

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE SLAVA

a cura di
LEONE PACINI SAVOJ e NULLO MINISSI

XVI - XVII

(1973 - 1974)



NAPOLI 1975

DIRITTI RISERVATI

INDICE

Friedeberg Seeley F., <i>Towards a Typology of Dostoevsky's Characters</i>	p. 1
Friedeberg Seeley F., <i>Thematic Counterpoint in 'Poezdka v Poles'e'</i>	» 13
Grubišić V., <i>Marko Marulić entre deux traditions littéraires: latine et gagolitique</i>	» 21
Sbriziolo I. P., <i>Valore e carattere delle Povesti secentesche</i>	» 57
Stary G., <i>Contributo alla storia dell'Asia sovietica: l'unione del Kazachstan alla Russia</i>	» 77
Všetička F., <i>Kompozice Erbenova Štědrého dne</i>	» 101
Čapek J. B., <i>Paradox české renesance</i>	» 119
Babler O. F., <i>Božská komedie v novén slovinském překladě</i>	» 151
Мирослав Дрозда, <i>Горкий и Достоевский</i>	» 193

RECENSIONI

Šmilauer V., <i>Nauka o českém jazyku (Klimeš L.)</i>	» 205
---	-------

TOWARDS A TYPOLOGY
OF DOSTOEVSKY'S CHARACTERS¹

A good deal has been written incidentally about the psychological types which recur throughout Dostoevsky's work; but no attempt seems to have been made to present a comprehensive and soundly-based classification of them.

Grossman devotes ten pages of a big article on Dostoevsky's art² to a survey of what he calls 'recurring images' (*vozvraščajuščiesja obrazy*), in which, together with 'recurring situations' (*povtorjajuščiesja situacii*) he sees 'one of the foundations of Dostoevsky's narrative art'.

We are all familiar with Grossman's invaluable contribution to Dostoevsky studies: and naturally this survey of his does light up the field and includes a number of noteworthy comments on various groups of Dostoevsky characters. But it neither claims the status of a typology nor does it amount to one. Not only does it suffer from a basic over-simplification in that Grossman is constantly inclined to derive the leading characters of Dostoevsky's masterpieces from a single prototype in the early stories, whereas these later heroes

¹ This paper, with minor variations, was read to the International Symposium in honour of the 150th anniversary of Dostoevsky's birth held at Bad Ems, August 31st-September 5th 1971. The last two paragraphs of this paper replace the conclusion of that address, which ran: 'And now, since the last word falls to me, and since we have, unhappily, heard nothing from those eminent Italian scholars whose books have in fact added a valuable page to Dostoevsky criticism - from Gasparini, Cantoni, E. De Michelis, to name no others - may I be permitted to close by saluting Dostoevsky with the words which ... Leopardi put into the mouth of Simonides ...: rima divelte in mar precipitando ...'

² L. P. Grossman, *Dostoevsky-khudožnik* in *Tvorčestvo Dostoevskogo*, AN SSSR, 1959.

all represent syntheses of two or more of the earlier ones. But – and this cuts at the very roots of sound classification – Grossman's groupings are based on so many and such heterogeneous criteria as to involve him in all too obvious overlapping and contradictions.

Thus, he writes: *Vedušćie tipy Dostoesvkogo mnogočislenny i razno obrazny. Eto–myslители i mečtateli, porugannye devuški, sladostrastniki, dobrovol'nye šuty, dvojniki, podpol'nye. russkaja širokaja natura* (“bezuderžnye”), *čistye serdce, pravedniki* (“premudrye učiteli žizni”), *otveržency, tēmnye del'cy, virtuozы sledstvija i suda, nigilisty i lženigilisty, gordye i krotkie ženščiny, vpečatlitel'nye deti i razmysljajušćie prodostki.*

But this is at best an enumeration, comprising groups of at least seven different kinds; psychological (the dreamers, the doubles, the thinkers, the undergroundlings): moral (the pure of heart, the righteous): sociological (girls who have been sexually victimised and social outcasts): professional (shady businessmen and virtuoso lawyers): political (nihilists and pseudo-nihilists): sexual (proud and meek women): and age-groups (sensitive children and thoughtful adolescents). And, to complicate things still further, some of Grossman's types straddle two or more categories; for instance, the deliberate buffoons, insofar as they play a social rôle, might seem to fit into the sociological class, yet deliberate buffoonery has its roots deep in the psychology of the individual.

Moreover, few, if any, of these categories are mutually exclusive: some of them are not even internally homogeneous. Thus, Sonja Marmeladova and Nastasja Filippovna are both ‘sexual victims’; but what else have they in common—who would dream of assigning them to one and the same type? And conversely: in Grossman's scheme a character may not only find himself assigned to more than one category, but bracketed, in one or other of them, with characters of indisputably quite different types. For example, Svidrigajlov is classified both as a ‘broad Russian nature’ and as a voluptuary who preys on innocent girls (“*pokupatel' ” takikh devušek*), and in the latter capacity is bracketed not only with Fjodor Karamazov but with Lužin! Yet Lužin is a contemptible Westerner, a bourgeois *žuir i pošljak*; while Svidrigajlov is a ‘broad Russian nature’, capable of the basest villainy but also of heroism (as when he spares Dunja), a man with a vein of black poetry in him (as in his vision of hell), a man capable of stirring Dunja's heart and of providing the means

of salvation for Sonja, a man whose mysterious suicide may even (on certain interpretations) hold an element of tragedy.

In fine, Grossman's survey of ‘recurring images’ may be admired as a lively panorama but should not be mistaken for a typology—though it might well serve as a demonstration of some of the difficulties of constructing a typology. Nor, of course, would the following brief pages pretend to supply that lack. What we can hope to do is to clear up one or two points of principle and suggest a possible line of approach.

Of Grossman's seven principles of classification we can begin by discarding four as irrelevant to a literary typology; viz., the political, moral, sociological and professional principles. That leaves us with two biological criteria – those of age and sex – in addition to the criteria of psychology.

As regards age, it is worth noting that there are in Dostoevsky's work only two artistically significant ages; youth, and what – for want of a better term – one might call ‘after-youth’. No though one can find in his pages representatives of all Shakespeare's seven ages of man: from ‘the infant Mewling and puking in his nurse's arms’ (in the person of the Lebedev baby) to ‘second childishness and mere oblivion, Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything’ (Prince K. in *Djadjuškin son*, who seemed *ves' sostavljen iz kakikh-to kusočkov* – with false hair, whiskers and goatee, a glass eye and guttapercha teeth).

Within each of the two ages which interest Dostoevsky – youth and ‘after-youth’ – we can distinguish two phases; after-youth, which normally begins around the age of 30, can be divided loosely into middle age and old age, while youth *sensu stricto*, which extends roughly from 16 to 30, is preceded by a period of seven or eight years of emotional puberty. Why then – it may be asked – distinguish only two ages rather than four? Because the period from the ninth to the sixteenth year is psychologically continuous and homogeneous with youth proper, and similarly middle age is psychologically homogeneous and continuous with old age: whereas between youth and after-youth there is a radical break, a great psychological gulf.

Of course, these are not watertight divisions. Dostoevsky is well aware that there are people prematurely old in spirit, or who have never been young, while there are others who have remained young in spirit long after they have ceased to be young in years. But, allowing

for such exceptions, one can say that youth and its prelude form the age of drama and potential tragedy whereas those who have passed beyond the bounds of youth have normally passed beyond the reach of tragedy.

This is perhaps more obvious in the women than in the men. If we look at what might be called 'the generation of the mothers' (Raskol'nikova, Marmeladova, Epančina, Stavrogina, Khokhlakova) – what they all have in common is that they have reached a stage of spiritual stasis. They have ceased to develop – indeed, they have largely ceased to understand life. They may, like Raskol'nikova or Marmeladova, find themselves caught up in an intrinsically tragic situation: but this does not make them tragic characters. For, on the one hand, the blows of fate are not provoked by their personal qualities or acts and, on the other, they lack, or have lost, the strength and intelligence to wage an effective struggle. Raskol'nikova submits and breaks her heart in silence; while the 'resistiveness' of Marmeladova suggests the helpless threshing about of a small child: which may be pathetic, but hardly, tragic³.

If we turn to the men; what is Snegirjov but a muted echo of Marmeladova? And – for all his eloquence and glamour – must we not pronounce Versilov, too, a pathetic rather than a tragic figure? Tragedy is the element of the young. It is the lot and privilege of youth *vystradat' zvanie človeka* – through love and hate, through tumultuous strivings, through crime or heresy, rebellion or heroism.

When it comes to sexual typing, we are up against the reluctance – conscious or unconscious – of male critics to take Dostoevsky's women seriously. Grossman, as we have seen, distinguished only; sexual victims, meek women and proud women. Here again the confusion is plain; some of the sexual victims are meek, some are proud: so they cannot constitute a separate or co-ordinate category. Then again; neither meekness nor pride is peculiar to women. And as for the women who are not sexual victims, which of the labels 'meek' or 'proud' will really fit Epančina of Khokhlakova or even Akhmakova? While, surely, both labels would be needed for Nastasja Filippovna.

With Berdjajev's self-revealing asseveration that 'woman interests

³ See my 'Eroine del Dostoevskij', *Le Ragioni Narrative*, May 1960, and 'Dostoevsky's Women', *Slavonic and East European Review*, June 1961.

Dostoevsky solely as a moment of man's destiny'⁴ few readers are likely to feel much sympathy. But even the less comically masculine critics have tended to regard Dostoevsky's women as a distinct subspecies of human being on the ground that the women lack any 'idea' of their own, while the 'idea' is assumed to be the differentia and distinction of man. We have challenged both these postulates elsewhere⁵, arguing against the traditional assumption that the 'idea' of the Dostoevskian hero is a purely, or even mainly, intellectual construct: pointing out that, even on the traditional view, the 'idea' is a characteristic not of men as such, but only of a minority or élite among men: and claiming that Nastasja Filippovna in particular should be credited with an 'idea' of her own no less than with the other insignia or stigmata of the Dostoevskian hero⁶.

So much for age and sex. Let us turn now to the more promising criteria of psychology. For our purpose, as students of literature, such criteria had better be as few and as elementary as possible (which does not mean, as some students of literature hasten to assume, that even the most elementary criteria can safely be based on an elementary knowledge of psychology!).

The two most fundamental criteria of psychological type may be defined as the subject's relation to his self and to the not-self: which comprises not only other people and material things but, in the case of a writer like Dostoevsky, God or the transcendent. The two relations – to the self and the not-self – are in fact correlated, though not in any single or simple way.

In the male heroes of Dostoevsky's more important early stories we have a variety of more or less original types in whom we can recognise ancestors of the men in his great novels. They are all poor

⁴ N. Berdjajev, *Mirosozercanie Dostoevskogo*, Prague 1923, ch. V: 'Ženščine ne prinadležit v tvorčestve Dostoevskogo samostojatel'nogo mesta. Antropologija Dostoevskogo – isključitel'no mužskaja antropologija ... ženščina interesuet Dostoevskogo isključitel'no kak moment v sud'be mužčiny. Ženstvennoe načalo est' liš' vnutrennjaja tema v tragedii mužskogo dukha, vnutrennij soblazn'. Does this shew any more insight than Kirillov's definition of God as the fear of the pain of death? How many of Dostoevsky's readers see Epančina, or Nastasja Filippovna, or the grandmother in *Igrok* with Berdjajev's eyes?

⁵ In the articles cited in note 3 above.

⁶ It may well be that similar claims could be validly advanced on behalf of at least one or two other Dostoevsky heroines.

and struggling to live—to keep body and soul together. Unlike the later heroes, they mostly have regular jobs (though Ordynov, in *Khozajka*, is a noble living off a small inheritance, and Efimov, in *Netočka Nezvanova*, lives off his wife). However, man does not live by bread alone: how, by what do these men live?

Devuškin is the nearest to real life; he tries to live by love, or rather, by a chivalrous devotion too timid to recognise itself as love. Devuškin is a social being: struggling for the respect of his fellows and the love of Varen'ka as necessary conditions for his respecting and accepting himself.

Polzunkov also is a social being – but almost at the opposite pole from Devuškin. He has long ago lost all hope of either affection or respect – and so, all self-respect. He maintains himself as a clown and parasite, not insensitive to the contempt of his patrons, yet perversely courting it—a seeker after suffering.

Some other heroes of these early tales are not social beings—are still perhaps in this world, but not of it. These are the dreamers, who live by fantasy. It may be predominantly sentimental fantasy, as in the case of the hero of *Belye noči*. Or it may be intellectual fantasy, as with Ordynov who lives devoured by a passion which he calls *nauka*, and which his author compares to an entrancing poison and to a weapon turned against its bearer; here we have the first of the *idei-strasti*.

Devuškin and Polzunkov belong to different species of one and the same genus, inasmuch as both seek, in their different ways, to live in terms of their relations with others. The hero of *Belye noči* and Ordynov represent different species of a second genus, inasmuch as both have turned inward upon themselves and created a fantasy-world of their own in which to live. A third genus – of men who can live neither through others nor with themselves – also comprises two species, embodied respectively in Prokharčín and Goljadkin. Prokharčín, having failed to find comfort either in himself or in others, has sought security in an external talisman – his miser's hoard – which serves as a sort of sheet-anchor of his being. In Goljadkin we witness the vain struggle – or series of vain struggles – to find such a sheet-anchor, whether within or outside the self; struggles which culminate in a splitting of consciousness.

All these six stories present attempts of their heroes to reach out towards some fuller life, or to escape from their loneliness, their

futility, or their anxiety and guilt – and the more or less catastrophic defeat of those attempts. The lives of Devuškin and of the hero of *Belye noči* are left emptied of meaning and hope. Polzunkov puts on the cap and bells of the buffoon. Ordynov is reduced to near imbecility. Prokharčín is scared out of his wits and dies. Goljadkin goes mad and is locked up in an asylum.

Thus, we have distinguished six types of hero, characterized primarily by; devotion (Devuškin), self-abasement (Polzunkov), fantasy—either sentimental (the hero of *Belye noči*) or intellectual (Ordynov), obsession (Prokharčín), panic (Goljadkin). Clearly, these types could be ranged along a scale of psychological health measured, on the one hand, by their inner wholeness or integrity, on the other hand, by their relation to 'reality'.

Nearest to the pole of health and integrity we should find Devuškin: at the opposite pole of sickness (schism in the soul and delusion) we should have Goljadkin. If we started from the Goljadkin pole, we should reach first Prokharčín, then Ordynov. Between Ordynov and Devuškin would be Polzunkov and the hero of *Belye noči*, but the data are not sufficient to determine – in what order. Polzunkov, when we meet him, is no longer in his first youth; he has met and passed the decisive turning-point in his life, and he has discovered a technique for survival – at the cost of mortifying much of what is best in him. But the hero of *Belye noči* is very young: we cannot know whether he will encounter another chance of happiness, nor yet whether he is still capable of happiness, sc. whether, if this Nasten'ka had remained with him, she could have turned him into a sort of Devuškin or whether he would have been overwhelmed and broken by her love like Vasja Šumkov in *Slaboe serdce*. In the latter case we should judge him sicker than Polzunkov, in the former less sick.

If one had to single out the most fundamental differences between the works of Dostoevsky's first and last periods, one would probably think first of the great development of the parts played by intelligence and aggression in the post-Siberian writings. Intelligence and aggression are indeed intimately linked, though one should not take either of them as a function of the other. Aggression and destructiveness may well be unintelligent (as witness Lebjadkin and Smerdjakov): and, conversely, intelligence need both be destructive or aggressive: Aljoša Karamazov is probably more intelligent than Mitja and possibly

as intelligent as Ivan. But insofar as the quickening of consciousness tends, in an unhappy world, to increase suffering and frustration; and insofar as a common – not to say, the commonest – reaction to pain and frustration is aggression or destructiveness: it is not unreasonable to expect some loose or general correlation in the growth of intelligence, frustration and aggression.

The development of intelligence carried with it other consequences also. It permitted, if it did not actually call for, a corresponding development in psychological complexity and richness. Although intelligence may grow at the expense of imagination and feeling, it may equally well deepen and intensify either or both. We can glimpse the extent of the development if we compare the dreamer in *Belye noči* with the dreamer in Versilov, or the embodiment of the type or *rycar' bednyj* in Devuškin and in Myškin.

Clearly, none of these later heroes is reducible to any single one of the earlier types: they all contain in themselves two or more of their simpler predecessors; and this is the case with many or most of even the secondary characters in the mature works. It is only the third-magnitude and lesser personages who may be referable to a single earlier type: Lužin, say, to the Julian Mastakovič of *Jolka i svad'ba*, Snegirjov perhaps to old Pokrovskij in *Bednye ljudi*, Rakitin, as an utterly unscrupulous careerist, maybe to Goljadkin Junior.

But already such secondary characters as Lebedev or Marmeladov represent something like a synthesis of Polzunkov with Devuškin – with, in Marmeladov, a dash of the compulsiveness of a Efimov or a Prokharčín superadded.

Heroes such as Raskol'nikov, Myškin, Kirillov, Versilov and Ivan Karamazov, represent chiefly crosses between the doubles and the dreamers: Raskol'nikov, Kirillov and Ivan Karamazov – between the double and the passionately intellectual dreamer Ordynov; Myškin and Versilov between the double and the sentimental dreamers of *Belye noči* or even *Slaboe serdce*. Aljoša Karamazov and Zosima number among their ancestors both Devuškin and the hero of *Belye noči*. Šatov combines in himself both kinds of dreamer – the sentimental and the intellectual. And in Mitja Karamazov are joined elements of at least four, if not all six, of our early heroes: the devotion of Devuškin, the self-abasement of Polzunkov, the "Schillerism" of the hero of *Belye noči*, and the obsessiveness of Prokharčín;

arguably, also the wild passion of Ordynov and at least the seeds of the doubleness and panic of Goljadkin.

There is a group of important late characters whom we have not, so far, related to the early stories: the obsessives or monomaniacs driven by a lust – whether for money or for women or for power, such as the hero of *Igrok*, Svidrigajlov, Rogožin, Fjodor Karamazov, and Pjotr Verkhovenskij. Let us consider these now, because they serve to illustrate both what was said above about the efflorescence of aggression and destructiveness in Dostoevsky's mature work and at least one shortcoming of our simplified classification of the characters in his early stories.

Firstly, in the early stories not only destructiveness but action itself is very limited; Terras in his excellent study of Dostoevsky's literary novitiate⁷ justly remarked on the tenuousness of the plot in these early tales. Though there is in the protagonists a significant amount of, mostly covert, rebelliousness, it comes into the open only occasionally and in the form of relatively mild misbehaviour. Actual evildoing is confined to the background and the secondary characters such as Bykov, Murin and the first Julian Mastakovič; sadism is represented by such shadowy figures as the husband in Part III of *Netočka Nezvanova* and the husband in *Malen'kij geroj*. It is these quite subordinate figures who are also the men of action.

But, secondly, our classification of the protagonists of the early stories into only three genera comprising six species was oriented towards clarity rather than completeness. For instance: Ordynov – is an intellectual dreamer; but he is, even more basically, an impassioned dreamer, whose dreams may switch from an 'idea' to a woman. We cited Prokharčín as a prototype of monomania; but there are other monomaniacs in the early stories. Ordynov again may be seen as a monomaniac, obsessed first by *nauka* then by Katerina (as Aleksej in *Igrok* is obsessed first by Polina then by gambling – and by gambling, perhaps, rather as an 'idea' than as an activity). Efimov, in *Netočka Nezvanova*, is certainly a monomaniac, and his mania is not music or art but his vision of himself as the greatest musician in the world (cp. Arkadij's aborted vision of himself as Rothschild). What dif-

⁷ Victor Terras, *The Young Dostoevsky (1846–1849): A Critical Study*, The Hague, 1969.

ferentiates these early obsessives from their descendants in the great novels is the passivity of the former: they withdraw into their mania as into a refuge from life, while the latter arm themselves with their mania to make war on the world.

Bearing in mind this *mutation* from passive to active manias, we may see in old Karamazov a remote descendant of a cross between Polzunkov the buffoon and Bykov the *coureur*; Svidrigajlov as the heir of, say, Julian Mastakovič in his marriage⁸ and of Murin in relation to Dunja and Raskol'nikov; Pjotr Verkhovenskiĭ as the offspring of Goljadkin Junior, the ruthless manipulator, and Efimov wiht his combination of parasitism and megalomania.

It may be a truism, but it will bear repeating, that quantitative differences tend, at a certain stage, to pass over into differences of quality or kind. So, too, the characters in Dostoevsky's great works may be held to differ in kind and not merely in degree from the simpler types out of which they have evolved⁹.

If the question were raised whether it would be possible to trace the ancestry of the girls and women in the great novels to the feminine figures in the prentice works, the answer would have to be, 'Hardly'. For feminine figures are virtually absent from six of the fifteen pre-1850 stories; in two others (*Polzunkov* and *Jolka i sbad'ba*) they are hardly more than Gogolian dolls: in *Bednye ljudi*, *Slaboe serdce* and *Malen'kij geroj* they are essentially Romantic stereotypes. Only in two or three of the fifteen are the girls either original or forerunners of later heroines; in *Khozjajka*, more doubtfully in *Belye noči*, but above all in *Netočka Nezvanova*, where Netočka may in some measure prefigure Sonja Marmeladova and little Katya, perhaps, Aglaja.

⁸ It will be objected that Julian Mastakovič marries a girl almost young enough to be his granddaughter, while Svidrigajlov married a woman only five years older than himself. But both married for money, and in both marriages there was an element of the unnatural: more obviously in the case of Julian Mastakovič, who was spinning his web around a creature far finer than himself; but in each case we have a forced and artificial union of fundamentally ill-matched personalities.

⁹ But that should not rob their genealogies of a twofold interest: as establishing the continuities of Dostoevsky's psychological thinking; and as revealing interrelations and affinities between the personages of the last period which might otherwise be discerned less easily if at all (e.g., between Rakitin and Pjotr Verkhovenskiĭ; or, perhaps more interestingly, between Myškin and Versilov).

Paradoxically, it would be easier to derive these women and girls of Dostoevsky's last period from the men of his first period than from forerunners of their own sex¹⁰...

For the polyphony which Bakhtin¹¹ has taught us to see as the structural principle not only of the composition of the mature works but of the psychology of their personages is already clearly recognisable in the souls of the early heroes, but not (unless in the two or three exceptions just named) in the souls of the early heroines.

¹⁰ The categories are, as might be expected, less useful in relation to the mothers than to the younger heroines: both because of the older women's comparative ordinariness and because of the diminished intensity of their inner life. But if we survey the five mothers named above we see in all but Khokhlakova a strong capacity for devotion. This is combined in Marmeladova and, to a lesser degree, in Epančina with the characteristics of the sentimental dreamer. Khokhlakova is primarily a sentimental dreamer; if we take the element of clowning in her to be at least partly conscious, we might see in her a cross between the sentimental dreamer and the jester. As regards health and wholeness, Raskol'nikova and Stavrogina are evidently fairly normal; Epančina and Khokhlakova rather less balanced but both well within the limits of social tolerance (at any rate, on the social level they occupy). Marmeladova is distinctly abnormal; but we have here a combination of material pressures (near-destitution and destitution) and physical illness which seriously complicate any attempt at diagnosis. There is no split in her personality; and the compulsive element perhaps discernible in her cleanliness may have been a reasonable enough reaction to the extreme squalor of her surroundings. Her losses of contact with reality remain only intermittent until her ast, fatal fugue. No doubt there are in her signs of manic and paranoid trends (such as one suspects in Ordynov also); but it is only quite at the end that take control.

Turning to the young heroines, one sees Dunja and Daša near the pole of devotion, Nastasja Filippovna at the pole of duality, with Liza Tušina not far away. Daša's is perhaps pure devotion. In Dunja gallant quixotry is subtly interwoven with impassioned dreaming. In Nastasja Filippovna the passionate dreamer now seeks refuge in clowning, now succumbs to panic. In Liza Tušina the sentimental dreamer hides behind the clown till the shattering of her dream opens the way for latent panic to erupt. At the core of Aglaja we should perhaps find intellectual fantasy; but she is not without capacity for devotion. Mar'ja Timofeevna may represent a dreamer in the line of sentimental fantasy. In Grušen'ka a vein of sentimental fantasy and velleities of self-abasement at first screen a capacity for devotion which is only tardily released for action. Her rival, Katja, is primarily a creature of intellectual fantasy. Sonja Marmeladova shews a combination of devotion and fantasy with a strong urge to self-abasement (though not in any comic guise).

