muse! ne pleurez pas,
A qui perd tout, Dieu reste encore,
Dieu là-haut, l'espoir ici-bas.

(*La Nuit d'Août*)

Of the old men's philosophic aphorisms in *V ovrage* two might be taken as epigraphs for *Moja žizn'*. The old carter says: человеку положено знать не все... Сколько надо ему знать, чтоб прожить, столько и знает. And Kostyl' says: Кто трудится, кто терпит, тот и старше. Misail turns his back on the culture of his world and insists on toiling and suffering as the mass of mankind toils and suffers (Lipa among them). But whereas Lipa has only to be herself, only to abide in the station (as they liked to say in that century) in which it had pleased Providence to place her, Misail has to break out of his social setting and—according to Goethe's formula, *Werde was du bist*—to become himself, sc. to actualise his real self.

As Lipa refused to identify with her husband's family but slept in holes and corners, so Misail will not live in his father's house but makes his den in a shack in the garden. As Lipa cannot defend herself (or her child) against violence, so Misail stands to attention while his father slaps his face or beats him over the head with an umbrella. Misail's social setting is manifestly a far more sophisticated one than Lipa's among the Tsybukins, but morally there is nothing to choose between the two: in reference to the population of over 60,000 Misail asserts: Во всем городе я не знал ни одного честного человека. And he paints a picture of corruption which has nothing to learn from Ukleevo. Just as Lipa in her world is not an isolated phenomenon but has a number of kindred souls about her (her mother, Kostyl', the old carter), so Misail moves among such figures as Red'ka, Kleopatra, the Blagovo sister and brother; but whereas Lipa and those who respond to her share a common world, in which Lipa, as the youngest, learns rather than teaches—Misail, in rejecting his world, sets an example and acts as a magnet: to his sister, to Anjuta (within the limits fixed by her social inhibitions), temporarily to Maria, and more superficially still to Dr Blagovo.

However, there is a very dubious quality about the infatuations of Blagovo and Maria. His is evidently prompted in the main by his feeling for Kleopatra: he remains intellectually unconvinced, does not adopt Tolstoyan principles or practices, and makes no sacrifices of any kind. Similarly, Maria enjoys the romantic interlude of her courtship and marriage at little or

no cost to herself. The emotional and practical cost of these two «loves» is borne entirely by Kleopatra and Misail. Both Maria and Blagovo are actors by temperament: they can throw themselves into a part with passion and play it convincingly while their interest lasts—but it will last only for a time. Kleopatra, on the other hand, shares her brother's wholeheartedness, though her desertion of her father's vulgar bourgeois world is no doubt prompted by emotion rather than principle.

Misail's martyrdom can hardly be compared to Lipa's. His marriage, though short-lived, is happy; hers is a nightmare of fear and revulsion. On the other hand, his loss of his wife and sister, though less shocking (sc. less sudden and less harrowing) than Lipa's loss of her baby, has left a deeper sadness in him, has aged and changed him in spite of compensations denied to Lipa: he is prospering in his chosen work, he has his little niece to bring up and live for, his background is lit by Anjuta's enduring affection. No doubt, temperamentally he was less blessed than Lipa. Whether or not he ever had it in him to be happy (the chequered joys of his love for Maria don't provide an answer to that question)—his long struggles to find and become himself have wrung any such capability out of him and set on him a stamp of austere reserve. There is no music or laughter in his life. And his creed is less simple and clear-cut, less positive and comforting than hers. Does he believe in God? Is he convinced that righteousness will conquer the massed battalions of *pošlost*?¹² However that may be, he appears to accept life and its sufferings, though the acceptance may be more deliberate—less immediate and unselfconscious—than Lipa's.

Lipa's world is a primitive, one, unburdened by culture, which leaves her free to be herself. Misail has to force his way out of his comparatively sophisticated world in order to become himself. But the protagonists of *Imeniny* and of *Dama s sobačkoj* are caged in their gilded society without hope of escape; and it is within those bars that they have to struggle to define their identity and establish true personal relations. A key to the difficulties of representing these processes is to be found in a passage in chapter 4 of *Dama s sobačkoj*:¹²

¹² The crucial importance of this passage is highlighted by Valency, *op. cit.*

«He had two lives: one overt, which was seen by and known to everyone whose concern it was, filled with conventional truth and conventional falsehood, completely similar to the lives of his acquaintances and friends, and another—which ran its course in secret. And by some strange, perhaps fortuitous, concatenation of circumstances, everything that was important, interesting, essential to him, everything in which he was sincere and did not deceive himself, all that constituted the nucleus of his life, took place in secret, [unknown] to others, whereas everything that was his lie, the envelope in which he concealed himself in order to hide the truth (...) was plain to see. And he judged others by himself, not believing what he could see, but always assuming that in every person the real and most interesting life unfolds under cover of secrecy as if under cover of night. Every personal existence hinges on secrecy, and perhaps that is partly why civilised man is so intent on having personal privacy respected». This is the price of living in «civilised» society; and it explains why the real personal relations achieved by the husband and wife at the end of *Imeniny* and by the lovers at the end of *Dama s sobačkoj* can only be hinted or heralded, not shewn.

Imeniny revolves around the efforts of the wife to break through the false public persona of her husband to his true core. She has become alienated from the public persona and realises that the only chance of saving their marriage lies in a breakthrough of this kind. With her nerves strained to the utmost by her pregnancy, and her sense of reality and unreality correspondingly sharpened, she fights to make him discard his mask even while social circumstances (the tedious party they are giving in honour of his name-day) oblige her, ironically, to continue wearing her own social mask for the benefit of their guests. It takes a scene of hysteria capped by her protracted and agonising labour and the stillbirth of the child to break down the system of defences he has built up around himself and open up the possibility of a true union of minds.

In *Dama s sobačkoj* both Gurov and the girl are more or less openly playing a part when they come together and both assume that they can keep it up for the short time they intend to remain in touch. As in *Imeniny*, it is the woman upon whom

reality impinges first. Her mask begins to crack from the moment they become lovers (a scene reminiscent of Anna Karenina's first surrender to Vronsky). But at this point she is still as far from realising the whole truth as Gurov is. What she does realise is that she cannot treat what has happened as a game, that it has shaken her far more deeply and disturbingly than she had foreseen or allowed for. She is stricken unexpectedly by a sense of sin, by a fear of having forfeited his respect, and by self-contempt. Like Anna Karenina, she is not prepared to admit that she has wronged her husband: she despises him too much for that. But she has sinned against herself and, again like Anna Karenina though without her namesake's morbid extremism, she sets out to punish herself: by a confession of absolute candour. She could, after all, have left Gurov under the impression that she had come to Yalta in all innocence and had simply been swept off her feet by his charm and impetuosity. Instead she insists on shouldering a full half of the responsibility for what has happened: she had come looking for trouble, and she reproaches only herself—not him or fate.

Gurov at this point is not so much edified or touched as disconcerted and irritated by so much candour. It doesn't fit in with the rôles he intends they should play: she is spoiling his game. Yet perhaps he himself is already more involved than he knows, for he conceals his real reactions and contrives to soothe her and restore her spirits. The affair continues. But so do her restlessness and anxiety: she is tormented by her uncertainty as to the real character of his feelings for her, and this in itself indicates the seriousness of her feeling for him. Gurov does not recognise this but concentrates on enjoying their intimacy while it lasts; and at the moment of parting and still later, after his return home, he persists in assuming that this was—can only have been—one more, the latest in the long list of his gallant adventures. Actually he is now trapped in an emotion such as he had never yet experienced. Anna now occupies the centre of his waking thoughts: when he is not remembering what has been, he is dreaming of what may, must, will be. Life without her loses all relish and meaning; when he can bear it no more, he goes in search of her. Even after his visit to her home town, even after she starts coming regularly

to Moscow to see him, he remains at bottom sceptical: how long can such a relation last? Till a day comes when he makes a twofold discovery: his youth is over, his hair is turning grey—and only now, for the first time in his life, он полюбил как следует, по-настоящему.

Theirs is a love that combines all the elements of a love between man and wife with those of a love uniting the closest of friends. They have the sense of being destined for each other; their respective marriages are an irrelevance, an aberration; they accept each other as they are, with all the errors and shames of their past and their present. Yet the story closes on a note of irony. For there is one point on which they cannot be sincere either with one another or with themselves. They cannot or will not face the fact that their marriages will continue to stand between them and happiness. There are to be no divorces, no broken homes. And so the concluding words ring with the fateful ambiguity that is the language of life itself: и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко, и что самое сложное и трудное только еще и начинается. What is the end that is so far away? Is it the end for their separation—or the end of their love? And what is that most complex and difficult process which is only about to begin? Is it the process of learning to live under the real conditions of the present? Or is it the process of learning to detach themselves from one another, to live without one another and without love?

In Chekhov's world, then, the question of identity reflects the varying levels of psychological development. For the man-in-the-street, the spiritual vulgarian no problem arises. At the lowest level he has no identity in any significant sense but something like a primitive reactor—fluid or amorphous—to external impressions and pressures as mediated through a sense of self-preservation or self-interest. At a somewhat higher level we have a synthetic self-image projecting itself in a more or less definite rôle, often bearing little relation to the real self but largely or completely insulated from awareness of that real self, and so, from self-understanding, self-criticism and inner conflict. Finally, at the highest levels, we have a variety of types in whom the living or natural elements play a more or less important part, so that, at the least, they achieve insight into the *pošlost*

around and within them (like Nikitin in *Učitel' slovesnosti*), while at best they achieve self-realisation. Among these last we have recognised three principal varieties: those who simply are themselves—whose real self permeates and informs their whole life (Dymov, Lipa); those who achieve selfhood by deliberate, programmatic sloughing off of the incrustations of convention, dead habits and false values (Misail); and those whose real selves emerge or crystallise more or less unexpectedly in the course of events or conflicts peripheral, or not obviously germane, to the question of identity (the protagonists of *Imeniny* and *Dama s sobačkoj*).

In the heart of man, where Dostoevsky divines—or hypothesises—a battlefield on which the devil strives with God, Chekhov intuits only a chaos of which nothing can be predicated. The chaos of inner reality reflects (in the lower types of humanity) or counterpoints (in higher types) the chaos of outer reality, which is itself twofold: that of nature and that of society. Adrift on the pauseless, irreversible stream of time, man seeks to orientate himself by projecting on each chaos a framework of law and order: the fixed succession of day and night and the four seasons in the cycles of nature; the fixed forms of institutions and rituals in society; and the limiting curve of birth, growth, decay, and death in living beings including man. But natural cycles, social institutions, and bodily age have only limiting significance for the infinitely various and unpredictable appearances and accidents (states and events) which make up the reality of the natural world, of human society, and of individual psychology. Those who mistake the notional framework for the essence of reality are trapped in their own illusions and cut off from life: they are blind and deaf to Nature (either literally, like the father in *Panikhida* whose relation to his actress-daughter faintly prefigures that of Nikolaj Stepanyč to Katja, or in the sense that they perceive Nature only in clichés and/or use it as a stalking-horse for their own emotions, like Rjabovskij on the Volga in *Poprygun'ja*); or their vision of the world shrinks to a projection of their current physical or mental condition (whether the triumphant vitality and charm of youth, as in the heroine of *Anna na šee*, or the empty forlornness of Olen'ka in *Dušečka* after her loss of Smir-

nin, or the combination of bodily and psychic suffering in Nikolaj Stepanyč in the country and at Khar'kov); or, most often, they cocoon themselves in acceptance of the established social order and its values to safeguard themselves against the pain and toil which are the price of living (like the husband in *Žena*, like Ionyč, like all the spiritual vulgarians of high and low degree).

But it may be asked: if nothing is predicable of man's inner chaos, what sense does it make to speak, in reference to Chekhov's personages, of «self-realisation» or of «those who are themselves» or «those who achieve selfhood»? The answer is that it makes as much sense as many valid statements in everyday life—or in modern science. We may be unable to define health, or electricity, but that does not prevent the expert from describing or investigating the phenomena in which health, or electricity, manifests itself—or even from predicating the presence or absence of health, or electricity, in a given body or locus. If it be objected that these phenomena are facts whereas health, electricity (and, no doubt, the self) are mere concepts or verbal figments, we might reply that in much of modern science the so-called facts appear to stand in a similar relation to the observable phenomena. «The men in the laboratory have departed so far from the old forms of experimentation—typified by Galileo's weights and Franklin's kite—that they cannot be said to observe the... objects of their curiosity at all; instead, they are watching index needles, revolving drums and sensitive plates. No psychology of «association» of sense-experiences can relate these data to the objects they signify, for in most cases the objects have never been experienced. Observation has become almost entirely indirect; and *readings* have taken the place of genuine witness... What is directly observable is only a sign of the «physical fact»; it requires interpretation to yield scientific propositions...»¹³.

What, then, can we deduce from our «readings» about the human self in Chekhov's world—the self which we must assume to have remained embryonic or vestigial in a Nikita or an Aksin'ja

¹³ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, 1941, 2nd edn 1960, chapter I.

and variously stunted and repressed in a Grasshopper, a Lida, a Ragin; which is struggling to be born in a Katja or a Nikitin (*Učitel' slovesnosti*); and appears fully-fledged in a Lipa, a Misail, a Dymov?

The hallmark of those who achieve selfhood is that they love life; the violent (Nikita, Aksin'ja) hate it; the rôle-takers and dreamers are in varying degrees afraid of it; the Katjas and Nikitins are torn between love and fear. Those who hate life seek to suppress it by tyrannising over other people. Those who fear life seek to keep it at a distance by using fantasy as a drug: either mainly to fascinate others by the rôle they play or mainly to maintain themselves in a state of euphoria by their visions of some future golden age; though in both cases the drug has secondary effects; the rôle-takers mesmerise themselves as well as those about them, the dreamers charm and enthuse others while they reassure and inspire themselves.

Love of life is demonstrated in the three modes of work, feeling, and intercourse. Those who don't love life work either only because they must, or to aggrandise themselves while exploiting others, or in the shadow of death projecting their sense of life's futility into what they produce (Asorin's bridgebuilding, in *Žena*). Those who love life work willingly, primarily to satisfy their own or other people's real needs, without exploiting anyone, and infusing their faith in life and its values into whatever they make (Butyga's carpentry, *ibid.*).

Those who don't love life are terrified of positive feelings, especially love and pity, which involve suffering; they insulate themselves against such feelings in synthetic business (the rôle) or in a synthetic ideology, while investing their emotional energies in negative feelings (hatred, contempt, envy etc.). Those who love life are open to all positive feelings and willing to pay the price in suffering, while repressing their negative feelings; if negative feelings erupt (the exasperation of the doctor, in *Neprijatnost'*, the horror of Vasil'ev, in *Pripadok*), the protagonist may be overcome by a sense of guilt or break down in temporary despair.

Those who don't love life are generally incapable of equal relationships: they approach others in a posture of either domination or submission. Communication presents no problem

to them other than the limits of their education. In relations with their «inferiors» they are sure that their own views are right and their own feelings proper, and they have no inhibitions about expressing those views and feelings in complete disregard of the susceptibilities of their *vis-à-vis*. In relations with their «superiors» they are similarly persuaded that the other's views are indisputable and his feelings legitimate and they absorb these uncritically and digest them as well as they can. Since the purpose of such exchanges is severely practical—for the superior: to relieve his feelings or direct the actions of the other, for the inferior: to understand the communication sufficiently to produce the expected response—they conform to a social, as opposed to personal, pattern which is set by the relative positions of the participants in the hierarchy. This reflects the fact that, as we have seen, such personages are capable only of functional relations (and non-relations).

Those who love life tend naturally to equal relationships or at worst to relationships in which they constantly respect the personality of the other. Such relationships are practicable only between those who love life. We see in the case of Misail how he is bullied and abused by his father and at the same time derided, cheated, and assaulted by his social inferiors. In other words, he is treated by those who do not love life as one of themselves—only, one standing on the lowest rung of the social ladder—and although he continues to follow his chosen course and on occasion attempts to speak his mind, yet since he accepts their treatment of him, from their point of view he «submits», as he «should», and the real meaning of his attitude is lost on them. To those who love life the essence of communication is the direct and honest expression of their thoughts and feelings. Thus they stand out—at least in their converse with one another—as exceptional in Chekhov's world, where most of the personages talk not to each other but past each other, like small children. Above all, those who love life work with and for others, and feel and suffer with and for others.

Yet while the distinctive character of this spiritual élite is clearly adumbrated—it is hardly more than adumbrated. These characters remain «shadowy», but not because, as Bitsilli postulates, they «only flicker before us», but because of a sort of

psychic anaemia which drains their actions, feelings and words of energy, intensity, colour. It is not merely that these actions, feelings and words are in great part told rather than shewn to us; it is as if the scope of their actions, feelings, words were contracted because most of their vitality is invested not in the affirmation of life but in the negation of negations of life. Life is negated by power and violence, by hostility and fear and self-infatuation, by falsehood and pharisaism. And Chekhov's chosen few are so intent on non-violence and meekness that they are paralysed in face of violence; so intent on transcending, or repressing, their own hostilities and fears that they cannot summon up passion or indignation even in defence of their love or those they love; so intent on eschewing insincerity and cliché that they can bring forth no eloquence, let alone poetry, either in the service of love or in the quest for truth¹⁴.

Of course there is poetry in Chekhov's world; but it is the poetry elicited by the narrator from the beauty of Nature—Nature which sends the shark to devour Gusev under the canopy of a most magnificent sunset—and from the pathos of the vulnerability and evanescence of all human grace, innocence, and joy. But that is, as Burkin would say—уж из другой оперы...

Frank Friedeberg Seeley

State University of New York,
Binghamton.

¹⁴ Lipa cannot raise a finger to save her baby from Aksin'ja's murderous hate; Misail cannot move a muscle to assert his dignity against assault; Gurov's utterances, when he realises he is truly in love, are hardly less inadequate than Nikolaj Stepanyč's responses to Katja, etc., etc.

ODIN DEN' IVANA DENISOVICHА

I.

In the light of Solzhenitsyn's novels, it may seem rather one-sided to devote an article to what is, after all, only a *novella*. An immediate excuse might be offered that others have already done so. A further excuse might be that it is the one work that made its author famous in his native country. Yet either or all of these would present merely a superficial reason for subjecting the work to a more detailed analysis. There would, however, seem to be another and perhaps better reason. In a very particular sense this story is the key to the general body of Solzhenitsyn's work. It contains a basic area of experience that is not only essentially there in the novels but which also links it organically with the traditional Russian theme and literature of the last century. Such a claim may perhaps hopefully be justified only by an analysis of the story and thus by an elucidation of the term «organic». Again it may be hoped that such an analysis will serve to show that the story is organically a part of Russian classical literature in a way that, say perhaps, «Doctor Zhivago» is not.

Various critics have already noted this organic link with tradition in a strictly formalist sense. L. Rzhnevsky¹ has ably analysed the use of dialect and the complex nature of the narrator, masked behind the jargon, parading now as a literate author, now as the simple *zek*, close to Shukhov himself.

¹ L. Rzhnevsky, *Obraz rasskazchika v povesti Solzhenitsyna: Odin den; «Studies in Slavic Linguistics and Poetics»*. 1968.

V. J. Rus² has examined the point of view of the story, relating it clearly and correctly to the method known as the *skaz* or, as he terms it, «represented discourse». Indeed such a conclusion as «The technique so consistently used by Solzhenitsyn may be compared to the motion of a pendulum. Throughout the novel a rhythmical oscillation between the voices of the narrator and the hero is noticeable», is valuable as a starting point. Yet this assertion of a formal device is surely not sufficient to affirm an organic link with classical Russian literature. The presence of device alone surely proves nothing save its bare presence. Rus naturally goes further in suggesting a more profound artistic achievement; «... one cannot avoid feeling an existential appreciation of life in *One Day*»³. Max Hayward also asserts of «*One Day*» that «It is as symbolic of human existence as is Kafka's» *Trial* «The one day in the life of Ivan Denisovich is a day in anybody's life»⁴. Rus's criticism of this rests upon the actual, literal, difference between the cruelties and horrors of camp life and the «limitations accepted in an open-type society by common agreement, no matter how unpleasant to the individual may be the limitations deriving from the complexities of an advanced technological society»⁵. Such a differentiation is, of course, clearly justified in terms of immediate and literal reality, yet one might think scarcely so in terms of the ambiguity of art. In a sense it merely turns back from universality to the topical and immediate. Suffering may take manifold and different forms yet surely its intensity is something we cannot really measure. Perhaps also suffering, no matter what its form or cause, is still just suffering. As we may hope to see, the story contains a suggestion of counterpoint that allows of a complex response on the part of the reader. Yet it is not surely necessary to emphasise the obvious; Stalin was bad (for the individual). It is not here that the artistic quality of the work may be found, simply because it would scarcely be worth saying on its own. The fact that this

² V. J. Rus, *One Day, A Point of View analysis*, Canadian Slavonic Papers, Vol. XIII 1971.