¹¹ M. M. Bakhtin, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, 1929; reworked as: *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moscow, 1963.

If the typology just adumbrated has any merit, it should be that of throwing some light on the more obscure complications and ambiguities of the protagonists in the great works. For instance, if the loves of Myškin are prefigured in those of Devuškin and the hero of *Belye noči*, not a few of the critical attacks on Myškin might be seen to be wide of the mark. Or, again, if the 'ideas' of a Raskol'nikov, a Kirillov, an Ivan Karamazov are held to have evolved from the *nauka* of Ordynov, the implications for the nature of these 'ideas' may be thought to undercut some basic traditional assumptions.

State University of New York,
Binghamton

Frank Friedeberg Seeley

THEMATIC COUNTERPOINT IN 'POEZDKA V POLES'E'

Is the time not ripe perhaps for a Turgenev revival in the West¹? In the half-century preceding the 1914-1918 War he was commonly bracketed with Tolstoy and Dostoevsky and, in the West at least, better understood and appreciated than either of them². But in the last fifty years - have we had a single first-rate monograph on his work as a whole in the field of literary criticism³?

Perhaps part of the trouble is that Turgenev requires from his readers the kind of collaboration required by the poet rather than by most writers of fiction⁴. His effects are achieved by touches so subtle

¹ This paper, with a few minor omissions and variations, was first read at the annual meeting of the North East branch of the Modern Language Association at Boston in April 1973. A similar plea has more recently been made and suggestively elaborated by Professor R. L. Jackson ('The Root and the Flower, Dostoevsky and Turgenev: A Comparative Esthetic', *The Yale Review*, Winter 1974).

² Henry James's definition of Turgenev as 'the novelist's novelist' is likely to be quoted in any consideration of the novels. Nina Brodiansky (see n. 11 below) cites Joseph Conrad's tribute to 'his unerring instinct for the significant, for the essential in the life of men and women'. Turgenev's 'realism', serenity and 'classic sense of form' were widely extolled by writers and critics of that generation as salutary antidotes to the 'excesses' of Naturalism or Symbolism, or to the 'formlessness' of Tolstoy or the 'morbidness' of Dostoevsky.

³ Granjard's masterly study (H. Granjard, *Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps*, Paris 1954) is, of course, literary history and history of ideas rather than literary criticism in the sense intended here. Freeborn's book (R. Freeborn, *Turgenev: the Novelist's Novelist*, Oxford 1960), as the subtitle implies, confines itself to the novels.

⁴ On occasion he was inclined to demand too much. The most breathtaking example of this is perhaps Chapter XXXV of *Dvorjanskoe gnezdo* in which we are told the story of Liza's childhood and of her development up to the opening of the novel. Without that chapter Liza must have remained a riddle to even the most searching of readers; yet it was added as an after-thought, on the insistence of his friends (it is not part of the original autograph).

that a casual reading may discover little more than the simple conventionality of which he is so widely accused. Let us see how much more than the traditional interpretation will emerge as soon as we assume that Turgenev is rarely as simple or unambiguous as he may seem.

'Poezdka v Poles'e' was published in 1857⁵, five years after the appearance of *Zapiski okhotnika* in book form; and at first glance we might fancy ourselves back with the narrator of those sketches and in the same world. The scale of the story is the same; its incidents appear to match those of the earlier sporting expeditions; and the contrasting portraits of the two peasants, Egor and Efrem, might recall those of, for instance, Khor' and Kalinych. Turgenev himself succumbed briefly to this illusion, and included 'Poezdka v Poles'e' in the 1860 edition of *Zapiski okhotnika*⁶. But he did not leave it there. Why not?

Because this is in fact a different world, with denizens of a different sort, seen by a different eye. The narrator of *Zapiski okhotnika* was a semi-transparent observer and catalyst of other people's attitudes or views. The narrator of 'Poezdka v Poles'e' has assumed the opacity and the shape of a recognisable 'superfluous man'. Then again: among the peasantry of the *Zapiski* there was room for individuality and even for singularity – but hardly for the kind of individualism which, like Efrem's, tramples on law and preys upon society⁷. But, above all, Nature, which in the *Zapiski* framed the lives of men in beauty and formed a source of lyric inspiration for the narrator, has in Poles'e become a problem – an awe-inspiring, almost terrifying problem. The loveliness and endless variety of Nature here gives place to a vast sombre uniformity.

⁵ *Biblioteka dlja čtenija*, vol. CXLV, No. 10.

⁶ I. S. Turgenev, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati vos'mi tomakh* (*Sočinenija*, vol. VII, p. 418), Moscow-Leningrad 1961-1968 (1964).

⁷ The individuality and singularity of many of the serfs in *Zapiski okhotnika* was a critical commonplace and was often regarded as a defect rather than a virtue, on the ground that a documentary should concentrate on the typical. On a casual view, Efrem might seem to have affinities with Sofron (*Burmistr*); but though Sofron is an individualist (of a sort), he is hardly an individual; and though he certainly preys on his fellows, he does so not as his own man but under the cloak of his master's authority.

In face of this immense, voiceless, changeless gloom – man is dwarfed, frozen, overwhelmed by the sense of his isolation, his impotence, his insignificance. His past rises before him, futile and null, arousing only regret and bewilderment. It is too late for hope and joy and love. All that remains for the heart is to disown them and forget.

Or rather, that is how the problem of Man's relation to Nature – to the order of the universe – presents itself to the narrator on what Turgenev calls *the first day*. For although Turgenev divides our story into two chapters, entitled 'First Day' and 'Second Day', the first chapter actually covers two days. Day One – the journey into the forest and the arrival at Svjatoe – occupies almost 4½ pages; Day Two – in quest of grouse – occupies 5½ pages; Day Three – which Turgenev calls 'The Second Day' – occupies 9 pages. Oddly enough, this confusion seems to have escaped the notice of commentators. Here we shall ignore Turgenev's oversight and refer to the days as 'first', 'second', 'third'.

It is on the third, final, day that the narrator is vouchsafed what he takes to be an answer to the problem – of Man's relation to Nature – which had confronted him on the preceding (second) day. It is an answer that re-echoes the ancient Greek precept μηδέν ἄγαν: *nothing in excess!* There is a norm of health, characterised by balance and restraint: and whatever exceeds or falls short of that golden mean is cast out by Nature as unfit, worthless. Death is the price the insect pays for the ecstasy of its nuptial flight. The sick beast hides away from light and life as if recognising that it has lost the right to live. When men suffer, the least they can do is to keep silent.

Because this *philosophy* is symbolised in the story by the mild and temperate forest fire and is illustrated moreover in the person of Egor, critics have been tempted not only to equate it with Turgenev's own creed but to regard it as his *message* to the reader. But this is to overlook both the intellectual inadequacies of the philosophy and the ambivalences of Turgenev – as man and as artist. As a man Turgenev hated all systems (we have his own word for that); and the indecisiveness which characterised his life is matched by the scepticism and ambiguity which informs the best of his art.

The philosophy which is 'revealed' to the narrator during his trip through the Woodlands is valid for him. But for Turgenev it is valid, at most, only conditionally or partially. It represents an

attitude to which he was certainly prone in his phases of melancholy, an attitude corresponding to one basic aspect of his temperament. But it does not represent a creed embodying – or compatible with – all his ultimate values⁸; and the limitations of its validity can be discerned within the compass of the story itself.

Intellectually, the doctrine begs as many questions as it purports to resolve. Leaving aside its unargued assumption that Man is on a level with all Nature's other creatures – that his mind and skills do not differentiate him from other forms of life in kind rather than in degree merely – it is evident that the aspect of Nature here presented as normative is only one among conflicting and contradictory aspects. Even forest fires may lay waste vast areas. And other natural cataclysms, such as earthquakes, volcanic eruptions, floods and hurricanes, appear sublimely contemptuous of Aristotle's golden mean. Not to mention the biological excesses which Nature has piled on top of her physical excesses; monsters and diseases... or such extravagances as the great saurians of the Mesozoic era.

In his story Turgenev ignores such intellectual objections. But for the attentive reader he redresses the balance artistically.

'Poezdka v Poles'e' introduces to us not one personage but four. The four can be seen as two doubly contrasted pairs: that is, the contrasts obtain not only between the two pairs but also within each pair. On the one hand, we have a pair of ordinary or average men – Kondrat and the narrator – set over against a pair of extraordinary men – Egor and Efrem. Yet what – except ordinariness – has young, carefree, cheerful Kondrat in common with the much older, anxious, elegiac narrator? And what – except extraordinariness – has Egor, the virtuous stoic (*pravednyj, molčal'nik*), in common with Efrem, the predatory epicurean? In fact, it might well be contended that a more fundamental affinity links Kondrat and Egor, as whole men, over against the split natures of the narrator and Efrem.

Without seeking to work out in depth the similarities and dif-

⁸ To look no further, it is incompatible with his cult of Don Quixote. More generally: love and art, human personality, dignity and freedom, which are among Turgenev's major values, are incommensurable with passive resignation or inert abandon to the flow of time and change. The spirit of Čertopkhanov, the music of Lemm, the heart of Luker'ja and of Liza Kalitina know nothing of any golden mean.

ferences of the quartet, let us concentrate on their respective attitudes to life or Nature.

Kondrat, as an average, healthy young man, has been kindly treated by life and therefore has no reason not to be satisfied with Nature, enjoying whatever she offers him.

Egor has set himself apart from his fellow-peasants, and courted ruin, in embracing a hunter's life; and he has been punished accordingly: by the sickness of his wife, the deaths of his children, the dwindling to his prosperity. But as a whole man, an unflawed spirit, he accepts his lot without repining.

The sportsman-narrator has also been punished by life (or Nature): not for being extraordinary, but for being divided against himself. He had had a heart and mind capable of generous dreams, but had lacked the energy and courage to translate them into reality. And, being split, he cannot take his punishment as Egor does. He is divided in his reaction to it as in everything else; one part of him admires, and would wish to emulate. Egor's acceptance ('*Etot umeet ne žalovat'sja' – podumal ja*'), the other part abandons itself to tearful lamentation, such as we hear from him when he is left to himself on the second day. And from his anguished sense of wasted time and waiting death he seeks escape: immediately by abandoning himself to the guidance of a stronger spirit (*–Pojdëm, vedi menja ...*), later by elucubrating a *philosophy* as precarious as the life of the ephemeral insect to which he owes it. A mere change of landscape and of light has sufficed to replace his dread and self-condemnation by a sense of ease and self-satisfaction at having read the riddle of the sphinx⁹.

The split in Efrem is of a quite different sort; not emotional or volitive but perhaps intellectual. He is integrated in relation to himself and to Nature, divided in relation to society. In relation to society he takes it upon himself to play what to most minds would seem conflicting rôles. As a member of the village community he compels liking, by his genial hospitality, and respect or admiration, by his wisdom in council; as a prowling outsider, he provokes resentment by his depredations at the same time as he inspires an awe verging on terror by his overpowering personality and his singular

⁹ This infantile mutability suffices to disqualify the narrator for the rôle of sage or dispenser of wisdom.

abilities, which are believed to include a quota of magic. It is noteworthy that this duality of rôles and objectives has not impaired Efrem's judgment in the slightest: he knows exactly how far he can go in his exploitation of his fellows without tipping the balance between their fear and their resentment against himself. Thus, he respects their superstitions about wild bees' honey while raiding their guarded hives; and in general he makes free with their property while refraining from violence against their persons. His primary urge is to excel or dominate in every field. So, too, instead of submitting meekly to Nature, he harnesses her to his needs, as we see when he teaches Kondrat how to keep dry in the rain or when Kondrat's horses stop at his bidding in defiance of their driver.

At this point we can compare and contrast our four personages in terms of two more key aspects of their personality, rôle-taking and courage.

Kondrat has uncritically accepted a completely conventional part and has – so far – filled it adequately. The narrator has dreamed up for himself a part, or parts, which he has proved incapable of filling. Egor has *chosen* an *unconventional* rôle and sustains it with dignity in spite of reverses and tribulations. Efrem has cast himself in two singular – and contradictory – rôles... and contrives to distinguish himself in both.

As for courage in the face of life: Kondrat's has not yet been tested. Egor has endured 'the whips and scorns of time' with stoic fortitude and has remained true to himself. But the narrator's heart has failed him. And the root of his defeat as of Efrem's triumphs is epitomised in the four words of Efrem's challenging motto: *orobel-propal, smel-s'el*.

So the *philosophy* propounded by the narrator, and practised by Egor, is irrelevant to Kondrat and invalid for Efrem. Nor, surely, does the narrator represent the highest of the four human types in the story. Does it even make sense to attempt to *grade* the four on a scale of higher and lower? Does not Turgenev leave us free to identify with any, or none, of them – or perhaps, better still, to some extent with all ¹⁰?

¹⁰ Efrem's motto, just quoted in the text, is startlingly analogous (style apart) to that of the narrator's father in *Pervaja ljubov'* (ch. VIII): *Sam beri, čto možeš', a v ruki ne davajsja; samomu sebe prinadležat'* – *v etom vsja štuka žizni ...*

'Poezdka v Poles'e' is not one of Turgenev's best-known – or best – stories. This, perforce summary, analysis has only sought to suggest that it may be well worth while to search at least his better works for similar thematic counterpoint – and more especially those

But it is not merely a matter of a consonance of apophthegms: there is a case for recognising in the two men an identical type at different social, and therefore cultural. Both are loners. Each is married with one son; but their real life is lived outside their homes. However, both are impelled to pass on to their sons the lessons they have learned from life; only, Efrem is blessed with a son in his own likeness whereas Vladimir is utterly incapable of following his father's principles. Pjotr Vasil'ič dominates his world (*Ja ne vidal čeloveka bolee ... samoverennogo i samovlastnogo*) as Efrem dominates his. Both inspire mixed feelings of awe and fascination. Each flouts the conventions of his society; but Efrem is content to make free with his neighbours' property. Pjotr Vasil'ič extends his claims over their persons. Both men under their veneer of cool superiority carry a rage which is liable to burst out in sudden violence. For both men freedom is the supreme good, though only Pjotr Vasil'ič has the cultural sophistication to formulate this in a philosophy of voluntarism: *Umej khotet' – i budeš' svobodnym, i komandovat' budeš'*. So both men equate freedom for themselves with power over others. But whereas Efrem succeeds in his contradictory rôles, Pjotr Vasil'ič finally fails: he succumbs to love, which involves the negation of dominance and of autarky. However, *Pervaja ljubov'* should not be construed as a validation of Granjard's interpretation of *Poezdka v Pole's*: – 'Cette nouvelle vision réaliste, positiviste de la nature, cette vie brutale, sans âme, mécanique de la nature eut pour Tourguénev une conséquence plus grave encore ... elle ébranle l'idée-force du libéralisme des années "quarante" ... Le citoyen, dans la société et l'Etat, doit pouvoir se développer librement, sans contrainte extérieure ... Or, la nature dénie à l'homme ce droit-là. L'élan vital qui nous emporte vers un idéal quelconque, l'envol de la passion vers le bonheur, tout cela est en contradiction avec l'ordre naturel ... La passion, en contradiction avec les lois de la nature, ne peut être que source d'erreurs et même source de mort'. But Pjotr Vasil'ič is destroyed neither by passion nor by a liberal conception of freedom, but by the intrusion of love into an existence geared to the pseudo-freedom of dominance and the worldly passions which laugh at commitment (*v ruki ne davajsja; samomu sebe prinadležat' ...*). In other words, he is destroyed not by Nature but by Society – by the social trammels which have reduced him to helplessness.

It will be seen that Granjard follows the traditional reading of *Poezdka v Poles'e* pivoted on the narrator and his *message*. From the point of view of a history of ideas this is quite defensible. But, artistically and psychologically at least, it does less than justice to Efrem. 'Efrem ... n'est pas un saint comme, Kassiane, mais un voleur et un fripon. Son mépris de l'ordre social et de ses contraintes, son dédain pour l'honnêteté et autres vertus de civilisés, font de cet être rusé et vigoureux, sorcier à ses heures, qui vit de rapines et terrorise ses voisins, l'enfant véritable de la nature, telle que la voit désormais Tourguénev'.

works which appear most unambiguously to deliver some *message* Turgenev's surface simplicity can be deceptive: it quite often overlays a theme of many-layered richness¹¹.

State University of New York,
Binghamton

Frank Friedeberg Seeley

If Granjard had recognised in Efrem a plebeian Pjotr Vasil'ič, his treatment of him might have been less simplistic and dismissive. As a member of the village community Efrem is nothing like 'un voleur et un fripon'; and even as an outside predator, if he had been nothing more than 'un voleur et un fripon', he would long ago have been neutralised in gaol. As for the antithesis between 'l'enfant de la nature' and 'l'honnêteté et autres vertus de civilisés': is Pjotr Vasil'ič any less contemptuous than Efrem of the social order and its constraints? Yet surely we see him not as a child of Nature but as a highly 'civilised' person. In fact the main difference between the two men is that at the primitive social level of the village Efrem is free to play his contradictory parts openly, while Pjotr Vasil'ič is driven by the more complex pressures of his 'civilised' society to dissimulate his transgressions. Thus, Efrem is in fact his own man, Pjotr Vasil'ič only imagines that he is; and it is the shattering of this delusion that breaks him.

¹¹ Our contrapuntal approach to Turgenev owes something of its inspiration to the rich insights in Nina Brodiansky's survey of his short fiction ('Turgenev's Short Stories: A Reevaluation', *Slavonic and East European Review*, December 1953, pp. 70-91). Cp, in particular (p. 90): - The nihilism of his meditative fragments on humanity and Nature, themselves the outcome of mood rather than of any profound thought, is laid aside in his approach to his material, and the involuntary respect which his study of the separate individual awakens in him betrays itself in his consistent subordination of the moral and philosophical to the world of psychology'. And - perhaps more directly germane to our preceding note 10 - (p. 79): - His [sc. Turgenev's] material is everything that disproves the accepted code and the idea of an integrated personality, whether in its acceptance or rejection of this code, everything that illustrates his sense of relativity and instability, and his implicit suggestion that sickness is not so much the price of civilisation as of self-consciousness'.

MARKO MARULIĆ ENTRE DEUX TRADITIONS LITTÉRAIRES: LATINE ET GLAGOLITIQUE

I. *Les relations entre les oeuvres latines et croates de Marulić*

Les oeuvres de Marulić en croate et en latin ont thématiquement des relations réciproques: « Molitva suprotiva Turkom » et « Epistola Domini Marci Maruli Spalatensis ad Adrianum VI Pont. Max. de calamitatibus occurrentis et exhortatio ad communem omnium Christianorum unionem et pacem »¹ ont pour sujet la prière adressée au pape afin qu'il aide les pays chrétiens à se libérer de la domination turque. « Tužen'je grada Hjerolimima » a un thème très semblable. « Naslidovanje Isukrsta » est une traduction de son oeuvre latine « Evangelistarium » (lib. III, « Quod oportet nos conformari Christo », Venetiis, 1516) comme l'avait constaté A. Leskien². « Davidias », épopée latine, est similaire à « Judita » et cela dans différents domaines que je traiterai plus tard. Malgré le bilinguisme de Marulić et le fait que la plupart de ses oeuvres sont en latin, le croate est considéré comme sa langue maternelle³.

¹ Titre cité d'après M. A. Usmiani, *Marko Marulić*, Harvard Slavic Studies III, Mouton & Co, 's-Gravenhage, 1957, pp. 46/7. Les oeuvres latines, à l'exception de « Davidias » (= D.) sont citées d'après *Opera omnia M. Maruli*, Antverpiae, 1601 et les oeuvres croates d'après l'éd. de I. Slamnig: *Marko Marulić - Judita, Suzana, Pjesme*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Zagreb, 1970. Les poèmes ne se trouvant pas dans cette édition sont cités d'après I. Kukuljević, *Stari pisci hrvatski* 1, Zagreb, 1869. Abréviations: J. = Judita, S. = Suzana et pour les autres poèmes le titre intégral ou les premiers mots.

² A. Leskien, *Zu den Werken des altkroatischen Dichters M. Marulić*, Berichte der kön. säch. Gesellschaft der Wiss., Phil. - Hist. Klasse, XXXVII, Leipzig 1886, pp. 285-295.

³ J. Badalić disait que Marulić a écrit Judith en croate « sa langue maternelle et dans laquelle il est né ». (J. Badalić, *Davidias*, *Stari pisci hrvatski* 31,

Nous ne savons pas si les deux sonnets en italien, publiés par M. Deanović, sont de Marulić⁴. Il est certain que ce dernier connaissait très bien la langue italienne puisqu'il a traduit le premier chant de la Divine Comédie de Dante et le poème de Pétrarque « Ad Virginem Beatam »⁵ qui ont influencé son style et la syntaxe de ses écrits en croate.

L'influence de « Judita », composée une dizaine d'années avant « Davidias »⁶, est bien visible dans cette dernière: les deux sont des oeuvres allégoriques, David, le personnage principal représente le Christ et Saül, le peuple juif qui le persécutait (« In omnibus fere Davidem puto personam gerere Christi; Saulem autem Judeos, qui Christum persecabantur, significare ») – disait M. Marulić dans « Tropologia Davidiadis Expositio »⁷, tandis que Judith représente le peuple croate et Holopherne, la force turque⁸. A côté de ce parallèle théma-

Zagreb, 1954, p. 12). Plusieurs vers de Davidias nous montre que Marulić n'était pas un parfait connaisseur du mètre latin. Il l'a confirmé lui-même dans la dédicace de Davidias à « Sanctissimo Cardinali Episcopo Portuensi Patriarchaeque Aquiligiensi Dominico Grimano » par ces mots: « Ceterum ad hoc perficiendum multa mihi impedimento erant » (J. Badalić, o.c., p. 43). V. Gortan estime que « Marulić est meilleur poète que versificateur » dans la conclusion d'une analyse de la prosodie de Davidias. (V. Gortan, O prozodiji u Marulićevoj Davidijadi, Živa Antika, V, Skoplje, 1955, p. 110).

⁴ M. Deanović, *Due sonetti inediti di Marco Marulo*, Giornale storico della letteratura italiana CVIII, Torino, 1936. Aucune preuve ne nous permet de penser que Marulić serait l'auteur de ces deux sonnets.

⁵ La Divine Comédie a été publiée pour la première fois par C. Dionisotti, *Marco Marulo traduttore di Dante*, Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari (Firenze, 1952, pp. 233–242). La publication fut corrigée par Veljko Gortan dans « La version latine du Ier chant de la Divine Comédie par M. Marulić » parue dans *Studia Romanica et Anglica Zagrabienisa*, 9–10, 1960, p. 9 à 18. La traduction « Ad Virginem Beatam » a été publiée pour la première fois à la fin d'Evangelistarium (Venetiis, 1516) et une seconde fois par M. Šrepel dans « Marulićeve latinske pjesme » (Gradja za povijest književnosti hrvatske, 2 Zagreb, 1899, pp. 37–41).

⁶ C. Dionisotti (o.c., pp. 241/2), pense que Davidias a été écrit entre les années 1506 et 1516.

⁷ Cité par M. Marcovich, *M. Maruli Davidiadis*, libri XIV, Merida-Vénézuëla, 1957, p. 207. (Toutes les citations de Davidias sont tirées de cet ouvrage car l'édition de J. Badalić a été retirée de la vente parce qu'elle n'était pas assez critique).

⁸ Voir aussi P. Kasandrić dans la préface de l'édition de Judith par M. Kušar, Zagreb, Matica Hrvatska, 1901, p. LVIII.

tique, il faut encore voir dans ces deux oeuvres, les mêmes pensées et intentions éthiques c'est ce que faisait remarquer J. Badalić: « Il est compréhensible que le poète, ayant la même base et la même façade éthique, ait cherché méthodiquement une solution identique pour le devoir artistique de ces deux oeuvres » et il ajoute que « les deux oeuvres présentent de claires coïncidences stylistiques et compositionnelles »⁹. La dernière remarque de cet historien littéraire croate est pour nous particulièrement intéressante et essayons de voir quelques-unes de ces coïncidences stylistiques:

a) L'invocation dans Judith et Davidias est très semblable:

« da ti s' nadasve svet, istini Bože moj,
ti daješ slatko pet, vernim si ti pokoj,
a ne skup trikrat troj divička okola,
pridavši još u broj s kitarom Apola », J. I, 13–16.
(Toi ô mon vrai Dieu, tu es saint plus que tout, tu donnes à créer de doux chants, c'est toi qui es la paix des croyants et non pas les trois fois trois muses accompagnées d'Apollon avec sa cithare).

Dans Davidias, nous avons trois invocations (VII, 1–8; X, 8–13; XIV, 417–424) et dans chacune d'elles. Marulić dit explicitement qu'il ne demande pas l'aide des muses, d'Apollon, du Parnasse ou des dieux païens mais de l'Esprit Saint. Je ne cite ici que la troisième invocation qui termine l'épopée latine de M. Marulić:

« Haec mihi cantanti non doctus favit Apollo,
Non Helicon, non turba novem celebrata sororum,
Sed sacer aetheria delapsus Spiritus arce
Implevit nostram divino lumine mentem
Et versu memorare dedit non ficta poetum
Prodigia, aut varias hominum diumque figuras, Sed quae
nostra fides scriptis testata vetustis », XIV, 417–423.

L'expression « varias hominum diumque figuras » est une allusion aux « Métamorphoses » d'Ovide¹⁰. Marulić, poète chrétien qui traite

⁹ J. Badalić, o.c., p. 38.

¹⁰ Davidias a surtout subi l'influence de l'Enéide de Virgile et de la Thébaïde de Stace.

des sujets bibliques, ne fait pas confiance aux poètes païens et à leurs mythologies. En plus de cette expression péjorative, « ficta poetum prodigia », on trouve encore dans Davidias « vatum commenta priorum », I, 241, et « priscorum fabula vatum », III, 197. Dans des vers de Judith, Marulić exprime la même méfiance:

« (...) ako ni laž i hin
kupeći ča skladam od poetskih tašćin », IV, 137/8.
(/.../ si l'emprunt des vanités des poètes (classiques) n'est pas mensonge et tromperie).

V. Gortan a conclu que les éléments mythologiques sont plus nombreux dans Judith que dans Davidias¹¹. Ceci s'explique par le fait que Davidias était « caelo cognatum opus arcanis (que) sacratum mysteriis » (I, 9/10) et que cette oeuvre s'adressait entre autre aux théologiens. Il faut préciser que dans Davidias comme dans Judith, les réminiscences mythologiques se trouvent souvent dans des comparaisons et dans des descriptions de changements de jour en nuit:

« Sol uagus Eoa nitidum caput extulit unda », II, 371.

Et dans Judith:

« Od postilj istočnih dviže glavu Titan », J, III, 131.
(Titan leva la tête des lits orientaux).

Les trois catalogues de Judith (IV, 121–151; V, 95–162; VI, 173–225) dont tous parle P. Skok¹² sont aussi des comparaisons. Le premier catalogue décrit la beauté des plus belles femmes bibliques et mythologiques; le deuxième nous montre le malheur qui a frappé quelques personnages bibliques et mythologiques en raison de leur ivresse et enfin le dernier catalogue nous donne les noms des héroïnes bibliques et mythologiques les plus courageuses. P. Skok pensait que ces catalogues avaient subi l'influence de Dante: « Ils (ces catalogues) présentent un style particulier qui est très proche de celui de Dante quand il énumère les personnes qu'il a vues dans l'outre-tombe. La simple énumération n'aurait pas été poétique. C'est la raison pour

¹¹ V. Gortan, *Antička mitologija u Marulićevoj Davidijadi*, Zbornik radova Ff u Zagrebu III, 1955, p. 118.

¹² P. Skok, *O stilu Marulićeve Judite*, Zbornik Marka Marulčića, (cité ZMM), Zagreb, 1950, pp. 229–233.

laquelle et Dante et Marulić donnent aux héroïnes et aux héros dont ils parlent, les caractéristiques ténébreuses de leur vie¹³. Dans le premier catalogue, Marulić a consacré deux vers à chacune des six belles femmes bibliques. Même si dans ce catalogue comme d'ailleurs dans les deux autres aussi, Marulić donne les détails les plus importants de leur existence, il a jugé nécessaire de commenter ces vers.

Dans Davidias, épopée écrite pour des gens qui connaissaient la mythologie latine, le poète ne fait pas de commentaires sur les passages contenant des éléments mythologiques.

b) Les plus belles comparaisons, rencontrées dans Judith et évoquant surtout des scènes réalistes de la vie maritime et agricole vues par le poète dans sa ville natale et aux alentours de celle-ci, se retrouvent dans Judith:

« Kako kad tmastima kreljutmi oblak gust
prikriv nebo dima, miga, gromi u hust,
mornar jidra popust, upije ter hit
da k kraju svrnuv šust * u porat uhiti;
težak drhće liti, boji se, govori:
Grad mi će pobiti vinograd i bori,
i žita ka gori jur podivaju klas,
ojme! zgubih skori mu hranu, moj trud vas », J, II, 37–44.
(Ainsi lorsque le nuage dense, avec ses défenses obscures, voile le ciel de fumée, s'agite et forme des amas, le marin relâche les voiles, crie et dirige rapidement la barque vers le port et en été, le paysan apeuré tremble et parle: « La grêle détruira mes vignes, mes pinèdes et mon blé qui hisse ses épis. Ô misère, j'ai presque perdu toute ma nourriture et tous mes efforts »).

Comparons dans Davidias:

« Sic aliquando poli gelido quum saevit ab axe
Horrida tempestas, borealibus excita ventis,

¹³ P. Skok, o.c., p. 230.

* P. Skok pense que le mot « šust » vient de l'italien « fusto » (le petit bateau, la barque), voir o.c., p. 190. I. Slamnig est du même avis que M. Kušar lorsqu'il dit que « šust » vient de « žust(ar) » ce qui signifie 'rapide' (I. Slamnig, o.c., p. 195). Pourtant l'explication de ce mot par P. Skok est semble-t-il plus acceptable car ainsi le verbe « svrnuti » a un objet direct et le vers a un sens.

Dum metuit, fragili sulcans vada salsa carina,
Navita, dum trepidus cultor sata laeta,
Grandine mox laedente putat (...)», III, 28-32.

Après la réussite héroïque de Judith, Ozias se sent comme un marin qui a surmonté tous les dangers de la mer:

«Kakono ki upuzi u porat jur mneći,
da ga val pogruzi – vitar strašno dmeći –
raduje se steći zgibil koj ubiže,
u sebi misleći, ter spasan ku stiže:
hvalu Bogu dviže da ga ne poklopi
more i ne stiže, ko mnozih potopi», J. V, 303-308.
(Comme celui qui est déjà arrivé au port, ne songeant plus
aux vagues qui l'ont menacé, ni au vent qui rugissait, qui
se réjouit d'avoir évité le danger, ne pensant qu'au salut
qu'il a gagné: il loue le Seigneur car la mer, qui a en-
gouffré tant d'hommes, l'a épargné).

Nous avons une comparaison semblable dans Davidias:

«(...) Veluti mediis qui fluctibus olim
Iactatum fragili meminit se forte carina,
Quos vix effugit fluctus, exhorret eosdem,
Nec potis est illos animo memorare quieto», V, 44-47.

La tempête, les vagues, les vents marquent un danger chez Marulić, dans Judith et dans Davidias, et le pêcheur est comparé dans les deux épopées à quelqu'un de rusé. Les belles paroles de Judith à Holopherne derrière lesquelles se cache l'intention de le tuer, ont leur corrélation dans Davidias (II, 102-106) au moment où Saül exprime à David son admiration et ses promesses, en simulant la vérité qui est de le faire mourir.

P. Skok classe les comparaisons de Judith en deux groupes: «les comparaisons développées» où les deux éléments comparatifs sont visibles et où il est très facile de deviner tertium comparationis. Il fait entrer dans le deuxième groupe toutes «les comparaisons non développées» dans lesquelles l'un des éléments (l'objet qui compare ou qui est comparé) fait défaut. Selon P. Skok, il y a dans Judith

seize comparaisons développées¹⁴ tandis que dans Davidias, on en compte trente deux¹⁵. Dans les deux épopées, elles sont très indépendantes des textes bibliques. Il faut remarquer que quelques comparaisons développées de Judith ont été employées dans Davidias. Certaines d'entre elles ont leur source dans les oeuvres d'Homère et de Virgile et au point de vue de la forme, on comprend dès lors que dans ce genre de comparaisons, «Marulić a parfaitement réussi. Elles sont le plus bel héritage du début de la littérature croate. Là, il a fait voir son grand talent de peintre»¹⁶. Les caractéristiques principales de ces comparaisons, qui reflètent habituellement l'état psychique des personnages, sont le dynamisme des images et la visualisation de celles-ci.

Les animaux dont se sert le poète dans ses comparaisons ont des rôles semblables dans les deux épopées. Ainsi le lion symbolise la force, le loup la rapacité et le chien enragé («molossus») la furiosité et l'inquiétude:

«Kakono kad bludi sobom simo, tamo,
bisan pas meu ljudi, pojti ne umi kamo,
ner se vrti samo ter ujisti preži,
onamo, ovamo, ciri se i reži», J. I, 93-96.
(Ainsi quand le chien enragé erre par-ci, par-là entre les
gens, sans savoir où aller, voulant mordre, il se tourne
d'un côté d'un autre, il ronchonne et grogne).

A «bisan pas» dans Judith qui est comparé à Nabuchodonosor rongé par le remords, Marulić fait correspondre deux corrélat: le démon et le molosse dans Davidias:

«Attvero Saulem furiis agitabat amaris
Immanis demon totus infusus in artus,
Ille solo stridens prostatus volvere sese,
Huc illuc visus torvo quoque lumine circum
terrebat stantes et spumas ore vomebat,
Dentibus infrendens radibus ceu saepe Molossus
In turpes quoties dimmissus ringitur ursos», I, 161-167.

¹⁴ P. Skok, o.c., pp. 216-220.

¹⁵ Voir Markovich, *Davidias*, Index Comparationum, pp. 237-239.

¹⁶ P. Skok, o.c., p. 225.

Dans les deux épopées, on trouve des réquisits syntaxiques semblables tels que « bludi sobom simo, tamo »: « volvere sese », « huc illuc visus ... circum terrebat stantes ».

Marulić excelle dans l'art de décrire les états psychiques qui animent ses personnages sans omettre de donner les détails particuliers de ceux-ci. Ainsi par exemple dans la description du banquet donné par Holopherne en l'honneur de Judith, Marulić utilise une trentaine de vers (J. V, 165-194) pour peindre l'état des officiers pris de boisson alors que le texte biblique relève cette ivrognerie dans une seule phrase: « Erant autem omnes fatigati a vino »¹⁷. Notre poète montre entre autre l'incapacité qu'éprouvent les hommes ivres d'Holopherne à former un mot lorsqu'ils se disputent:

« rič, ku potopara, jazik prikošaše », J. V, 178.
(le mot qu'il/ l'un des officiers/ tenta de sortir, la langue le lui faucha).

On a une scène analogue dans Davidias lors du festin dans la maison de Nabal. Ainsi « (Potus Nabal ...) nescitque loqui nesitque tacere », V, 30.

c) Bien que Marulić ait eu moins de difficultés avec le mètre latin que croate, les unités syntaxiques servant, essentiellement, à satisfaire les exigences du mètre sont employées dans les deux épopées. Ainsi les vers de Judith contiennent souvent le disyllabe + tere¹⁸:

« grade ter župe (...) », J, I, 158
(les villes et les paroisses /.../).

« seli tere dvori (...) », J, I, 295.
(les villages et les châteaux /.../).

« sela tere njih dvor (...) », J, II, 122.
(les villages et leur château /.../).

¹⁷ Liber Judith, cap. XIII, Bibbia sacra, Vulgatae ecditions Sixt. Pont. Max. jusso, Tornaci, 1881, p. 343.

¹⁸ On ignore encore actuellement le rôle qu'a joué l'accent dans le dodécasyllabe de la poésie des anciens poètes croates. A. Vaillant (dans *La langue de Domiko Zlatarić* I, Paris, 1928, p. 112) pense que « l'accent n'y joue qu'un rôle secondaire ». P. Skok estime que le dodécasyllabe marulicien a « deux accents principaux dans chaque hémistiche » et qu'il est ainsi « semblable à l'alexandrin français » (P. Skok, o.c., p. 168).

« poste ter moljen'ja (...) », J, II, 197.
(les jeûnes et les prières /.../).

« cvitja tere zel'ja tla su natrusili,
borja tere jel'ja zide su nadili », J, VI, 135/6.
(Ils / les Béthuliens / ont placé des fleurs et de la verdure / sur les tables /, ils ont orné les murs de pins et de sapins).

Marulić a surtout employé des unités syntaxiques dans son épopée latine pour obtenir des dactyles ou des spondées:

« (...) tuque tuique », III, 255, III, 427.
« Teque tuamque (...) », IV, 320.
« (...) meque meosque », IV, 155.
« (...) seque suosque », III, 258, V, 277.
« Nunc huc, nunc illuc », II, 415.
« Nunc hunc nunc illum », III, 487, IV, 51.
« Nunc hoc nunc illud », V, 10, X, 103.
« Nunc hos nunc illos », VIII, 178.
« Nuc illumque » hh/h, VIII, 411.

Le double emploi de la particule que dans les quatre premiers exemples a été conditionné par les besoins du mètre. L'utilisation de ces unités syntaxiques peut s'expliquer par l'assonance; celle-ci se trouve d'ailleurs aussi dans Judith:

« Od zlata staoča sa strimi zlaćeni », J, I, 258.
(L'étrier et la grille en or).

En ce qui concerne la syntaxe des verbes, J. Badalić fait constater que dans Davidias, Marulić se sert très fréquemment du présent historique « et ceci est plus spécifique pour notre langue que pour le latin »¹⁹:

« Stat, sedet, huc illuc errat secumque sussurrat », X, 28.

Dans Davidias, Marulić a très souvent décrit plusieurs actions parallèles avec le même temps et ceci a aussi été constaté pour Judith par Mate Hraste²⁰:

¹⁹ J. Badalić, préface de Davidias, p. 23.

²⁰ Mate Hraste, *Crtice o Marulićevoj čakavštini*, ZMM 266.

« *Ibat* ouans, viridi redimitus tempora lauro
 Et bijugo vectus curru. Peana *canebat*
 Pone sequens miles pulsataque tympana bombos
Aedebant et silva sonum, per inane volutum
 Atque cavis haustum rimis, *referebat eundem* », II, 210–214.

d) Une fois, on a dans Judith et dans Davidias la transition d'une narration à une autre assez semblable:

« Da tko spovidati sva more čudesa? », J, I, 285.
 (Mais qui pourrait raconter tous ces miracles?).

Dans Davidias:

« (...) Numerare graue est illa omnia, nedum
 Enarrare decus rerumque exponere formas », VIII, 40–41.

La paraphrase d'un psaume se rencontre dans les deux épopées:

« Nisi dominus custodierit civitatem, frustra vigilant, qui custodiunt eam », Ps. 126²¹.

Dans Judith:

« ako Bog ne svida na branicih vahtar *
 zaman bdi i sida, a na vratih vratar », J, Iii, 123/4.
 (Sans la Providence de Dieu, en vain la garde veille sur la ville, en vain le gardien aux portes de la ville).

Et dans Davidias:

« (...) submittere nobis
 Tam facile victum placuit Tibi, quam fuit ille
 Difficilis vinci, nisi nos Tua dextra iuaret », VIII, 370/72.

Dans les autres oeuvres croates de Marulić, on ne trouve guère de ressemblances avec Davidias. Pourtant, le malheur causé par l'invasion des Turcs qui est décrit dans « *Molitva, suprotiva Turkom* » – oeuvre thématiquement très proche de Judith – est assez semblable à celui dû à la peste dans Davidias. L'origine de ces deux tribulations est

²¹ Biblia sacra, p. 417.

* « vahtar » est un germanisme (« Wächter ») v. M. Hraste, o.c., p. 263.

la colère de Dieu et elles sont comparées aux flammes qui consomment le bois:

« Li kakono plani kad pada u gori,
 ostane crn kami i brez listja bori », *Molitva ...*, 37/8.
 (Ainsi quand le flammes se retirent des bois ne restent que des pierres noires et des sapins sans aiguilles).
 « (...) veluti succisa securi
 Frondea silva cadit, flammis fomenta datura », XIII, 314/15.

Voyons encore un exemple analogue:

« Plače brat sestricu, a sestra bratca nje », *Molitva ...*, 152
 (Le frère pleure sa soeur et la soeur son frère).

« Ingemit infelix fratrem soror, ille sororem
 Effert cum lachrymis (...) », XIII, 329–330.

On a deux avis fort différents sur les ressemblances qui existent entre Judith et Davidias. J. Badalić pensait que Davidias n'était qu'une « greffe à la racine croate, c'est-à-dire à Judith »²². V. Gortan disait, au contraire, qu'il y a « de très grandes différences dans la conception et la réalisation de ces deux oeuvres poétiques »²³.

II. Les adaptations poétiques des textes latins

Les poèmes « *Stumačen'je Kata* » et « *Slavić* » sont des adaptations des textes originaux latins « *Disticha moralia Catonis* » et « *Philomena* » de St. Bonaventura. Dans « *Stumačen'je Kata* » deux vers latins sont commentés par quatre vers croates²⁴ tandis que deux strophes de quatre vers de « *Philomena* » ont donné dans « *Slavić* » une strophe de huit vers.

Marulić a fait du texte latin de Caton un poème croate réussi, précis, parfois christianisé et riche d'inventions poétiques. La syntaxe

²² J. Badalić, préface de Davidias, p. 24.

²³ V. Gortan, *Antička mitologija ...*, p. 18.

²⁴ Marulić disait lui-même: « ke po dva versa pe Kato premudri sam, / ja po četiri te nauke ispisah vam », *Stumačen'je Kata*, 587/88, (ce que le très sage Caton a chanté dans deux vers, moi, je l'ai expliqué dans quatre).

de « Stumačen'je Kata » ainsi que de « Slavić » est assez proche des constructions latines dans certains passages.

a) Genitivus comparationis sans la préposition « od » est plus souvent employé dans « Slavić » que dans les autres poèmes:

« vidit lice njega, koje
sunca veće prosiva », 2²⁵
(voir son visage qui brille plus que le soleil).

« nišar liplje da je, ne mnim,
tebe, moj spasitelju », 20.
(je pense qu'il n'y a rien de plus beau que toi mon Sauveur).

« (...) hrana i kripljenje
slaje satja i meda », 56.
(./../ la nourriture et le rafraîchissement plus doux que la gaufre et le miel).

b) Accusativus cum infinitivo est traduit en croate par différentes constructions qui sont habituellement proches de la construction latine:

« Virtutem primam esse puta, compescere linguam »
« Prva ti jest kripot, jazik ustezati,
i mučan'ja milost u sebi imati », Stumačen'je ... 9-10.
(Que la première de tes vertus soit de retenir ta langue et aies en toi la grâce de savoir te taire).

« Sperne fortunam, quae non est dicere coecam »
« nemoj se tužiti, nesriću spujući,
ni slipu činiti, slipa ne budući », Stumačen'je ..., 403/4.
(ne te plains pas en jurant contre l'infortune et ne la rends pas aveugle quand elle ne l'est pas).

« (...) quare te elegi, / Meum esse nuntium » 4²⁶.
« Ja te obrah posla moga », Slavić, 3.
(Je t'ai choisi comme mon messager).

²⁵ Je ne marque ici que la strophe du poème d'après le texte de F. Fancev, publié dans Rad JAZU livre 245, Zagreb, 1933, pp. 46-53.

²⁶ Rhythmica Sancti Bonaventurae, Opera omnia, edita studio et cura collegii S. Bonaventura, tomus VIII, MCCCXVIII, op. VII, pp. 669-674. Cité ici par strophe.

c) L'emploi de l'infinitif dépend certaines fois du texte latin:

« Sperne repugnando tibi tu contrarius esse ».

« čuvaj se, ne biti sam sebi protivan », Stumačen'je ..., 13.
(Prends garde de ne pas être en contradiction avec toi-même).

« Quod nosti haud recte factum, nolito silere,
ne videare malos imitari velle tacendo ».

« Kada tko učini stvar, ka ne dostoji,
ne muči, da ne mni, da mu se pristoji,
i da ni viditi, da mućeć taki blud,
namisljaš sliditi i ti hudobnu ćud », Stumačen'je ..., 349-352.

(Ne reste pas dilencieux quand quelqu'un agit de façon inopportune car ainsi il peut penser avoir raison et que l'on ne puisse pas dire de toi que tu suis la même erreur).

« namque malum est, non velle pati, nec posse tacere ».

« ne htit podnesti kvar ni moć mućat us toj,
za isto zla je stvar i srcu nepokoj », Stumačen'je ..., 383/84.
(C'est une mauvaise chose et une inquiétude pour le coeur de ne pas vouloir supporter la faute et de ne pas pouvoir rester silencieux).

d) « misliti » + le complément d'objet direct:

« (...) duša (...) kad ga bude misliti », Slavić, 8²⁷.
(./../ l'âme ./../ quand elle pensera à lui).
« Diem istum, anima, meditans (...) », 17.
« Saj vremena misleć duša », 12.
(L'âme, pensant é ces temps).
« misleć truda njegovna », 45.
(en songeant à sa peine).

e) Les verbes auxiliaires + le complément d'objet direct ne sont pas employés plus souvent dans « Slavić » et « Stumačen'je Kata » que

²⁷ Dans le premier et dans le troisième exemple, il n'y pas d'équivalent en latin. De la strophe 36 à 48, Marulić n'a pas tenu compte de la version originale de St. Bonaventure, (v. F. Fancev, o.c., p. 50).

dans d'autres poèmes croates de Marulić. Les expressions dans les exemples suivants n'ont pas leurs équivalents dans les textes originaux :

- « napravi slatko petje », Slavić, 5.
 (« il faisait de doux chants »)
 « naruč činiti », Slavić, 22 et Stumačen'je ..., 423.
 (« faire une commande »).
 « glasa ne stvorifši », Slavić, 55.
 (« ne faisant pas la voix »).
 « Res age, quae prosunt: (...) ».
 « Čin'stvari ke prude, (...) », Stumačen'je ..., 417.
 (« fais les choses qui sont utiles /.../ »).

Dans ce dernier exemple, notre poète a certainement suivi la forme latine « Res age »; « Čin stvari ».

f) L'ordre des mots est parfois plus proche du latin que du croate :

- « *Quod potes id tenta, (...)* »; *Ča moreš, toj čini: (...)* », Stumačen'je ..., 345.
 (Fais ce que tu peux /.../).
 « *Est jactura gravis, (...)* »; « *Jest mnoga teškoća (...)* », Stumačen'je ..., 533.
 (La grande difficulté est /.../).

L'ordre des mots dans le poème « Slavić » est si inhabituel qu'il rend parfois certaines strophes incompréhensibles :

- « O quam mira dignitas mihi est concessa,
 Cum imago Domini mihi est impressa! ».
- « Dionika slave tvoje
 da ja budem ljubve, koje
 veličinu riči moje
 glas izreči ne može », Slavić, 14.
 (Que je sois participant à ta chère gloire dont la magnificence est telle que la voix de mes paroles ne peut pas la prononcer /?/).

g) Certaines, strophes de « Slavić » contiennent dans leurs rimes des mots avec le suffixe «-štvo » ou «-telj » :

« Toj misleći duša uboštvo
 sfeto ljubi i pripročstvo,
 piće, odiće i niskoštvo,
 svita slavu grdeći », Slavić, 25.
 (L'âme, en pensant à cette humiliation, préfère ce qui est simple et saint, des mets sobres, des vêtements humbles et elle s'oppose à la gloire de ce monde).