³ *Ibid.* p. 174.

⁴ Max Hayward, *Soviet Literature in the Sixties*, p. 206.

⁵ *Op. cit.*, p. 174.

was its main value for Soviet society when it was published belongs more to its extra-literary history. If this were essential, then we could hardly differentiate qualitatively between this and, say, Avram Tertz! Leaving aside the debatability of there being a difference in kind of suffering, the objection still seems to leave open the question of just how this difference is contained in the tone of the work itself.

«*One Day*» has been generally exposed to doubt regarding its quality by no less a critic than V. Erlich⁶. He rejects any moral relation between life in the camp and the universal life outside «... both because it would not have gone past the Soviet censor and because it represents a level of generalisation which is incompatible with the story's point of view». The same writer elsewhere⁷ says the story is «too restricted an affair to deserve some of the fulsome accolades that were heaped on it in this country (USA)». It will be part of this article's purpose to suggest that such objections are open to modification. Here one may perhaps be permitted to express surprise at the naivety of some of the reasoning. Evidently a short work cannot be a great work of art! Moreover, we may be sure the Soviet censor would have spotted any more universal reference, if it were present and in any case the «point of view» of the story excludes any more general significance! Still more remarkable is the arbitrary definition of a «great» work. It must have «... elements of transcendental moral illumination, of formal brilliance, or of an aesthetic breakthrough which we tend to associate with great moments of literary history»⁸. In this world of moral-ridden thinking surely morality is itself a sufficiently difficult and evasive term without *transcendental*. Perhaps *illumination* in this case could only be *transcendental*! Not to pursue the argument any further, the terms are obscure. We all may, if we wish to generalise, arbitrarily determine what *we* mean by a great work of art, but at least even this arbitrary definition would be the better for not being veiled in the mists of large words employed, as it would seem, at random. One wonders also what an «aesthetic» breakthrough is? A breakthrough in the

⁶ V. Erlich, *Reply*, *Slavic Review*, XXIII, 1964, p. 433.

⁷ V. Erlich, *Ibid.* p. 410.

⁸ *Ibid.* p. 440.

treatment of cancer is clear enough, but aesthetically what, one might ask, is there to break through? Art does not get «better», it just employs different devices to express different nuances of being. How far there is formal brilliance must be judged by its results. There can surely be no such thing as formal brilliance without result, without impact.

In many ways a writer in the position of Solzhenitsyn is faced with difficulties from the beginning. His work, as being against the general trend of accepted socialist realism, as being critical of a hated element of Soviet life, is clearly going to be welcomed merely for its message. For this reason the temptation of the critic to welcome it over effusively is great. In this sense Erlich is merely being wisely cautious. On the other hand it may well lead to the non-recognition of something that is far more than a mere political statement in literary terms. While this article intends no over-bold affirmations, it will attempt to look in detail at some of the achievements of impact of «One Day» and perhaps suggest in its general body of conclusions the ways, other than merely formal, in which it may be said to be organic to classical Russian literature. Its greatness, after all, will be decided at a later date by other critics.

II.

The term complexity has been used of «One Day» by various critics. It is clearly correct. Yet one may well begin by noting an element that is quite the contrary. Its structure conforms almost to classical unities. It is one day, it is a restricted and intense view of one small section of experience. Again it is, despite the *skaz* or even because of it, often naturalistic and not far removed from reportage. Yet it is in fact neither of these in any significant sense. One may start with the *skaz* (rather strangely claimed by some critics as almost unique to Russian literature, yet «BleakHouse» and «Wuthering Heights» occur to one from English literature without even thinking).

The method here is clearly one of introducing introspection. A comparison — none is intended in this article — between «One Day» and Dostoevsk's *Zapiski iz Mertvogo Doma* would show that, despite the identity of subject, the two works are as far

apart as two works could be. Dostoevsky, in form at least, is basically writing reportage through his narrator. It is personal reminiscence. Solzhenitsyn has achieved something more subtle and, in fact, quite different from Dostoevsky. Without committing himself to the introspective narration of the «I» or to the objective impact of a narrator, he has retained both effects. Naturally the theme being what it is, a stock response suggests itself; it is Dostoevsky. (The dialectal language does the same; it is Leskov). In the same way there is a first impression that is more truly naturalistic than in the works of the great Russian masters, a conclusion easily reached if one considers such passages as this:

«В пять часов утра, как всегда, пробило подъем — молотком об рельс у штабного барака. Перерывистый звон слабо прошел сквозь стекла, намерзшие в два пальца, и скоро затих: холодно было, и надзирателю неохота была долго звонить.

Звон утих, а за окном все так же, как и среди ночи, когда Шухов вставал к параше, была тьма и тьма, да попадало в окно три желтых фонаря: два — на зоне, один — внутри лагеря»⁹.

These first lines begin in *medias res* in a sense more meaningful than Pushkin's «*Gosti soshlis na dache*». The atmosphere is real, tangible. One gets an immediate sense of the physical and subjective conditions. The overseer does not want to linger. Yet this is at once developed by the fact of Shukhov's feeling ill. The two planes of experience are essential for the entire story; the naturalistic facts of being, something not far from *Ocherkizm*, and the introspective experience through the personage. It is these two essential planes that are united by the narrator with his varying tones¹⁰. Yet this factual, objective element of the story must be recognised. We see how the camp is run. We experience the endless searches and checks, feel the constant fear of punishment and death, the small details that go to make up the concentrated horror of camp life. Partly, of

⁹ All quotations from the text refer to the edition published by the Flegon Press, London 1966. Vide. p. 7.

¹⁰ L. Rzhevsky, op. cit.

course, this is rooted in the language, the dialect, the oral slang of the environment. Rzhevsky has shown the complex construction of this language. It is there not only as a form of local colour. Its complexity leads to a further complexity of the story. Perhaps the mere statement that the narration belongs to the type covered by the term *skaz* is insufficient just because it is necessary to note something else; the epic form of the narration as well as its naturalism. The tone of acceptance of daily humiliation and hardship as a matter of course is almost a keynote of the story against which the events and experiences are measured. The life of the camp is a microcosm of life generally; it has to be accepted and mastered. It is here, with the introspective and heroic elements that we may surely speak of a second plane to the story.

The mere utilisation of the *skaz* as a device is no doubt interesting, yet this is surely not sufficient for a critical analysis. It is not so much the mere presence of a device as its actual usage, the effect of its presence that is important. In this story there is one noteworthy element; despite the naturalistic reality of the background, the story has all the elasticity of an epic narration. The omniscient author has still full play, more than in the story with the completely obvious *skaz*. Thus the centre of gravity moves from the narrator, the naturalistic environment, to the inner experience of Shukhov himself. (The elasticity of this method is well exemplified by Dostoevsky in his novel «*Besy*» where the demarcation lines between narrator and the direct speech of characters is successfully carried over without the reader being intrusively aware of it.) The narrator here is clearly important yet the centre of gravity of the story is Shukhov and his internal experience. It is this element-one that might loosely be called introspective — that is to say where the epic description of the so-called all-knowing author takes one inside the mind and heart of the character — which links Solzhenitsyn with the great tradition of Russian classical literature and, in particular, with L. N. Tolstoy. Superficial similarities between «*One Day*» and the work of most of the classical Russian writers have been pointed out by various critics. Yet it would appear that the counter-point between the author-narrator and the external point of view with the introspective

world of internal events that parallel it in the mind of the central character have an essential link with the techniques applied by the Tolstoy of «*War and Peace*» and «*Anna Karenina*».

When Shukhov returns to the camp with his brigade and finds he has retained a piece of metal that will make a knife, a valuable and highly illegal possession, he decides without further planning, to take the risk of smuggling it in.

«А тем временем Шухов обе варежки, с ножовкой и пустую, снял с рук, захватил их в одну руку (варежку пустую вперед оттопыря), в ту же руку схватил и веревочку-опояску, телогрейку расстегнул дочиста, полы бушлата и телогрейки угодливо подхватил вверх (никогда он так услужлив не был на шмоне, а сейчас хотел показать, что открыт он весь — на, бери меня!) — и по команде пошел к седоусому.

Седоусый надзиратель обхлопал Шухова по бокам и спине, по наколенному карману сверху хлопнул — нет ничего, промял в руках полы телогрейки и бушлата, тоже нет, и, уже отпуская, для верности смял в руке еще выставленную варежку Шухова — пустую.

Надзиратель варежку сжал, а Шухова *внутри клешнями сжал*. Еще один такой жим по второй варежке — и он горел в карцер на триста грамм в день, и горячая пища только на третий день. Сразу он представил, как ослабеет там, оголодает и трудно ему будет вернуться в то жилистое, не голодное и не сытое состояние, что сейчас.

И тут же он остро, возносчиво помолился про себя: "Господи! Спаси! Не дай мне карцера!" »¹¹.

This passage, from the sort of experience it portrays, could almost have been written in the first person. Yet it is not. The control remains with the narrator. Such a method, naturally, possesses advantages both in the total effect and from the point of view that it enables the reader naturally to enter into what is both external event and the internal, introspective event

¹¹ Op. cit. p. 101.

which parallels it. It is a form of counter-point. An external event takes place and, at the same time, an internal event. It is just this which shows Solzhenitsyn's close stylistic links with Tolstoy. In using the first person in *Zapiski iz Mertvogo Doma*, Dostoevsky contrasts with both Tolstoy and with Solzhenitsyn.

There is, of course, another way in which Shukhov, as a character, is made, throughout, the main referent of the story. Regularly, short passages serve both to portray his character and, at the same time, to illustrate his attitude to camp life. Such a dual-purpose passage is this;

« Шухов же сорок лет землю топчет, уж зубов нет половины и на голове плешь, никому никогда не давал и не брал ни с кого и в лагере не научился »¹².

The style, with its every-day syntax suggest at once the introspective nature of the passage. The story is thus no mere illustration of the facts of life as one of Stalin's prisoners, but also an existential situation. The various other characters serve to highlight this human subjective nature of camp life. Thus Fetyukov, a personage scarcely portrayed in an admirable light, is given a second dimension by briefly relating his behaviour to his circumstances regarding life outside.

The passage is a contrast to that quoted above, since it remains merely an external comment of the narrator's and does not illuminate the introspective element of the character:

« У Фетюкова на воле детей трое, но как сел — от него все отказались, а жена замуж вышла: так помощи ему ниоткуда »¹³.

The statement already contains a hint to be repeated in Solzhenitsyn's later works, that life outside the camp with its vulgarity, hypocrisy, fear and compromise, is the real prison beside which life in the camps is real and more free. At the same time the statement modifies and clarifies Fetyukov. Camp

¹² Ibid. p. 36.

¹³ Ibid. p. 42.

life is far from meaningless. It is real and has to be faced and overcome. Apart from Shukhov, therefore, the author regularly presents matters from a subjective view-point. The crux of the day is essentially subjective in nature; the feverish enthusiasm for labour that grips the brigade. The march back to camp begins with resentment at the delays and a sullen despair at the loss of precious minutes of freedom offered by an early return. Yet the sight of another brigade competing for their place at the entrance with the threat of further delay has its immediate effect. The clear-cut aim of this life is survival and it is this that dominates, not fear or hatred of the guards.

« И так все смешалось, кислое с пресным, что уже конвой зэкам не враг, а друг. Враг же — та колонна, другая... Развеселились сразу все, и зло прошло »¹⁴.

The abrupt change in mood signifies yet again the constant ebb and flow of subjective life, of aim and reaction. In other passages of less immediately subjective importance, passages that might well pass merely as objective description, there appear suggestions of the subjective.

« У всех у них голова ушла в плечи, бушлаты запахнуты, и всем им холодно не так от мороза, как от думки, что и день целый на этом морозе пробыть »¹⁵.

Paralleling the objective, naturalistic description, there is also description such as this, evoking a direct, subjective form of experience. It is this that partly off-sets the possible monotony of mere external description of the terrible hardships of camp life. Indeed, the episode of the day's labour reminds one forcibly of Levin's work in the harvest in *Anna Karenina*. The situation is, of course, very different in its tragic reference.

« Шухов и другие каменщики перестали чувствовать мороз »¹⁶.

¹⁴ Ibid. p. 97.

¹⁵ Ibid. p. 11.

¹⁶ Ibid. p. 77.

Shukhov is to forget his illness. It is to be good day. Moreover the tone of the whole story does not so much present the horror of camp existence, all-pervading as it is. Its humiliations and hardships are described as something accepted, to struggle against which is only to fail, to die instead of to live. The constant question underlying the narrative is can a person succeed in surviving or not? Success, then, plays as great a part in this existence as in any other. At the very beginning there is an element suggesting a contrast to the dull monotony and terror of camp life, the possibility of survival as the triumph of life and heroism.

« А Шухову крепко запомнились слова его первого бригадира Кузёмина, старый был лагерный волк, сидел в девятьсот сорок третьем году уже двенадцать лет... »¹⁷.

Kuzemin, the old camp wolf — the term suggests surely something more than mere passive endurance. And it is Kuzemin's words that set the tone for the dominant elements in the story; heroism and life:

« Здесь, ребята, закон — тайга. Но люди и здесь живут. В лагере вот кто погибает: кто миски лижет, кто на санчасть надеется да кто к куму ходит стучать »¹⁸.

In one sense the Zek is faced with a highly concentrated challenge to his existence and, in this way, may be said to be living with an intensity and reality that rivals that of life outside in conditions of freedom. Not for nothing does R. Pletnev chose a quotation from Petar Petrović Njegoš — the poet of heroism *par excellence* — as the epigraph to his book *an Solzhenitsyn*¹⁹. The choice has critical significance. Where, on the one hand, « One Day » creates a convincing, almost tangible reality of situation, on the other, it insists on the intensity of subjective living inherent in it. Thus it portrays not only a specific reality but also an internal truth. In one sense the Zek

¹⁷ Ibid. p. 7.

¹⁸ Ibid. p. 8.

¹⁹ Vide. R. Pletnev, *A. I. Solzhenitsyn*. Munich 1970.

is the victim of Stalin, of the communist regime, of a human, historical tragedy. On another plane he is still faced with the problem of living, only more obviously, almost more really than those in « freedom ». Thus, where the story insists on introspection, it also insists on its relationship to the other, to society. In this case society is the brigade, the community of fellow sufferers, the society within a society. It is only by reference to others that the one may live;

« Бригада: как семья большая. Она и есть семья, бригада »²⁰.

« Кто арестанту главный враг? Другой арестант. Если б арестанты друг с другом не сучились — э-эх! »²¹.

Again the Zek's standard of judgement may be clearly seen. It is not merely a question of whether a person can survive but also how he survives. Feeyukov-shakal survives, but not with approval. In other words the story insists that camp life is life with all its demands and responsibilities. It is even more than life outside in its complete absorption. Thus Shukhov tells his wife to send him no parcels. He rejects the outside. The choice, like so many choices, is tragic. When others receive parcels « *цемило его* »²² — the choice of words is surely excellent. Yet, like all the conditions of suffering in the story, this also is a necessity. And this necessity brings its own form of consolation, however stern. The effort of survival is all-absorbing, excluding almost everything. Thus the soul-destroying monotony on the surface is anything but monotony in the reality of the lives of the Zeks.

« Здешняя жизнь трепала его от подъема и до отбоя, не оставляя праздных воспоминаний »²³.

This, then, is the essential undertone of the story, paralleling the objective realism of its description. It is far more than a

²⁰ Ibid. p. 68.

²¹ Ibid. p. 99.

²² Ibid. p. 104.

²³ Ibid. p. 105.

realistic portrayal and condemnation of a state institution. It is also a startlingly clear statement about life, a microcosm of existence as such.

III.

In his article *Obraz Raskazchika* Rzhevsky clearly analyses the various stylistic and dialectal planes of the story. He contrasts the literary style of the author, the semi-literary speech of the narrator and the direct speech, full of slang and folk terms many culled from Dal's dictionary. Such a complexity of language clearly has its advantages and disadvantages. In certain of Solzhenitsyn's works one might well question its entire validity. Rzhevsky suggests that the use of little-known words tends to create a sense of artificiality²⁴. Perhaps in «One Day» obscurity, where it exists, succeeds nonetheless in conveying atmosphere and often lends an exact tone to the sense of the language. Rzhevsky is correct in pointing out the complex stylistic nature of the story, one that only partly answers the usual meaning of the term *Skaz*. Leaving this more purely stylistic question on one side, however, there are two elements of the story that are, perhaps, worth examining. Both of them are not only matters of language and tone but also essentially semantic (if these two elements can ever truly be separated).

The first of these is satire. Satire presents a problem in any work of literary art. It may, if it is satire alone, relate such a work to a particular period and a particular event. If this is so, then it will tend to localise, provincialise the work. It is only when it goes beyond this and creates a specific atmosphere, a sense of heightened existence, that it may transcend its occasional character. Such is the likely fate of much of the writing acclaimed in the West because of its resistance and criticism of the Soviet regime. One of the greatest tragedies for literature when it is once considered the vehicle of politics is that it all too often produces a reaction that is political rather than literary and we are faced with a similar distortion of literature but in the name of political opposition. The new

²⁴ Op. cit. p. 168.

art criticises where the other glorifies, yet still remains the same distortion. This is the great danger. Many critics allow their pleasure at the expression of opposite views by bold men to lead them to an over-appreciation of the literary qualities of their work. (Thus «Doctor Zhivago» has almost become a classic of Russian literature). The critic, no matter how much he may agree with the sentiments expressed, should not sacrifice the standards of art. On the other hand real literature has never excluded criticism. Again, we have only to think of Tolstoy at any stage of his development. «One Day» clearly contains direct and often satirical or at least sarcastic comment. In one sense, a superficial one, yet perhaps the sense for which it attained publication in the Soviet Union, the entire story is a criticism of a social and political regime. If it were only this, then it might be relegated to the category of ephemeral political literature, interesting only to the historian. The author-narrator constantly directs sarcastic ridicule at the officials and the regime of the camp. Yet this is no more than a single element and it serves more than a merely socio-critical purpose. The regime of the camp authorities is absurd, yet it is also menacing and extremely dangerous. It cannot be despised save in the subjective inner life of the individual exposed to its continuous menace. In other words it is a condition of the total existence portrayed in the story. A brief examination of this will show that such comment serves to express two planes of being. It may be found in two stylistic forms, in the words of the author-narrator and in the more oral narrator style closely linked by proximity and reference to the direct thought and reaction of Shukhov himself.

Examples of the Author-narrator's sarcasms are constant throughout the story. The thermometer, used to judge the fitness of conditions for sending out work parties is placed;

« В затишке, чтоб не показать слишком низко »²⁵.

This is not absurd in any direct sense, for it shows a grim

²⁵ Op. cit. p. 12.

purpose. Again sarcasm may go beyond itself in its logical portrayal of sheer contradiction and absurdity:

« В Соцбытгородок тот — поле голое, в увалах снежных, и прежде чем что там делать, надо ямы копать, столбы стаить и колючую проволоку от себя самих натягивать — чтоб не убежать. А потом строить »²⁶.

This absurdity in which the Zek must exist suggests also the absurdity of existence in non-freedom in any society, in any place. Absurd though it may be, it must be served for the sake of survival. It is a condition of being. The worst of such life is that the person must partake, no matter how absurd he may term it to himself. It is a parody of any society, just as perhaps the entire regime described is a parody on society generally. Such a passage with its polyphonic echoes may be contrasted with the pure sarcasm of;

« Солнце по советским декретам »²⁷.

This is sarcasm for its own sake, reflecting the resentment of the person rather than the essence of the predicament. Thus there are clearly at least two planes of sarcasm in the story. A third related tone is irony and this is not confined to the authorities but enters the lives of the Zeks themselves. It is the ironic comment of tragedy, the irony of fate and what it can make of a man. It ridicules not the torturers but the tortured;

« Сколица Шухов смолоду овса лошадям скормил — никогда не думал, что будет всей душой изнывать по горсточке этого овса! »²⁸.

Or again, Buinovsky, the *kaftorang*, the once guest of a British admiral now shares a wheel-barrow with Fetyukhov the jackal.

²⁶ Ibid. pp. 8-9.

²⁷ Ibid. p. 23.

²⁸ Ibid. p. 60.

« Человека можно и так повернуть, и так... »²⁹.

The classical fates are present in the fate of man as a Zek, just as in the fate of man everywhere. Such a view of being is concretised in the language of such as statement as;

« Весь лагерь деревянный, одна тюрьма каменная »³⁰.

The contradiction of wood and stone here emphasise the concrete reality of the relative values of the world in which the Zeks live (and people generally always?) In all this there is also a sense that it is terribly serious. It cannot be dismissed by sarcasm, however biting. One cannot afford to oppose it or to ignore it, for this will bring survival itself into question.

« Придет пора, и капитан жить научится, а пока не умеет »³¹.