« O prisveti učitelju
 i grišnikof primitelju,
 pokajanih obranitelju
 ki stoje u pokori », Slavić 27.
 (O maître des très saints, tu acceptes les pécheurs, tu es le défenseur de ceux qui se repentent et de ceux qui font pénitence).

Si l'on compare cette strophe avec le texte latin, on voit que Marulić en a fait une imitation («-telj »; «-tor ») :

« Clamas ergo, Domine, dulcis praedicator,
 Exsulum refugium, pauperum amator,
 Qui est poenitentium pius consolator,
 Post te debent currere justus et peccator », 38.

Dans l'adaptation de « Slavić », Marulić a certainement eu de grandes difficultés à trouver des rimes car pour une strophe de ce poème, il a utilisé des terminaisons latines :

« Buduć ti kralj angelor(um),
 tvorac zemlje i celor(um),
 i vladavac sekulor(um),
 vikofnjega sin boga », 19.
 (Puisque tu es le roi des anges, le créateur de la terre et du ciel, le gouverneur des siècles, le Fils du Dieu éternel).

En intercalant des vers latins dans son poème croate « Slavić », Marulić a vraisemblablement voulu montrer des possibilités du mètre semblables entre le latin et le croate :

« Marchus ego sum Marullus,
 quo peccator major nullus », (Slavić, strophe finale).

Les strophes de « Slavić » sont composées de ceux fois trois octosyllabes + deux heptasyllabes (4 et 8) avec les rimes suivantes: *aaa - b - ccc - b*. Parfois, des vers de neuf syllabes remplacent des octosyllabes et on a aussi une fois un décasyllabe:

« Slava otcu i sinu i s njima (10x)
duhu svetu, (...) », 62.
(Gloire au Père et au Fils et avec eux le Saint-Esprit, /.../).

F. Fancev attribue « Slavić » à la première période de création marulicienne, à l'époque où Marulić était « začinjavac » (commenceur) et cet historien littéraire croate pense que ces vers sont « poétiquement très faibles »²⁸.

Dans « Stumačen'je Kata », qui appartient à une autre époque, Marulić ne dépend pas des schémas du mètre latin et il montre dans ce poème une très grande habileté d'expression: sa phrase est claire, ses rimes naturelles et son style plus riche grâce à ces variations syntaxiques.

III. « Naslidovan'je Isukrsta », traduction d'un fragment de son oeuvre latine « Evangelistarium ».

Le poème « Naslidovan'je Isukrsta » est la traduction très fidèle de « Quod oportet nos conformari Christo » extrait d'« Evangelistarium ». Dans les versions latine et croate, la phrase servant comme introduction à chaque vertu (*humilitas = ponižen'je*, *obedientia = posluh*, *patientia = ustrpin'je*, *jactantia vitanda = uznošen'je*, *paupertas = uboštvo*, *parsimonia = pića*, *caritas = ljubav*, *praedicatio = pripovidan'je*, *castitas = čistoća*, *oratio = molitva*) s'adresse directement au lecteur:

« Primum igitur in omnibus humilitatem servemus »²⁹.
« Najprvo ponižen čin' da si u svemu », Naslidovan'je ... 9.
(Agis tout d'abord en toute humilité).

Dans la version latine, Marulić a habituellement donné et noté les noms des auteurs évangéliques dont il s'est servi pour ses citations

²⁸ F. Fancev, o.c., p. 23.

²⁹ Cité d'après *Evangelistarium* (M. Maruli) opus vere evangelicum, Coloniae, Apud Maternum Cholinum, MDLVI, Cap. XXIV.

alors que dans la version croate, il utilise, sauf une fois, des formules plus générales telles que « *vangel'je pravi toj* », 52 (l'Évangile le dit); « *toj ti knjige prave* », 99 (les livres saints le disent); « *vangel'je di* », 172 (l'Évangile dit); « *za to govori pak u sveto vangel'je* », 265 (c'est la raison pour laquelle le dit ainsi le saint Évangile) etc.

Seulement dans l'exemple suivant, il donne les noms de deux Évangélistes:

« Ad haec in Marco scriptum est quod valde diluculo surgens abiit in desertum locum et ibi oravit, et in Luca, quod noctibus exiens in monte oliveti morabitur, quodque pernoctabat in oratione ».

« U zoru, Marko di, u pustinji nikoj,
a Luka, zore pri, na gori maslinskoj
da se je on molil; (...) », Naslidovan'je ... 335-337.
(D'Après Marc il / Jésus / pria à l'aube dans le désert et d'après Luc, il pria avant l'aube aux monts des oliviers /.../).

« Evangelistarium » est destiné aux bons connaisseurs des Évangiles tandis que « Naslidovan'je Isukrsta » a pour but principal d'attirer les gens à les lire et à les mettre en pratique. Un vers de ce poème nous le prouve:

« a toj ti poznaje, ki no šti vangel'ja », 292.
(celui qui lit l'Évangile le sait).

Ce vers correspond au latin « In Evangelio dicitur ». Les caractéristiques syntaxiques de ce poème ne peuvent que rarement être vues sous l'influence latine:

a) Le nominatif pluriel de certains pronoms au lieu du nominatif singulier³⁰:

« Quin etiam iisdem qui sibi talia
tam immaniter inferebant, ut ignosceretur, patrem oravit ».

« Pon'ako Isus prav takova jest trpil », 87.
(Si Jésus innocent a supporté de telles choses).

³⁰ C'est également courant dans les autres poèmes et dans la prose marulicienne.

« Quærite primum regnum Dei et haec omnia apponentur vobis ».

« *sva* će taj imati, božje tko kraljestvo pri bude iskati, i pravdu njegov uz to », 161/2. (celui qui cherchera d'abord le royaume de Dieu et sa justice, il aura tout).

b) Dans le vers suivant, on a l'accusatif à la place du locatif:

« Circumibat ille (...) per castella et vicos ».
« Isus hodi (...) po grade po sela (...) », 249-251.
(Jésus est allé /.../ par villes et villages /.../).

c) Des constructions au passif, là où l'on s'attendrait plutôt à l'accusatif, sont probablement dues à l'influence latine:

« abservo voluit baptizari ».
« On od sluge svoga hoti se krstiti », 19.
(il / Jésus / voulait être baptisé par son serviteur).
« Et qui diligit me, diligetur a patre meo ».
« (...) tko me bude ljubiti
on će ljubljen sasvim od oca moga biti », 229/30.
(/.../ celui qui m'aimera sera aimé par mon père).

IV. Les vers et les hémistiches latins ou italiens dans la poésie croate de Marulić.

L'hémistiche italien « *lassa dir chi vole* » (+ *stole*) dans Suzanne, 123 s'explique principalement par les besoins des rimes. Il faut remarquer que cet hémistiche se trouve dans un passage qui comprend plusieurs italianismes (123-128: « *pentur* », « *spengat* », « *frutti* », « *koluri* », « *tuti* » et « *puri* »). On peut penser que Marulić a utilisé ces italianismes, l'hémistiche y compris, dans la description de la diversité dans le jardin de Suzanne, pour obtenir un style plus noble.

Dans son poème « *Poklad i korizma* », Marulić a intercalé une citation de la Genèse (3, 19) concernant le rite du mercredi des Cendres:

« govoreć: ' Memento homo quod cinis es, et parvo momento u lug se razliješ ' », Poklad ... 143/4. (en parlant: ' Homme, souviens-toi que tu es cendres et que dans un court instant, tu seras de nouveau réduit en cendres »).

L'hémistiche, dans le second vers, est placé pour les besoins de la rime.

V. Les calques syntaxiques.

K. Schumann³¹, Z. Muljačić³² ainsi que V. Vinja font la différence entre les calques phraséologiques et les calques syntaxiques alors que P. Skok ne s'exprime pas très clairement sur cette question dans son analyse déjà citée³³. « Les calques phraséologiques » (« littéraires » et « populaires ») traité par V. Vinja³⁴ sont considérés par P. Skok comme étant « des traductions de l'italien » ou « des locutions toutes faites ». Nous reviendrons encore sur ce sujet.

Il n'existe pas encore une typologie des calques syntaxiques qui serait complète et même celle de M. K. Schumann n'est pas applicable aux différents types. L'auteur a d'ailleurs dit qu'il ne s'était occupé que de quelques groupes de calques syntaxiques³⁵.

Dans l'analyse du style de Judith, P. Skok a accentué quatre points essentiels relatifs aux calques linguistiques dans la langue marulicienne.

³¹ Kurt Schumann, *Zur Typologie und Gliederung der Lehnprägungen*, ZfsPh, v. XXXII, livre 1, Heidelberg, 1965, pp. 61-90.

³² Dans sa typologie, *Tipologija jezičnoga kalka* (Radovi Ff u Zadru, 7, v. 7, 1967/68, pp. 5-19). Žarko Muljačić se base principalement sur le travail de M. K. Schumann.

³³ Toutes les citations sont tirées de P. Skok, o.c., pp. 171/2.

³⁴ V. Vinja, *Calque linguistique u hrvatskom jeziku Marka Marulića*, Zbornik Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1951, pp. 555-561.

³⁵ « Es seien aber wenigstens zur Veranschaulichung des Umfangs dieser Gruppe (sc. Lehnntax) hier einige Gattungen von Lehnntax-Erscheinungen aufgeführt », K. Schumann, o.c., p. 76.

K. Schumann distingue cinq groupes de calques syntaxiques: la fonction syntaxique d'un mot emprunté (« Syntaktische Lehnfunktion eines Wortes »), mot emprunté avec une fonction syntaxique (« Lehnwort mit syntaktischer Funk-

1) Il faut tout d'abord différencier les calques du parler de Split et de Dalmatie des calques poétiques créés par Marulić.

2) Il est nécessaire de savoir si ces calques sont employés pour la rime ou pour obtenir un nombre donné de syllabes.

3) On doit distinguer ses calques syntaxiques de ceux qui sont lexiques.

4) Il faut examiner les effets poétiques de ses calques.

A ces quatre points définis par P. Skok, on pourrait encore en ajouter deux: d'une part, il est important de savoir si les calques que l'on rencontre dans la langue de Marulić se trouvaient déjà dans la littérature pré-marulicienne et d'autre part, si les écrivains vivant à la même époque que lui les employaient.

P. Skok a analysé les quatre calques syntaxiques suivants:

L'italianisme « svoj » au lieu de « njegov »:

« razbivši svoj šator (...) », J, I, 40.
(en détruisant son camp /.../).

Dans l'exemple ci-dessus, « svoj » ne doit pas obligatoirement être employé à cause du mètre car le poète avait plusieurs autres possibilités telles que « razbivži mu šator (...) » etc.

« Vesel u svu miru Oloferne tada,
svim ričem da viru (...) », J, IV, 301/2.
(Holopherne gai et tranquille croyait ses dires / ceux de Judith /.../).

Selon I. Slamnig³⁶, l'expression « svim ričem » peut signifier « à tous les dires » ou bien « ses dires ». On peut tout de suite exclure la première explication car un long discours de Judith a précédé ces deux vers. Ici non plus, on ne peut pas attribuer cette construction aux exigences du mètre car à la place de « svim ričem », Marulić aurait pu utiliser « nje ričem ». Comme il ne connaissait pas le pronom « njen/njezin », le génitif « nje » aurait été la seule possibilité.

tion »), l'emploi syntaxique emprunté des cas, des temps, des modes et du genre des verbes (« Syntaktischer Lehngebrauch von Kasus, Tempus, Modus, Genus Verbi »), la construction syntaxique empruntée (« Syntaktische Lehnkonstruktion »), l'emprunt de l'ordre des mots (Lehn-Worstellung), v. o.c., pp. 76-80.

³⁶ I. Slamnig, *Marko Marulić*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, Matica Hrvatska, Zagreb, 1970, p. 207.

Ce calque ne se trouve pas dans les parlers čakaviens et pourtant il était employé dans la littérature pré-marulicienne;

« êže sego ditića izb(a)vi ot naglie smrti i vrati ga m(a)t(e)ri svoei zdrava »³⁷.

(elle / la Vierge Marie / sauva cet enfant d'une mort subite, puis le renvoya en bonne santé chez sa mère).

L'exemple qui suit est tiré de la légende glagolitique sur saint Večeslav:

« Slišavši že mati jago ubijen suć sin svoj (...) »³⁸.
(La mère, en apprenant la mort de son fils /.../).

M. Rešetar cite plusieurs exemples pris de « Primorski lekcionari »³⁹.

P. Skok pense que le calque « ništar manje » vient de l'italien « nientemeno ». Je dirais plutôt qu'il vient du latin « verumtamen » car et adverbe, bien connu dans la littérature glagolitique, exprime une égalité certaine. Dans « Evangelistarium » le passage latin « Verumtamen si quid jusserint parentes (...) » a donné en croate:

« Ništar manje, kada zapovid tko stavi
protiv božjoj (...) », Naslidovan'je ... 53/4.
(Egalement quand quelqu'un oppose son commandement à celui de Dieu /.../).

Dans la plus ancienne collection de poèmes croates, on trouve l'expression « nišće mane »⁴⁰. « Ništor manje » est aussi employé dans « Aleksandrida »:

« da ništor manje ti mi se pokloni (...) »⁴¹.
(tu dois aussi te soumettre à moi /.../).

³⁷ Čud(e)sa b(la)ž(e)ne d(i)vi M(a)rie, publié par Ivanka Petrović, dans Radovi Stsl. Instituta 7, Zagreb, 1972, p. 147.

³⁸ V. Štefanić, *Hrvatska književnost Srednjega vijeka*, Pet stojeća ..., Zagreb, 1969, p. 251.

³⁹ M. Rešetar, *Primorski lekcionari*, Rad JAZU 136, p. 192.

⁴⁰ D. Malić, *Jezik prve Hrvastke pjesmarice*, Liber, Zagreb, 1972, p. 52 (dans le poème « Nad' grobom gl(agol)juće sie ... »).

⁴¹ V. Štefanić, o.c., p. 327.

On rencontre souvent de calque chez P. Zoranić, H. Lucić, P. Hektorović, Gj. Držić et d'autres encore ⁴².

La préposition « *od* » + *le génitif* à la place de « *o* » + *le locatif* était utilisée dans la littérature pré-marulicienne et elle l'est encore dans le čakavien contemporain. Dans la poésie et la prose de Marulić, figure cette construction qui est un italianisme (« *di* » + *le génitif*):

« (...) *nauk od istine* », J, II, 331.
(.../ l'enseignement sur la vérité).

« (...) *jer (Akior) istinu govori od naroda jerosolimskoga* »,
ča se u kom libru uzdrži.
(.../ car /Achiør/ disait la vérité sur le peuple de Jérusalem).

Cette préposition est fréquemment employée dans les titres des poèmes maruliciens ⁴³.

On a aussi souvent « *od* » + *le génitif* = *le génitif sans préposition*:

« *jakost od tvojih ruk* (...) », J, II, 147. (= « *jakost tvojih ruk* »).
(la puissance de tes mains /.../).

« (...) *glava od Amoniti* (...) *akior* (...) », J, II, 233/4.
(= *glava Amoniti* /.../ *Achiør* /.../).
(.../ le chef des Ammonites, /.../ *Achiør* /.../).

P. Skok pense que « *sta trnući* » dans le vers « *tako sta trnući serifski gospodin* », J, IV, 209 (ainsi le maître de Sérif frissonna) est dû à l'influence du gérondif italien (type « *sto pensando* »). Il faut préciser ici que le verbe « *stati* » dans la langue croate de l'époque marulicienne appartenait à la catégorie des verbes existentiels et qu'il pouvait remplacer le verbe « *biti* ». I. Slamnig considère « *sta trnući* » comme un synonyme de « *stajaše trnući* » ou de « *protrne* » ⁴⁴.

⁴² Pour d'autres exemples, voir L. Zima, *Njekoje većinom sintaktične razlike između čakavštine, kajkavštine i štokavštine*, Djela JAZU, livre VII, Zagreb, 1887, p. 114.

⁴³ V. Vinja, o.c., p. 564 cite plusieurs titres.

⁴⁴ I. Slamnig, o.c., p. 206.

Le calque « *dopriti* » + *l'accusatif* se trouve – selon ARj ⁴⁵ dans la langue de Marulić, Zoranić et Baraković. La littérature pré-marulicienne contenait plusieurs exemples avec des verbes à l'accusatif sans préposition lorsqu'ils marquaient un mouvement de rapprochement ou d'éloignement d'une personne ou d'un objet. Je cite ici un passage de « *Himma Čirilu i Metodiju* »:

« *Si uběžaše blažni věka sego:*
o kol krasna koruna jerejskaja
jeježe dojti si utegu » ⁴⁶.
(Ils ont fui les scandales de cette époque-là:
ô comme la couronne sacerdotale est belle
à laquelle ils étaient dignes de venir).

Il est fort probable que le verbe « *dopriti* » + un complément d'objet direct à l'accusatif ne soit pas un calque syntaxique, mais qu'il ait subi l'influence de quelques verbes de la même catégorie.

Pour le calque « *vladati* » + *l'accusatif*, V. Vinja donne l'exemple suivant:

« *Ki vladaš sve stvari* », S. 780 (: lat. « *regere* + l'acc. »).
(Toi qui régis toutes les choses).

Comparons avec Gj. Držić:

« (...) *zla ljubav kih vlada* (...) », Radmio i Ljubmir ⁴⁷.
(.../ ceux que l'amour malfaisant dirige /.../).
« (...) *državu vladati* », ib.

Nous avons déjà parlé de la construction latine « *meditari* » + *l'acc.*; « *misliti* » + *l'acc.* Dans « *Čudo sv. Jeronima sa Silvanom* », il y a l'expression « (...) *Silvana arhibiskupa mnjahu* » ⁴⁸, (.../ ils ont pensé à l'archevêque Sylvain).

Broz-Ivekovićev rječnik (I, p. 688) cite plusieurs exemples tirés des poèmes populaires épiques qui contiennent l'expression « *misliti* » + *l'accusatif*.

⁴⁵ ARj II, pp. 651–652 est l'abréviation de *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, JAZU, Zagreb, 1882.

⁴⁶ V. Štefanić, o.c., p. 360.

⁴⁷ *Zbornik stihova XV i XVI stoljeća, Pet stojeća ...*, p. 63.

⁴⁸ V. Štefanić, o.c., p. 287.

V. Vinja pense que l'emploi du verbe « trepiti » dans l'exemple « koga sad trepi svak (...) », J, II, 77 (que tout le monde craint maintenant /.../) est accompagné de l'accusatif et cela sous l'influence latine « timeo » + l'acc. Selon moi, il ne s'agit pas dans l'exemple ci-dessus de l'accusatif « koga » mais du génitif causal avec la préposition « s(a) » – « s koga sad trepi svak » – préposition qui ne figure pourtant pas dans cet exemple. L'accusatif « koga » n'a aucun sens dans ce vers car la peur est causée par Holopherne (« trepiti s Holoferna » = « trepiti of Holoferna »).

On peut se demander si le calque « zvoniti » + l'acc. provient de l'italien « sonare » + l'acc. (« sonare l'organo, il corno » etc.) ou du latin « pulsare » + l'acc. :

« Organe zvonec (...) », Od uzvišen'ja ... 68.
(en faisant sonner les orgues /.../).

Comparons avec Davidias :

« Arreptaque Iyra corda pulsare canoras (...) coepit », D. X, 7-9.

Selon V. Vinja, le verbe « umriti » est transitif dans l'exemple suivant :

« Ki se dopustiše prija umriti, nego Bogu sagrišiti », Govoren'je ... 63.
(Ils préféreraient plutôt mourir que de pécher contre Dieu).

Le pronom « se » se rapporte ici au verbe « dopustiti » et non pas à « umriti » (« lasciarsi morire ») et l'on a ainsi la construction « dopustiti se umriti » qui est encore employée dans la langue moderne.

Le calque « puginuti » + l'acc. – de l'italien « perire » au lieu de « far perire » – se trouve dans deux poèmes (« Glava mrtaška govori » et « Duša iz groba ») que l'on ne peut pas avec certitude attribuer à Marulić :

« A da nas pogine smrt stoji za vrati », Glava ... 14, et Duša ... 40.
(La mort attend derrière la porte pour nous tuer).

L'emploi du verbe « truditi » + l'acc. n'est utilisé qu'une seule fois par Marulić :

« Tebe misal trudi », J, I, 92.
(une pensée te tourmente).

BIRj II, p. 598 nous donne plusieurs exemples semblables (« truditi koga »). Seul Marulić emploie « nadati » comme verbe actif :

« Svak čas jošće nadam », Dobri nauci, 413.
(J'espère encore à chaque instant).

Le verbe italien « sperare » a influencé l'emploi de ce verbe. Le verbe « viditi » à la place de « činiti se » (il est encore employé dans ce sens dans le dialecte kaykavien contemporain) a subi également l'influence du verbe latin « videri » :

« (...) ča mi je viditi (...) », J, IV, 85.
(/.../ que puis-je voir /.../).

« Jer će reć ostali: mahnit je viditi nam », Tumačenje Kata ... 226.
(Car les autres diront: il nous semble fou).

« Svaka slast segasvitnja vidit će vam se gorka », II épître.
(Chaque douceur de ce monde vous paraîtra amère).

Ce dernier exemple est tiré de la prose marulicienne.

Ce calque était fréquemment employé dans la littérature glagolitique ainsi que dans les oeuvres des anciens poètes čakaviens⁴⁹. On le rencontre encore dans le čakavien actuel.

Le calque « spomenuti se od » correspond à l'italien « ricordarsi di » :

« Jošće sam se spomenuo od one pritači », II épître.
(Je me suis encore souvenu de cette parabole).

Quant à l'emploi de ce verbe. E. Hercigonja mentionnait dans son travail « Iz radova na istraživanju sintakse i stila nekih glagoljskih neliturgijskih kodeksa XV stoljeća »⁵⁰ que ce calque figurait déjà dans des oeuvres pré-maruliciennes. Le dialecte čakavien l'utilise encore.

⁴⁹ Voir L. Zima, o.c., pp. 155/6.

⁵⁰ Dans Radovi Zadova za slav. filologiju 7, Zagreb, 1965, pp. 119-139, cit., p. 123.

L'exemple « *pasti za mrtva* » (« padoh za mrtva » dans Isukrst govori grišnikom, 17, trad. « je suis tombé comme mort ») était aussi employé dans la littérature glagolitique (« o djevojci bez ruku »);

« Tada mladić slišavši takove glase, pride mu tolika bolezan na srce, da pade za mrtva »⁵¹.

(En apprenant de telles nouvelles, le chagrin affligea le coeur du jeune homme qui tomba comme mort).

En ce qui concerne l'accusativus cum infinitivo, V. Vinja⁵² cite l'exemple suivant;

« Hoteć nas živiti životom vikovstva », Od Muke, 47/8. (En souhaitant que nous vivrions la vie éternelle).

On rencontre aussi cette construction dans la littérature glagolitique:

« Biše bo velije stečenije muži i žen (...) vapjuće sažganju biti dostojna Silvana »⁵³.

(Il y avait une grande foule d'hommes et de femmes qui proclamait que Sylvain méritait le bûcher).

W. Vondrák cite des exemples semblables du vieux-slave (« kogo mę nep'stujat' narodi byti ») et de la langue tchèque (« poznavam rozkazy tvé byti pravé ») en affirmant que cette construction n'est entrée dans les langues slaves que comme une imitation du latin⁵⁴.

La littérature glagolitique contient très souvent les verbes auxiliaires « dati », « činiti », « imati » et « tvoriti » avec un complément d'objet direct ou avec une proposition. E. Hercigonja donne les exemples suivants; « učiniti silu », « učiniti almuštvo », « puti se jęt » etc.⁵⁵. Voici encore quelques exemples que j'ai pris dans des textes glagolitiques; « učiniti pogubiti » (Kabo bi preneseno lice Isuhrstovo v Rim i kako pogibe Ana Kajapa i Pilat), « stvoriti glas » (Nikodemovo Evandjelje), « tvoriti molitvu » (ib.), « činiti pokajanje » (Smrt Bogo-

⁵¹ V. Štefanić, o.c., p. 240.