Buinovsky's attempt to oppose his own ideals and character to the absurd are only the cause of contempt from his fellow prisoners. It is all very well, but it does not lead to victory — survival. In this sense there is even an element of anti-sarcasm, of anti-criticism in the story. The task of the life of the jungle (surely, even considering all civilisation, the only life there is) is to survive with as much dignity as possible and this involves, inevitably, acceptance. There is no room for childish protest against the evil and the stupid, only for mature and controlled managing of the situation.

Thus in certain cases in the story the sarcasm, related directly to the subjective thought of the Zeks, suggests all three of the meanings examined here—sarcasm, irony and the tragic. When the brigade, about to face its long march back to camp after a heavy day's labour, is faced with the routine of being counted by the guards, one finds the following;

« Опять у них не хватает. Хоть бы считать-то умели! »³².

²⁹ Ibid. p. 96.

³⁰ Ibid. p. 31.

³¹ Ibid. p. 65.

³² Ibid. p. 89.

Such a remark reduces the system to one of utter stupidity in the terms of the person, yet it is said in the sense of personal reaction to the moment, of actual judgement and against the background that nonetheless this is the life that has to be taken seriously, that is life in reality. It also suggests the fact that the authorities are themselves as afraid and governed as the Zeks are. Such a remark is followed by one relating this nonsense to a more serious meaning. It can nonetheless put the person in utter terror and, for a moment, gains a sense and meaning that is everything;

« Передние, кого просчитали, оборачиваются, на цыпочки лезут смотреть — пятерке последней двое останется или трое. От этого сейчас вся жизнь зависит »³³.

The absurdity is now a matter of life and death. It is one thing to envisage the stupidly, the absurdity of the living situation. It is another to face it. Now the reference is transferred directly to Shukhov himself. It has become introspective;

« Показалось было Шухову, что в последней пятерке их четверо останется. Обомлел со страху: лишний! Опять пересчитывать! »³⁴.

Now the ridiculous is suddenly seen in all its menace to the individual. To call it ridiculous is, thus, existentially nonsense. Then again, the cause of the dilemma is ironic; a Moldavian has gone to sleep. Once found, he must suffer the hatred of his fellow-sufferers for keeping them waiting. And then, again, Shukhov's fears return because Fetyukhov, the jackal, is out of line, cadging tobacco. Thus what begins as pure sarcasm moves to fear and despair and thence to irony that is two-sided. Even in these elements of the story that might be seen as suggesting direct sarcasm and criticism of the regime, there is a complexity so that different elements are united into something more significant than mere political comment. Surely only Tolstoy has ever achieved, in Russian lite-

³³ Ibid. p. 94.

³⁴ Ibid. p. 94.

rature, so close a welding of differing planes of being in a single situation. It is easy to find this complexity in other passages. The author produces the following:

« Самому-то Кильгасу двадцать пять дали. Это полоса была раньше такая счастливая: всем под гребенку десять давали. А с сорок девятого такая полоса пошла — всем по двадцать, невзирая. Десять-то еще можно прожить, не околел, — а ну, двадцать пять проживи?! »³⁵.

The language slips naturally into the tone of a Zek. The statement contrasts the stupidity and arbitrariness of the Soviet sentences (only Soviet sentences, one might ask?) with the tragedy and irony of their meaning. Nowhere is the contrasting nature of the ridiculous and the deadly serious more clearly stated in the story.

Thus in «One Day» there is sarcasm and criticism, but it has a serious reference that goes beyond the immediate subject of criticism. The absurd of the Soviet regime also suggests something far wider; the absurd of existence itself. (Anyone inclined to doubt this need only refer to the development of the same theme in «The First Circle»). The criticism in the story has a more complex and wider reference than any mere political satire. It does not entirely depend upon the occasional and is thus not of the category of such works that do.

IV.

The second element in this story relates to the stylistic echoes of the tone of the folk epic. This, naturally, is close to the general use of dialect which has been mentioned by most critics writing of the story. Yet it is not the use of dialect as such, but rather the style, the tone, rhythm and cadence of the words that counter-balances the sarcasm examined above. As such, this element relates directly to the heroic character of the story, an element which, by its very presence, contains both a comment and a significance that is far wider than any objective

³⁵ Ibid. p. 54.

portrayal of social conditions and which even goes as far as to mitigate the very conditions described. It is not, in fact, linked always to the more dialectal language in the story. Its essence is tone. Sometimes it is to be found even in passages which suggest in quite realistic and everyday language a symbolic meaning. Such a passage as the following surely indicates also a sense of hope: — nothing can destroy the creation of life save actual physical death;

«Стояла ТЭЦ два месяца, как скелет серый, в снегу, покинутая. А вот пришла 104-я. И в чем ее души держатся? — брюки пустые поясами брезентовыми затянуты; морозы-ка трещит; ни обогревалки, ни огня искорки. А все ж пришла 104-я — и опять жизнь начинается»³⁶.

This passage transcends any objective description. In regard to the general theme, it bears an almost Beethoven-like ascendance over the main theme, linking it to the universal. It raises the Zek to the stature of man the creator, man the bearer of life, of awareness. It is this that enables, in the climax of the story, the whole of the scenes on the building to embody the human triumph and the symbol of existence which, despite its obvious immediate aims, the story also implies. There is nothing unusual in the language (save, perhaps *морозы-ка*). Yet the inversion — брюки пустые поясами брезентовыми затянуты suggests the style of epic heroic poetry.

The above is an exception in the story in its being on the surface realistic description and then a reference to life and only by tone and syntax bearing an echo of epic poetry. The 104th, with all its fear and degradation brings life to the skeleton. There are, however, other passages where the epic tone is used directly to emphasise the heroic nature of human acts;

«Отломили проволоки на ложки, спрятали в углу. Состроил Шухов две доски, вроде стремянки, послал по ней Гопчика подвесить трубу. Гопчик, как белка, легкий — по перекладинам взобрался, прибил гвоздь, проволоку наки-

³⁶ Ibid. p. 48.

нул и под трубу подпустил. Не поленился Шухов, самый-то выпуск трубы еще с одним коленом вверх сделал. Сегодня нет ветру, а завтра будет — так чтоб дыму не задувало. Надо понимать, печка эта — для себя.

А Сенька Клевшин уже планок долгих наколот. Гопчика-хлопчика и прибавать заставили. Лазит, чертеньши, кричит сверху»³⁷.

Although labour is either for the direct benefit of the brigade and its workers or else involves its welfare in the sense of small gains in rations, in other words the work is motivated in an objective sense, it is also portrayed as life and action, even pleasure. This heroic nature of labour in the camp is born especially in the use of epic tone. As the brigadier says;

«работать, так работать; гудка не ждите!»³⁸.

Part of the struggle involves even the securing of tools and material. The element of heroism is contained independently in the style alone. The work on the construction reaches a pitch where, in order not to waste cement, the brigade even risks punishment for being late for muster in a last gallant effort. The mood becomes clear in such passages as the following;

Шлакоблоков! Шлакоблоков! — кричит бригадир, разошелся. И в мать их, и в мать, подбросчиков и подносчиков.

- Павло спрашивает, с раствором как? — снизу шумят.
- Разводить как!
- Так разведенного пол-ящика!
- Значит, еще ящик!

Ну, заваруха! Пятый ряд погнали. То, скрючимшись, первый гнали, а сейчас уж под грудь, гляди! Да еще б их не гнать, как ни окон, ни дверей, глухих две стены на смычку и шлакоблоков вдоволь. И надо б шнур перетянуть, да поздно.

³⁷ Ibid. pp. 50-51. My italics.

³⁸ Ibid. p. 70.

— Восемьдесят вторая инструменты сдавать понесла,
— Гопчик докладает.

Бригадир на него только глазами сверкнул.

— Свое дело знай, сморчок! Таскай кирпичи!»³⁹.

The tense, jerky tone emphasises the effort and enthusiasm in a crescendo that again suggests the epic. Often the epic is obvious in its epithets⁴⁰;

« С начальником лагеря, с ШПЧ, с прорабами, с инженерами Шухов дела не имеет: везде его бригадир застоит, *грудь стальная* у бригадира. Зато шевельнет бровью или пальцем покажет — беги, делай. Кого хошь в лагере обманывай, только Андрея Прокофьевича не обманывай. И будешь жив.

И хочется Шухову спросить бригадира, там же ли работать, где вчера, на другое ли место переходить — *а боязно перебивать его высокую думу* »⁴¹.

Again certain words are related clearly to the epic poetry, sufficiently to suggest the general tone of the passage and in so doing a distinct undercurrent of the whole story. At times the epic language and style is entirely in modern terms, yet retains its suggestive power. One may recall what might almost be termed «the battle of the tray». The struggle to obtain a tray in the crush of the dining-room and the final success reads almost like an epic description of a battle:

« В столовой, как всегда, — пар клубами от дверей, за столами сидят один к одному, как семечки в подсолнухе, меж столами бродят, толкаются, кто пробивается с полным подносом. Но Шухов к этому за столько лет привычен, глаз

³⁹ Ibid. pp. 82-83.

⁴⁰ V. Erlich, op. cit. denies the value of the bricklaying episode. «... a descriptive sequence whose inevitable monotony reminded at least one reader of the all too familiar tedium of the Soviet production novel». Such a view ignores the structural position of the sequence. If this is Erlich's response then it is hardly surprising he denies that the story is a masterpiece. One feels that here the critical sensitivity of his excellent book on Gogol is missing.

⁴¹ Ibid. p. 38. My italics.

у него острый и видит: Ш-208 несет на подносе пять мисок всего, значит — последний поднос в бригаде, иначе бы — чего ж не полный?

Настиг его и в ухо ему сзади наговаривает:

— Браток! Я на поднос — за тобой!

— Да там у окошка ждет один, я обещал...

— Да лапоть ему в рот, что ждет, пусть не зевает!

Договорились.

Донес тот до места, разгрузил, Шухов схватился за поднос, а и тот набежал, кому обещано, за другой конец подноса тянет. А сам щуплей Шухова. Шухов его туда же подносом двинул, куда тянет, он отлетел к столбу, с подноса руки сорвались. Шухов — поднос под мышку и бегом к раздаче.

Павло в очереди к окошку стоит, без подносов скучает. Обрадовался:

— Иван Денисович! — И переднего помбрига 27-й отталкивает: — Пусти! Чого зря стоишь? У мэнэ подносы ё!»⁴².

At the cost of perhaps too much quotation, it is hoped that the point is clear. With only the occasional actual employment of terms reminiscent of epic poetry, Solzhenitsyn nonetheless develops the tone of the heroic epic. This adds another plane to what on the surface would seem yet another realistic account of social conditions—this time against the Stalinist regime and its camps. The story is patently not just this. It clearly possesses a diapazon of stylistic devices that reflect a scope of significance that far exceeds the limits of an exposition of social cruelty.

V.

In concluding an article which has attempted to point to only certain axial qualities of this highly complex work, perhaps two other points might be made in a more general sense. Firstly it has been regularly emphasised that Shukhov, as a simple worker from a *kolkhoz*, makes the story predominantly a portrayal

⁴² Ibid. pp. 111-112.

limited by this class reference. («First Circle» takes the intellectual point of view and stresses much the same conclusions). Yet surely the nature of Shukhov adds to the portrayal of the underlying existential experience of the story. It is bare existence and seen through the mind and nature of a simple man. Shukhov inevitably strikes as being the basic human being, just as the camp is also, inevitably, a microcosm of life. The result is more than a piece of social comment or realism. In Tolstoy's sense of the word the reader is «infected» and thus the experience is sovereign. While on one plane it is a realistic portrayal of a social evil that once existed (or still exists), on another it is life itself reduced to the clearest terms. As in Solzhenitsyn's novels, there is a feeling that it is the life outside that really reflects barrenness and thus contrasts to the life inside the camp. Shukhov does not think much of his wife's account of ways to make easy money in the «free» world. Perhaps the real protest of the story is the poverty and absurdity of the so-called free life. There are situations where the only place for an honest man is in gaol. Within the camp there is a dominant suggestion that absurdity and evil of the conditions are only the conditions of being in general. Life is terrible, monotonous, arbitrary, humiliating. Yet it is also absorbing, real, evoking selfless heroism, struggle for existence, and creative work for its own sake, involving man in a challenge of survival that brooks none of the dishonesties and cowardices of life outside.

Before objecting to this as going too far, as being romantic in an age of sociology and statistics, one may refer to two other episodes in the story.

Firstly there is Shukhov's glimpse of the old man from the brigade that has laboured all day in the dreaded *Sotzbygorodok*. He is a long-term prisoner, without hope of release;

«Об этом старике говорили Шухову, что он по лагерям да по тюрьмам сидит несчетно и ни одна амнистия его не прикоснулась, а как одна десятка кончалась, так ему сразу новую совали.

Теперь рассмотрел его Шухов вблизи. Изю всех пригорбленных лагерных спин его спина отменна была прямизною, и за столом казалось, будто он еще сверх скамейки

под себя что подложил. На голове его голой стричь давно было нечего — волоса все вылезли от хорошей жизни. Глаза старика не юрили вслед всему, что делалось в столовой, а поверх Шухова *невидяще уперлись в свое*»⁴³.

The story thus presents the triumph of human personality and integrity in this single tableau. Because of its isolation, it appears more striking than Alyosha, the baptist, for whom camp life is like water off a duck's back. The old man represents a symbol of overcoming. Humanity is integrity and, despite romantic fallacies of turning towards Nature, is essentially an ability to live within. (In «Cancer Ward» Kostoglotov has much the same experience watching an Ibex in the zoo, seeing in its silent dignity a sense of resistance and integrity). Such terms of life are far beyond the romantic consolations of natural beauty. Existence comes before nature;

«Месяц стоял куда высоко и как вырезанный на небе, чистый, белый. Небо все было чистое. И звезды кой-где — самые яркие. Но на небо смотреть еще меньше было у Шухова времени. Одно понимал он — что мороз не отпускает»⁴⁴.

In the life portrayed here man is thrown on his own resources and nature is no comfort. Life is reduced to immediate essential existence and survival in its most physical form, relieved only by momentary discussions of art and the theatre, merely episodic, one feels, nostalgic interludes in the struggle. The presence of sheer physical needs and satisfactions off-sets and emphasises the fact that survival is also deeply spiritual. Nowhere is the physical satisfaction of being more clearly expressed than when Shukhov gets something to smoke;

«И газетка у Шухова есть. Оторвал, скрутил, поднял уголек, скатившийся меж ног бригадира, — и потянул! и потянул! И кружь такая пошла по телу всему, и даже как будто хмель в ноги и в голову»⁴⁵.

⁴³ Ibid. p. 115. My italics.

⁴⁴ Ibid. p. 116.

⁴⁵ Ibid. p. 70.

On one side heroism, on the other being is expressed in an altogether unidealised form. Shukhov's «good day» is as much due to extra food and tobacco, to escaped punishment, as to the satisfaction of work done. Yet it is a day in which all the essentials of human existence are fulfilled in conditions that would appear to preclude anything but despair and degradation. Physical survival is balanced by spiritual integrity and a muted triumph over camp life.

Thus «One Day» is not only complex in style but also in its content, a complexity that relates it directly to the great works of classical Russian literature. In contrast to certain modern Russian writers, Solzhenitsyn does not merely recall or directly employ the techniques and material of earlier Russian writers, he also employs techniques and material traditional to the Russian language in order to express a new experience of being. I have attempted to show how Tolstoy's introspective counter-point is used to achieve aims which are, in themselves, different from Tolstoy's. Solzhenitsyn's linguistic and stylistic reference to the oral, traditional, epic language, sometimes even vaguely reminiscent of the style of the *Zadonschina*, are surely clear and again entirely different and original in the impact they produce.

Unlike Tolstoy and unlike the author whose aim is limited to a protest against an immediate, contemporary social evil, Solzhenitsyn is little concerned to moralise. Where he might so easily have stressed and overstressed the evil he portrays, he is content with what is an artistic and striking work, where its sarcasm is balanced by the feeling that absurdity is all-embracing, yet serious. The guards and officials are as much its victims as the Zeks, if not more so. They are an integral part of the absurdity while the Zek, afraid and forced to respect the menace of absurdity as it is, is not inside it. He is set against it by the sheer need to survive. Thus the story has two basic levels. On one it is a compelling portrayal of the de-humanising force of Stalin's concentration camps, on the other it portrays the essence of human existence and struggle.

Solzhenitsyn, by the restraint and complexity of his work, has produced a story that will surely be read long after the Soviets and their inhumanities are only a part of history. It is

a work that will surely never fail to «infect» the reader by its direct experience and the universal appeal of what it says of man and his being. It is here that one may speak of Solzhenitsyn's organic link with classical Russian literature, in that he does so much more than his mere theme suggests. It is not that the literal content is symbolic, but rather that it insists upon its being life and in its conviction cannot help but appeal to the reader without his being closely concerned with the actual historical and social background of the theme. The cathartic conclusion that it has been a good day for Ivan Denisovich is not sarcasm yet, at the same time, the thought that his sentence has still 3,653 such days plus three for leap years still to go redresses the balance so that it is both sarcasm and not sarcasm. That it is not purely sarcasm is obvious from the statement:

«Только от хорошего дня развеселился Шухов, даже и спать вроде не хочется»⁴⁶.

Thus by the complexity of tone, by the directness of impact, this story presents a real and convincing experience and one that is of universal appeal in its reference to human existence in general and the light it sheds on man's fate and the ressurging of the human spirit even when reduced to the simplest and most naked terms.

The story would certainly appear to be a great masterpiece of modern Russian writing.

E. D. Goy

⁴⁶ Ibid. p. 130. My italics.

1. Le ultime pagine ci hanno introdotto nell'ambito dell'analisi dello stile verbale. È il momento di rilevarne alcune caratteristiche.

Come in ogni opera letteraria, anche nella *Guardia bianca* si riscontrano delle frequenze lessicali; e come in ogni opera letteraria è opportuno che, fra queste, si distinguano le frequenze collegate alle necessità del racconto, e perciò dipendenti dalla sua particolare atmosfera, e le frequenze che, appartenendo direttamente ai mezzi espressivi propri dello scrittore, rientrano nella cerchia più vasta del suo stile personale. Queste ultime costituiscono il suo vocabolario, rispecchiano la sua sensibilità irripetibile e il suo irripetibile modo di conoscere le cose.

Non vi è dubbio, ad esempio, che verbi quali *dymit'sja* (fumigare), *plyt'* (galleggiare, librarsi) e loro sinonimi trovino naturale collocazione, e necessità di impiego reiterato in un romanzo che si ambienta in scenari di nebbia, e la cui aura oscilla tra il fiabesco e l'onirico. E che con quell'aura siano del pari, strettamente collegati aggettivi quali *gròznyj* (minaccioso), *stràšnyj* (pauroso), *mràčnyj* (cupo), *zagàdočnyj* (enigmatico), *tàinstvennyj* (misterioso), *zýbkij* (marezzato, fluttuante), *smùtnyj* (torbo, confuso), *trevòžnyj* (inquieto, allarmante), *važnyj* (grave) e le loro forme avverbiali e sostantivali.

Ne deriva che, nella maggior parte delle occasioni, questi aggettivi non hanno tanto la funzione di epiteti, di parole impiegate a caratterizzare di volta in volta un particolare sostantivo,

* V. i preced. capitoli in AION, vol. XIV, 1971.

quanto piuttosto quella di riintrodurre insistentemente una colorazione nel quadro.

Ma quando ci imbattiamo in aggettivi quali *miàgkij* (morbido, dolce), *milyj* (caro, grazioso), *nèžnyj* (tenero, dolce, delicato) e *tajnstvennyj* (impiegato nel valore positivo di suggestivo *mistero*), avvertiamo immediatamente che il loro ricorso ci immette in una dimensione spirituale diversa.

Rendersene conto è indispensabile per intendere perché parole del genere ricorrono a qualificare situazioni e cose fra loro anche diversissime.

Ad accomunarle, vi è una dominante: il mondo dell'esperienza, della sensibilità dello scrittore, la sua innata attitudine a vederle e recepirle sotto quell'aspetto.

Delicato, tenero, dolce (*nèžnyj*) è il suono della chitarra di Nikòlka; teneri e delicati sono i fiori nel vaso poggiato sulla tavola da pranzo; e la luce dell'alba e quella del crepuscolo che si insinuano dalle finestre; e i vecchi amici di famiglia; e perfino il modo col quale Elena soleva un tempo incipriarsi per andare a teatro. Non può sorprendere che il medesimo aggettivo venga usato anche per la lettera che la madre di Lariòsik ha inviato ad Elena (era scritta «su un foglio delicato, celeste», 251), e che inoltre lo si impieghi per definire l'aspetto di calda intimità che ad un tratto, nell'umida, tetra, odiosa abitazione dell'odioso Vasilisa, viene ad assumere il salotto sotto la luce di una lampada: «La lampada da tavolo, che raffigurava una principessa egizia riparata da un ombrello verde, a fiori, tingeva l'intera stanza dolcemente e misteriosamente» (*nèžno i tajnstvenno*, 132).