⁵² V. Vinja, o.c., p. 563.

⁵³ V. Štefanić, o.c., p. 288.

⁵⁴ W. Vondrák, *Vergleichende slavische Grammatik* II, Göttingen, 1908, p. 420.

⁵⁵ E. Hercigonja, o.c., p. 123.

rodice Marije), « imati skrb » (Dundolovo vidjenje), « straha ne imaj » (ib.), « činjaše veliku smrt » (Rumanac Trojski), « daj mi veru » (ib.), « grih stvori » (Legenda o sv. Većeslavu), « stvoriti preljub » (Besjeda na gori), « stvoriti blud » (Pitanja i odgovori), « imi milost », (O djevojci bez ruku) etc.⁵⁶. Je cite encore un exemple pour bien montrer que cette construction était très courante dans les textes glagolitiques:

« Cesar, (...) učini učiniti jedan velik oganj (...) ». O djevojci bez ruku⁵⁷.

(Le roi /.../ a fait allumer un grand feu /.../).

L'emploi des calques dans la littérature glagolitique dépend avant tout de la culture des auteurs des textes et de leurs connaissances de la langue croate ainsi que des langues latine et italienne. Il faut encore ajouter que chaque texte témoigne des connaissances littéraires du vieux-slave, comme disait V. Jagić « die Belesenheit in der kirchenslavischen Sprache » (Afsl Ph XXXV, p. 507).

Résumons l'emploi des calques syntaxiques dans la langue de M. Marulić par le schéma suivant dans lequel j'essayerai de donner les caractéristiques essentielles:

A = Les calques syntaxiques employés en prose.

B = Les calques syntaxiques en poésie.

C = Les calques syntaxiques seulement dans les rimes.

D = Les calques syntaxiques dans la littérature pré-marulicienne.

E = Les calques syntaxiques encore employés dans la langue littéraire ou dans les dialectes.

F = La fonction syntaxique d'un mot emprunté.

G = Mot emprunté avec une fonction syntaxique.

H = L'emploi syntaxique emprunté des cas, des temps, des modes, et du genre des verbes.

I = La construction syntaxique empruntée.

J'utilise pour ce schéma la classification donnée par K. Schumann mais uniquement pour les calques syntaxiques car ils nous montrent plus que les calques lexiques où phraséologiques les influences d'une langue sur une autre.

⁵⁶ Tous ces exemples sont tirés de l'oeuvre déjà citée de V. Štefanić.

⁵⁷ V. Štefanić, o.c., p. 241.

Les calques dans la langue de Marulić	Prov. latine	Prov. italienne	A	B	C	D	E	F	G	H	I
svoj pour njegov	—————	suo	+	+	-	+	-	+	-	-	-
za + l'infinif	—————	per + l'inf.	+	+	-	+	+	-	-	-	+
Ništar manje	verumtamen	nientemeno	+	+	-	+	-	-	-	-	+
dopriti + acc.	consequi + acc. attingere » »	raggiungere + acc. attingere » »	-	+	-	-	-	+	-	-	-
vladati + acc.	regere + acc.	reggere + acc.	-	+	-	-	-	+	-	-	-
misliti + acc.	meditari + acc.	—————	-	+	+	+	+	+	-	-	-
zvoniti + acc.	pulsare + acc.	sonare + acc.	-	+	+	-	-	+	-	-	-
nadati = v. trans.	—————	sperare	-	+	+	-	-	-	+	-	-
viditi = činiti se	videri	—————	+	+	-	+	-	-	+	-	-
spomenuti se od	—————	ricordarsi di	+	+	-	+	+	-	-	-	+
accusativus cum infinif	accusativus cum infinif	—————	-	+	-	+	-	-	-	-	+
pasti za = pasti kao	—————	cadere per	-	+	+	+	-	-	+	-	-
nom. neutre plur. du type «svaka» = «svako»	type «omnia»	—————	+	+	-	+	-	-	+	-	-
la prép. «od» + gén. = «o» + locatif.	—————	di + gén.	+	+	-	+	+	+	-	-	-
les verbes aux. + l'objet dir. ou une phrase	facio, habeo ... + l'objet dir. ou une phrase	far, aver ... + l'objet dir. ou une phrase	+	+	-	+	+	-	-	-	+

VI. Quelques caractéristiques stylistiques communes dans la littérature glagolitique et les oeuvres de M. Marulić.

Les relations entre les oeuvres de Marulić et la littérature glagolitique n'ont pas été beaucoup traitées jusqu'à nos jours. Il faudrait que nous possédions un grand nombre d'analyses sur la langue, le style et les sources des textes glagolitiques pour avoir une perception globale des relations existantes.

Z. Kulundžić pense dans son travail « *O prvom nepoznatom izdanju Marulićeve 'Judite'* »⁵⁸ que « *Judita* » a paru pour la première fois en alphabet glagolitique dans l'imprimerie de la ville de Senj, Selon V. Štefanić⁵⁹, Marulić aurait collaboré avec cette imprimerie.

Quoi qu'il en soit, on peut affirmer aujourd'hui que Marulić connaissait la littérature glagolitique. On peut alors se demander si cette littérature a influencé le style de ses oeuvres. Avant de donner une réponse à cette question, recherchons quelques caractéristiques stylistiques qui se rencontrent dans la littérature glagolitique et dans les oeuvres de Marulić:

1) Par l'emploi de la 2^{ème} personne du singulier ou du pluriel, Marulić a maintenu un contact constant avec son public:

« Gledaje dobro nut ča se će zgoditi », S. 289.
(Regardez bien ce qui va se passer).

« (...) Ne znaš li nebore,
tada t' pomoć dati nitkore ne more », Dobri nauci, 431/2.
(././ Pauvre, ne sais-tu pas que personne alors ne pourra
t'accorder son aide).

Dans la littérature glagolitique, les auteurs s'adressaient aux lecteurs de différentes façons: ainsi dans « *Čudo sv. Je onima sa Silvanom* », l'auteur inconnu se montre discret pour attirer l'attention de son public; « *Divno jest se paki ježe slidujet* »⁶⁰ (Ce qui va suivre est magnifique). Dans « *Legenda o sv. Mavru* » (Légende sur saint

⁵⁸ Dans Kolo 7, pp. 181-201, Zagreb, 1965.

⁵⁹ V. Štefanić, *Glagoljski Transit sv. Jeronima u starijem prijevodu*, dans *Radovi stsl. instituta* 5, Zagreb, 1964, p. 150, passim.

⁶⁰ V. Štefanić, o.c., p. 288.

Maurice) l'appel au public est plus direct; « Božji hrstjane, račite poslušati, poslušavši razuměti! »⁶¹ (Ô divins chrétiens, veuillez écouter et après avoir entendu, comprendre).

E. Hercigonja, dans son analyse déjà citée, nous donne plusieurs exemples tirés de Kolunićev et de Petrisov Zbornik ainsi; « ako me pitate draga bratie (...) »⁶² (si vous me demandez, chers frères /.../).

2) Dans la littérature glagolitique ainsi que dans les oeuvres de Marulić, la question rhétorique est aussi un moyen utilisé pour contacter les lecteurs:

« Ojme! tko toko tup i tvrd more biti,
da b'jen od tacih krup neće procviliti », J, VI, 405/6.
(Ah! qui peut être si stupide et si dur pour ne pas pleurer
quand il est touché par de tels malheurs).

« pravda da je u raju ali vi ne mnite? » S. 262.
(ne pensez-vous pas que la justice se trouve dans le pa-
radis?).

« Takovi da sude, tko more kument bit », S. 281.
(Qui peut être satisfait avec de pareilles gens qui jugent).

La question rhétorique est très employée dans la légende sur saint Maurice; « I po tom ča učini Mavar » (Et ensuite, qu'a fait Maurice), « I po čem oni izvidiše da ono běše blaženi Mavar? » (Et comment ont-ils su que c'était saint Mauric?), « Ca učinise ti Porečane? » (Qu'ont fait ces gens de Poreč?).

3) En décrivant ses personnages, Marulić passe parfois de la 3ième pers. du sing. à la 2ième, ce qui rend son style très vivant:

« Tako ti neboga pojaše tuj pisan,
i glas nje do Boga došad, bi uslišan », S. 4134.
(Pauvre, toi qui chantais cette chanson: sa voix est par-
venue jusqu'à dieu et a été exaucée).

« Tko želi prijati od njega milosti,
tere uživati nebeske svitlosti,

⁶¹ Ib., p. 266.

⁶² E. Hercigonja, o.c., p. 139.

čuvaj se hudih dil, ter svake taščine », Dobri nauci, 43-45.
(Celui qui veut obtenir sa grâce /de Dieu/ et jouir des
lumière célestes: éloigne toi des choses malsaines et des
autres vices).

E. Hercigonja cite plusieurs exemples pour les « variations des
personnages dans la conjugaison »;

« A kada ga navěsti za kleta a tada mu piši list i pošli
ga k pape »⁶³.

(Et quand il le proclamera maudit, écris une lettre et
envoie-la au pape).

Il faut encore mentionner ici que l'emploi du datif éthique dans
la littérature glagolitique et dans les oeuvres de Marulić a aussi servi
à maintenir le contact avec les lecteurs.

4) Pour accentuer un mot, notre poète le répète parfois;
« (...) da ti, ki s' nad svimi,
milostiv ti primi na milost svih naju », J, III, 210/11.
(/.../ toi qui es supérieur à tous, toi qui es miséricordieux,
accepte nous tous dans ta grâce).

« Jur dovolje budi, jud budi dovolje », Molitva ... 73.
(Que cela cesse, que cesse cela).

« Na konac ja sam, ja stan'je blaženo to », Tužen'je ... 29.
(Enfin, c'est moi, moi qui suis cet état bienheureux).

Pour montrer la curiosité des Juifs à l'égard d'un païen. Marulić
a répété trois fois le même mot, complément d'objet direct;

« Svi Boga hvaleći, Akiora mukaje,
Akiora tišeći, Akiora gledaje », J, III, 101/2.
(En rendant gloire à Dieu, tous encouragèrent Achior,
tous consolèrent Achior, en regardant Achior).

Il a aussi certaines fois accentué un terme en lui joignant un
synonyme d'origine étrangère;

« gdi ni konac ni fin (... + tmin) », J, VI, 236.
(où il n'y a pas de fin /.../).

⁶³ E. Hercigonja, o.c., p. 139.

« *zakona ni lezi ne biše nike u njih* », S. 278.
(ils n'avaient aucune loi).

« *Spovidnici sveti i čisti i divi* », Urehe ... 81.
(Les confesseurs saints et chastes).

On trouve des exemples semblables dans le travail de E. Hercigonja; « *fatige i ... truda* », « *lotar i tat'* », « ... oni ... se špotaju i rugaju »⁶⁴.

5) Dans les oeuvres maruliçiennes, un terme pouvait être accentuer par l'emploi de différentes formes morphologiques:

« *Takova stvar i taj po tebi stvorena* », J, IV, 57.
(Une telle action accomplit par toi).

« *Ufan'je bo stavljam i uzdam u Boga* », S. 501.
(Je mets mon espoir dans le Seigneur).

« *Tako ovu videći Susanu (...)* », S. 713.
(En voyant ainsi Zuzanne /.../).

« *Tebi to prositi oto jur tribi ni* », Lipo ... 233.
(A vrai dire, tu n'as pas besoin de le demander).

« *To sinko učini, molim tolikoje* », Svrh Muke ... 223.
(Je te prie, mon fils, d'agir ainsi).

« *to jest odsujeno, to jest brime moje* », Svrh Muke ... 232.
(c'est déjà jugé, c'est ma peine).

Comparons avec l'analyse de E. Hercigonja; « (...) pl'tenim' *kosnienim'* (...) pl'tenim' *prikosnienim* », « *žena negova i vsa dět' ego* » etc.⁶⁵. Dans « *Rumanac Trojski* », nous lisons « (...) i htě ga ubiti Agamenona (...) »⁶⁶.

6) Il est encore nécessaire de montrer que Marulić savait habilement jouer avec des mots:

« (...) ter hvalite *njega*,
boga svemogoga, svake stvari stvorca », Dobri nauci, 38/9.

⁶⁴ E. Hercigonja, o.c., p. 124.

⁶⁵ E. Hercigonja, o.c., p. 126.

⁶⁶ V. Štefanić, o.c., p. 316.

(/.../ louez-le, Dieu Tout-Puissant, le créateur de toutes choses).

« *ljubav ljubvom plätit, ljuvom i grdinu* », J. VI, 269.
(répondre à l'amour par l'amour et à la méchanceté par l'amour).

Citons encore un exemple tiré de « *Mirakuli ...* »:

« *i čudovahu se vele ot toliko čudnago čuda* »⁶⁷.
(et ils furent étonnés par un miracle aussi surprenant).

7) L'instrumental causal (ablativus causae) se rencontre assez souvent dans les oeuvres de Marulić et dans la littérature glagolitique; « *jaše zlo stati žajom* », J. III, 173 b (le malheur a commencé à cause de la soif), « *ne sobom da vami bratjo pečalan bih* », J. III, 237 (frères, vous étiez la cause de ma tristesse et non pas moi).

Et dans l'analyse de E. Hercigonja; « (...) ne smě *sramom'* vnutr ... poiti », « (...) toliko da mraše *gladom'* » etc.⁶⁸.

Après ces diverses constatations, on peut affirmer que Marulić a certainement subi l'influence de la littérature glagolitique, non seulement au point de vue thématique mais aussi au point de vue du style.

VII. M. Marulić et les commenceurs croates (« *začinjavci* »).

Marulić disait, dans la consécration de « *Judita* » à D. Balistrilić, qu'il avait composé cette épopée « *en suivant les habitudes de nos commenceurs* » et en observant encore « *les lois des anciens poètes qui ne se contenaient pas de raconter les faits tels qu'ils se produisaient mais ils les transposaient de nombreuses façons* »⁶⁹.

De cette déclaration assez vague allait naître des avis fort différents sur les « *začinjavci* » et leur rôle dans la littérature croate.

Selon V. Jagić et B. Vodnik⁷⁰, ce terme était attribué aux trou-

⁶⁷ Ivanka Petrović, o.c., p. 161 (voir notice 37).

⁶⁸ E. Hercigonja, o.c., p. 127.

⁶⁹ « *Evo bo historiju tuj svedoh u versih, po običaju naših začinjavac i jošče po zakonu onih starih poet, kim ni zadovoljno počitati kako je dilo prošlo, da mnoge načine opkladaju, neka je vičnije onim ki budu čtiti (...)* », cité d'après l'éd. de I. Slamnić, p. 38.

⁷⁰ Voir B. Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti*, livre I, Zagreb, 1913, p. 99 et plus loin.

badours. Ainsi donc selon eux, les trouvères de Dubrovnik (S. Menčetić et Dž. Držić) auraient influencé les oeuvres de Marulić.

Pour P. Skok⁷¹ « *začinjavac* » signifierait le commenceur des chants ecclésiastiques (« qui ad pulpitem cantum imponit ») et correspondrait à l'ancien français « le commanzant le lettrin ». F. Francev ne partageait pas cet avis: cet historien littéraire croate insistait sur l'éthymologie « *začeti – začinati – začinavac – začinilac* »⁷². Il cite de nombreux exemples dans lesquels le verbe *začeti/začinati* est employé au sens de « incipere » ou « inchoare ». Le nom *začinavac/začinilac* ne signifie non seulement celui qui chante (cantatore) mais également celui qui versifie (versificatore, poeta).

M. Kombol a prouvé que la déclaration de Marulić sur les poètes classiques et sur les commenceurs croates avait son pendant dans « *Vita Nova* » (chap. XXV) de Dante qui distingue aussi les poètes des « *dicatori per rima* »⁷³. M. Kombol pense d'ailleurs que Marulić dans ses premiers poèmes peut être considéré comme « *začinjavac* ».

I. Slamnig dans « *Harvatska književnost prije preporoda kao organski dio evropskog književnog kretanja* »⁷⁴ est proche de l'avis de V. Jagić et B. Vodnik: il prétend que « *začinjavac* » a le même sens que « troubadour », « Spielmann », « igrc ».

Malgré ces différents avis, personne n'a donné une réponse satisfaisante à la question; Qu'est-ce que Marulić a hérité des commenceurs croates? D'après P. Skok⁷⁵, Marulić comme les *začinjavci* a été fidèle dans la narration des faits de la thématique religieuse.

I. Slamnig dans son travail déjà cité pense qu'il faut chercher les influences des commenceurs croates sur Marulić lorsque celui-ci n'est pas guidé par des poètes classiques ou par *realia biblicas*.

Il est nécessaire de constater que certains passages des épopées sont les mieux réussis lorsque notre poète suit la tradition des « za-

⁷¹ P. Skok, Najstariji izraz za pjesnika, Prilozi za književnost, jezik, istotiju i folklor, livre XVIII, Belgrade, 1938, pp. 292-297.

⁷² F. Gancev, Gradja za pjesnički leksikon hrvatskoga jezika. Gradja za povijest književnosti hrvatske XV, Zagreb, 1940, pp. 182-200 et du même auteur, « Res incantate » i Marulićevi « *začinjavci* », Nastavni Vjesnik XLVIII, pp. 45-52.

⁷³ M. Kombol, O Marku Maruliću, Republika VI, livre 1, no. 4, Zagreb, 1950, pp. 177-185.

⁷⁴ Dans le livre Hrvatska književnost prema evropskim književnostima, Liber, Zagreb, 1970, pp. 19-49.

⁷⁵ P. Skok, O stilu ..., pp. 174/5.

činjavci ». Ainsi par exemple le motif Alba (l'aube), changements de la nuit en jour, les comparaisons des émotions humaines avec des détails sur la vie agricole et maritime se rencontrent dans la poésie des *začinjavci* et dans celle de Marulić⁷⁶.

Il faut donc comprendre le mot « *začinjavac* » au sens littéraire, c'est-à-dire « commenceur ». Marulić a probablement appelé « *začinjavci* » les poètes qui l'ont précédé chronologiquement et qui ont pu influencé ses oeuvres au point de vue thématique et aussi au point de vue du style.

1) Entre les oeuvres croates et latines de Marulić, il y a des ressemblances non seulement thématiques mais également stylistiques.

Ces ressemblances viennent des influences réciproques qu'elles ont subies unes et les autres.

2) La plus grande partie des calques syntaxiques de la poésie ou de la prose marulicienne étaient déjà employés dans la littérature croate pré-marulicienne. Marulić ne les a donc pas créés mais s'en est servi et c'est la raison pour laquelle on ne peut pas parler de calques maruliciens mais des calques dans la langue de Marulić.

3) Les oeuvres de la littérature glagolitique qui sont des traductions du latin ou de l'italien sont plus proches de celles de Marulić que d'autres textes pré-maruliciens.

4) Des ressemblances thématiques de même que stylistiques tendent à rapprocher certaines descriptions pré-maruliciennes avec celles de Marulić.

5) Bien que Marulić n'ait pas eu des liens très étroits avec la poésie populaire comme l'auront plus tard le romancier P. Zoranić, ou les poètes de Hvar, P. Hektorović et H. Lucić, on retrouve quand même des traces de cette poésie dans oeuvres. On ne peut pas uniquement attribuer cette poésie populaire aux migrations intérieures devant les Turcs car elle pouvait être une poésie autochtone de la Dalmatie.

Vinko Grubišić

⁷⁶ Voir Grubišić, La langue de la légende croate sur saint Jean Chrusostome dans Annali, sezione slava XV, Napoli, 1972, pp. 23/4.

VALORE E CARATTERE DELLE *POVESTI* SECENTESCHE *

1. *Premessa.*

È a mio avviso, un momento di estremo interesse nella letteratura russa del XVII secolo quello in cui l'opera narrativa cessa di essere considerata come 'servizio di Dio, offerta, sacrificio' e comincia ad assumere funzione di diletto. Il momento certo va inserito nell'epoca in cui con il mutarsi delle condizioni sociali erano cambiati anche gli interessi ed erano apparsi i primi segni di quella che verrà poi detta *obmirščenie*, 'secolarizzazione' della *povest'* (il racconto, cioè, in cui l'elemento reale, concreto, predomina su quello dottrinale, moraleggiante astratto).

« Nella misura in cui la società e l'economia – dice Arnold Hauser¹ – si sciolgono dalle catene della dottrina ecclesiastica, anche l'arte si volge sempre più alla immediata realtà ».

È vero che gli autori delle *povesti* secentesche apprendono ancora la lezione dalle cronache, dagli apocrifi e da altri testi medioevali, ma questa lezione si rinnova in una particolare atmosfera che dall'altra lezione, quella della letteratura popolare, acquista freschezza e dalla lezione della realtà dell'oggi, linfa.

Il Seicento letterario russo è stato visto come una sorta di *media aetas* e identificato come era di decadimento, di ottenebramento delle lettere. Ma la *povest'* secentesca, questo racconto 'secolarizzato', 'profano', non costituisce, a mio parere, una prova del declino della cultura, bensì testimonia piuttosto il crearsi di una nuova atmosfera culturale fondamentalmente laica e borghese e confessa

* Per ragioni tipografiche si semplifica la trascrizione del *tvėrdyj znak* nel corpo della parola con -.

¹ A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, trad. ital., Torino, 1956, p. 294.

uno spostamento di interesse, una necessità di accostarsi alla realtà. Il passaggio dal componimento impersonale (spesso didascalico, stretto, e per contenuto e per stile, in rigidi canoni) al componimento individuale (concreto, ispirato alla realtà contemporanea vista con l'occhio del singolo scrittore) è un passo avanti che consacra non più l'universale, ma l'individuale e questo passo avanti è una conquista nella cultura letteraria. È quel che J. Michelet nella sua *Histoire de France*² chiama la « découverte du monde et de l'homme ».

In tal senso particolarmente rilevante è la narrazione in cui si attua la fusione dell'elemento realistico col romanzato, di tono quasi picaresco, in cui la ricerca del particolare biografico costituisce un arricchimento del soggetto; è interessante la narrazione in cui vengono descritte situazioni tipiche e rappresentate classi (ad esempio quella dei mercanti), cui fino a quel momento nella letteratura non era stato concesso spazio.

Lo scrittore si stacca dall'*exemplum*. Non sente più quell'impegno prevalentemente retorico-formale di cui era vivificata la letteratura tradizionale. Non lo convince più l'uomo idealizzato della narrativa didattico-tradizionale. Ora lo scrittore vuole vedere l'uomo come persona reale e come tale può vederlo soltanto attraverso le azioni di lui. La condotta dell'uomo deve essere spiegata adesso come risultato della sua particolare indole, che gli suggerisce di agire in un senso piuttosto che in un altro, e non come effetto dell'incombere del fato. È il dato biografico che si insignifica, dato che aveva avuto la sua prima espressione – seppure con una certa idealizzazione – negli antichi *Žitija*.

I quattro racconti³, che qui andremo esaminando, presentano una identica struttura; antefatto, svolgimento, conclusione. Nella *povest'* su Savva Grudcyn (partenza del giovane mercante per il suo primo viaggio d'affari, durante il quale avrà anche la sua prima, ma triste esperienza amorosa) e in quella su Gore-Zložastie (atto di disobbedienza del figlio ai genitori e conseguente castigo) l'antefatto finirebbe col consacrare le narrazioni ancora all'edificante, all'*exemplum*⁴,

² J. Michelet, *Histoire de France (Renaissance)*, Paris, 1855, p. 6.

³ Su Savva Grudcyn, su Gore-Zložastie, su Karp Sutulov e su Frol Skobeev. Le ragioni per le quali mi sono limitata ad esaminare solo queste quattro sono varie: si tratta delle *povesti* più conosciute e più citate e ciascuna di esse è esponente di una classe omogenea di altre *povesti*.