L'apparsa di questo aggettivo è il segno che qualcosa è sopraggiunto a spezzare il filo del racconto *oggettivo*, e vi ha aperto un varco attraverso il quale l'autore si è insinuato, impossessandosi *individualmente* della scena.

Lariòsik è una manifestazione comica, sprovveduta degli affetti domestici. Ma questi affetti permangono non pertanto cose serie, «eterne», anche al di sotto di quella loro manifestazione risibile. Se perciò il colore della lettera è «celeste» — documento burlesco di gusto provinciale — è allo stesso tempo anche *nèžnyj*, perché il contenuto di essa emana il profumo dei sentimenti familiari, il tepore dell'*očağ*. Ed è bastato questo richiamo perché

il Bulgakov sopraffacesse ancora una volta una situazione, e ce ne sottraesse l'esperienza per imporci la propria.

La sopraffazione è ancor più evidente nel passo dove si parla della lampada di Vasilisa. L'appartamento dei Lisòviči è stato presentato sotto colori sgradevoli; e con colori altrettanto sgradevoli è stato compiuto il ritratto del suo inquilino⁶⁵. La scena che si sta adesso svolgendo ci mostra quest'ultimo indaffarato in una bisogna di gretta, meschina astuzia. Ma al Bulgakov è stato sufficiente il richiamo di una lampada col «paralume», — e cioè di un «lare» («il paralume è sacro», 127) — di una luce «verde» che si diffonde nella stanza (si ricordino la «lampada verde che arde morbidamente (*mjàgko*) sulla scrivania di Elena» e la lampada della Reiss), di una statuetta di bronzo (la principessa egizia che richiama l'orologio dei Turbinò col gruppo pastorale, e la «lampada di bronzo» di Elena) perché dagli occhi gli svanissero la tetraggine della casa e la tetra presenza di Vasilisa, ed egli prendesse a seguire — interrotto il filo della narrazione — il filo di un proprio sentimento.

La deviazione raggiunge un limite paradossale nella glossa che alla chiusa egli — e ormai in prima persona — ci dà dell'ambiente, veduto ora esclusivamente da questa sua nuova visuale: «*Ujùt*» (intimità, atmosfera accogliente, 134).

L'aver posto in luce una diversità nell'identità di impiego di talune parole (nell'ambito del romanzo — pedali dell'atmosfera; qui — pedali di un mondo interiore) ci consente, dicevamo, una lettura più adeguata del testo. Allorché leggiamo, ad esempio, che la lampada di Vasilisa «colorava tutta la stanza dolcemente e misteriosamente», siamo ormai in grado di accorgerci che sarebbe fondamentalmente errato collegare l'avverbio «misteriosamente» (*tajnstvenno*) all'aura di segretezza entro cui si muove e agisce il personaggio, maneggiando a occultare i suoi tesori, poiché *misterioso* è solo il *colore* che diffonde la lampada: misterioso e dolce. È indubbio che gli aggettivi non hanno alcun rapporto con quanto accade.

L'aggettivo *tajnstvennyj* e l'avverbio *tajnstvenno* sono impiegati nella *Guardia bianca* in due accezioni distinte (li abbiamo,

⁶⁵ Fin dalle prime pagine del romanzo, Vasilisa è stato definito «buržuj i nesimpatičnyj» (dove «buržuj» sta per «non aristocratico», uomo di bassa estrazione).

perciò, precedentemente compresi e nell'elenco della « v'juga » e in quello dell'« očàg »). Una di queste è negativa: carica il mistero di un significato di minaccia e di paura, di un ignoto che incombe (la Mosca dei bolscevichi, la « lontananza » che conduce ad essa, la campagna attorno alla Città, dove si aggirano le masse in rivolta). In tale accezione trovano impiego, accanto ad essi, l'aggettivo e l'avverbio *zagàdočnyj* e *zagàdočno* che ne risultano, più che sinonimi, doppianti. L'altra accezione è positiva: è il suggestivo mistero che emana dalle testimonianze di un mondo che, se appare ormai passato e antico e distante nel tempo, resta malgrado questa apparenza intramontabile, ed esercita l'incanto, il fascino riposto di ciò che è eterno. Perciò, « teneri e antichi » (*nèžnye i starinnye* — non *stàrye* = vecchi, che avrebbe conferito diversa sfumatura) sono detti gli amici dei Turbinj (115), e « antico e misterioso » è l'odore di « cioccolata » che emana dai libri (essi parlano degli idillici tempi e del costume in cui vivevano Nataša Rostòva e la figlia del capitano).

È superfluo insistere che, in un caso e nell'altro, si tratta di aggettivi che non qualificano un soggetto ma rivelano un punto di vista, una relazione sentimentale verso determinate cose. Neppure *šokolàd* (cioccolata) mira a sollecitare l'immagine del colore dei libri (poiché qui si parla di « odore »), ma ad evocare un'età « arcana » e « antica » in cui quella bevanda, giunta da terre esotiche, era indice di grazia e raffinatezza — età scomparsa, lasciando dietro di sé una sottile scia di « profumo » (v. anche il profumo delle dame che sedevano nei palchi dell'Opera, il profumo che torna ad affiorare nel negozio deserto di M.me Anjou).

2. Tra le frequenze lessicali presentano un notevole interesse talune costituite da parole che operano a conferire alle cose un aspetto desueto, quasi iperbolico.

Nella *Guardia bianca* il loro impiego coopera a intensificare il colore di uno scenario quasi irreali, allucinante. Un certo numero di esse non appartiene soltanto allo stile del romanzo: una lettura delle altre opere bulgakoviane ci rivelerà che rientrano a far parte anche dello stile dell'autore: della sua spiccata attitudine a vedere il mondo sotto parvenze prodigiose, e di una sua emotività pressoché fanciullesca che lo induce a investirne gli aspetti di un ammirato stupore.

È nel potere di questa genuina meraviglia che il Bulgàkov trova schermo contro le insidie della retorica, da cui esce indenne (mostrerà di conoscere l'esile linea che lo separa da essa, quando si affretta a dirci che, nella camera di Turbin, vi erano « montagne di ovatta teatrale », o che la Reiss spalancava le braccia « come in un melodramma », e trova la via di insidiare e disarmare lo scetticismo latente del lettore). Vi è, in effetti, qualcosa di inspiegabilmente, ma profondamente persuasivo e concitante nel tono del suo discorso, allorché lo udiamo affermare che Kiev è « la città più bella del mondo », che su di essa, « d'inverno, discende una pace quale non è in alcuna città del mondo », e che è ricca di « tanti giardini quanti non ve ne sono in alcuna città del mondo », e che i più belli scaffali per libri del mondo » sono quelli di casa Turbin, o che una certa strada è « la più fantastica del mondo » (194, 148, 113, 273).

Gromàdnyj (enorme), *ogròmnyj* (immenso), *gigàntskij* (gigantesco), *neob'jätnyj* (inabbracciabile, smisurato), *bezdònnnyj* (abisale) sono epiteti che intervengono incessantemente a conferire un risalto inquietante a oggetti che, in sé, non presentano alcun carattere di particolare eccezionalità.

« Scacchiera enorme » (154), dove tre forze conducono il giuoco del destino, è l'Ucraina; e « enorme » è la città di Kiev (112), contrassegnata sulle carte da una « immensa macchia nera » (204). Come « enormi macchie nere » si delineano i suoi parchi, sfavillanti di « milioni di macchie solari » (148). « Gigantesca » è la neve che la ricopre (ibid.), e « giganteschi » i cumuli (*sugròby*) in cui questa neve si ammucchia (268). L'interno della cattedrale di S. Sofia è abissale e, « nell'abisso, fluttuava una soffocante onda chilicefala » (*tysjačegoldvaja volnà*, 305). Giganteschi sono l'edificio del Museo (180) e la pensilina d'ingresso (231); enorme è il Ginnasio (180) che si erge su una piazza, detta ora « enorme » (ibid.) ora « grandiosa » (182), in cui sono attestati mortai dalle « enormi ruote ferrate » (181); enorme è il suo salone (182) così come il salone della caserma nel vicolo Brest-Litòvskij, (225), « gigantesco » e « larghissimo » (*širočènnnyj*) il vestibolo (190).

« Immenso » è, ancora, il palazzo dove ha sede il negozio di M.me Anjou (169), nella cui vetrina è esposto un colossale (*bol'sučij*) manifesto (ibid.).

La croce di S. Vladimir s'erge ad una « abissale altezza »

(204), è sorretta nel pugno del «gromadnějšego Vladimira» (enormissimo Vl., 149), e volta in direzione dei due «enormi ponti» (149) che attraversano il Dnepr.

L'elenco potrebbe comprendere ancora e strade e villaggi, e campi e boschi, e poi la stella appuntata sul petto di Šervinskij nel sogno di Elena, la statura di Žilin nel sogno di Aleksej, i bidoni della sala anatomica e il deposito dell'ospedale, la testa «neverojàtno ogròmnaja» (inverosimilmente enorme) di Lariòsik, e un buon numero d'altre cose che trascuriamo a favore di un'ultima: un curioso dettaglio che, negli abiti, sembra particolarmente colpire il Bulgàkov: le dimensioni delle tasche. «Elena prese a gualcire le banconote e a nasconderle nell'enorme (*gromàdnnyj*) tasca della vestaglia» (258); Aleksej ha un impermeabile dalle enormi (*gromàdnye*) tasche (116), e addirittura «abissale» è la tasca in cui il bandito fa scomparire il denaro rubato a Vasilisa: «Il lupo scosse il pacchetto e lo ficcò in una tasca abissale» (*bezdonnyj*, 294).

Può stupire che nell'animo di uno scrittore, così spesso capace di un realismo estremamente puntuale, conviva una facoltà così spinta di trasfigurare quel reale stesso in inusitato (*neobyčájnyj*, *neobyknovènnnyj*, sono altri aggettivi di reiterato impiego). Il segreto è ancora una volta nelle due pupille con le quali egli contempla il mondo, nella possibilità bifocale di interpretarlo.

Col Gogol', che il Bulgàkov ammira al punto di imitarlo in certi suoi racconti perfino in modo scoperto e sprovveduto, vi è indubbiamente di comune e di congeniale questa disposizione a vedere le cose sotto aspetti più vivi di quelli sotto cui noi le conosciamo. Direi anzi che il Bulgàkov possieda tale facoltà in misura assai più spinta; poiché l'iperbole gogoliana o è ingenua retorica, o artificio dietro cui si cela un riso arguto, o un sorriso sornione, — si scopre cioè per smaliziato espediente. Nel Bulgàkov l'iperbole è invece quasi sempre indizio di un interiore turbamento: non è lui a render grandi le cose per esaltarle con la fantasia, ma sono le cose a incutergli smarrimento, a farlo sentire piccolo, insidiato dalla loro grandezza. Una grandezza che, se si esprime da una presenza fisica, ha la caratteristica di apparirgli costituita da un accavallarsi ascensionale di masse.

Allorché il Vakùla gogoliano, giunto in groppa al demonio nella città di Pietroburgo, resta sbalordito dinanzi ai palazzi —

alle «muraglie di quattro piani» (*četyrèchetàžnye stèny*) — della capitale, noi vediamo far capolino dietro le sue spalle il narratore, e ammiccarci perché sorridiamo con lui della ingenuità del villano aduso alle capanne di legno del suo villaggio. Ma quando a Nikolka in fuga «balzò addietro una casa di quattro piani» (*četerèchetàžnyj*, 243) o quando al desolato Aleksèj Turbin il Ginnasio appare «un enorme stanzone di quattro piani» (180) e un «vascello a quattro ordini» (*četyrèchjàrusnyj korabl'*, 181), noi avvertiamo in questi edifici delle presenze oscure e minacciose.

Kiev, avvolta come in un incantamento nella fumea delle nebbie, coperta di «neve gigantesca», si erge con le sue «case di cinque, e di sei, e di sette piani», ammonticchiate (*onì gromozdilis'*) l'una sull'altra, simile a un groppo di «favi a più ordini» (*kak mnogojàrusnye sòty*, 148). Come un «massiccio a più ripiani» (*mnogoetàžnyj*, 194) è veduta la collina — che, in realtà, è una collina di dimensioni affatto normali — di Vladimir. E *mnogoetàžnye* sono il campanile di S. Sofia (308) e l'«enorme» edificio dov'è il negozio di M.me Anjou (164). *Skàzočnyj*, *mnogojàrusnyj* (fiabesco, a più ordini, 273) appare ad Aleksèj, or ora sfuggito alla morte, il giardino della Reiss.

Solleatosi sull'arcione, Kozyr' punta il binocolo «là dove si accatastavano (*gromozdilis'*) i tetti delle case a più piani (*mnogoetàžnye*)» (208).

Ma se non sono le cose in sé ad esser tali, non sono neppure i personaggi a vederle in tal modo in virtù di una loro intima tensione. L'autore presta a questi ultimi i suoi occhi e il pathos a cui va soggetto; e viola in tal maniera la nostra indipendenza, sospingendoci nella scorciatoia che immette nel suo incontestato dominio sentimentale⁶⁶.

⁶⁶ Piuttosto incidentali sono le occasioni in cui questi aggettivi composti servono al gioco di una battuta (la bestemmia «a tre piani» - *trèchetàžnoe rugàtel'stvo* - di Myšlaevskij) o per una definizione ironico-sprezzante (gli occhi «a due strati» - *dvuchslójnye* - «a due piani» - *dvuchetažnye* - di Talberg) o appaiono risultato di un'enfasi (un'armonica, detta in russo «ital'janka», che passa ad avere tre registri - *trechrjadnaja* - mentre in realtà ne ha due).

L'esempio più interessante è quello che ci richiama, nella descrizione della folla assiepata nell'interno della cattedrale, all'iconografia bizantina: «centinaia di teste erano sospese, simili a mele gialle, sulla balconata, in triplice ordine serrato (*tesnym trojnym sloem*).

3. Ma simili espedienti verbali hanno anche la funzione di cooperare a suscitare la dimensione fiabesca che va assumendo il racconto. Nel quale in determinati momenti si giustificano e trovano perciò una piana, non dissonante collocazione, le forme imprestare dal Märchen e dalle *byliny* russi, quali il giuoco dei numeri, le formule («*sredì bèla-dnja*», nel mezzo del bianco-giorno), i glossemi («*na Aleksàndra Blagoslovènnogo pogljàdyvaet, na jàščik s vyključiteljami postmàtrivaet*», 195), le comparazioni negative («*Non è un grigio nembo dal ventre serpentino a riversarsi sulla Città, non sono impetuosi, torbidi torrenti a fluir lungo le vecchie strade, — sono le innumeri forze di Petljùra che giungono per la parata sulla piazza della vecchia S. Sofia*», 309) e i tessuti assonanti e allitterati.

Come nella letteratura popolare, allitterazioni e assonanze intervengono soprattutto a sollecitare una eccitazione psichica.

Se, leggendo «*Glàzki polkòvnika mgnovèno vynyruili na licè, i v nich mel'knùla kakaja-to iskra i blesk*» (174) sentiamo che il giuoco allitterante (soprattutto nell'accoppiamento «*iskra i blesk*») contribuisce a intensificare l'atmosfera. Di fronte ad una frase quale «*Noč trevòžnaja, važnaja, // voènnaja noč*»⁶⁷, ci rendiamo istantaneamente conto che allitterazione (vož-važ-vo; najana-naja-naja) e assonanza (o, a) hanno l'effetto di appannare i contenuti (l'unica parola che si fissi nell'attenzione è quella che apre e chiude la frase: *noč*), disperdendoli nelle spire di un'onda melodica alla quale è affidato un compito che soverchia e trascende i valori sematici.

Un esempio di come i suddetti valori possano subire mutamenti essenziali in queste condizioni può offrircelo un passo. Noi lo tradurremo con accurata fedeltà letterale, e cioè con rigido rispetto del singolo significato di ogni parola, ma trascurando (e cioè non riproducendo) i procedimenti usati dall'autore:

«*Attraverso la sottile fessura fra i pannelli della portiera sgattaiolò fuori, nella sala da pranzo, una strisciolina rosso-scura dalla camera di Elena*».

Presentato sotto questa veste, il passo appare di un penetrante realismo (si noti fra l'altro che la «*strisciolina rosso-scura*» è un

⁶⁷ Pag. 194. La frase sarà ripetuta all'inizio del sottocapitolo susseguente, nella forma abbreviata: «*Noč važnaja, voènnaja*», pag. 195.

preciso richiamo al colore di un paralume la cui luce trapela dalla stanza adiacente). E questa apparenza è tanto più atta a indurre in inganno, in quanto la «*puntualità realistica*» è qualità propria dell'indole del Bulgàkov. Ma il testo, dell'originale, suona:

«*Skvoz' ùzenkuju ščel', mèzdu polòtniščami port'èry v stolòviju vylezla tèmno-kràsnaia polòska iz spal'ni Elèny*» (145).

Il realismo, o almeno il suo carattere di «*puntualità*», risultano in questo testo dissolti nelle volute di una orchestrazione in cui ogni dettaglio, — tutto ciò che è *veduto*, — si trasforma in atmosfera, in *sentimento* dell'ora notturna, del silenzio, del riposo della casa⁶⁸.

A volte il giuoco allitterante sembra non essere dettato da una precisa necessità. Come nei racconti popolari, diviene proprietà del modo di porgere, segno distintivo della lingua della narrazione rispetto a quella dell'uso colloquiale. Ma è proprio in questo che si scopre la sua ragione d'essere, poiché il Bulgàkov mira appunto a comunicare alla pagina la movenza stilistica del racconto di fiaba e a stemperarvi i contorni del vero.

«*Žiteli žàlis' i prodolžali žimàt'sja [...] I te kak raz priežali po ètomu strelovidnomu mostù*» (49).

«*... zazvenèl, raznèssja po vsemù sobòru ch or ... Tòlstyj, bàgrovyj Tolmašèvskij ugasil voskovùju, židkuju sveču i kamertòn zasùnul v karmàn. Ch or, v koričevykh do pjat kostjùmach, s zolotyimi pozumèntach, kolyšà belobrýsymi, slòvno lysými golòvenkami diskàntov, kačàjas' kadykàmi, lošadinymi golovàmi bàsov, potèk s tèmnykh mràčnykh ch or*» (305).

Particolarmente interessante è un esempio di allitterazione sorprendentemente esercitata nelle battute di un dialogo (poiché, anche qui, non è il dialogo che conta, ma l'evocazione della misteriosità della notte e del luogo deserto in cui si muovono due banditi):

«*— Zamèrznem, Kirpàtyj!*

- Terpi, Nemoljàka, terpi». (196).

⁶⁸ Si veda il periodo, dal ritmo rallentante, che precede il passo, e col quale ha inizio il sottocapitolo: «*I pogàsli ogni, pogàsli v knižnoj, v Nìkòlkinoj, v stolòvoj*». (Da notare: la ripetizione del verbo e della preposizione *v* che, spezzando il corso ritmico, lo va progressivamente spegnendo. La congiunzione iniziale *I*, conferisce subito al periodo un afflato lirico.

Allitterazioni e assonanze ricorrono così frequenti nella *Guardia bianca* che, se fossero presenti anche nelle altre opere del Bulgàkov, potremo addirittura considerarle una peculiarità dello stile dello scrittore.

Qui sembrano, a volte, sfuggire quasi involontariamente, istintivamente dalla penna (ad es.: « *pokupàli dèvkam lak* »)⁶⁹ e perfino a volte costituire oggetto di industriosità (ad es.: « *V stolòvoj stojàl stolòvyj stol* », 289). Ma va subito detto che il loro impiego in qualità di eleganze o giochi è piuttosto raro; e, incontrandolo, lo si avverte un tantino dissonante, ché la ragione per la quale è presente nel romanzo, e non nelle altre opere bulgakoviane, è che — non costituendo una proprietà dello stile dell'autore — costituisce una proprietà dello stile della *Guardia bianca*; dove la sua funzione essenziale è la stessa che ha appunto nel racconto di fiabe: suscitare e mantenere un costante disequilibrio fra prosa e poesia. Un disequilibrio in cui si attua l'incessante osmosi fra realtà e irreale che origina il clima della saga: il vero e il quotidiano si oscurano sotto ombre inquietanti, e l'immaginoso si compone nelle suasive luci dell'immagine.

4. A corroborare il clima della saga il Bulgàkov si vale anche di un altro procedimento, pur esso proprio del conto popolare: l'iterazione ravvicinata.

Esattamente come nelle fiabe, laddove essa ricorre, comunica alla pagina una andatura cantilenante e rallentata.

« Grande fu l'anno, e terribile, l'anno che seguì al Natale di Cristo 1918 » (111).