⁴ Soprattutto il racconto su Gore-Zložastie con la sua paronesi iniziale.

se all'autore l'imitazione del vecchio modello non fosse servita da stimolo all'originalità, spinto dall'esigenza dell'adesione al 'reale' che informa la cultura del tempo. Nella *povest'* su Karp Sutulov (il cui antefatto è la partenza dell'eroe eponimo per un lungo viaggio e il consiglio che egli dà alla moglie Tat'jana di rivolgersi ad un amico in caso di necessità) l'autore manifesta le sue possibilità inventive non tanto nell'architettura del racconto, che risale ad un anteriore spunto favolistico, quanto nel linguaggio in cui un costrutto o una locuzione tradizionali, auliche, assecondano l'effetto comico (vedi il fervorino che Tat'jana rivolge al vescovo).

All'autore della *povest'* su Frol Skobeev è da riconoscere una maggiore ricchezza inventiva. L'antefatto non è semplicemente una 'preparazione al fatto', ma esplicita i costumi della società del tempo, annota il carattere del protagonista, dipinge l'ambiente⁵.

I limiti artistici degli scrittori sono palesi e si fanno ancor più palesi nei racconti dal disegno più complesso, dove la narrazione si svolge in modo diseguale, ora eccessivamente lenta, ora frettolosa. Ma è proprio nel protagonista di questi racconti – di contenuto popolare strettamente aderente alle cose terrene – che il lettore contemporaneo può agevolmente riconoscersi, perché quegli è l'uomo della strada: il *bytovoj čelovek*, è l'ambizioso Savva Grudcyn o il debole *molodec*, o il brav'uomo nonché fortunato marito Karp Sutulov o lo scaltro Frol Skobeev.

Il compito della letteratura tende a trasformarsi, a cercare il suo fine nel solo diletto. L'autore vuole allettare con un soggetto che riesca comprensibile a tutti⁶, cerca di conciliarsi pubblico dotto e pubblico popolano, arricchisce di comicità situazioni e caratteri, a volte mettendo in risalto particolari financo scabrosi. Egli scrive il suo racconto non solo per chi legge, ma anche per chi ascolta, da qui quell'indugiare su di un particolare e quel rallentare dell'esposizione

⁵ Vedi oltre.

⁶ A tutti ora è perfino facile possedere il libro, perché la nuova letteratura « Rasprostranilas' ... v forme nebol'sich rukopisnyh sbornikov, obyčno na plochoj bumage, deševyeh i vpolne dostupnyh » (vedi: *Istorija ruskoj literatury v trech tomach*, a cura di V. P. Adrianova-Peretc, D. S. Lichačev ed altri, Moskva-Leningrad, I, 1958, p. 333). D. S. Lichačev (*Svoeobrazie istoričeskogo puti ruskoj literatury X-XVII vekov*; la citazione si riferisce all'estratto « Russkaja literatura » n. 2, 1972, p. 31) precisa: « Oni [le opere « democratiche »] nastol'ko massovyje, čto istoriki literatury XIX i načala XX veka priznavali ich nedostojnymi izuče-

quasi ad ossequio del precetto quintiliano secondo il quale il rapido argomentare « audientem transvolat ». L'autore rivela, infine, un certo atteggiamento nuovo che denuncia la rottura con la cerchia esclusivistica del mondo colto precedente.

Considerate sotto questo riguardo le *povesti* secentesche acquistano un loro proprio significato e una loro particolare validità. Porre i racconti, i cui protagonisti ho dianzi citato, su di un medesimo piano è una necessità di semplificazione. In realtà essi si differenziano l'uno dall'altro (ma sono proprio gli elementi che li distinguono ad informare questo discorso) pur avendo certamente un indirizzo in comune: l'impegno realistico.

I personaggi – spesso persone storicamente esistite – agiscono su un fondale ben definito che determina l'azione. Lo scenario è quello della vita quotidiana. E anche laddove dalla realtà si trapassa nella *fictio*, questa non è mai in netto dissidio con la realtà. Importante è che in tale 'finzione' della realtà, vivano concretamente uomini fatti di 'carne ed ossa'. Questa costante presenza del momento realistico prova che, ormai, per coloro che scrivono esiste un obiettivo comune e che l'adesione alla realtà è avvertita come un'esigenza di fondo. È questo il segno di una nuova concezione del racconto inteso ora come una mimesi della realtà quotidiana.

2. Tra 'vecchio' e 'nuovo'.

L'animata disputa intorno alla datazione della *Povest' zelo predivna i istinna, jaže bist' vo dni sija, kako človekoljubivyy Bog javljaet človekoljubie svoe nad narodnom christianskim*⁷ – meglio nota, forse,

nija – « zabornoj literaturaj ». Oni pišutsja nerjašljivoj ili delovoj skoropis'ju, redko totčas že perepletajutsja, ostavajas' v tetradočkah i rasprostranjajas' sredi maloimuščich čitatelej ».

⁷ Pubblicata con le varianti delle due redazioni (« Trudy Otdela drevnerusskoj literatury » – d'ora in poi « TODRL » V, 1947, pp. 224-308) da M. O. Skripil', il quale nello stesso periodico (II, 1935, pp. 181-214) ne aveva già fissato la nascita negli anni 60 del XVII secolo. Questa datazione verrà in seguito confutata da N. A. Baklanova (*K voprosu o datirovke « Povesti o Savve Grudcyn »*, id. IX, 1953, pp. 443-459; vedi anche della stessa *Evoljucija russkoj original'noj bytovoj povesti na rubeže XVII-XVIII vekov* in *Russkaja Literatura na rubeže dvuch epoch XVII-načala XVIII v.*, Moskva 1971, p. 164) che dopo un'indagine basata

con il titolo più breve di *Povest' o Savve Grudcyn* – dovrebbe suggerirmi di non iniziare il discorso proprio da essa. Ma questa *povest'*, in cui già manifeste sono le nuove scelte della narrativa, conserva – più chiaramente delle altre – l'impronta del passato.

Il 'vecchio' e il 'nuovo' – secondo il proposito dell'autore espresso nell'esordio, di scrivere una storia « meravigliosa », « vera », « di questi giorni » – s'intrecciano e si fondono assieme. Si realizza in tal modo il « meraviglioso » con lo sdoppiamento Savva-demone, prima, e poi con l'intervento celeste purificatore in grazia del quale Savva, ormai 'guarito' varcherà le porte del convento. E si realizza il « vero » con la narrazione del fatto accaduto in un'epoca ben precisa e vissuto da personaggi per nulla idealizzati. Ed è interessante notare che l'intervento celeste non lede affatto l'individualità del protagonista. La Madonna di Kazan' aiuta Savva a vincere ma non interviene personalmente per combattere al suo posto contro il demone. Direi che la grazia divina – che in questo caso si concreta nell'elemento del meraviglioso – non delimita la libertà dell'uomo. Savva Grudcyn è ancora una volta un *bytovoj človek* tormentato dal rimorso, torturato dal suo demone, prima, e placato, finalmente, poi.

Il tema della *povest'* si svolge entro una cornice di realtà, sia pure con qualche digressione⁸ e con richiami impliciti all'epos popola-

soprattutto sui personaggi e sui fatti storici del racconto ne sposterà la data agli inizi del XVIII secolo. L'articolo della Baklanova verrà poi contestato – e per alcuni assunti, secondo me, molto giustamente – da G. B. Kalačeva (*Ešče raz o datirovke « Povesti o Savve Grudcyn »* in « TODRL », XI, 1955, pp. 391-396) che ne riporterà la data alla fine del XVII secolo. Il problema della datazione esula dal mio studio, in ogni caso mi pare che i riferimenti storici permettano di collocare il racconto entro limiti cronologici sufficientemente orientativi. Delle oltre settanta copie pervenute del racconto soltanto una è datata XVIII secolo (e si hanno anche per questa non pochi dubbi sia per la carta usata sia per la grafia adottata; vedi nell'articolo citato della Baklanova pubblicato sui « TODRL », IX, la nota a p. 458), ma potrebbero essere state tutte precedute da un manoscritto anteriore. Quel che a me interessa qui è l'atmosfera della *povest'* e questa è indubbiamente del XVII secolo. Le citazioni per tutti e quattro i racconti sono tratte dal volume *Russkaja povest' XVII veka* a cura di M. O. Skripil', Leningrad 1954. Per il racconto su Savva Grudcyn (pp. 82-102) lo Skripil' segue la copia Tichonravov del XVIII secolo conservata nella Biblioteca Lenin di Mosca.

⁸ « Ole, bezumija junosi onago! Kako udovlen byst' lestiju ženskoju, i toja radi v kakovu pogibel' snischodit! » – si legge subito dopo il patto tra Savva e il

re⁹. Caratteristiche che sono evidenti, del resto, anche nel racconto su Gore-Zločastie¹⁰ al punto da considerarsi quest'ultimo come opera che affonda le sue radici più nella letteratura orale che nella colta¹¹. Ma caratteristiche che sono al contrario assenti nei racconti su Karp Sutulov¹² e su Frol Skobeev¹³.

Nella descrizione del duello di Savva Grudcyn con i tre bogatyri polacchi sul campo di Smolensk non sono del tutto remote le suggestioni degli antichi testi. A parte il richiamo alla letteratura popolare soprattutto palese nel motivo della *trojčnosť*¹⁴, questo passo del racconto ricorda il corpo a corpo di cui si dà notizia all'anno 992

demonio. «Ole bezumie otroka! [...] Ašče by togda voobrazil na sebe obraz čestnago kresta, vsja by sija mečty diavol'skija jako sen' pogibli!» – così interviene l'autore nel momento in cui Savva consegna il patto al Re dei demoni; o più brevemente: «Bezumnij že on junoša podnosit emu bogootmetnoe svoje pisanie» (*Russk. pov. XVII veka ...*, pp. 88, 90-91).

⁹ Vedi oltre.

¹⁰ La *Povest' o Gore i Zločastii, kak Gore-Zločastie dovelo molotca vo inočeskij čin* è un racconto anonimo trasmessoci in un'unica copia della metà del XVIII secolo, attualmente conservata nella Biblioteca Saltykov-Ščedrin di Lenigrado, in una raccolta di racconti dei secoli XVII e XVIII (Pogodinskij Sbornik n. 1773). Uno dei primi studiosi di questa *povest'*, N. I. Kostomarov, vide che, pure se scritta in prosa essa ricordava per il ritmo molto da vicino le *byliny* e, suddiviso il dettato in versi, la pubblicò nel marzo del 1856 sul «Sovremennik». Lo Skripil' (*Russk. pov. XVII veka ...*, pp. 103-115) segue la lettura di P. K. Simoni in «Pamjatniki starinnogo russkogo jazyka i slovesnosti XV-XVIII stoletij», (1907) vyp. VII, 2° izd.

¹¹ Vedi: V. F. Ržiga, *Povest' o Gore i Zločastii i pesn' o Gore* in «Slavia» X, 1931, p. 40. A tutto l'articolo del Ržiga, d'altronde, rimanderei (pp. 40-60, 288-395) per quanto riguarda lo stile del racconto.

¹² La *Povest' o nekotom goste o slavnom o Karpe Sutulove i o premudroj žene ego, kak ne oskverni loža muža svoego* ci è giunta in una copia corrotta che presenta molti errori, ripetizioni di parole e di intere frasi. La lettura dello Skripil' (*Russk. pov. XVII veka ...*, pp. 148-154) è condotta sulla edizione di Ju. M. Sokolov, *Povest' o Karpe Sutulove*, Moskva 1914).

¹³ L'*Istorija o rossijskom drorjanine Frole Skobeeve* si è conservata in otto copie, la più antica delle quali è da attribuire per la grafia al XVIII secolo. Lo Skripil' (*Russk. pov. XVII veka ...*, pp. 155-166) segue la copia del *Sobranie Pogodina* n. 1617, pp. 62-74 conservata nella Biblioteca Saltykov-Ščedrin di Lenigrado.

¹⁴ Per tre giorni Savva e il demonio si rendono invisibili per spiare i preparativi di guerra dei Polacchi: il quarto giorno ritornano visibili. Questo apparire dinanzi al nemico serve all'autore per introdurre il passo biblico – anche se

nella *Povest' vremennyh let*, tra il pecenego straordinariamente grande e terribile¹⁵ e il giovane russo Kožemjaka di corporatura normale. E la tradizione riaffiora ancora in un altro punto del brano appena ricordato, allorché dal duello si passa alla grande battaglia tra i campi avversi, il russo e il polacco: al solo cospetto degli uomini comandati da Savva «bezčislennno bo mnogo poljakov pobivajušče, sami že ni ot kogo vredimi bjachu»¹⁶.

Nella *Povest' vremennyh let* (anno 1111) leggiamo:

«I padachu polovci pred polkom Volodimerovom, nevidimo b'emi angelom, jako se vidjachu mnozi čeloveci, i glavj letjachu nevidimo stinaemy na zemlju»¹⁷.

e nel *Žitie* di Aleksandr Nevskij:

«Se že slyšav ot samovidca, reče; viděchom polk božij na vozduse, prišedši na pomošč'. Aleksandru Jaroslavičju. I pobědi ja pomošč'ju božieju, i v-daša ratnii plešči svoa. Oni že sěčachut' i gonjašči, jako po jajeru, ne bē im kamo ubežati»¹⁸.

qui è irriverente in quanto con Savva c'è il demonio – dell'attraversamento del fiume (qui il Dnepr) come «se fosse asciutto» e del rinchiudersi delle acque di esso dopo il loro passaggio. Contro tre polacchi combatte Savva. E il numero tre l'avevamo letto anche nelle pagine precedenti: tre lettere scrive la madre a Savva e tre compagnie di soldati vengono affidate al giovane dal colonnello tedesco. Il motivo della *trojčnosť* è ancora più evidente nel racconto su Karp Sutulov, la cui caratteristica precipua è nella semplicità di composizione che riesce a dare intensità alla narrazione e a potenziarne l'effetto. Il momento tematico qui è uno solo e ritorna tre volte. Tre sono gli innamorati (il mercante Afanasij Berdov, il pop e il vescovo) che, in assenza del marito Karp Sutulov, presterebbero volentieri danaro a Tat'jana in cambio «di una notte». Per tre volte Tat'jana, simulando l'arrivo del marito, evita le espansioni degli innamorati che, sopraggiunti in tre ore diverse, vengono rinchiusi in tre bauli.

¹⁵ I tre polacchi sono l'uno «guerriero molto terribile», l'altro «famoso guerriero» e il terzo «famoso guerriero più dei primi» (*Russk. pov. XVII veka ...*, pp. 96-97).

¹⁶ *Russk. pov. XVII veka ...*, p. 97.

¹⁷ *Povest' vremennyh let*, a cura di D. S. Lichačev, Moskva-Leningrad, 1950, I, p. 192.

¹⁸ *Žitie knjazja Aleksandra Nevskogo in Chrestomatija po drevnej russkoj literature XI-XVII vekov*, a cura di N. K. Gudzij, Moskva-Leningrad, 1955, p. 159.

L'atmosfera del brano è la medesima anche se nel racconto cronachistico e nel *Žitie* i combattenti sono aiutati da « un angelo » o da « una schiera divina ».

L'accordo tra il 'vecchio' e il 'nuovo' si individua anche nella *povest'* su Gore-Zločastie nella tentata fusione dell'allegoria morale con la realtà. Qui l'autore pare sfruttare al massimo una lezione di polistilismo narrativo, passando dal dettato moraleggiante alla narrazione realistica, al racconto demoniaco, alla fiaba. Si tratta, in effetti, di una *historia* che pur con solenni riferimenti, coglie un momento particolare, eccezionale della vita di un giovane.

L'autore del racconto su Gore-Zločastie così esordisce;

« Isvoleniem gospoda boga i spasa našego
Iisusa Christa vsederžitelja,
ot načala veka človečeskago.
A v načale veka sego tlennago
sotvoril nebo i zemlju,
sotvoril Bog Adama i Evvu,
povelel im žiti vo svjatom raju,
dal im zapoved' božestvennu:
ne povelel vkušati ploda vinogradnago
ot edemskago dreva velikago ... »¹⁹.

I primi versi, pur trovando corrispondenza nell'epilogo, risulterebbero senza una fusione logica nel contesto se non fossero intesi come una sorta di avvertimento²⁰. Si tratta di un *incipit* squisitamente tradizionale, pienamente coerente con il successivo eloquio didascalico: il giovane disobbedisce ai genitori, gusta oltre misura « il frutto della vite »²¹ e ne subisce le conseguenze²².

¹⁹ *Russk. pov. XVII veka ...*, p. 103.

²⁰ C'è, però, chi ha pensato che l'autore abbia voluto iniziare il suo narrare con un canto chiesastico preesistente, vedi: A. Mazon, *Gore-Zločastie-Malheur-Mauvais Destin* in « *Revue des Etudes Slaves* » XXVIII, 1951, pp. 17-18. A mio parere questi primi versi hanno il medesimo valore del *proemio* tradizionale, cioè quello di concentrare l'attenzione dell'ascoltatore suggerendogli un preciso atteggiamento emozionale.

²¹ Adamo, secondo gli apocrifi, gustò il frutto della vite che assume il significato particolare di frutto da cui si ricava il vino, causa di rovina per l'uomo.

²² Il *molodec* si reca nella bettola con il *nazvannyj brat* e lì dopo un'abbondante libagione, si ritroverà spogliato dei sontuosi abiti e rivestito di cenci, con

La tradizione è ancora evidente nell'intonazione favolistica del racconto su Karp Sutulov. La si avverte nell'iniziale lentezza dell'azione e nel successivo precipitare di essa. Calmo, pacato e senza passione il dialogo tra Tat'jana e l'innamorato e poi frettoloso il nascondersi di questi nel baule alla notizia del sopraggiungere del marito. La si sente nel ripetersi, per tre volte, di uguali situazioni²³ e nel racconto svolto quasi esclusivamente in forma dialogata e sempre con le stesse parole, anche quando mutano i protagonisti (vedi il dialogo di Karp con Afanasij Berdov e quello di Tat'jana con Afanasij, con il pop, con il vescovo e con il voevoda). La si nota poi nel lieto fine tipico della favola.

3. Il 'bytovoj čelovek'.

Indubbiamente è ancora difficile per gli autori di queste *povesti* disapprendere la cultura tramandata dalla tradizione. Purtuttavia la nuova narrativa presenta già i caratteri di una certa evoluzione che tende a distaccarsi dal pensiero medioevale per esprimere una sua diversa concezione della vita. La tradizionale figura monodimensionata dell'uomo visto come rappresentante del Bene e del Male cede il posto all'uomo 'in carne ed ossa'. Questi sono racconti, infatti, che non hanno più come protagonisti il cattivo Oleg Svjatoslavič o il buon Boris Vladimirovič, ma il giovane mercante Savva Grudcyn Usov, il *molodec*, Tat'jana, Annuška e Frol Skobeev. E cioè, personaggi non idealizzati, non emblematici, ma che peccano, che sof-

i *lapti* ai piedi e con un mattone sotto la testa. Avvilto lascia la città « propria » e va nella città « straniera », in casa di « brava gente » seguendo i consigli della quale conquisterà il cuore di una fanciulla, avrà ricchezza e notorietà. Ormai soddisfatto, altezzoso, protervo, con la mente di nuovo intorpidita dal bere cade vittima di Gore-Zločastie.

²³ Il motivo dell'appuntamento in ore diverse, al fine di preparare un trabocchetto, così come il motivo del rinchiudere l'innamorato non desiderato nel baule, è ricorrente nella favolistica russa. Nella favola *Ty umen, da i ja ne durak*, ad esempio, è il marito stesso, un contadino, a suggerire alla moglie la trovata dell'appuntamento per liberarsi degli insistenti innamorati: un pop, un diacono e un sacrista, la cui sorte sarà poi decisa a randellate dal marito. Nella favola *Chitraja baba* vengono rinchiusi nudi in un sol baule sporco di fuliggine, via via, un pop, un diacono, un sacrista e un campanaro (vedi: *Russkaja satiričeskaja skazka*, a cura di D. Moldavskij, Moskva 1958, pp. 173-174, 179-181).

frono per amore, per freddo e per fame (Savva Grudcyn e il *molodec*), che sono astuti, sfrontati (Tat'jana, Annuška e Frol Skobeev), che non s'innalzano al di sopra della comune misura né cadono così in basso da suscitare l'orrore e lo spavento che incutevano gli esseri demoniaci. L'uomo non si realizza sul campo di battaglia o nella cella di un convento, nel combattimento con il nemico cumano o con il « nemico-diavolo ». La sua personalità si matura nelle giovanili avventure da bettola o nella *svetlica*. Si tratta, in definitiva, di un eroe in antitesi con l'eroe tradizionale; di un eroe antierico. Ora, questo è il fatto nuovo e più notevole ed è utile rilevarlo in quanto segna il tramonto dell'uomo-emblema, la fine dell'uomo-norma.

I personaggi di questi racconti sono tutti *bytovye ljudi*. *Bytovoj čelovek* è anche il *molodec*, ancorché André Mazon non riesca a cogliere in lui tale qualità, ma lo consideri solo una figura d'impronta tradizionale in piena rispondenza con il figliuol prodigo della parabola²⁴.

A rendere meno evidente il *bytovoj čelovek* in Savva Grudcyn e nel *molodec* concorre forse la presenza del demonio e di Gore-Zločastie²⁵ nei racconti in cui essi sono protagonisti. Ma sia il demonio sia Gore-Zločastie non sono che la contemporanea concretizzazione e della forza esterna ostile all'uomo e dello stato emozionale dell'uomo, del suo crollo interiore. Il demonio²⁶ si concreta dinanzi

²⁴ A. Mazon, *Gore-Zločastie - Malheur-Mauvais Destin ...*, p. 26.

²⁵ Il personaggio Gore-Zločastie è già vivo nella tradizione popolare. I cantori avevano visto in lui una sorta di genio malefico che, una volta fatta una vittima, la perseguita fino alla morte. Un genio malefico con un aspetto ben definito e con i suoi propri attributi: viso grigio, alla cintola solo foglie di taglio, ai piedi i *lapti*, sulle spalle la vanga e la zappa degli affossatori. Nel racconto Gore si presenta « boso, nago, net na Gore ni nitočki » (*Russk. pov. XVII veka ...*, p. 112).

²⁶ Il demonio, alter-ego di Savva, è stato visto anche nel modo tradizionale, come « nemico del genere umano » (vedi: *Istorija ruskoj literatury ...*, p. 366) una volta insinuatosi nella moglie di Bažen e una volta materiatosi al fianco di Savva. Con lo sdoppiamento di Savva, invece, si spiegano anche i timori del demonio (vedi la precipitosa fuga del demonio e di Savva da Sol' Kamskaja appena appresa la notizia dell'arrivo di Foma Grudcyn alla ricerca del figlio e l'altrettanto precipitoso rientro a Mosca allorché il boiario Fedor Ivanovič Šein minaccia Savva di morte) che sono assolutamente timori d'uomo e che - a considerare il demonio un essere soprannaturale - risulterebbero non chiari.

a Savva nel momento in cui la mente di questi è sconvolta dalla passione amorosa²⁷. Al *molodec* del racconto su Gore-Zločastie la smoderatezza nel bere ha intorpidito la mente e lo ha reso facile preda del demonio rimasto fino allora nell'ombra. Giustamente scrive il Mazon; « c'est ici l'instant où, comme dans un mystère du Moyen Age, un coin du théâtre, jusqu'alors dans l'ombre et silencieux, s'éclaire et s'anime, non point sur le plan de la scène ni dans les hauteurs du ciel, mais plus bas, dans le compartiment du monde souterrain ... »²⁸.

Nell'uno e nell'altro racconto il fato avverso all'uomo nasce in una medesima ora e da una medesima lotta intima. Si tratta sempre di un'eclissi di coscienza. E nel momento dell'eclissi hanno il sopravvento forze soprannaturali e misteriose, quelle che sempre reggevano il filo che moveva l'uomo sulla scena del mondo nella narrativa tradizionale (e questi due racconti, l'abbiamo già detto, hanno fusi assieme il 'vecchio' e il 'nuovo').

Per i personaggi degli altri racconti presi in esame non si potrà mai parlare di crisi di coscienza, né di forze misteriose che guidano i loro atti. Essi sono sempre pienamente consapevoli delle loro azioni, si comportano liberamente, secondo la propria indole e vivono la vita che hanno deciso di vivere.