« E tutta l'estate, e tutta l'estate afflù e afflù gente nuova » (150).

« E il tempo, a quel tempo, volava e volava, ed ecco che ormai trasvolava il crepuscolo » (243).

« Ed entrò [*vošël*] nella Città, e si addentrò, si addentrò [*i pošël, pošël*] per la strada, e avanzò [*šël*] senza inciampo » (211).

« Accadde tutto rapidamente, ma non improvvisamente, e precorsero ciò che accadde certi presagi » (154).

⁶⁹ Cfr., fra gli altri esempi: « *Zolotòj serp eë [volòs L.P.S.] razvilsja i prjàdi obvisli na viskach* », p. 142.

Al tono cantilenante e al rallentamento contribuiscono anche le iterazioni della congiunzione *i* (*e*) e delle preposizioni.

« V'erano ufficiali. Ed essi fuggivano e dal Nord, e da Occidente dov'era stato il fronte — e tutti si dirigevano verso la Città » (52).

« E a cinque, e a sei, e a sette piani si ammuchiavano le case » (148).

« E si spensero i lumi, si spensero nella libreria, nella camera di Nikòlka, nella sala da pranzo.

Sempre come nelle fiabe, l'iterazione può essere usata in qualità di accrescitivo che dilata il soggetto nell'indeterminato.

« ... giungevano treni da là dove molto, molto lontano giaceva [...] l'enigmatica Mosca » (149).

« ... quando lontano, lontano, si udivano colpi ovattati di cannone » (151).

« presentando che, forse, sarebbe abbisognato andar più lontano e più lontano » (149).

La Città « si riempiva e si riempiva di gente foresta » (ibid.).

« Tinnivano i telefoni dello Stato Maggiore, ma, è vero, sempre più di rado, e più di rado, e più di rado... »

« Più di rado! »

« Più di rado! » (210).

Si hanno poi casi in cui l'iterazione ravvicinata serve a concatenare concettualmente e musicalmente due periodi che si susseguono l'uno all'altro.

« Feldman si fece terreo nella faccia, i suoi occhi presero a saltabeccare. Negli occhi presero a saltabeccare le verdi code gallonate degli hajdamaki » (214).

« Dalle vetrine di M.me Anjou cadon raggi di luce. Nei raggi — cappellini muliebri e fascette, e mutandine, e i cannoni di Sebastopoli » (195).

« Dagli occhi scomparvero la canicola e la scuola; negli occhi c'è un udito tesissimo »⁷⁰.

« ... ma sorride a tutti benevolo. E pur nella benevolenza si esterna l'apprensione » (126).

⁷⁰ Si ricordi l'immagine, egualmente ardita, che Joyce usa per Stephen, allorché costui passeggia sulla spiaggia: « Ineluttabile modalità del visibile; per lo meno di quello pensato attraverso i miei occhi ».

L'ultimo esempio ci offre un caso — anch'esso piuttosto frequente nella *Guardia bianca* — di pseudo iterazione: di una ripresa, cioè, che non si compie sull'eguale parola ma che si esercita fra parole corradicali o omofone.

« Otkrylis' [...] kafè, gde prodavali kòfe » (150).

« ... serebro, portrèty, port'èry - vse sem pýl'nych i pòl'nych komnat... » (113).

« ... màslo v prozračnoj màslenke » (118).

« ... kak že eto on podvernùlsja? »

« On povernùlsja k figure, sklonivšesja u stola »⁷¹.

Altrettanto frequente è l'impiego della iterazione col compito di pedale, allorché si vuol gravare l'accento su di uno stato d'animo ossessivo⁷², un concetto chiave. Il significato della parola

⁷¹ Sulla pseudoiterazione possono essere imbastiti giochi scherzosi:

« - Izvestie o smerti ego imperatorskogo veličestva... »

- Neskol'ko preuveličeno.

⁷² Per illustrare il caso in cui l'insistenza su determinate parole ha il compito di evidenziare elementi dominanti in uno stato d'animo, si veda, ad es., il soliloquio di Elena: « Lo so, io, lo so - disse Elena a se stessa: - non c'è un rispetto. Sai, Serèža, non c'è un rispetto da parte mia, per te [...]. Ed essa stessa, spaventandosi di quanto aveva detto, si spaventò della propria solitudine, e le venne voglia che lui fosse lì, in quel preciso momento. Senza un rispetto, senza questa cosa essenziale, ma che fosse qui, in questo momento difficile. Era partito. E i fratelli si erano baciati con lui. Ma è possibile che bisognasse fare così? Benché, scusate, ma che dico? E che avrebbero dovuto fare? Trattenerlo? Ma neanche per sogno. Ma, che non ci sia, pure, tanto meglio, lui, in un momento così difficile; e non c'è bisogno. Ma trattenerlo, poi, no. Ma neanche per sogno. Che se ne parta. Per baciarsi, s'eran baciati; ma però in fondo all'animo lo odiano. Parola mia. Così, ecco, menti continuamente a te stessa; menti e, se ci rifletti, tutto è lampante: lo odiano. Nikolka - lui è, tutto sommato, più buono, ma quello maggiore, ecco... Benché, no. Alèša è pure buono, ma chissà perché odia di più. Dio, ma cosa sto pensando? Serèža, ma cosa sto pensando, io, di te? » (146-47).

I motivi della speranza e della morte sono resi dominanti, all'inizio del cap. 18, dal ricorrere del sostantivo *nadèžda* (speranza) e del verbo *umirat'* (essere in punto di morte). Il medico « disse che c'era poca speranza, e aggiunse, fissando Elena negli occhi, con gli occhi di un uomo di molta, molta esperienza, e perciò aperto alla compassione: "molto poca". Tutti lo sanno, ed Elena pure, cosa significhi che non vi è assolutamente alcuna speranza, e che, quindi, Turbin sta morendo. Dopo, Elena passò nella camera, dal fratello, e rimase in piedi, a lungo, guardandolo in viso; e lì capì perfettamente che cosa significhi che non c'è speranza. Anche non possedendo la perizia del canuto e buon vecchietto, si poteva vedere che il dottore Aleksej Turbin stava morendo » (330). Cfr., ancora, l'insorgere della lascivia in Vasilisa, dinanzi alla florida lattaiia: « Vasilisa si dimenticò e dei cinquanta e dei cento: di tutto si dimenticò (*zabýl i pro pjat'desjät' i pro sto, pro vsè zabýl*), e un freddo dolce (*slàdkij chòlod*)

ripetuta assume, allora, significato dominante: la parola ha il compito di richiamare il discorso verso un centro focale.

L'incoscienza, il disorientamento e la conseguente irresponsabile confusione nella Kiev abbandonata dai capi — e ormai sotto l'incombente minaccia delle schiere di Petljura, giunte alle sue porte — sono resi mediante tre pedali: *znat'* (sapere), *ponimàt'* (comprendere), *Gorod* (città). Quest'ultimo ricorre ben dodici volte nello spazio di appena ventotto righe, cooperando con gli altri a creare il quadro di un'assurda metropoli ormai avulsa da ogni contesto, e paurosamente disequilibrata sui flutti come il frammento vagante di un continente.

« Niente di tutto questo sapevano gli allievi ufficiali della prima compagnia. E peccato! Se lo avessero saputo, forse... [...], ma essi non lo sapevano, perché non sapevano e non comprendevano niente. »

« Ma nessuno non comprendeva niente, nella Città; e anche in avvenire, probabilmente, non avrebbero compreso tanto presto. In effetti, nella Città vi erano i tedeschi [...] nella Città vi era l'etmano [...] nella Città vi era sua eccellenza il principe Belorukov, nella Città vi era il generale Kartuzov [...] nella Città, volere o no, tintinnavano e cantavano i telefoni degli Stati Maggiori [...] nella Città formicolavano le spalline. Nella Città si va in furie al nome di « Petljura » [...] nella Città camminano i cadetti [...] scaglione dietro

e petulante gli passò nel ventre (*prochodil v životè*). Un freddo dolce (*slàdkij chòlod*) che passava ogni volta nel ventre (*prochodil po životù*), non appena gli appariva la bellissima visione [...]. Di tutto si dimenticò (*pro vsè zabýl*) » (156).

Colori di incubo assume la scena in cui Nikòlka e Irina si recano nella camera mortuaria, per l'incessante iterarsi di « *zapach* » (odore), « *žirnyj* » (untuoso), « *losnit'sja* » (brillare): « Dinanzi alla porta più orribile dove, malgrado il gelo, si percepiva già un pauroso odore greve, Nikòlka si soffermò e disse: »

— Voi, forse, è meglio che aspettiate qui... Perché... perché là c'è un odore tale che, forse, vi sentirete male.

[...] Quell'odore [...] era dovunque. Odoravano i pavimenti, odoravano le pareti, gli attaccapanni di legno. Quell'odore era a tal punto pauroso che lo si poteva perfino vedere. Sembrava che le pareti fossero untuose e appiccicose, e gli attaccapanni brillassero d'unto, che i pavimenti fossero untuosi, e l'aria densa e satollante odorasse di carogna. All'odore, certo, ti ci abitui abbastanza presto, ma è meglio non guardarsi attorno e non pensare! La cosa essenziale è non pensare [...] venne fuori un uomo con gli stivali. Nikolka lo guardò, e subito distolse gli occhi per non vedere la sua giacca. La giacca brillava d'unto, come l'attaccapanni, e anche le mani brillavano di unto » (324-25. Il sostantivo « *zapach* » continuerà ad essere ripetuto anche alle pagg. 326 e 327).

scaglione sfilano verso la Città i reparti di Petljura [...] forse per lasciarlo entrare pacificamente nella Città?

« [...] No, nessuno non *comprenderà* ciò che accadeva nella Città il giorno quattordici dicembre » (209-10).

L'ignaro Aleksej Turbin avverte che la situazione è improvvisamente cambiata solo quando giunge dinanzi al negozio di M.me Anjou:

« Nella vetrina non ci sono più i cannoni, nella vetrina non ci sono più spilline dorate. Nella vetrina tremola e s'agita il riflesso ondeggiante di una fiamma » (232).

Carattere di pedale potrebbe essere attribuito anche ad altro tipo di iterazione che riscontriamo, contrariamente a questo, non all'interno della frase o del periodo, o tra frasi e periodi che si susseguono, bensì a distanza: nell'ambito di uno stesso capitolo⁷³, ad esempio, o di più capitoli del romanzo. Si vedano la voce dei telefoni (nel negozio di M.me Anjou, nei comandi, nel palazzo dell'etmano, nei distaccamenti avanzati, quale ricorrente sintomo della disordinata agitazione dei reparti militari), il battito dell'orologio dei Turbiny, i *sugróby* (i « cumuli di neve » che costituiscono nota costante del paesaggio della v'juga), la stella rossa (motivo degli « anni di sangue » e dell'avvento bolscevico).

La distanza fisica entro cui ricorrono è variabilissima. Il periodo che apre il primo capitolo del romanzo (« Grande fu l'anno, e pauroso, l'anno che seguì al Natale di Cristo 1918 »), è ripetuto all'apertura dell'ultimo.

Ma qui, a noi, l'iterazione interessa soprattutto come espediente del fiabesco, della trasfigurazione quasi-onirica della realtà. E perciò ci sia concesso di chiudere l'argomento, citando ancora una volta — ma adesso integralmente — una pagina già in precedenza prodotta:

⁷³ Si veda, al cap. 8 dove si descrive la marcia di avvicinamento del reparto di Kozyr'-Leško, l'insistenza sul colore *nero* (delle strade, degli uomini che si muovono sulla neve), del colore *sepulcrale* (*grobovoj*: dei berretti, delle nappe), sul fischio « di usignolo » dei soldati, e sull'aggettivo *kovannyi* (*ferrato*: gli zoccoli dei cavalli, le scarpe dei soldati). Dopo: la parola « slava » (gloria) che ricorrerà, intermittente, per l'intero capitolo, come Leitmotiv della marcia di avanzata dei reparti di Petljura. Si veda, ancora, alle pagg. 176-80 il ripetersi del titolo « Svobòdnye Vèsti » (poi, solo: *Vèsti*) e, al cap. 8, del nome Bolbotun.

« Macché, diavolo ... E forse non se ne andava nemmeno [Petljura, L.P.S.] per la Brønnaja. Mosca è una città grande, sulla Brønnaja ci sono *nebbie*, calaverna, *ombre* ... *Chitarra* ... turco al sole ... *narghilè* ... *chitarra*: drin-dren ... confuso, *nebbioso* ... oh, com'è *nebbioso* e pauroso tutto attorno.

... *Passano* e ca-antano ...

Passano, *passano* vicino *ombre* insanguinate, fuggono via fantasmi, scompigliate trecce di fanciulle, sentine, spari, e il gelo, e la croce notturna di Vladimir.

Passano e cantano
gli allievi della Guardia.
Timpani, piatti,
claroni *rimbombano*.

Rimbombano tiorbe, fischia l'usignolo dalla gola d'acciaio elicoidale, percuotono a morte la gente con gli scovoli, galoppo gli squadroni a cavallo dai neri berretti, sui destrieri focosi.

Un sogno presago *rimbomba*, rotola verso il giaciglio di Aleksèj Turbin pallido, con una ciocca bagnata pe 'l cocciore; e arde la lampada rosa. *Dorme* tutta la casa. *Dalla* biblioteca giunge il russare di Karàs, *dalla* camera di Nikolka il sibilo di Šervinskij ... Intorpidimento ... notte ... Sta gettato per terra, accanto al letto di Aleksèj, il Dostoèvskij non finito di leggere, e berteleggiano i « Demoni » con parole pazze *Quieta dorme* Elèna » (159)

È un avvicinarsi febbrile, tumultuoso di motivi che si cedono l'un l'altro il passo, spostando con allucinante rapidità il luogo dell'azione. Essi insorgono nella memoria dello scrittore e prendono a convibrare in una orchestrazione entro cui la materia narrata vacilla, e trasalisce come entro i bagliori di un sortilegio.

5. Trattando delle descrizioni, abbiamo avuto modo di rilevare come alcune di esse presentino un carattere di schematicità che richiama alle didascalie teatrali. Dei mezzi teatrali il Bulgakov si serve e nella *Guardia bianca* e nelle altre sue opere; potremmo pertanto ritenerli caratteristici della sua tecnica narrativa. Ma se ci limitassimo, per questo primo romanzo, a parlarne unicamente sotto tale prospettiva, rischieremmo di definire a malapena l'aspetto esteriore di un procedimento che affonda altrove le sue radici.

Gli esempi da sforbiciare sono molti. Potremmo cominciare col constatare come l'impiego delle « didascalie » venga effettuato anche al di fuori dell'ambito descrittivo, in occasioni dove, come nel dialogo, esse sembrano avere un aspetto ancor più dichiarato di mezzo teatrale:

« Capiscimi (*sottovoce*), i tedeschi abbandonano l'etmano alla sua sorte... »⁷⁴.

« *Disperazione e perplessità nella voce del cadetto:*

— Ma, scusa, allora bisogna interrompere la resistenza?...

Angoscia nella voce del cadetto:

— Il diavolo li capisce! » (208-9).

Dico però che « sembrano » avere, poiché non saprei se, più che didascalie, esse non siano da considerare *intromissioni* del narratore.

Ciò resulterà, forse, più chiaro dopo l'analisi di alcuni esempi.

« Là, tendine bianche sulla porta-finestra che dà sul balcone, la scrivania coi libri e un'apparecchiatura per scrivere, scaffali con le ampole dei medicinali e le apparecchiature dei ferri, un sofà ricoperto da un lenzuolo bianco. Aspetto povero e angusto, ma confortevole » (176).

« Quattro luci sul lampadario in stanza da pranzo. Vessilli di fumo azzurro. Le tende color crema hanno totalmente occultato la veranda a vetri. L'orologio non si sente. Sul nitore della tovaglia: freschi mazzi di rose di serra. Tre bottiglie di vodka e le slanciate bottiglie tedesche di vino bianco. Bicchieri per il Lafitte, mele nelle scintillanti fratture dei vasi, spicchi di limone, minuzzoli, minuzzoli, tè... »

« Su una poltrona un foglio gualcito del giornale umoristico « La Bambola di Belzebù » (136).

Se soffermiamo la nostra attenzione su questi passi, ci accorgeremo che essi presentano un curioso aspetto. Non sentiamo di riceverli come una informazione rivoltaci, non vi ravvisiamo l'offerta di una dimensione singolare di una scena, utile a collocarvi avvenimenti singolari. La serie dei dettagli che li costituisce crea un atmosfera, ma questa è destinata a restare esau-

⁷⁴ La « didascalia » *šèpot* è fra le più frequentemente usate nella *G. b. V.* alle pagg. 128, 130, 305, 311, 315.

rita in sé. Ci chiediamo, allora, se quei dettagli non rappresentino, in realtà, degli appunti che lo scrittore riesuma dal taccuino della memoria, e di cui si serve come di stimoli rievocativi per ricalarsi nel passato.

Agli inizi del capitolo 8 ne abbiamo un esempio che definirei vistoso perché il carattere di visione memoriale, di descrizione che non *introduce* a nulla è notevolmente sottolineato dal fatto che il brano ha una collocazione fisica isolata: forma oggetto, e intero contesto, di un brevissimo sottocapitolo a sè stante.

« Salotto. La porta dell'anticamera è chiusa, e la portiera è tirata perché rumori e voci non giungano fino a Turbin. Dalla camera di lui sono usciti, ed hanno or ora lasciato la casa, barba-appunta con il pince-nez, l'altro, rasato, giovane, e infine il canuto vecchio e intelligente professore, insegnante dello stesso Turbin, con una pelliccia pesante, con un berretto alla boiara. Elena li accompagnava, e il suo viso è diventato di pietra. Dicevano: tifo, tifo... e gracidavano la malora.

— Oltre la ferita: tifo petecchiale...

E la colonna di mercurio sui quaranta e... « Julija »... Nella cameretta, una temperatura rossiccia. Silenzio, e nel silenzio un borbottio a proposito di una scaletta e di un campanello « dr-rin » (282).

Il carattere di « rievocazione » si manifesta palese anche in altre circostanze. Il capitolo 7 si chiude con una andatura pianamente descrittiva (si noti a diversità del passo precedente la non elisione dei verbi, e la conseguente maggiore scorrevolezza del rendiconto):

« Alle finestre vi era un'aria del tutto cilestrina. E nel celeste, sul pianerottolo, erano rimasti due, ultimi a uscire: Myš-laèvskij e Karàs [...] Alle finestre era cilestrino, e in strada già biancastro, e la *nebbia* si innalzava e si sfaceva ».

L'inizio del capitolo 8 (col quale si apre la seconda parte del romanzo) muta bruscamente carattere:

« Sì, si vedeva la *nebbia*. Gelo pungente, zampe villose⁷⁵, neve senza-luna, scura e, dopo, di prealba; oltre la Città,

⁷⁵ Intendi: i rami degli alberi coperti di neve. Cfr., a pag. 114: « Era il bianco, peluginoso (*mochnâtyj*) dicembre »; « tutti i rami degli alberi si

nelle lontananze, le cupolette azzurre, cosparse di stelle musive, delle chiese e, a un'altezza abissale al di sopra della Città, la croce di Vladimir che non si spegne insino all'alba giungente dalla riva moscovita del Dnepr» (204).

Vorrei fare il punto sul significato di quel « Sì » con cui il passo si apre. L'avverbio non mi sembra che serva bene di avvio ad una descrizione, ma ottimamente all'inizio di un soliloquio, all'avvio di un itinerario della memoria.

« Città. Cielo basso, denso. Cantonata. Casupole al suburbio, qualche raro mantello » (208).

Nel febbraio 1912 Alessandro Blok aveva scritto dei versi destinati a diventare celebri e a trovar posto di onore nelle antologie:

Notte, strada, fanale, farmacia,
luce smorta, insensata...

Sembrerebbe a tutta prima che un raffronto fra i due passi dovesse porci dinanzi a un caso di imprestito stilistico mutuato dal narratore al poeta. Ma, in effetti, non si ha che il ripetersi di una eguale condizione emotiva; che, nell'uno, in Blok, è provocata dalla immagine di un universo che si sgretola e geme nelle sue giunture, nell'altro da una tensione lirica in cui frammenti della realtà intervengono come indici di un riposto libro della memoria — inquietanti sintomi di un mondo che chiede di essere riassunto, riintriso e ricomposto nelle sofferenze di una nuova, più matura esperienza.

6. Ai laconici frammenti di realtà dei quali il Bulgàkov si serve come di espedienti per ripopolare la dimora del ricordo, fa opposto riscontro, in altre descrizioni, una dovizia di dettagli che accorrono ad infoltire e ad esagitare il panorama; o un esuberante impiego di mezzi pittoreschi volti a darne una visuale remota dall'ordinaria esperienza. Ma anche questo modo di investire

fecero simili a zampe (*lâpčaty*) e ripiegarono in giù». Nel passo citato si ha un richiamo a questa descrizione nella allusione alle « zampe villose » (*kosmàtye lâpy*).

le cose di un intenso interesse immaginativo è pur esso uno degli indici della emotività — della « liricità » — con la quale la scena è rivissuta dallo scrittore.

Ora sarà un susseguirsi di verbi a proporre quest'ultima alla nostra conoscenza, attraverso complicazioni di un suo aspetto o un susseguirsi di metamorfosi (« La Città si gonfiava, si dilatava, traboccava come una pasta lievitata dalla pignatta », (150). « Ruz-zava di luci e lampeggiava iridescente, splendeva e danzava e scintillava tremula la Città, nelle notti, e al mattino smoriva e si infagottava nel fumo e nella nebbia », (149), ora sarà, invece, una serie di aggettivi a scavare nella sostanza dell'oggetto rappresentato, a saggiarlo da più angolazioni, oppure un elenco di sostantivi coi quali uno spazio viene ad essere saturato di simultanee presenze:

« Facce bianche, smunte, cocainizzate di prostitute » (150).

« Al di là delle due finestre quadre v'era un giorno bianco, decembrino, afono » (232).

« I giardini si distendevano per ogni dove in macchie enormi con viali, castagni d'india, burroni, aceri, tigli » (148).

« E v'era sentore di caffè tostato, di sudore, di alcool, e di profumo francese » (150).

7. Un altro, e ancor più palese indice di partecipazione emotiva è rivelato dalle iterazioni enfatiche.

Queste si incontrano molto frequentemente nel discorso dei personaggi « *Irina, Irina, Irina, Irina* — si senti dalla stanza adiacente: — *l'hanno ucciso, ucciso. E tu? Tu?... Tu, Irina...* E io che farò, ora che *hanno ucciso Felix? L'hanno ucciso...* », (324), ma sono altrettanto, e forse più frequenti nel discorso dell'autore:

« *Lo videro, lo videro* loro stessi come *sbiadivano* i tenenti tedeschi [...], *in uno spazio d'ore, in uno spazio di poche ore sbiadivano gli occhi* » (161).

« ... giunse un foglio firmato dalle competenti autorità dell'etmano in cui si dava disposizione di liberare dalla cella n. 666 il delinquente ivi detenuto. *Ecco tutto.* »

« *Ecco tutto!* E a causa di quel foglio, - indubbiamente a causa di quello! - succedero *tali* guai e disgrazie, *tali* operazioni militari, spargimenti di sangue, incendi e pogrom, disperazione e orrore... *Ahi, ah, ah!* » (157).

8. Vi è una forma di umorismo altamente innocuo che si esercita in un *no man's land* dell'intelligenza, e che potrebbe essere definito « riso da Caffè » in considerazione del luogo dove tutti possono convenire per separarsi. Il Bulgakov risentiva per esso una tale inclinazione e ne era preso a tal segno da compiacersi di interpolare freddure, aneddoti e *calembours* perfino in un romanzo di così incessante tensione qual è la *Guardia bianca* (e perciò non sempre a proposito e nel tono della pagina). La sua incapacità di trattarsene è incredibile: ma è ancor più incredibile che egli abbia potuto permettersi un tal lusso senza imprimere scosse pregiudizievole al racconto.

È diventata famosa la sua barzelletta imperniata sulla discordanza di significato che la parola *kit* ha in russo (balena) e in ucraino (gatto). Essa ha suscitato e seguita a suscitare una notevole dose di ilarità fra i lettori del nord: e una altrettanto notevole quantità di antipatie sottaciute di cui il Bulgakov è fatto ancor oggi segno in Ucraina.

« Allora, ecco, chiedo: come si dice, in ucraino, *Kot* [« gatto » in r. L.P.S.]? Mi risponde: *Kit*. Domando: e *Kit* [« balena » in r. L.P.S.] come si dice? E lui resta interdetto, sgrana gli occhi e ammutolisce. E adesso non mi saluta più » (139).

Su un bisticcio fra due possibili significati di « *napetljùrila* » (« ha spadroneggiato come un Petljùra » e « non ne ha combinate una per il verso ») e di « *bolbotùnit* » (« si comporta come un Bolbotùn »⁷⁶ e « borbotta », « brontola ») si basa uno scambio di battute fra passanti:

« — Ivàn Ivànovič, com'è che oggi siete di cattivo umore?
— È che mia moglie *napetljùrila*. Fin dal primo mattino, oggi, *bolbotùnit* » (177).

Altri esempi del tipo non servirebbero a molto: sono piacevolesse che una traduzione (in cui spesso è impossibile rendere il giuoco) e un commento servono solo a guastare, poiché le spaesano dal loro ambiente linguistico, e le scoloriscono.

⁷⁶ Colonnello dell'armata di Petljùra, di cui si parla nel romanzo.

Non tutte sono farina del suo sacco; ma questo non riveste importanza.

« — Ci sarà una spedizione.
— Una spedizione dove?
— Contro Mosca.
— Contro quale Mosca?
— Contro quella solita »⁷⁷.

Perciò non rifugge dallo svaligiare l'emporio dei detti e dei motti correnti, ogni qual volta reputa che ne valga la pena: « A connotati nudi non ti metti a sedere su un porcospino »⁷⁸, « Svelto, svelto, vecchiardo. Che ti trascini come un pidocchio su di una corda di chitarra? » (190).

Che si tratti di micce accese a tradimento può mostrarlo un caso eloquente. Al marito che l'ha offesa, chiamandola stupida, Vanda risponde: « Che tu fossi uno screanzato lo sapevo da un pezzo. Il tuo modo di comportarti, negli ultimi tempi, ha raggiunto le colonne d'Ercole » (289). Questa battuta potrebbe, altrove, costituire un tratto distintivo di chi la pronuncia (sfoggio di espressioni ricercate che denotano una ambizione di cultura in chi, per essere incolto, le impiega comicamente fuori del calibro del discorso). Non lo è, invece, per la consorte di Vasilisa, poiché questa è l'unica volta in cui essa ricorra ad un eloquio pomposo. Il Bulgakov si è servito di un personaggio per appendervi, come sopra a un uncino, un suo scherzo.

Alle manifestazioni di tal genere di umorismo risale l'impiego, tutt'altro che occasionale, di un pittoresco e vigoroso turpiloquio; di cui, nella *Guardia bianca*, Myšlaèvskij è una sorta di nutrita enciclopedia. La *màternaja bran'* ricorre, a proposito e a sproposito, in bocca a un considerevole numero di personaggi, (e non solo nella *Guardia bianca*, ma in tutte le opere bulgakoviane). Lo stesso vale per l'uso di parole o di espressioni gergali (« *napìlsja kak zòntik* » si è ubriacato — s'è inzuppato — come un ombrello; « *temno kak v ž...* », buio come nel c...) sfoggiate anche

⁷⁷ Il testo suona: « Na sàmuju obyknòvènnuju » (letter.: Contro la più usuale).

⁷⁸ pag. 136. Letter.: « A profilo nudo » (cioè: col sedere nudo).

quando colui che se ne serve non è persona del popolo. Esse non mancano di ricorrere anche nel discorso diretto dell'autore ⁷⁹.

VIII

1. A chi non credesse che la qualità del tessuto verbale della *Guardia bianca* — così singolare e così diverso nei confronti di quella delle altre opere — costituisca uno dei sintomi della drammaticità con cui vengono rivissute in modo intensamente soggettivo le vicende del romanzo, si prospetterebbe un problema: la collocazione di tale qualità nello stile dell'autore. Poiché il fatto che il Bulgakov la abbia in seguito abbandonata potrebbe dare agio a supporre che egli avesse finito col sentirla non rispondente alla sua reale natura. E in tal caso — manifestandosi per stile di accatto — sarebbe da vedere in quale misura l'autore la avesse mutuata alla poetica del tempo.

Ma il fatto è che ci troviamo dinanzi un romanzo eccellente; e il discorso della non rispondenza crolla non appena siamo costretti a riconoscere che il romanzo è eccellente appunto per lo straordinario vigore dei mezzi dell'espressione; e che quei mezzi non solo rivelano una assoluta assenza di sforzo e di ingegnosità, ma sono carichi di suggestione, e pertanto genuini e di inconfondibile novità.

D'altronde noi non sorprendiamo mai l'autore a indugiarsi artatamente come chi si eserciti in accorti rabeschi di maniera; e ci rendiamo conto, oltre a ciò, che essi confluiscono a formare una trama, dove si innervano fili maestri e vanno a operare cuciture sotterranee e richiami a centri focali.

⁷⁹ Dove l'arguzia bulgakoviana consegue risultati apprezzabili, e meno occasionali, è nelle pagine in cui sono riportate le voci della folla (un intersecarsi di battute che rimangono a volte in sospeso, interrotte da altre, per riaffiorare più oltre e complicarsi) e i commenti di natura politica o militare, che essa va facendo nei modi imprevedibili e assurdi di cui Gogol' aveva già dato esempi indimenticabili.

Fra le predilezioni di carattere personale — quasi extratestuale — si veda, ad es., l'uso delle onomatopee (ricorreranno in tutte le opere del B.): *tonk-tank* (la pendola dell'orologio), *tren'*, *dzin'-tren'* (la chitarra); *bu-um* (i cannoni); « *Tz... tz... tz... Eh, eh* » (suoni che escono dalla bocca di ubriachi; e quando a uno di essi verrà versata in bocca dell'ammoniaca: « *A... chrr... u-uch... T'f... fe...* »); *brryn'* - *brrryn'* (il campanello del negozio di M.me Anjou); *topy-topy-topy* (passi che discendono una scala), etc.

È indice piuttosto sintomatico, ad esempio, che in una stagione letteraria, come quella in cui nacque il romanzo, il Bulgakov abbia mostrato una certa incuranza proprio nei riguardi di un elemento che forma uno dei tratti distintivi dell'epoca: i tropi. Nella *Guardia bianca* essi presentano un carattere discreto, che non ha nulla che richiami al virtuosismo nella manipolazione delle parole e alle sorprendenti trasfigurazioni. Le immagini, nel Bulgakov, non costituiscono un *soggetto*, ma uno *strumento* dell'arte; e come strumento mancano di appariscenza. Esse stabiliscono fra le cose relazioni a tal segno piane, e a tal segno pianamente intelligibili, da non provocar mai quel particolare genere di ammirazione che è suscitato in noi dal senso di una nostra inferiorità: dalla consapevolezza cioè che non saremmo mai stati capaci, da soli, di riscoprire il mondo sotto luci talmente imprevedute.

Le metamorfosi che esse operano restano ristrette alla cerchia dell'esperienza quotidiana; e perciò fanno parte della nostra capacità di visuale. Vi sono anzi occasioni in cui il Bulgakov non disdegna neppure i luoghi più vietati della metafora, come quando ci ricorda che una teoria di fanali, lungo un viale, può assomigliare a una fila di perline (*gorjàt businami*, 194), o una voce umana suonar « pura e del tutto limpida come un ruscello » (162); e come quando ci dice che un tale ha i baffi « stopposi » (*močal'nye*, 135) e, un altro, i capelli eguali a « una nera spazzola da scarpe » ⁸⁰, che i senegalesi sono « neri come scarpe » (139), e che le teste delle persone, vedute dall'alto, sembrano « mele gialle » (305) e « zucche » mature.

Io credo che il Bulgakov si rendesse pienamente conto della opportunità di servirsi anche di questi mezzi un tantino triti per raggiungere una immediatezza di comunicazione col lettore. Solo un epiteto di sorta così banale come « cereo », impiegato a raffigurare la faccia di un malato, poteva essere inserito, e immettere una vibrazione in una scena di intensa serietà e gravità, quale

⁸⁰ Pag. 192. Il tipo di immagine si ripete altrove: « la setola delle baionette » si sollevò come una spazzola pungente » (183). E, nel medesimo ambito di raffigurazione: « il prunaio delle baionette si infilò nella parata come una nube pungente » (310); « le lance saltavano come aghi » (ibid.); « i baffi rossi si drizzavano come dardi » (151).

quella in cui il moribondo Aleksej riesce a superare la crisi, senza turbarne l'austera compostezza ⁸¹.

Ciò che poi colpisce nei tropi bulgakoviani è la scarsa varietà dei motivi a cui si ispirano, e che appare condizionata da un ambito di esperienze sorprendentemente ristretto.

Lo spazio domestico, la casa, ne suggeriscono un numero ragguardevole: « le falde della giacca ciondolavano come *gli sportelli di un armadio* sgangherato » (289); la Città « traboccava come *pasta lievitata* da un pentolo » (150); « Giacevano, simili a *barattoli di conserva*, bombe a mano » (172); « Gli alberi, nella tenebra, strani come *lampadari coperti di mussola*, s'ergono sotto cappucci di neve » (194); « Il sogno pendeva su di lui come un *quadro scolorito* » (343).

Ed è notevole come alcuni tropi si ripetano, non solo con evidente disinteresse del nuovo, ma quasi, direi, con una dichiarata predilezione verso un determinato modo di vedere le cose. Le persone « si riversarono nel vicolo come da un *sacco rotto* » (313); il cadavere di Naj-Turs « divenne pesante come un *grosso sacco di farina* » (239); Myšlaevskij, ubriaco, « pendé floscio dalle braccia di Turbìn come un *sacco svuotato* » (144).

« E cammina, cammina l'allievo-*pendolo* » (195); « camminava come un *pendolo* » (345), etc.

Ancora più numerosi sono i tropi collegati col regno animale. E anch'essi, in notevole parte, confermano un impegno ancillare della metafora: un suo intervento non vistoso, cioè, non di eccitante invito alla fantasia, ma di ausilio al discorso; un modo di insaporarlo parcamente affinché la droga non copra il sapore della vivanda.

Niente potrebbe apparire più vieta, ad astrarla dal testo, della frase: « i cittadini già si muovevano *come formiche* per i loro affari » (154); ma nel contesto, questo luogo comune trova una sua freschezza e una necessità. È come un breve segno di intesa scambiato col lettore, strada facendo, senza interrompere il cammino verso una meta urgente.

Il Bulgàkov non esita a servirsi più di una volta di immagini del tipo: « Un filo elettrico strisciò *come un serpe*, dalla presa,

⁸¹ L'epiteto verrà rafforzato, dopo, con una immagine che raffigurerà quella faccia come « una candela contorta, cianciata da mani sudate » (134).

verso una sedia » (255); « Su per la Kostel'naja, *serpe bulicante* (*gustèjšij*) avanzavano, come dovunque, le truppe che si recavano alla parata » (321); « Nelle fauci nere dell'accesso al sotterraneo del Ginnasio la colonna venne risucchiata come un *serpe*, e le fauci presero a inghiottire drappello dietro drappello » (182).

La stessa colonna militare è vista, più oltre, come « un bruco scompaginato » (*razroznënnaja gùsenica*, (185); dopo di che la parola « bruco » sarà costantemente impiegata in sostituzione di « colonna ». E a un bruco verrà paragonato un convoglio, fermo a una stazione: « Il treno è lì, ancora senza locomotiva, come un bruco senza testa » (127).

A scarabei sono ragguagliati i tedeschi (« simili a scarabei stercorari », 195) e un mendicante (« Nero, col fondo dei pantaloni rivestito di cuoio, come uno scarabeo dimezzato strisciò fra le gambe uno sgambato », 309). Il treno blindato « *Il Proletario* » si muove « grigio come un rospo » (131), e come una « grigia, grossa testuggine » avanza un'autoblinda (anche qui, nel prosieguito, si parlerà solo di « testuggine » e non più di « autoblinda »). Ad Aleksèj Turbìn le mitragliatrici appaiono « nere e grige, simili a perfide zanzare » (182). Nikòlka, turbato, vaga per le stanze di casa « come una mosca insonnolita » (263).

I telefoni che suonano nei Comandi, nel negozio di M.me Anjou, a Palazzo, vengono immutabilmente detti « uccellini » (*ptički*; e, ancora una volta, — stabilita l'analogia, — in seguito non si parlerà più di « telefoni », ma di « uccellini ») e solo una volta « gallettini » (si ricordino i più icastici, stupendi gallettini « leggeri, di fuoco » che prendono a « frullare » nella « tempesta » — le fiammelle degli spari — allorché si scatena l'ira contadina).

Fra i molti esempi che potrebbe fornirci il romanzo, ne citiamo un ultimo che ci introduce in un nuovo gruppo di tropi altrettanto tipico: « Avanzano [...] cavallucci da contadini, adusati alla fatica, *simili a pulci gravide* » (312).

L'umorismo del Bulgàkov si manifesta anche nell'ambito delle comparazioni. Ecco che il « possessore della voce sottile », istigando la folla a catturare l'oratore bolscevico, prende ad agitare le mani « quasi stesse acchiappando un pesce viscido » (317). Lariosik corrobora una enfatica esclamazione, « congiungendo le mani come un cattolico in atto di pregare » (258). Le sua ombra si

proietta sulla parete « simile a un pipistrello dalle ali tarpate » (265).

Ora, tutto questo non fa che comprovare una tendenza a una trascrizione essoterica, e non esoterica, della realtà. E se, in contrasto con tutto ciò, potrebbe a tutta prima stupirci di incontrare un passo come il presente:

« Siamo vinti [...] Oh, solo colui che è stato vinto conosce il volto di questa parola. È simile a una sera dentro una casa nella quale si sia guastata la luce elettrica. È simile a una stanza sui cui parati striscia una muffa verde carica di vita infetta. È simile a bimbi rachitici, diabolici, a un olio rancido, a un'invettiva oscena pronunciata nel buio da voci femminili. In una parola, è simile alla morte » (162).

ci accorgeremo ben presto che la molteplicità e la disparità dei tropi non mira tanto, o principalmente, a proporci un soggetto sotto sempre nuove trasposizioni, quanto a suggerirci, con l'ausilio di una serie di sollecitazioni (serata al buio, muffa, bimbi rachitici e demoniaci, olio rancido, invettive oscene, morte) uno stato lirico di angoscia che può affrancarsi anche dallo stesso soggetto raffigurato.

Resta da considerare un altro, ed ultimo, tipo di immagini, poiché anch'esso come i precedenti, raccoglie un numero abbastanza cospicuo di esemplificazioni, e acquista conseguentemente rilievo (ciò che importa non è la catalogazione delle immagini, ma l'analisi di quelle che, costituendo dei gruppi, risultano sintomatiche di un lato dell'indole di uno scrittore). Caratteristica di questo tipo è il movimento, la dinamicità. Eccone alcuni esempi scelti fra i migliori. Gli impropri « saltavano per la stanza come una grandine su un davanzale » (122); « Scagliò un terribile improprio, come una frana di pietre » (124); « Gli avvenimenti si rovesciavano come pietre sulla famiglia » (320); « Negli occhi insolenti del piccolo Šervinskij la gioia prese a saltare a pallottoline » (137); « Le carte volavano via silenziose dalle mani di Myšlaèvskij come foglie d'acero » (285). Nei berretti degli accattoni le banconote « cadevano come foglie » (305); « Myšlaevskij gettava le carte ai compagni come bossoli da un fucile » (285).

2. Tornando al quesito proposto all'inizio del capitolo, crediamo che la risposta ad esso possa venire da un più attento

confronto tra la *Guardia bianca* e gli altri racconti e romanzi bulgakoviani (ancorché la datazione finoggi conosciuta di alcuni fra questi ci lasci in una certa perplessità). Dall'accorgerci, cioè, a un dato momento, che la nostra opinione va alquanto modificata, poiché se l'*aura stilistica* della *Guardia bianca* non ha altrove, effettivamente, riscontro, un riscontro lo hanno invece i *procedimenti stilistici* che operano a formarla. Solo che, nelle opere che seguono al 1924, li ritroviamo privi di quella densità e intensità di impiego che essi avevano nel primo romanzo, e perciò non così appariscenti. Li ritroviamo perché essi sono propri di uno stile e non soltanto di un'aura. Anche se in quest'ultima trovano un terreno adatto a una loro fastosa fioritura, che al suo concludersi, sembra lasciare l'albero dispoglio.

Forse, l'unica parola adatta a definire la densità e la intensità è, appunto, « fioritura »; poiché tutto induce a supporre che l'età in cui fu scritto il romanzo, e l'età nella quale il Bulgakov scoprì il proprio stile, coincidessero. Alla conquista del proprio stile il Bulgakov giunse sotto la imperiosa sollecitazione di un soggetto che, per la prima volta, implicava totalmente il suo mondo. Il mondo, oltre che della sensibilità — delle *idee*. L'una e le altre urgevano, ora confusamente intricandosi, ora avvicinandosi in un tumulto che l'uomo era ancora incapace di padroneggiare, ma che l'artista riusciva egregiamente ad esprimere come tumulto. E lo esprimeva, valendosi dell'improvviso rigurgito di mezzi verbali che egli prendeva amorosamente a saggiare in ogni loro risorsa.