Tat'jana che, nel racconto su Karp Sutulov, ha una parte di rilievo è un personaggio nuovo nella letteratura russa, non è la *złaja žena* o il *sosud d'javola* - al modo della giovane moglie di Bažen Vtoroj del racconto su Savva Grudcyn - né la *dobraja žena* tradizionale (una Ulijanija Osor'ina, ad esempio). È una donna. È simpatica, amabile, un po' imprudente, ma in fondo onesta. La presenza,

²⁷ Savva cade « v set' ljubodejanija s ženou onuju [con la giovane moglie dell'anziano mercante Bažen Vtoroj della cui casa è ospite] i nenasytno tvorjaše blud i bezvremno vo onom skvernom dele prebyvaja s neju. I niže bo voskresenija den', niže prazdniki pomnjaše, no zabyvši strach božij i čas smertnyj ». Ma la sera della vigilia dell'Ascensione il giovane resiste alle profferte d'amore della donna, perché « božestvennaja bo nekaja sila pomogaše emu », costei allora « jako ljutaja zmijsja » si vendica, offre al giovane del vino affatturato, una sorta di « filtro d'amore » e poi respinge l'amante e induce Bažen a mandarlo via da casa. Il demonio prende vita ora, in un momento preciso: « I egda by kto ot čelovek ili sam diavol sootvoril mi sie, eže by paki sovokupitisja mne s ženou onuju, az by poslužil diavolu » (*Russk. pov. XVII veka ...*, pp. 84-85, 87).

²⁸ A. Mazon, *Gore-Zločastie - Malheur-Mauvais Destin ...*, p. 21.

tra i suoi innamorati, del pop e del vescovo ha offerto il pretesto di considerare la *povest'* una satira anticlericale e 'politica'²⁹. « Avtor povesti, — scrive lo Skripil'³⁰, — tak smelo izdevaetsja i tak veselo glumitsja nad nezadačlivymi ljubovnikami — sanovitym archiepiskopom, stepennym duchovnym ocom i imenitym 'gostem' — čto nasmešlivoje skazočnoe povestvovanie o postydných i 'besčinných' ljubovnyh pochoždenijach ich priobretaet čerty tonkoj političeskoj satiry... ». E lo studioso polemizza con l'atteggiamento dei critici « borghesi » inclini a considerare questa *povest'* una « frivol'naja », « ljubovno-anekdotičeskaja novella ». Ma il mio avviso è che essa debba essere intesa proprio in tal senso.

In questa *povest'* — un *divertissement* letterario in chiave popolarisca — la satira anticlericale, se è da ritenere attuata nel racconto delle iniziazioni erotiche dei religiosi, perde di vigore in quanto il pop e il vescovo agiscono nel medesimo modo del mercante Berdov. La comicità di questa sorta di *pochade* non scaturisce dall'intento satirico, ma dalla sproporzione interna tra i personaggi (il 'beffato' e il 'beffatore'). L'autore, pur sfruttando un vecchio motivo, informa il racconto alla realtà del tempo e la *vis comica* è proprio nel modo con cui egli riesce a mettere in luce in ogni personaggio la sua indole goffa, piatta e un po' *cocasse*. Gli ecclesiastici e il mercante, beffati prima e rinchiusi poi — irriconoscibili e ridicoli — nei bauli sono soltanto dei *bytovye ljudi*, dei *prostye ljudi*.

Bytovye ljudi sono anche tutti i personaggi del racconto su Frol Skobeev (in primo luogo lo stesso Frol, e poi Annuška, suo padre Nardin-Naščokin, la *mamka*). La *povest'* è ambientata in un'epoca precisa, quella in cui la piccola nobiltà formata dai *dvorjane-sluzilye* tenta l'*escalation*, e s'industria con ogni mezzo ad entrare a far parte

²⁹ A mio parere è un po' forzare la mano il voler dare a questi racconti assolutamente un significato d'accusa. L'Hofmann nella sua *Histoire de la littérature russe* (Paris, 1946, p. 117), riscontra un tale significato perfino nella limpida *bytopis'* su Frol Skobeev: « La nouvelle de Frol Skobeev ne fait qu'effleurer les mœurs des tribunaux et de la magistrature de l'époque ». E per i racconti su Savva Grudcyn e su il *molodec* si è voluto pensare che gli autori, nell'abbandono della casa paterna da parte dei due giovani, abbiano centrato il problema dell'eterna lotta tra 'padri e figli' (vedi: N. K. Gudzij, *Istorija drevnej russkoj literatury*, Moskva, 1956, p. 389; A. A. Kajej, *Russkaja literatura*, Moskva, 1958, p. 392 e passim).

³⁰ *Russk. pov. XVII veka ...*, p. 459.

dell'alta società (dei *bojare-votčinniki*³¹), società che si arrocca invece saldamente sulle proprie posizioni e si oppone sprezzante ad ogni intrusione dell'elemento nuovo.

L'azione del racconto si incentra tutta nella volontà di Frol di procacciarsi ricchezza e titolo. Nel perseguire tale fine, costui dà prova di rigida coerenza: acquisire a danno degli altri un posto in società o morire (« o colonnello o morto »). E si sente placato soltanto quando a furia di imbrogli riesce a raggiungere il proprio scopo.

L'autore del racconto — forse egli stesso un *dvorjanin sluzilyj* — cerca di far convergere su Frol la simpatia del lettore, anche se, dall'inizio alla fine, ostenta di considerarlo un *plut*, un *jabednik* e un *vor*, il suo vero disprezzo va all'altra classe, la nobile. Dà anzi l'impressione di provar gusto nel mostrarci come un mascalzone, un imbrogliatore e un ladro, riesca — in grazia di corruzione operata sulla *mamka*, di travestimenti e di sotterfugi — a sedurre prima e a sposare poi segretamente la figlia dello *stol'nik* Nardin-Naščokin e ad ottenere infine, oltre l'eredità del suocero anche i privilegi propri alla sua nuova condizione sociale.

Così come quello di Frol Skobeev anche il carattere di Nardin Naščokin si rivela con abbastanza evidenza sin dal nostro primo incontro con lui, lo s'intravede attraverso i suoi gesti³², le sue parole, le sue emozioni³³. Allo stesso modo, in grazia di un ripetuto

³¹ Il che è già chiaro nell'antefatto di cui si era prima detto e che qui si riporta: « V Novgorodskom uezde imelsja dvorenii Frol Skobeev. V tom že Novgorodskom uezde imelis' votčiny stolnika Nardina Naščokina, imelas' doč' Annuška, kotoraja žila v tech novgorodskih votčinach. I provedal Frol Skobeev o toj stoličej dočeri, vzjal sebe namerenie vozymet' ljubov' s toju Annuškoj » (*Russk. pov. XVII veka ...*, p. 155).

³² Ad esempio, nel momento in cui, in piazza Ivanovskaja, Frol Skobeev cade in ginocchio dinanzi a lui e supplica il perdono per il suo *derznovenie*: « I stolnik letami dreven, odnakož ešče usmotret' mog, naturalnoju kluškoju podymaet Frola Skobeeva i sprašivaet evo: « Kto ty takov, skaži o sebe, čto tvoja nužda k nam? » I Frol Skobeev tolko govorit: « Otpusti! » [...] Nardin Naščokin zakričal: « Vstan', plut! Znaju tebja davno, pluta, jabednika, znatno, čto najabedničil sebe nesnosno, skaži, plut, bude snosno, stanu staratsja o tebe, a kogda ne snosno, kak chočeš'. Ja tebe, plutu, davno govoril: živi postajanno... » (*Russk. pov. XVII veka ...*, p. 163).

³³ « I stolnik Nardin Naščokin vesma soželel o dočeri svoei, gorko plakal, čto bezvestno propala doč' ego [...] I tak Naščekin uslyšal ot nego [Frol Skobeev] o dočeri svoei, i zalilsja slezami, i stal v bespametstve. I malo opametovalsja i stal

insistere sui particolari vengono fuori chiaramente individualizzate Annuška e la *mamka*. Annuška fin dal primo episodio perde il suo candore; disposta al peggio, ma decisa a godersi il meglio. Entra nella *svetlica* per fare il 'giuoco degli sposi' (organizzato dalla *mamka* che si è lasciata già più volte corrompere da Skobeev) del tutto ignara che la fanciulla con la quale si appresta a 'giuocare' sia Frol Skobeev travestito, però una volta riconosciuto il giovane continua nello stesso 'giuoco'.

Gli elementi drammatici – le battute del dialogo tra Annuška e la *mamka* – determinano meglio lo stato d'animo della ragazza, disorientata e sdegnata, prima, e poi sfrontata³⁴.

Ormai Annuška si mette al centro dei due mondi (delle due classi sociali in lotta di cui s'è parlato prima); sottrae i *červoncy* al *bojarin-votčinnik* per donarli allo spiantato *melko-dvorjanin*³⁵ e si inserisce poi – trovandosi completamente a suo agio – nella sfera di quest'ultimo, prendendo ad agire come lui, a servirsi di sotterfugi e di inganni per raggiungere quello che ormai è diventato anche il suo scopo

emu govorit'. «Čto ty, plut, zdelal? Vedaeš' ty o sebe. Kto ty takov? Net tebe otpuščenija ot menja viny tvoei! Tebe li, plutu, vladet' dočer'ju moeju? Pojdu k gosudarju i stanu na tebjja prosit' o tvoei plutskoj ko mne obide! [...] Nadobno poslat' čeloveka, i skazat', gde on, plut, živet, i provedal o dočeri svoei: živa li ona [...] imeet li propitanie kakoe [...] Snjali steny obraz, kotori obložen byl zlatom i dragim kameniem, kak prikladu vsego na 500 ru[blev], i poslali s tem čelovekom. I prikazali skazat', čtoby ona [Annuška] semu obrazu molilas, a plutu i voru Frolke Skobeevu skaži, čtoby on evo ne promatal [...] Nadobno poslat' kakova zapasu na 6 lošedjach [...] I uže čez dolgoe vremja obratilis serdcem i soboleznovali o dočeri svoei, takož i o Frole Skobeeve. I prikazali poslat' čeloveka k nim, i prosil ich, čtob Frol Skobeev i z ženoju svoeju, a s' ich dočer' ju, priechal k stolniku Nardinu Naščokinu kušat'» (*Russk. pov. XVII veka ...*, pp. 161, 163-165).

³⁴ «Čto ty nado mnoju zdelala! Eta ne devica so mnoju byla: on mužstvennoi čelovek, dvorjanin Frol Skobeev!» I ta *mamka* na to ei objavila: «Istinno, gospoža moja, čto ne mogla priznat' evo, dumala, čto ona takaja že devica kak i protčii, a kogda on takuju bezdelicu učinil, vedaeš, čto u nas ljudei dovolno možem evo skryt' v smertnoe mesto». I ta Annuška, sožaleja togo Frola Skobeeva: «Nu, mamuška, uže byt' tak, togo mne ne vozvratit'!» (*Russk. pov. XVII veka ...*, p. 158).

³⁵ «I po prošestvi trech dnei Frol Skobeev poečal v dom svoi [...] i Annuška podarila Frola Skobeeva dengami 300 rublev [...] I Annuška na to [alla notizia dell'arrivo di Frol a Mosca] stala v radosti velikoj i prosila *mamku* svoju, čtob ona zavtrešnej den' pošla k obedni i vzela b s soboju deneg 200 ru[blev] i otdala Frolu Skobeevu» (*Russk. pov. XVII ...*, pp. 158-159).

(vedi il rapimento da lei stessa ideato simulando una visita ad una parente, vedi il fingersi gravemente ammalata per carpire la benedizione paterna). Frol e Annuška si trovano ora su di un medesimo piano e ciascuno opera a realizzare il proprio tornaconto.

4. L'artificio del 'particolare' e del 'generico'.

L'amore per il concreto suggerisce all'autore del racconto su Frol Skobeev una precisa localizzazione dell'azione, la quale, a Mosca, si sposta dalla casa dei Naščokin alla casa di Lovčikov (lo *stol'nik* che, all'oscuro di tutto, presta la carrozza a Frol per il 'programmato' rapimento), quindi al monastero Novodevič'i (dove si trova la zia presso cui Annuška finge di recarsi), e alla piazza Ivanovskaja, dinanzi alla cattedrale Uspenskij (dove Frol, in ginocchio, chiede perdono all'ancora inflessibile ed austero Nardin-Naščokin), poi alla casa dei giovani sposi e, per finire, alla casa dei Naščokin. Con la stessa precisione lo scrittore aveva ambientato, all'inizio del racconto, la scena nella casa dei Nardin-Naščokin a Novgorod: nel *pokoj* si ritrovano le ragazze per festeggiare le *svjatki*, nella *svetlica* si fa il 'giuoco degli sposi', nel *pirovoj pokoj* si banchetta, nella *sen'* s'incontrano la *mamka* e Frol che, di ritorno dal *nužnik*, dichiara alla vecchia balia di voler l'«amore completo» di Annuška. E Mosca e Novgorod qui non costituiscono soltanto un fondale di teatro. Da questo non risultano la realtà di Mosca e quella di Novgorod (intese come città), bensì la realtà di *interni* che (anzi che distinguersi) si identificano. E si identificano proprio perché in essa vive il *bytovoj čelovek*.

L'espedito del 'particolare concreto', perché il lettore riesca a calarsi più agevolmente in un contesto reale, lo si avverte anche nel racconto su Savva Grudcyn, allorché l'autore ci presenta il demone come un uomo giovane, elegante, compito, affettuoso che trae dalla tasca «inchiostro e carta» per la stesura del patto. Ma l'autore ha ancora qualche perplessità dovuta forse al timore che i suoi ascoltatori o lettori, abituati a tutt'altra presentazione del demone avrebbero potuto fraintenderne il significato. E questa, credo, sia la ragione per la quale dopo averci presentato, al momento del primo incontro con Savva, un demone-uomo 'in carne ed ossa', egli abbia sentito il bisogno d'inserirsi nella narrazione con chiarimenti stereotipi:

«Prišed k Savve junosa toj, pače že rešči *supostat diavol*, iže neprestanno *ryščet*, ošča pogibeli čelovečeskija» (mio il corsivo)³⁶.

Ma compiuta la precisazione non sentirà più il bisogno di spendere altre parole. Si limiterà di tempo in tempo all'inciso «cioè il demonio»³⁷, oppure ad usare il verbo «ringhiare» e sarà più efficace perché nella narrativa tradizionale 'ringhiano' tutti i nemici, dal nomade-cumano al demonio³⁸.

L'autore del racconto su Frol Skobeev – come abbiamo visto – riesce più felicemente ad aderire al concreto mediante una dovizia di particolari concernenti il luogo dell'azione e mediante una puntuale caratterizzazione psicologica del personaggio. L'autore del racconto su Savva Grudcyn, invece, per muoversi nella sfera del reale trova facile appiglio nel particolare storico del suo tempo. L'inizio dei fatti ha una data precisa (7114 e cioè 1606), l'epoca è quella dell'usurpatore Griška Otrep'ev e dello zar Michajl Fedorovič – durante la quale a Smolensk (tra il 1632 e il 1634) i Russi combattereno contro i Polacchi al comando del boiario Boris Michajlovič Šein – alcuni dei personaggi, infine, sono persone realmente esistite. Significativo appare anche il fatto che accanto a questi personaggi – presentati con nome, mestiere o dignità ricoperta (mercante Foma Grudcyn Usov, mercante Bažen Vtoroj, boiario Timofej Voroncov, boiario Semen Luk'janovič Strešnev, centurione degli *strel'cy* Jakov Šilov, boiario Šein) – se ne affianchino altri anonimi, necessari all'azione anche se la loro presenza si riduce alla funzione di semplice comparsa, per i quali l'autore non si preoccupa di escogitare un nome, per il

³⁶ *Russk. pov. XVII veka ...*, p. 87.

³⁷ «Savva že, slyšav ot mnimago onago brata, pače že rešči ot besa»; «Mnimyj že brat, pače že rešči bes, vskore iz-em iz opčaga černila i chartiju». Poi all'inferno: «čest' vzdajušče synu carevy, pače že rešči besu». E dopo le parole del vecchio del villaggio sull'Oka: «obozrevsja Savva na mnimago brata svoego, pače že rešči na besa». E ancora all'uscita del tempio: «Mnimyj že ego brat, pače že rešči bes, priide s nimi že» (*Russk. pov. XVII veka ...*, pp. 87, 88, 90, 93, 98).

³⁸ «On že izdaleča stoja i grozja na Savvu, zuby svoimi skrežetaše na nego», dopo l'incontro con il vecchio che cerca di ricondurre il giovane sulla buona strada. «velmi na Savvu jarjasja i zuby skrežetaše, al momento della confessione del giovane cui seguirà il miracolo della Madonna di Kazan' (*Russk. pov. XVII veka ...*, pp. 93-98).

solo fatto che essi sono 'non veri' (l'albergatore e sua moglie, la moglie di Bažen Vtoroj, il colonnello tedesco, la moglie del centurione Šilov, la parente del centurione, le due sentinelle).

Nel racconto agiscono – in uno sfondo pseudostorico – personaggi storici. A parte il centurione Jakov Šilov e il boiario Strešnev, Fedor Ivanovič Šein è identificabile con il boiario Boris Michajlovič Šein.

E la storicità del racconto verrebbe confermata se si accettasse l'opinione della Baklanova secondo cui l'autore del racconto – membro della famiglia Grudcyn Usov³⁹ o persona molto vicina ad essa – narra l'avventura giovanile del futuro monaco Savva Grudcyn Usov.

La storicità di cui io parlo non va intesa in senso assoluto. La determinazione dell'epoca e di uno scenario ben connotato permette allo scrittore di inserire nella sfera della 'finta' realtà suggestioni ed esperienze proprie ed altrui. L'autore 'finge' realtà, moltiplicando i particolari, ma non si sottomette completamente ad essa. Da qui quelle curiose discrepanze che a volte presentano i richiami alla realtà (vedi, ad esempio, nome e patronimico di Šein non corrispondenti a quelli del 'vero' Šein)⁴⁰.

³⁹ Grudcyn Usov era il cognome di una famiglia di ricchi mercanti ben noti nel XVII secolo, che svolgevano la loro attività, secondo le indagini svolte dalla Baklanova a Kazan' (*K vopr. o datirovke «Pov. o S.G.»*).

⁴⁰ La Baklanova (*K vopr. o datirovke «Pov. o S.G.» ...*, p. 450) stupisce che l'autore non abbia dato grande spazio alla guerra russo-polacca, che pure turbò tanto la Russia del tempo. Dal canto mio credo che l'autore non sentisse alcun interesse per la guerra come materia di racconto (non voleva darci una narrazione storica – ricordiamolo – il suo intento era di offrire un soggetto dilettevole). La guerra gli è solo utile per invalorare il racconto con un nuovo particolare, che tuttavia non gli fa perdere di vista il tema centrale. L'autore non intende parlare della guerra anche se è informato di come essa si sia andata svolgendo. Lo Šein del racconto gli è 'anticipatico', a differenza di tutti gli altri personaggi (dal colonnello tedesco al boiario Strešnev al centurione Šilov); ed è l'unico che non sia benevolo nei confronti di Savva. Alla richiesta, formulata dal giovane di un focoso cavallo, alla vigilia dello scontro con il primo *bogatyř* polacco, Šein lo accontenta colla speranza che egli muoia in quel duello; al duello con il secondo *bogatyř* tutti stupiscono del coraggio di Savva, ma Šein non riesce a trattenere l'ira; ed infine, dopo la strage dei Polacchi «non colpiti da alcuno» egli dà addirittura un ultimatum: se Savva non farà ritorno a Kazan' «gli farà mozzare la testa» (e non deve sembrare eccessiva la reazione del boiario Šein – l'autore ancora una volta si attiene alla realtà storica – perché egli segue alla lettera un *ukaz* del 1612 che proibiva ai mercanti di arruolarsi tra i soldati sot-

* * *

Le categorie di spazio e di tempo scadono assolutamente di importanza nella *povest'* su Gore-Zločastie, caratterizzata dall'assenza del 'dettaglio', del 'particolare concreto'. La 'genericità' peculiare di questo racconto, finisce col diventare essa stessa artificio; una sorta di cautela per avvalorare la verosimiglianza. La denominazione dei personaggi (il *padre*, la *madre*, la *brava gente*, i *traghettatori*, gli *amici cattivi*) è un'etichetta che basta da sola a determinare la personalità di un individuo. L'autore di questa *povest'* ama un 'concreto' da attribuirsi al tipo più che all'individuo.

L'assenza del 'particolare concreto' nel racconto su Gore-Zločastie - come in quello su Karp Sutulov - non fa scendere il realismo di fondo tutto concentrato sull'uomo, sul destino di lui, sul suo dramma interiore, sulle sue debolezze. Direi, perciò, che ad esaminare assieme questi racconti si avverte un passaggio dalla descrizione all'introspezione, dal realismo descrittivo al realismo psicologico. Realismo, quest'ultimo, apertamente dichiarato nel racconto su Frol Skobeev, che diventa per tale motivo un interessante documento della vita russa del XVII secolo.

5. Conclusione.

Anche se l'esegesi di queste *povesti* ha portato di volta in volta ad individuare riscontri con la letteratura tradizionale o con quella orale, l'essenza di esse trascende queste sue origini per riproporsi su un 'nuovo' piano.

Si abbandonò il passato - scrive Paul Hazard - perché esso apparve inconsistente, difficile da cogliere e sempre falso⁴¹. E questo fu più che mai chiaro nella Russia secentesca, dove il radicale muta-

traendosi in tal modo ai doveri fiscali; cfr. *Russk. pov. XVII veka ...*, pp. 396-397). Il perché Šein risulti 'antipatico' ce lo chiosa la Baklanova stessa quando, collocando le persone nel loro giusto tempo per avvalorare la sua tesi di una possibile datazione del racconto, sostiene che il boiario Michajl Borisovič Šein fu ritenuto responsabile dell'infelice esito della guerra, accusato di tradimento e condannato a morte. È chiaro - mi sembra - che l'autore del racconto conoscesse il boiario sotto una cattiva luce e se l'accusa rivoltagli fu, come avverte la studiosa, ingiusta ciò fu noto probabilmente soltanto ai posteri.

⁴¹ P. Hazard, *La crisi della coscienza europea*, trad. ital., Torino, 1968, p. 50.

mento di chi era depositario della cultura aveva finito col dare a questa un'impronta assolutamente diversa dalla tradizionale. Cambiato il volto dell'epoca, muta anche l'esigenza del lettore. Egli cerca ora in ciò che legge una piena adesione alla vita che egli stesso conduce; si confronta con il personaggio, si rivede nelle sue azioni, non lo accetta come *exemplum*, ma lo vuole come essere vivo, 'in carne ed ossa', come *bytovoj čelovek*.

E nella narrativa russa secentesca la *découverte de l'homme* è pienamente realizzata. L'uomo ha ormai una sua precisa fisionomia, agisce secondo la propria indole, vive nell'esperienza. È calato nella realtà, in uno sfondo pieno di fatti, è costretto a mettere a nudo le sue valenze.

Anche nelle *povesti* nelle quali l'approfondimento dei caratteri è meno accentuato, l'autore è pur sempre riuscito a dare una credibilità alla storia non distogliendo la sua attenzione dal tema 'uomo'. Così che al centro di queste *historiae* è collocato l'uomo in un ambiente 'reale' con le sue vicende, con le sue ambizioni. Il *bytovoj čelovek*, scrollatisi d'addosso i pregiudizi classisti ereditati dall'età feudale, agisce in pieno rispetto dell'ideale borghese della vita. Comprende gli appetiti propri ed altrui, vuole uscire dalla condizione di sottoposto, mettendo a profitto tutte le sue possibilità. Ed è nel privilegiare l'uomo come 'individuo' che questa narrativa rivela la sua originalità di fondo.