Qui è, però, necessario fissare un punto. Se il Bulgakov fosse stato principalmente uno stilista, e cioè uno scrittore principalmente legato al mondo della sensibilità e della rappresentazione liriche, noi avremmo assistito ad un evolversi di quei mezzi in una direzione diversa. Il fatto è, invece, che egli era soprattutto legato al mondo delle idee. E del sentire epico. Ciò che urgeva in lui non era la distillazione di uno stile, ma la chiarificazione e l'approfondimento di quel mondo; nel quale andava cercando le ragioni dell'essere. Lo « stile » era solo uno strumento stupendo per esprimerlo.

Ora, non vi sono che due romanzi — e sono i suoi indiscussi capolavori — dove questa ricerca sia collocata al centro e costituisca l'asse attorno a cui si muovono le vicende: la *Guardia*

bianca e *Il Maestro e Margherita*. L'uno ne segna il sorgere, ancora caotico, ancora tumultuosamente passionale; l'altro — l'esito in un clima di composta chiarezza, e di passione ormai macerata e controllata. Nell'uno l'autore, invischiato nei fatti, non mostra ancora la sua disposizione a scomparire; nell'altro sa già celarsi dietro la pagina, e guardare con distacco dall'alto: la sua saggezza è maturata e, con essa, ha avuto coerente maturazione anche lo stile.

Una riprova di come i procedimenti di quest'ultimo trovino adesso impiego differente, perdano di evidenza, e giungano anche ad assumere compiti che quasi li portano a trascendere la loro natura di mezzi verbali, ci è offerto in modo vistoso dalle «legature». Esse hanno nei due romanzi una posizione di rilievo. Nella *Guardia bianca* è dato incontrarle ad ogni pie' sospinto⁸², e sono rappresentate da frasi, o da singole parole che, ripetute a distanza o a breve intervallo, servono da chiavi di volta per congiungere scene, episodi spazialmente distaccati fra loro, in una comune atmosfera lirica.

Ne *Il Maestro e Margherita* l'uso del procedimento è diverso: investe un raggio d'azione più ampio. Il romanzo procede su due linee costituite l'una dal racconto di Pilato e di Jeshua, l'altra da quello, nell'età nostra, di Woland di Margherita e del Maestro. Apparentemente agli opposti poli, e per il loro carattere e la

⁸² Oltre gli esempi già veduti — e più evidenti, quali la «nebbia», il «torpore», etc., che agiscono da pedali lirici nella cui atmosfera si intridono le pagine in cui ricorrono, ne citiamo altri meno appariscenti. Ne sono particolarmente ricchi i capitoli 6 e 7, dove il richiamo alla «luce» elettrica accomuna tre ambienti fisici: il negozio di M.me Anjou, il Ginnasio e il Palazzo dell'etmano («Dalle vetrine di M.me Anjou cadono raggi di luce», 195; «E là, nel Ginnasio Alessandro, i globi versano luce [l'jut šary] come a un ballo» ibid. - Precedentemente, a pag. 193: «Nel Ginnasio, friggendo sommessi, i lampioni incandescenti, nei globi, versavano una luce dorata». - A Palazzo «ardevano le luci nei saloni dei ritratti e nei saloni dorati», 197). Motivo che si intreccia e giuoca con quello della «notte» che fa da sottofondo a quattro episodi che si svolgono nei luoghi ora detti e sulla Collina («Il signor colonnello trascorse una notte indaffarata» 193; «A notte fonda, un buio di carbone si distese sulle terrazze del più bel luogo del mondo» 194; «Notte trepida, grave, notte di guerra» 194; «Notte grave, di guerra. Dalle vetrine di M.me Anjou cadono raggi di luce» 195; «Brutt'affare, sulla Collina. - E a Palazzo, figuratevi, è pure un brutto affare; un andirivieni, a Palazzo, che è disdicevole di notte» 196). Infine, le «stufe» che costituiscono elemento di passaggio fra quanto avviene al Ginnasio e nel negozio: «Gli allievi [...] accesero le stufe bianche», 193; «Da M.me Anjou la stufa si era arrossata come un satanasso» ibid.

cronologia, esse sono strettamente legate nella sostanza. Le giustappone un parallelo, condotto nel sottofondo, fra l'antica Gerusalemme e la nuova (Mosca): le due città che hanno accettato la condanna di Cristo, e in cui domina la «viltà» che teme Cesare.

I nodi della sutura si fanno scoperti nei luoghi in cui, concluso un episodio di uno dei due racconti, si dà inizio a un nuovo episodio dell'altro: conclusione e inizio presentano la ripetizione di una identica frase.

È evidente che il procedimento della legatura è passato, dalla funzione di richiamo a un pathos lirico, o di componente di una raffigurazione ambientale, a elemento della *architettura* del romanzo.

XI

1. Il carattere dei personaggi è messo in luce attraverso il dialogo, il monologo interiore, il sogno; e si proietta e sviluppa nell'azione. Non ci viene comunicato che raramente mediante una analisi dei pensieri e dei sentimenti. L'atteggiamento dell'autore verso il personaggio è o di una pressoché assoluta implicazione, o di un pressoché assoluto (a volte sprezzante e disumanante) distacco.

La didascalia psicologica non ha, di conseguenza, nei pochi casi in cui ci è dato incontrarla, alcun valore determinante, di illuminazione centrale. Di Naj-Turs è detto che era, «in genere, straordinariamente avaro di parole» (222) e, di Karàs, che possedeva un cervello «lento a capire», ma capace, quando aveva compreso, di intendere «a fondo» le cose (200). Per Aleksèj Turbìn si insiste sui tratti della fiacchezza spirituale e dell'umore tetro, ma si è già veduto come ciò serva, più che a dar vela a un'indole, a stabilire un contrasto tematico (fra labilità e solidità di un ancoraggio morale) con la natura «serena» e ferma di Elena; e come, perciò, valga non tanto quale coloritura di un ritratto, quanto quale elemento del disegno dell'opera. Gli esempi non potrebbero andare molto oltre, e ci accorgemmo poi di non incontrarli in nessuna di quelle circostanze in cui siamo usi a trovarli nel romanzo tradizionale (e cioè là dove si effettua la «presentazione» del carattere), bensì ove una occasione li esige

a proprio chiarimento, o commento, e quando ormai, fra personaggio e lettore, si è già stabilita una dimestichezza.

Neppure la pittura esteriore riveste singolare importanza. Trattati fisici e gesti hanno campo d'azione limitato. Soprattutto i gesti, che si rivelano essenzialmente, e in primo luogo, sintomi del realismo visivo dello scrittore; e pertanto costituiscono componenti occasionali e non centrali di un ritratto. Non è raro, d'altronde, che gesti eguali compaiono come requisito di persone diverse, venendo in tal modo a scoprirsi per una di quelle che abbiamo chiamato « predilezioni » del Bulgàkov⁸³.

Ma prima di dare seguito al discorso è opportuno che sia compiuta una distinzione iniziale fra i personaggi. Questi risultano divisi in due categorie: da un lato si hanno gli abitanti dell'*očaj* — dello spazio *al di qua* delle « tende color crema » (i Turbinj e i loro « teneri » amici e, ai margini, Naj-Turs, Lariòsik, Rusakòv, la Reiss e lo stesso « detestato » Vasilisa) — dall'altro coloro che abitano e agiscono *al di là*. I primi sono figure attentamente sorvegliate nell'anima: il loro mondo è intenso e carico di incalzante interesse. Nella loro carne scorre un sangue così convincente da farci dimenticare che essi raffigurano anche delle idee. I secondi vanno a formare una varia e vasta gamma che da un puntuale, e a volte spietato realismo, si spinge sino alle soglie del fantastico. E sono figure che esulano dalla diretta implicazione dell'autore.

In alcune circostanze il distacco raggiunge punte estreme. Ne offrono un esempio le pagine nelle quali si parla della « volpe » più raffinata del romanzo: l'intellettuale Michail Semënovič Špoljanskij; e in particolare quella in cui l'individuo dalla « sinistra rassomiglianza con Onègin » (216) è introdotto con brevi accenni al suo aspetto fisico, alla sua storia più recente, e con un rigoroso *curriculum* delle sue occupazioni giornaliere. La citiamo perché questi modi della presentazione, e l'organizzazione stilistica del ritratto, ne fanno un esempio unico, a sé stante nel

⁸³ L'atto, ad es., di respingere una ciocca ribelle dalla fronte, dato ripetutamente come contrassegno di Elena e di Irina. (Lo stesso accade per certi tratti fisici. Si vedano i baffetti tagliati corti: Malyšev, Naj-Turs, gli ufficiali tedeschi, l'etmano, etc.). Aleksej ha l'abitudine di contrarre la guancia; ma il gesto diviene indice generico di nervosismo durante la scena in cui il colonnello ordina lo scioglimento della divisione (Malyšev, il portabandiera, 200).

romanzo. (E, se è vero che in Špoljanskij il Bulgakov ha adombrato Viktor Šklòvskij, la diversità può giustificarsi come manifestazione di un *animus*). Sottolineiamo, nella prima parte del testo, quanto contribuisce a inferirgli secchezza e, se mi è permesso esprimermi figuratamente, « scostamento con l'estremità del bastone »:

« Michail Semënovič era nero e rasato, con basette vellutate, straordinariamente rassomigliante ad Eugenio Onègin. A tutta la Città Michail Semënovič divenne noto immediatamente, subito dopo il suo arrivo dalla città di S. Pietroburgo. Michail Semënovič si conquistò fama di declamatore magistrato, al club « Le Ceneri », delle proprie liriche « Gocce di Saturno », e di eccellente organatore di poeti, e presidente della società cittadina di poesia « Il Triolet magnetico ». Oltre a ciò, Michail Semënovič non aveva eguali come oratore, oltre a ciò guidava le automobili, sia militari, sia di tipo civile, oltre a ciò manteneva una ballerina dell'opera: Musja Ford, e ancora una signora il cui nome, Michail Semënovič, come gentiluomo, non rivelava a nessuno; aveva molto denaro e lo dispensava generosamente in prestito ai membri de « Il Triolet magnetico »;

beveva vino bianco,
giocava a *chemin de fer*,
aveva comprato il quadro « Veneziana al bagno »,
la notte la trascorreva sulla via Kreščàtik,
la mattina - al Caffè Bilboquet,
il giorno - nella sua camera accogliente del migliore albergo, il « Continental »,
la sera a « Le Ceneri »
all'alba scriveva un'opera scientifica: « L'elemento intuitivo in Gogol' » (215-16).

Il procedimento descrittivo è, tecnicamente, di pretto stampo gogoliano, ma gli effetti a cui tende non sono certo quelli di una bonaria ironia o di un umorismo, bensì di un freddo, calcolato allontanamento del soggetto dalle dimensioni umane.

(Il passo nasconde, d'altra parte, nella sua seconda metà, il pungiglione di una parodia indirizzata alla lapidarietà sentenziosa, e un tantino vanitosa, nonché al vezzo di frammentare tipograficamente i periodi in versetti di tono parabolico, tipici dello stile di V. Šklòvskij — soprattutto del narrativo).

2. Le dimensioni umane di coloro che abitano al di là delle mura dell'*očàg* possono essere menomate anche in virtù di un altro procedimento, pur esso di scuola gogoliana: la *riduzione* del soggetto a *sineddoche*, o a *epiteto*, o a *immagine*.

«Up! - strillò la *voce sottile*, e si sbiancò come un cen-
cio [...] - Che fate? - prese a gagnarla la *voce sottile*. - Che
mi picchiate a fare?» (317).

«Ben gli sta... — sibilò a un tratto, nella folla, alle spalle
di Turbin, una *vocetta nera* [...] Turbin afferrò la *voce* per la
manica del pastrano nero [...] Abbiate pazienza, signor uffia-
ciale, - rispose, tremando di terrore, la *voce*. - Io sto zitto.
Che volete da me? - la *voce sgambettava*» (179).

Già questi due esempi mostrano come, ancora una volta, il Bulgàkov, servendosi degli identici mezzi, miri a conseguire effetti di natura diversa da quelli cui tendeva il suo maestro. Le citazioni sono state tratte da episodi che hanno a loro teatro una via cittadina assiepata dalla massa anodina della folla: l'impiego della *sineddoche* è in stretto rapporto con questa aura di *impersonalità*: il Bulgàkov vi mantiene immerse, con l'assottigliarle e renderle elusive, le singole identità degli attori.

Significato non molto dissimile hanno, al capitolo 11, gli epiteti *ostroboròdyj*, *klinoboròdyj* (il barbapizzuto, il barba-
bietta; più oltre *zotoglàzyj medvèd'*: l'orso occhidorato)⁸⁴ e *neizvèstnyj*, *neizvèstnyj s žèltyimi otvoròtami* (lo sconosciuto, lo sconosciuto dai risvolti gialli) dietro cui affondano e restano sfocate, rispettivamente, le figure dei medici accorsi al capezzale di Aleksèj e il giovane Lariòsik.

La loro riduzione a «macchie» ha effetto di smaterializzare delle presenze la cui realtà fisica potrebbe distrarre la scena dalla sua tensione (mentre questa tensione viene accentuata col farvi gravare note ambigue).

Eguali conclusioni possono essere tratte per il «viso muliebre col *pince-nez* (dopo: «la signora col *pince-nez*») che, all'inizio

⁸⁴ Le parole composte si incontrano frequentemente nell'opera del B. Qui, nella G. b. ad es. *vostrojljy*, *tolstomòrdyj*, *tuporjljy*, *gustokràsnyj*, *goluboglàzyj*, *dvuchslòjnyj*, etc. Così come sono frequenti gli epiteti, spesso di carattere metaforico ardito: *kàmennaja tišinà*, 182; *malimovij tichonkij zvuk špor*, 183; *kosovàtyj òtblek trevògi*, 198; *igolčàtyj moròz*, 204 (l'epiteto *igolčàtyj* ricorre frequente); *vètki lãpčaty*, 144; *kosmàtye lãpy*, 204, etc.

del capitolo 17, apre la porta a Nikolka venuto ad annunciare la morte di Naj-Turs.

3. I casi in cui la «riduzione» conduce, come in Gogol', alla completa disumanazione sono rari. Si hanno solo quando un *animus* interviene a sollecitare nello scrittore un moto di acuto sarcasmo o di sprezzo. Si parlerà, allora, di «bacinelle»⁸⁵, anzi che di «tedeschi», di «basette nere alla Onègin», in luogo di Špoljanskij o, senza conferirgli altro nome, si chiamerà «lupo» un brigante.

È comprensibile, d'altra parte, come su di uno sfondo che assume così di frequente colori fiabeschi, si muovano figure evanescenti, la cui presenza è, per così dire, non del tutto solida e tridimensionale ma parziale, e che si affaccia tra le pieghe dello scenario. Esse restano a mezz'aria anche quando il Bulgàkov fa ricorso a sostantivi quali *obladàtel'* o *vladèlec* (possessore, proprietario), quasi con l'intento di conferir loro sostanza un po' meno impersonale: il «possessore della voce sottile» (*obladàtel' tònkogo gòlosa*, 317); il «proprietario dei brufoli rossi» (*vladèlec kràsnych pryščèj*, 204); il «proprietario della pelliccia di capra».

Quest'ultimo è Rusakòv, uno dei personaggi che, pur non appartenendo all'*očàg*, vi si accosta per due vie: l'una diretta (si reca nella casa dei Turbinj per farsi curare la sifilide da Aleksèj, ed entra in una singolare discussione con lui), l'altra indiretta (vi si affianca come esempio di una delle angolazioni dalle quali può essere veduta la responsabilità del vivere).

Ora, il modo col quale vengono trattate queste figure «ai margini» presenta un discreto interesse.

Rusakòv è introdotto nel racconto all'inizio di un episodio che ha al suo centro Špoljanskij. Špoljanskij, dopo una cena al club, esce accompagnato da amici. Il «quinto» fra costoro è «un tizio ubriachello, con un cappotto dal bavero di capra» (216). Dopo questa prima presentazione impersonale, veniamo a sapere che l'ubriachello è sifilitico, ha scritto versi blasfemi, si chiama Rusakòv ed è figlio di un bibliotecario. Ascoltiamo, poi, un suo breve discorso rivolto a Špoljanskij («tu sei forte come una vite, perciò avvitati in su', avvitati verso l'alto»); un discorso utile,

⁸⁵ Per la forma dell'elmo.

tuttavia, più che a caratterizzarlo, a caratterizzare la persona alla quale è diretto. Questo discorso, nella scena che segue, offre un pretesto (si noti: non all'interlocutore, ma all'autore) per operare una « riduzione » ancor più cruda: « Va' a dormire — diceva [Špoljanskij — L.P.S.] alla vite-sifilitico ». E oltre: « Špoljanskij andava sospingendo nel petto, con l'estremità delle dita, il cap-potto di capra [...] La pelliccia di capra, barcollando, si mosse verso casa » (217).

La « riduzione » prosegue anche nel sottocapitolo che viene subito dopo, e che è interamente dedicato a Rusakov (poiché non vi si nomina altrimenti che come « possessore della pelliccia di capra » e « malato »), ancorché sia proprio in esso che il Bulgakov prende a impostarne un ritratto fortemente individuale, e ci fa assistere al drammatico erompere nell'animo di lui di una violenta crisi.

Di Rusakov non si parlerà più sino alla fine del romanzo. Lo rincontreremo al momento in cui si reca a farsi curare da Turbin e intrattiene costui in una conversazione d'importanza centrale sia per l'ulteriore sviluppo della sua personalità, sia (col farci apprendere quale soluzione egli abbia trovato al proprio dramma) per l'intelligenza delle pagine conclusive dell'opera, in cui vengono raccolte le fila concettuali.

Ciò nonostante, anche in questa circostanza (cap. 19), Rusakov non sarà mai chiamato col suo nome. Lo si indicherà come « il malato », il « visitatore », « il paziente », « il possessore della pelliccia di capra », fino a giungere ad una riduzione totale col sostituire un indumento alla sua persona: « Il giubbotto si sbottonò » (337).

Questo modo di procedere è intenzionale, e il suo effetto è di mantenere « ai margini » il personaggio. Rusakov è stato fatto affiorare dal mondo della « nebbia », ed è stato riscattato dallo spazio grigio e fantomatico che si perde al di là delle tende color crema per un compito che dovrà inquadrarsi nella cornice dell'očag. Ma lui stesso, come persona, è trattenuto agli orli della cornice. La sua immagine vi si affaccia come da una barriera sulla quale due mondi si congiungono e dove, così come in ogni congiunzione, ciascuno d'essi va discolorando e perdendo di forza. Egli non è ancora un personaggio alla stregua degli agonisti: gli è concesso di sedere e discutere con loro — ma come « visitatore ».

Anche se ormai non è più un fantasma, conserva tratti della fantomaticità e del grigiore della patria d'origine.

4. Un'altra figura « al limite » è la Reiss (notevole è la circostanza che essa pure sia legata all'« anticristo » Špoljanskij). Anche la sua presenza è caricata di un compito che si inserisce nella cornice dell'očag: il ritorno *stellare* nell'esistenza di Aleksèj: il « domani » che — placatasi la *v'juga* — ricondurrà al corso « normale ».

Il giuoco è, però, svolto su un piano diverso. Il processo di « emersione » dalla zona grigia — dalla « nebbia » — si compie, anche per la Reiss, per gradi consecutivi; ma ciò che conta non è tanto il fatto che, all'inizio, la si chiami « essa », « la donna », « la donna in nero », o che il suo aspetto esteriore rimanga a lungo imprecisato, circoscritto ad alcune fugaci impressioni di Aleksèj, quanto piuttosto il clima di magia dal quale scaturisce la sua persona.

L'incontro fra la Reiss ed Aleksèj avviene in una strada che è detta « la strada più fantastica del mondo ». « Qui, egli la vide nel momento stesso del miracolo, di contro a un muro nero, muschioso ». La figura di lei « si perdeva (*provalilas'*) a metà dentro quel muro ». Nei suoi occhi si leggevano, « confusamente, decisione, azione e nerezza » (*černota*) 273).

Oltrepassato un piccolo cancello, essa lo conduce in un giardino « bianco, di fiaba, a più ripiani » (*mnogojarusnyj*, *ibid.*). « E tutto si cambiò di colpo ».

Il giuoco ha inizio da questo istante, e consta di una sotterranea trama di discordanti concordie.

Allo stesso modo delle tende color crema dei Turbinj, il cancello dell'abitazione della Reiss ha operato un taglio reciso fra il mondo esterno della *v'juga* e la « casa », fra *l'al di là* e *l'al di qua*. Ma la casa della Reiss, pur presentando gli stessi caratteri esteriori, gli stessi oggetti dell'očag, non si identifica con esso: è « ai margini ». Anche qui il limite è la linea che, congiungendo, separa.

La prima cosa che colpisce Aleksèj è l'aria di « antico » (*starinnyj*) che emana dall'ingresso, e l'« odore vecchio » (*staryj zapach*, 274) che si sprigiona dall'interno.

« E subito, nel buio pesto, il cuore si alleggerì ».

Egli viene condotto in una stanza « molto bassa, antica » (*starinnaja*, 276), e viene fatto sedere su « qualcosa di morbido e polveroso », ai piedi del quale è « un tappeto polveroso » (279). Jùlija accende una lampada coperta da « una pezzuola color ciliegia » (276). « Uniforme, fievole ardeva la lampada sotto il paralume rosso, diffondendo una luce pacata » (*mìrnyj*: di pace, 279). In un angolo della stanza sporge « il fianco di un vecchio pianoforte » (277).

Tutto parla, anche qui, di una età trascorsa, di pace, di intimo, caldo costume domestico. « Dio, che *antichità!*... » pensa Aleksèj: « Era esistita la luce mite della candela di sego nel candeliere. Era esistita la pace, ed ecco la pace era stata uccisa. Non torneranno più, addietro, gli anni » (277).

Allorché Jùlija, dopo essersi gettata indosso una vestaglia « odorosa di un dolce sentore antico » (*dàvniij*, 276), accende il fuoco nella stufa e vi siede accanto, anche a lei, come ad Elena, la fiamma traspare attraverso le ciocche dei capelli.

Ma qui, proprio quando questo particolare sembra volerla porre intenzionalmente sul medesimo piano di Elena, eguagliarla a colei che è la impersonificazione dell'eterno femminile, del cuore sereno, puro dell'*očàg*, si produce l'incrinatura: « Non capisci cosa vi sia in quegli occhi. Sembra paura, ansietà; ma forse anche peccato... Sì, il peccato » (279).

« Mentre se ne sta così seduta, e l'onda del calore le trascorre addosso, appare stupenda, incantevole. *Salvatrice* » (ibid.). Ma l'ombra del « peccato » che rende cupi i suoi occhi, la paura, l'ansietà, ne fanno un essere nettamente dissimile da Elena, la « serena », la « luminosa ». Fra i vecchi geni della vecchia casa, essa si muove come una presenza che ne inquieta le ombre.

La sua femminilità ha conservato tratti di un fascino primigenio, remoto (è il segno di una latente possibilità di riscatto: quando infatti Aleksèj le dona — quasi segno di una continuazione dell'*očàg* - il braccialetto appartenuto alla madre, alla « luminosa regina », e glielo cinge al polso, « il braccio le si fece ancora più bello, e la Reiss tutta sembrò ancora più bella... Perfino nel crepuscolo si vedeva come il suo viso si tingeva di rosa »), ma ormai intaccato dal male. Perciò essa ha potuto intrudere, fra i vecchi oggetti della vecchia dimora, angolose testi-

monianze del mondo esterno: in una stessa stanza, vicino ad una cornice da cui si affaccia una « antica » uniforme « e una spallina giallodorata », ve n'è un'altra col ritratto della « volpe » Špoljanskij, dell'uomo che racchiude in sé « turpitudini quante ne sono in un diavolo millenario », che « sospinge i giovani al vizio » e « induce le donne alla depravazione ».

Michail Semënovi Špoljanskij è l'amante di Jùlija. E, come « peccatrice », Jùlija mente quando Turbìn le domanda chi sia « quel nero, con le basette »: — « È mio cugino » (338).

Non appena, più tardi, ne rivelerà il nome, « qualcosa sussultò in Turbìn ». Gli riaffiora alla memoria una parola udita da Rusakov: « Predtèča »: il « Precursore », l'antesignano di Satana.

È in queste pagine che già si preannuncia il rapporto che unirà il destino del Maestro e di Margherita: il patto di amore stretto fra un uomo debole e una peccatrice. In Margherita e in Jùlija il Bulgakov ha dispogliato l'eterno femminile degli aspetti ideali e idillici di cui era andato affettuosamente ammantandolo in Elena. Esse non sono più il genio limpido, sereno e non contaminato del focolare (neppure l'unione con Talberg aveva potuto intaccare la sostanza adamantina di Elena — e qui risiede l'essenziale sua diversità da Jùlija) che vigila sulla famiglia, e la insalda, e ne assicura la perenne continuità nel mutar del tempo. Esse appaiono solo elementare, imperante femminilità.

Cosa abbia influito a corrodere nel Bulgakov quel concetto così patetico, e così esemplare della donna si può solo supporre. Forse intervennero a farglielo abbandonare le dure lezioni di un'esperienza condotta in una età disincantata e spietata. Ma forse, - e sono assai più propenso a crederlo - non si trattò in effetti di una vera rinuncia: poiché egli non lo abbandonò come qualcosa che abbia deluso. Lo relegò nei sepolcreti della nostalgia, fra i retaggi di una più felice e non mai del tutto oscurata stagione giovanile. Sta a dimostrarlo il fatto che il risultato non fu una diminuzione, ma una rivelazione. Nella donna, ricondotta ad una misura ormai tutta terrena, a creatura intrisa della eguale fragilità dell'uomo, egli scoprì il calore di « salvezza » della *compagna*: di colei che, non risiedendo più in alto, esemplare e vivificante, gli era discesa al fianco - avida di

vivere, - per essere sua compartecipe della gioia e del male di vivere; e che, vittima vittoriosa, non più risplendente della ferma luce della serenità, ardeva e si consumava nel fuoco di un amore condiviso e scontato in sofferenza.

Di questo ci appare già parzialmente cosciente Aleksej nel momento in cui gli si prospetta nell'animo la minaccia di un conflitto fra il sentimento che ha preso a legarlo ad Jùlija e la paura che gli incute la tenebrosità del mistero da cui essa è avvolta. La sua ragione, l'abito mentale di uomo educato nell'ocčàg, si ribellano ad accettare la presenza oscura del male in lei: «Cos'è che mi affanna? Cos'è che mi strugge?» si chiede, guardando la fotografia di Špoljanskij. Ma qualcosa, nell'intimo, insorge ad avvertirlo che nulla può avere importanza di fronte a quanto, più che comprendere, egli ancora confusamente intuisce: che, *ciò nonostante*, quella peccatrice è la donna che potrà e saprà infrangere le porte della sua tetra solitudine di essere debole, e incedervi attraverso col passo leggero della compagna.

«Che mi ingerisco, io? I demòni.. Ah, che importa... Purché io possa tornare ancora qui, in questa strana e quieta casetta, dov'è il ritratto con le spalline dorate» (339).

Aleksej è l'unico dei Turbinj a porsi dei problemi - per non essere sorretto da alcuna certezza. Ma non è un pensatore: è uno sprovveduto. I suoi interrogativi restano invariabilmente senza risposta, perché egli è incapace di districare la fitta rete di assurdità che vede fraporsi fra i suoi occhi e il mondo. È incapace, anche, di compiere una escursione fuori di se stesso per contemplarsi dall'alto e cercare di comporsi. Questo è ciò che dobbiamo intendere per intendere l'ultima frase del suo soliloquio. È un uomo «tetro» perché vive in una costante tenebra dentro cui gli si appanna e gli resta enigmatico anche quello che accade nel suo animo. Un istante prima non era riuscito a rendersi conto del perché il ritratto di Špoljanskij lo avesse sommosso, fatto «tumultuare» nell'intimo:

«Un pensiero sgradevole, struggente, indugiò più a lungo degli altri in lui, mentre studiava la fronte e le labbra del presidente de «Il Triolet magnetico». *Ma non era chiaro...*» (338).

Ora gli è egualmente non chiaro il bisogno struggente di poter tornare da Jùlija. Gli si cela sotto le parvenze che sono più facili a giustificare, perché per lui adusate, di un ritorno fra vecchie, antiche, buone cose che egli ama, e che gli appaiono talmente simili a quelle dell'ocčàg da creargli l'illusione che ne costituiscano la continuità in altro luogo. Altrettanto «quieto».

Quieto, ma «strano». Il distacco è segnato da questo aggettivo. Nonostante le eguali apparenze, la somiglianza con l'ocčàg, nelle dimore delle «compagne» non regnerà più la inconfondibile atmosfera che perpetuava i valori eterni dei tempi di Natalja Rostòva e dei libri «odoranti di misteriosa, antica cioccolata». Esse saranno solo dei rifugi. La loro atmosfera consisterà nel ristagno irrazionale e fantastico di una vita sforbiciata dal tempo, atta solo a fornire una «quiete». Una quiete effimera, illusoria, come quella che il Maestro e Margherita cercano nel sottosuolo che li separa da un mondo a loro estraneo ed ostile.

5. La comparsa di Jùlija nella vita di Aleksèj si compie in un'aura di miracolo. Una medesima aura, seppur con colori assai meno corruschi, circonfonde l'ingresso fra i Turbinj di un altro personaggio: Lariòsik.

Anche per lui viene usato, in un primo tempo, il consueto procedimento della riduzione. Entra in scena come «uno strano ospite, con una valigia, un fagotto e una gabbia» (281). A Nikòlka assonnato si presenta come

«una visione. La visione portava un giubbotto color marrone, pantaloni alla cavallerizza, egualmente marroni, e stivali dalle risvolte gialle alla scudiera» (250).

«Con l'amante, sullo stesso divano - disse la visione - sul quale io le leggevo i versi.

«La visione si rivolgeva in direzione della porta, evidentemente verso qualcuno che la stava ascoltando» (251).

Anche dopo, Nikòlka penserà a lui come alla «storia dalle risvolte gialle». Il procedimento ha, anche in questo caso, il compito di conferire una evanescenza (qui, tuttavia, solo iniziale) al personaggio, destinato, nel corso degli eventi, ad uscire «sempre e sempre più dalla nebbia mazzata» (anzi che perdu-

rarvi, come Rusakòv) e a mutarsi «in un corpo vivo, reale» (251).

Al pari di Jùlija, Lariòsik entra nella vita dei Turbinì in un momento cruciale come «čudesnoe pojavlenie»: una *miracolosa* apparizione (258). E, poiché anche egli vi porta una schiarita, la sua venuta è detta «un importante *plover dal cielo*, nella vita dei Turbinì, del *misterioso* e interessante Lariòsik».

6. Abbiamo accennato a una gamma che, nella raffigurazione di un certo tipo di personaggi, si estende da un realismo, non di rado estremamente puntuale, fino alle soglie del fantastico.

Particolarmente interessante, per trovarsi in una posizione intermedia fra i due estremi, è la figura della lattaiia Javdòcha. La dosatura degli elementi realistici e dei fantastici è tale che essa risulta, insieme, e larva e carne solidamente consistente. L'autore la introduce nel racconto, collocandola fra i «presagi» premonitori dell'infausto precipitare degli eventi: e non la nomina altrimenti che «presagio», «visione», «sirena».

« - Oggi: cinquanta - disse il presagio con voce di sirena, additando il bidone del latte » (156).

« Tutto è caro - rispose la sirena » (ibid.).

« O ci insegnano loro, o gli si insegna noi - rispose repentina la visione » (ibid.).

« Ma la visione era scomparsa » (157).

Come «presagio», Javdòcha non ha nulla del favoloso che circonfonde la inesplicabile liberazione dalla segreta n. 666 dell'uomo dal «nome più usuale e insignificante» (157) e dal «passato immerso nelle tenebre più fitte» (158), o la comparsa del fantasma ghignante del Sienkiewicz, o «la diavoleria che si gonfiò e prese a saltellare sotto forma di vesciche» (ibid.). o, infine, la «morte» che incede per i sentieri della campagna «assieme con la neve asciutta, vorticante» (166). La sua funzione è, anzi, piuttosto realistica: costituire un segno del vertiginoso aumentare dei prezzi (annunzia che il latte è salito a cinquanta copeche).

La sua raffigurazione onirica, l'insostanzialità della sua presenza, le derivano dalle metamorfosi a cui alternativamente soggiace agli occhi di Vasilisa preda della lascivia.

«Un ulteriore presagio si manifestò, proprio al mattino seguente, e si riversò direttamente proprio su Vasilisa. Molto di buonora, molto di buonora, quando il solicello aveva sbalestrato un suo raggio gaio nel tetro sotterraneo che, dal cortiletto, conduce nell'abitazione di Vasilisa, costui, nel volger gli occhi, scorse nel raggio il presagio. Era incomparabile nello splendore dei suoi trent'anni, nel luccichio dei monili sul collo imperiale da Caterina seconda, nelle gambe nude, slanciate, nel petto sodo, ondeggiante. I denti della visione scintillarono e, dalle ciglia, ricadeva sopra le guance un'ombra azzurra» (156).

Ed ecco che questa figura, così sensuosamente descritta nel corpo, si assottiglia veramente in apparizione allorché, «come un raggio nel raggio, prese a salire dal sotterraneo verso il cortiletto soleggiato». Quando Vasilisa ripensa a lei, «ad un tratto, nel buio, chissà perché, egli si immaginò Javdòcha nuda *come una strega sul monte*» (157).

7. Del personaggio più fantastico del romanzo, dell'addirittura «mitico» Petljùra, si è già discusso; e rimarrebbe da dire solo del giuoco abilissimo che il Bulgakov conduce, per confermarne la non-esistenza, nelle pagine in cui si riportano le voci e le impressioni della folla che, accorsa a vederlo alla parata, non riesce a vederlo, o crede di vederlo in altri che non è lui.

Ma a questo punto preferiamo riprendere e concludere in breve e definitivamente il tema della «intensità» che, nella *Guardia bianca*, assumono i modi dello stile, così da creare l'impressione che essi non si siano più ripetuti nelle opere seguenti.

In effetti, si tratta soltanto di una impressione, poiché l'aspetto di *hapax* stilistico non è generato dalla qualità dello stile, bensì dal diapason al quale sale quello stile e su cui intonano modi e materie che ricorreranno in tutta la produzione letteraria dello scrittore, e che risulteranno, anzi, addirittura tipici del mondo della sua sensibilità.

Si veda, per addurre un esempio, il clima fiabesco nel quale, nella *Guardia bianca*, sono impostati i «presagi» or ora ricordati, e il clima semiserio in cui si impostano, nelle *Uova fatali*, i segni premonitori della «spaventevole catastrofe».

Gli eventi straordinari vengono sempre preannunciati in Bulgàkov da *znamènija*; e anche nelle *Uova fatali* si comincerà col dire: « Quale inizio della spaventosa catastrofe va considerato [...] così come causa iniziale di tale catastrofe va considerato [...] »⁸⁶ « Si produssero degli eventi e, inoltre, l'uno dietro l'altro » (4) « E durante l'estate del 1925 accadde la cosa incredibile, spaventosa » (8). Si elencheranno, susseguentemente, i presagi, ridotti a « sorprese » (72): l'abbaiare dei cani nella notte, il silenzio inspiegabile delle rane, etc.

Il favoloso si è trasformato in allegra favola in cui l'andatura solenne del discorso è forte incentivo di comicità.

In chiave altrettanto diversa da quella della *Guardia bianca*, ricompariranno nel racconto la « lampada verde » e le « pareti color crema » del gabinetto di Persikov; il quale « non sapeva niente di quanto accadesse al di là delle pareti color crema » (88), e al di là delle quali non vi è una *v'juga* ma una vita stoltamente banale.

Se ricordiamo quanto già è stato detto sull'attitudine del Bulgàkov a vedere le cose sotto parvenze grandiose, ci resterà facile constatare con quanta frequenza, in tutta la sua opera, compaiono gli aggettivi *ogròmnyj*, *gigàntskij*, *grandiòznyj*, e come tale « grandiosità » vi appaia spesso costituita da masse, stratificazioni sovrapposte. Per non citare che un caso — particolarmente utile perché, oltre a contenere esempi dell'una e dell'altra disposizione, presenta anche un duplice ricorso di un aggettivo prediletto al Bulgàkov — riporteremo il passo seguente di *Diavoleria*:

« Nella *grandiosa* cassa [dell'organo, L.P.S.] dalle canne di rame *polverose* si udì un rumore strano, come se si fosse infranto un bicchiere; dopo di che, un brontolio *polveroso*, viscerale [...] e tutta la cassa gialla a tre ordini cominciò a sonare ».

Ma è chiaro che non ci troviamo più a contatto col « grandioso » che, nella *Guardia bianca*, faceva del Bulgàkov uno spettatore allarmato dinanzi alle apparenze di una realtà che incombeva minacciosamente su di lui.

⁸⁶ M. Bulgàkov, *Sbòrnik rasskàzov*, New York 1925, pag. 3. Oltre, i numeri fra parentesi indicheranno le pagine di questa ediz.

Negli altri racconti e romanzi torneranno, egualmente in registro diverso, le « riduzioni » (« l'uomo meccanico » di *Uova fatali*, cosiddetto perché aveva « una gamba meccanizzata »), le impersonificazioni (« La paura sguscio, attraverso le finestre, nella stanza », *Diavoleria*, 28), gli aneddoti, le battute, i giochi di parola⁸⁷.

Continuare in questa rassegna non porterebbe a nulla di eccitante. Solo che non potremmo concluderla trascurando un elemento di cui fin qui non abbiamo ancora trattato: il soprannaturale. E ciò perché la sorte alla quale esso andò soggetto risultò opposta a quella dei precedenti. Fu una sorte di *intensificazione* anzi che di *normalizzazione*. Nella *Guardia bianca* esso non ha alcun peso determinante, e la sua presenza è incidentale, ancorché del nome del diavolo vi si faccia un uso che non ha nulla della parsimonia, e sia dato di imbatteci in passi come: « Le piccole campane squittivano, smartellando disordinate, a sobbalzi, come se Satana si fosse cacciato dentro il campanile, e il diavolo in persona, con la tonaca, se la spassasse a far baccano » (307).

Il soprannaturale vi rimane ancora occultato, e vi si affaccia appena di tra gli orli sfrangiati del fantastico. Così che nessuno potrebbe capacitarsi e congetturare in alcun modo che dalle innocue burle di un diavolo faceto, da una donna legata a un « precursore » di Satana, e dal trasognare di una piccola volpe lasciva (« immaginò Javdòcha nuda, come una strega sul monte »), dovesse originarsi, col tempo, un poema che avrebbe avuto a protagonisti un diavolo profondamente austero e razionale e una strega, sua diretta alleata, profondamente femminile e femminilmente ausiliatrice: *Il Maestro e Margherita*.

Un poema col quale il Bulgàkov, dopo un lungo e combattuto contatto con le vecchie verità, giungeva alla conquista di una sua verità personale.

Leone Pacini Savoj

⁸⁷ *Uova fatali* ne contiene uno, notevolmente spinto. Si imposta sul duplice valore (il secondo: gergale) della parola *uova*. Il *feuilleton* di Kolečkin termina con la battuta: « Signor Juz, non anelate all'uova nostre: avete le vostre personali », p. 50.

LIBRI RICEVUTI

- Bazzarelli E., *Blok e la metafora*, Milano 1972.
- Bilinski B., *Tradizione e innovazione nel dialogo scientifico polacco-italiano*, Accad. polacca delle Scienze, Biblioteca, Roma 1971.
- Čakavska Rič, nn. 1, 2, Split 1972.
- Cholševnikov V. E., *Osnovy Stichovedenija - Russkoe stichosloženie*, Leningrado 1972.
- Facultas Philosophica Universitatis Comenianae Bratislavensis 1921-1971, Bratislava 1972.
- Gačečiladze G., *Chudožestvennyj perevod i literaturnye vzaimosvjazi*, Mosca 1972.
- Giraud G., *Drakula, Contributi alla storia delle idee politiche nell'Europa orientale alla svolta del XV secolo*. Venezia 1972.
- Jakobson R. - Aroutunova B., *An Unknown Album Page by Nikolaj Gogol'*, Offprinted from *Harvard Library Bulletin*, XX, 3, 1972.
- Lewadowski Th., *Das Mittelniederdeutsche Zwiegespräch zwischen dem Leben und dem Tode un seine altrussische Übersetzung. Eine konstrative Studie*, Köln 1972.
- Literární Měsíčník*, nn. 1, 2, 1972.
- Miko F., *Estetika výrazu*, Bratislava 1969.
- Popovič A., *Poetika umeleckého prekladu*, Bratislava 1971.
- Popovič A., *Štrukturalismus v slovenskej vede (1931-1949)*, Martin 1970.
- Revue roumaine de Linguistique, t. XVII, nn. 3, 4, 1972.
- Šmatlák S., *Pozvania do básne*, Bratislava 1971.
- Šmatlák S., *150 rokov slovenskej lyriky*, Bratislava 1971.
- The nature of Translation*, The Slovak Academy of Sciences, Bratislava 1970.
- Studi sulla questione della lingua presso gli Slavi*, a cura di R. Picchio, Roma 1972.
- Zpravodaj Mistopisné Komise ČSAV*, XIII, 1, 2, 3, 4, 1972.