L'atteggiamento 'nuovo' dello scrittore si andrà poi strutturando meglio attraverso un graduale processo di sempre maggiore consapevolezza, attraverso la scelta di soggetti più appropriati e, di pari passo, si andrà perfezionando anche la tecnica del narrare. L'autore di queste *povesti* ha già appreso a connotare il personaggio sul piano individuale, a considerare il caso singolare di un modo generale di vivere, anche se non è ancora scaltrito da affidare alla lingua del singolo personaggio una valenza caratterizzante il personaggio come tale.

Itala Pia Sbriziolo

CONTRIBUTO ALLA STORIA DELL'ASIA SOVIETICA: L'UNIONE DEL KAZACHSTAN ALLA RUSSIA

1. *Premessa.*

L'affermazione della Russia come grande potenza asiatica ha origini molto lontane. Già nel periodo della formazione della stessa Moscovia ebbe inizio quel processo di espansione territoriale che fu inversamente proporzionale alla dissoluzione del dominio mongolico. La scomparsa dell'Orda d'Oro portò la Russia di Ivan IV (1533-1584) ad ereditare le terre fino ad allora assoggettate al dominatore tataro: le conquiste dei kanati di Kazan' (1552) e Astrachan' (1556), la sconfitta del Kučum kan della Siberia (1598) costituirono gli ultimi colpi di grazia per i tataro e i primi passi dell'espansione russa in Siberia e verso l'Asia centrale.

Dopo il periodo iniziale di imprese militari, le conquiste territoriali si svolsero per secoli mediante un processo lento, quasi naturale: gli avamposti russi della Siberia spesso erano opera di cosacchi, di avventurieri e anche di fuggiaschi che, spingendosi lungo i maggiori fiumi in terre ignote, si sottraevano all'autorità centrale. I loro contatti commerciali e la raccolta di «tributi» dagli indigeni portavano immancabilmente questi ultimi all'accettazione della sovranità russa, inizialmente più nominale che reale.

Caratteristiche simili mostra l'espansione russa verso le steppe dell'Asia Centrale. Solo all'inizio del '700 (quando i russi avevano già raggiunto il Pacifico e la loro avanzata oltre l'Amur era stata bloccata dai cinesi in seguito al trattato russo-cinese di Nerčinsk del 1689) i russi apparvero con le loro fortificazioni lungo i fiumi che circondano il territorio kazaco (Tobol', Irtyš, Ural). La conquista effettiva di questa regione, compiuta con l'impiego di truppe secondo un chiaro piano militare, ebbe luogo solo verso la metà dell'800

(Vernyj, oggi Alma-Ata capitale della RSS Kazaca, fu fondata nel 1854).

È questo il periodo che si può definire la *seconda fase* del processo di unione del Kazachstan all'impero russo (unione effettiva). La *prima fase* (unione nominale) ebbe inizio nei primi decenni del secolo XVIII e si concluse praticamente solo nel 1822. Questa prima fase però non fu determinata tanto da un interesse esplicito della Russia verso le steppe kazache, quanto dall'insieme di circostanze particolari che caratterizzavano l'Asia Centrale nel corso del XVIII secolo.

Una di queste circostanze era costituita dalla fondazione e dalla espansione dell'impero zungaro, i cui sovrani contribuirono involontariamente ma in modo determinante all'avvicinamento delle orde kazache all'impero russo, appena comparso nelle zone periferiche del Kazachstan.

Questa ricerca intende quindi analizzare *uno degli aspetti fondamentali* di tale processo di avvicinamento – uno dei capitoli più importanti della storia del popolo kazaco – cioè l'influenza preponderante della politica zungara, senza peraltro approfondire quei motivi che hanno contribuito, benché in misura minore, alla prima fase dell'unione del Kazachstan alla Russia.

2. I kazachi fino alla comparsa degli zungari.

Tra le varie ipotesi sull'origine¹ dell'etnonimo « kazaco » (russo *kazach*) la più accettabile pare quella che lo lega al concetto di *liberi abitanti*², cioè nomadi della steppa: il termine venne coniato probabilmente nella seconda metà del '400 in seguito alle lotte tra i vari discendenti di Šaiban, nipote di Gínggis-kan ed erede dei territori situati tra gli Urali e l'Irtyš superiore. Questi costituivano l'*ulus* (« feudo ») degli šaibanidi, abitato da popolazioni turco-mongole già allora definite *usbeche*³.

¹ Cfr. *Istorija Kazachskoj SSR*, I, Alma-Ata, 1957, p. 143 e sgg.

² Cfr. čagat., turco-crim.: *kazak* 'uomo libero, indipendente, avventuriero, vagabondo; kirghiso, kazak-kirghiso'. (M. Räsänen, *Versuch eines etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen*, Helsinki, 1969, p. 243).

³ Cfr. čagat., osm. *özbäk*, 'tribù turca', (čagat.) 'semplice, onesto, valoroso', *ibid.*, p. 377.

Queste popolazioni si trasferirono all'inizio del '400 nella zona dell'odierno Kazachstan dove diedero origine a una federazione tribale di struttura piuttosto labile. Solo nel 1428 uno dei discendenti di Gínggis-kan, Abul Chair kan, riuscì ad imporre legami più stretti ai singoli clan šaibanidi: ne divenne il capo supremo e intraprese una serie di lotte per ingrandire e potenziare il suo *ulus*, estendendone i confini fino ai fiumi Ural e Tobol'. Nel 1430 Abul Chair kan si rivolse contro il regno dei timuridi conquistando gran parte di Chwarism, cui aggiunse nel 1447 anche il territorio intorno al Syr-Dar'ja, raggiungendo così la massima estensione del territorio a lui assoggettato. Ma terminato il periodo delle conquiste, si pose anche per Abul Chair kan il problema del consolidamento e rafforzamento del potere – un problema che aveva costituito ostacoli insormontabili per tutti i grandi conquistatori della regione asiatica. La creazione di uno stato centralizzato, abitato prevalentemente o esclusivamente da popoli nomadi, era impresa destinata a priori al fallimento poiché mancavano i presupposti istituzionali per rendere compatibili concetti così diversi come nomadismo e centralità. Il regno di Abul Chair kan subì le prime scosse proprio quando egli – verso la metà del secolo – si accingeva a creare uno stato centralizzato. Alcuni kan che sino ad allora gli erano stati fedeli (tra questi Karai e Čani bek, discendenti di Čodži figlio di Gínggis-kan e quindi molto influenti sugli altri kan šaibanidi minori) si staccarono da lui con le proprie tribù ed emigrarono nel Moghulistan, regno di Esen buqa. Queste tribù, tornate indipendenti e *liberi nomadi delle steppe*, vennero allora definite *kazache*: è da allora che, secondo la maggior parte degli storici, questo termine appare nella storia dell'Asia Centrale.

Nello stesso periodo sorse per Abul Chair kan un pericolo che doveva risultare fatale non solo a lui ma, secoli dopo, anche agli altri kan kazachi. L'impero degli Oirati⁴ infatti, fondato all'inizio del '400 nella Mongolia occidentale e rafforzatosi rapidamente sotto la guida di abili capi (Togon, Esen), già nel 1449 costituiva una grave minaccia anche per l'impero cinese dei Ming. L'anno successivo gli Oirati compirono la loro prima incursione contro Abul Chair kan e nel 1456/57 gli inflissero la sconfitta decisiva; il suo potere sui territori devastati del Syr-Dar'ja era ormai troppo indebolito per poter

⁴ V. il capitolo VII di L. Hambis, *I Mongoli*, Firenze, 1961, pp. 133-146.

essere ristabilito come nei decenni passati. Ad accelerare il crollo definitivo del regno di Abul Chair kan furono gli stessi capi « kazachi » Karai e Čani bek che, approfittando della precaria posizione del kan, tornarono nelle loro steppe e lo uccisero in battaglia nel 1468. L'unico discendente superstite di Abul Chair kan, Muhammad Šaibani, si ritirò nel Turkestan fondando sulle rovine del regno timuride lo stato usbeco propriamente detto. Le steppe dell'Asia Centrale furono ben presto ripopolate dai clan vittoriosi di Karai e Čani bek, oltre che dai kan « dissidenti », che all'epoca della politica di centralizzazione di Abul Chair kan si erano trasferiti nel Moghulistan. Da allora i due etnonimi *usbeco* e *kazaco* hanno assunto il significato odierno; il primo sta ad indicare la popolazione nelle steppe a nord del Syr-Dar'ja, il secondo contraddistingue quelle popolazioni che, seguendo Muhammad Šaibani, trovarono una nuova sede a sud di questo stesso fiume.

In seguito a questi avvenimenti i kazachi, guidati da Karai e Čani bek, due uomini di grande peso politico, si trovarono di nuovo riuniti in uno stato relativamente unitario. L'unità si accentuò maggiormente quando il potere passò nelle mani del figlio di Čani bek, Kasym kan, il quale ristabilì con successo le condizioni già esistenti durante il periodo più fortunato del regno di Abul Chair kan. Ma alla morte di Kasym kan la struttura economico-sociale dei kazachi, basata sul nomadismo, portò ad una nuova dissoluzione. Si formarono allora le tre *Orde kazache*, ancora oggi vive in certi nomi di famiglia; l'Orda Grande (*Ula žus*) nella *Terra dei sette fiumi*⁵ - *Semireč'e*, l'Orda Media (*Orta žus*) nella zona stepposa, e l'Orda Piccola (*Kiši žus*) ad est del fiume Ural⁶. Questa disgregazione venne accompagnata da guerre infruttuose condotte dai figli di Kasym kan, Mamaš, Tagir e Buidaš, contro i discendenti di Muhammad Šaibani nel Turstan e contro il Moghulistan. Nel 1538 l'ultimo figlio di Kasym kan, Hakk Nazar, ristabilì nuovamente una certa unità tra le tre Orde impedendo ulteriori scissioni e indebolimenti. Hakk Nazar (r. 1538-1580) condusse con grande abilità alcune guerre che gli permisero nel 1579 di occupare Taškent, mentre più tardi Tevekkel kan (r. 1586-1598) riuscì a spingersi fino a Samarkand. I territori del sud, fertili

⁵ Ču, Talas, Ili, Karatal, Aksu, Lepsa e Ajaguz.

⁶ A queste tre Orde si aggiunse successivamente (1801) l'Orda di Bukej, sulle sponde settentrionali del Mar Caspio.

per natura, e gli importanti centri commerciali attirarono l'attenzione di Išim, Dšangir e Tauke, successori in ordine cronologico di Tevekkel, che riuscirono a portare i propri eserciti fino a Buchara, uno dei centri commerciali più ricchi e noti dell'Asia centro-orientale. In Tauke (r. 1680-1715) i kazachi avevano trovato un capo di eccezionali doti non solo militari: egli infatti regolò i complicati rapporti sociali (socialmente i kazachi erano divisi in « ossa bianche » - *ak süök*, i nobili, e in « ossa nere » - *kara süök*, il popolo), creando un codice giuridico scritto (*čety žargy*) in sostituzione dell'antico codice orale (*adat*) basato sulle secolari consuetudini nomadi.

Ma proprio quando il regno kazaco di Tauke stava avviandosi verso uno sviluppo economico e sociale senza precedenti, sorse da oriente quel nemico che, memore della grandezza ginggiskanide, doveva cambiare in maniera radicale il corso della storia kazaca.

3. L'impero zungaro.

La rapida creazione di formazioni statali unitarie nell'area dell'Asia orientale fu sempre determinata da alcune circostanze riconducibili a due fattori essenziali:

1) *il nomadismo* che favoriva una estrema mobilità delle popolazioni rispetto ad un'economia sedentaria: i nomadi erano per natura ottimi cavalieri e cacciatori esperti in armi come arco e freccia;

2) *la struttura sociale*⁷, vale a dire la suddivisione in clan di popoli affini o dello stesso popolo, consentiva a un abile e deciso capo tribù (kan) di trasformare in un periodo anche molto breve una popolazione frazionata in piccoli nuclei in un'unità maggiore organica ed efficace, divenendone il capo supremo (gran kan).

Come esempi possono bastare le imprese di Ginggis-kan, Guši kan e Nurhaci; entrati nella storia come energici capi e fondatori di imperi, furono favoriti nella loro opera anche dall'assenza di vicini potenti, capaci di interrompere il processo di unificazione da loro

⁷ L'Orda Media era composta da 5 tribù a loro volta suddivise in 67 unità minori; l'Orda Grande comprendeva 12 tribù, di cui quella dei *Dulat* era suddivisa in 4 e quella degli *Žalaiyr* in 12 unità minori. L'Orda Piccola infine era composta da 3 tribù suddivise complessivamente in 26 unità minori. (Cfr. *Narody Srednej Azii i Kazachstana*, vol. II della serie *Narody mira*, Moskva, 1963, p. 325).

avviato. Tra gli stessi kazachi, ripetiamo, non mancarono gli uomini che per un breve periodo riuscirono ad unire le Orde nomadi e a dar vita a una pur limitata politica di espansione⁸.

Anche la creazione dell'impero zungaro fu favorita, nelle sue linee generali, da questi principi.

La base etnica dell'impero era costituita dall'unione di quattro tribù appartenenti ai mongoli occidentali; khošut, torgut, derbet e zungari in senso stretto⁹. Fu il Batur kungtajdži *Chotogčün*¹⁰, capo e fondatore dell'impero nel 1635, ad iniziare la politica di espansione a danno dei kazachi con una serie di sanguinose incursioni¹¹ culminanti nel 1643. Suo figlio Galdan¹² continuò con successo sia l'unificazione delle tribù mongole (occidentali), sia la politica della conquista territoriale: sotto Galdan l'impero zungaro raggiunse la sua massima estensione comprendendo tra l'altro il Moghulistan, il Turkestan e parte del territorio dei Mongoli Chalcha (oggi territorio della RP Mongola).

In questo periodo – fino al 1695 – le steppe kazache furono più di una volta devastate dagli eserciti di Galdan che erano riusciti a

⁸ Gli stessi fattori che favorivano la formazione entro breve tempo di stati nomadi erano anche la causa del loro disfacimento; l'impossibilità di creare un'amministrazione centralizzata si combinava con l'instabilità che spesso caratterizzava i legami del popolo conquistatore.

⁹ mong.-calm.: *Xošuuṭ, Torguut, Dörböt, Zöün Ġar*. Questa « confederazione tribale » prese quindi il nome di *Dürben oirat*, cioè i « quattro popoli oirati ».

¹⁰ r. 1634-1654; i suoi contatti con la Russia – allora in via di espansione verso l'Estremo Oriente – gli avevano procurato, tra l'altro, le armi da fuoco.

¹¹ Già precedentemente i kazachi avevano conosciuto l'impeto sfrenato delle incursioni mongole: parte dei *torgut* era infatti emigrata verso le rive della Volga fondandovi il regno dell'*Orda calmuca*. Spesso questi *calmucchi* (che costituiscono oggi il nucleo centrale della RSS autonoma calmuca) accompagnavano il loro insediamento con rapide e violente incursioni contro i kazachi.

¹² Galdan (< tib. *dGa ldan*) 1632-1697, era stato destinato alla vita monacale sotto il quinto Dalai Lama *Nag dban* (1617-1682). In seguito a contrasti familiari egli lasciò Lhasa e in breve tempo riuscì a diventare, con abilità diplomatica e pressioni militari, capo indiscusso di tutte le tribù zungare. A questi successi egli aggiunse negli anni 1678-79 le conquiste di Kašgar, Jarkand, Hami e Turfan. Anche la successiva campagna contro i mongoli orientali Chalcha (1688) si concluse a suo vantaggio e gran parte dei Chalcha fu costretta ad accettare la protezione e quindi la sovranità cinese. (V. Hummel, A. W., *Eminent Chinese of the Ch'ing Period* (1644-1912), I-II, Washington, 1943-44, pp. 265-268).

spingersi fino quasi a Taškent. I kazachi, troppo deboli per potersi opporre ai loro avversari, sarebbero stati assoggettati entro breve termine dallo stesso Galdan se questi non avesse voluto ripetere l'impresa del suo lontano avo Ginggis-kan e conquistare la Cina. Ma la Cina della seconda metà del '600 era ben diversa da quella dei tempi di Ginggis-kan; i manciù avevano appena terminato la conquista dell'Impero di Mezzo e i loro eserciti, guidati dall'imperatore K'ang-hsi in persona, inflissero nel 1696 la sconfitta definitiva a Galdan, il cui potere era già stato attaccato all'interno dal nipote Tsewang Rabdan. Galdan morì l'anno seguente e il suo successore, Tsewang Rabdan, si guardò bene dal ripetere lo stesso errore; egli normalizzò momentaneamente i rapporti con Pechino e rivolse la sua attenzione verso ovest, verso i kazachi che, come si è visto, stavano appena riprendendosi, sotto la guida di Tauke kan, dalle precedenti incursioni zungare. Ma nel 1697 la situazione era cambiata rispetto a qualche decennio prima; allora le steppe kazache avevano costituito per gli zungari *una* delle mete da conquistare – adesso, dopo il fallimento dell'avventura contro la Cina, il Kazachstan appariva l'unico territorio che potesse essere acquisito senza eccessive difficoltà. Le nuove rivalità tra le Orde kazache per i migliori pascoli non potevano inoltre che indebolire le loro capacità difensive in un momento tanto importante per la loro sopravvivenza.

4. L'avvicinamento dei kazachi alla Russia come conseguenza delle incursioni zungare.

I primi passi di Tsewang Rabdan come capo dell'impero zungaro furono evidentemente condizionati dall'eredità lasciategli da Galdan. La politica espansionistica nei confronti del Kazachstan fu determinata, oltre che da motivi strategici, anche e soprattutto da fattori economici. Parte del Kazachstan orientale (occupata dall'Orda Grande) era già nelle mani degli zungari e l'attrazione maggiore era quindi costituita dai ricchi pascoli del rimanente territorio kazaco. Il possesso di tali pascoli rappresentava per gli zungari un traguardo ben più ambito della creazione dell'impero panmongolo che Galdan aveva sognato. Per di più la politica militare di Galdan aveva richiesto grandi sacrifici agli zungari la cui economia (basata anch'essa in parte sulla pastorizia) ne aveva risentito negativamente – fattore che

aveva a sua volta favorito lo stesso Tsewang Rabdan nei suoi piani contro Galdan per l'egemonia sugli zungari. Un elemento di carattere politico alimentava e giustificava inoltre i piani espansionistici di Tsewang Rabdan; ad ovest dei kazachi si era insediata l'Orda calmucca - e i calmucchi altro non erano che una parte della tribù dei torgut che costituiva una delle quattro componenti tribali originarie dell'impero zungaro. L'idea di allearsi con essi e vincere in una comune azione i kazachi (come avvenne realmente due decenni più tardi) non poteva che favorire i progetti bellici di Tsewang Rabdan. Benché non si siano ancora trovati documenti che possano comprovare tali progetti, è accertato che rapporti abbastanza stretti esistevano in quell'epoca tra il kan zungaro e i calmucchi della Volga. Questi legami sono tra l'altro espressi in una lettera¹³ che Tsewang Rabdan indirizzò, nel 1698, all'imperatore K'ang-hsi e nella quale espone i motivi che lo stavano inducendo a muovere contro i kazachi di Tauke. Questi, oltre a « disturbare » i rapporti commerciali tra Zungaria, Asia centrale e Russia, avrebbero attaccato la carovana che, dalle rive della Volga, conduceva presso Tsewang Rabdan la figlia del capo calmucco Ajuka kan, *promessa sposa* del sovrano zungaro.

Altro motivo per « giustificare » con K'ang-hsi l'invasione del Kazachstan era un atto ostile attribuito a Tauke contro Tsewang Rabdan. Questi infatti spiegò che il figlio di Tauke, preso prigioniero a suo tempo da Galdan e trasferito a Lhasa, aveva potuto tornare a casa grazie all'intervento di Tsewang Rabdan: ma invece di mostrare la sua gratitudine, Tauke avrebbe fatto uccidere gli accompagnatori zungari che gli avevano riportato il figlio.

La lettera di Tsewang Rabdan a K'ang-hsi comunque più che giustificare un'incursione contro i kazachi doveva convincere i cinesi (manciù) che gli zungari non avevano intenzione di rivolgersi anche contro la Cina che quindi non avrebbe dovuto nutrire sospetti per la continuazione della politica aggressiva del successore di Galdan. Nella lettera in questione si legge infatti:

¹³ I. Ja. Zlatkin, *Istorija džungarskogo chanstva*, Moskva 1964, pp. 325-326, che a sua volta si riferisce a un manoscritto inedito di I. Rossochin, *Istorija o zavoevanii kitajskim chanom Kanchiem kalkaskogo i eletskego naroda, kočujuščego v Velikoj Tatarii, sostojaščaja v pjati častjach*, S. Peterburg, 1750, fogli 2657-2660.

« Io [Tsewang Rabdan] sono costretto ad usare la forza contro la forza e muovere guerra con tutto il mio esercito contro di loro [i kazachi]. Tengo a precisare con questo mio messaggio che la colpa non è mia e Vostra Altezza non dubiti che io sia facilmente portato alla guerra »¹⁴.

Assicuratisi quindi una specie di neutralità della Cina, gli zungari avanzarono nell'estate del 1698 verso il lago Balchaš e giunsero fino ai fiumi Ču e Talas. Per i kazachi, strettisi in un'inutile difesa, questa prima incursione significò alcune migliaia di morti e decine di migliaia di prigionieri. Poco dopo questa prima vittoria Tsewang Rabdan intraprese un altro passo che doveva palesare ai kazachi i progetti di alleanza zungaro-calmucca; nel 1698 l'Ajuka kan dei calmucchi aveva concesso in sposa la propria figlia a Tsewang Rabdan e adesso la stessa politica matrimoniale fu ripetuta dal sovrano zungaro, che nel 1701 diede la figlia Darmabala in moglie al capo calmucco.

Il destino dei kazachi sembrava ormai segnato già all'inizio del '700, alla luce di questa manifesta politica di accerchiamento. Ma i piani di Tsewang Rabdan erano collegati agli avvenimenti che dominavano in quel periodo la scena politica dell'Asia centro-orientale; la Russia aveva concluso il suo primo trattato con la Cina nel 1689 (trattato di Nerčinsk), eliminando i principali punti di attrito con la Cina e poteva quindi seguire con maggiore partecipazione gli eventi zungari e dell'Asia centrale. Analogamente, neanche la Cina nascondeva il suo interesse verso l'impero zungaro che cominciava a rivolgere di nuovo la propria attenzione verso i mongoli Chalcha, ormai formali sudditi di Pechino. La storia dei contrasti zungaro-kazachi va quindi inquadrata e vista anche nel giuoco d'interessi tra Russia e Cina, a loro volta coinvolte, da diverse angolazioni, sia dagli zungari, sia dai kazachi.

I kazachi, dicevamo, avevano dovuto subire la prima incursione di Tsewang Rabdan e senza dubbio sarebbero stati messi in gravi difficoltà se gli zungari avessero proseguito nella loro tattica. Ma Tsewang Rabdan era preso da più interessi connessi con la Russia e la Cina. Nel 1703 K'ang-hsi inviò un suo ambasciatore in Zungaria per indurre Tsewang Rabdan ad accettare la protezione (cioè di fatto

¹⁴ I. Ja. Zlatkin, cit., p. 326.

la sudditanza) cinese, come già avevano fatto i mongoli Chalcha. Tsewang Rabdan, invece, che aveva rafforzato la sua posizione con la recente vittoriosa incursione contro i kazachi¹⁵, respinse la proposta e pretese anche che i territori chalcha, conquistati da Galdan e quindi considerati parte legittima del suo impero, gli venissero restituiti dai cinesi.

Negli anni immediatamente successivi Tsewang Rabdan rivolse la sua attenzione verso il Tibet sul quale, sin dal '700, il principe dei khošut Latsan-kan era riuscito ad estendere il proprio potere fino a intraprendere nel 1705 un vero e proprio colpo di stato¹⁶. L'interesse di Tsewang Rabdan si manifestò con vari intrighi che si conclusero con l'invasione del Tibet e di Lhasa nel 1716/17. Questa imponente conquista degli zungari doveva necessariamente suscitare una controffensiva cinese ed infatti già nel 1720 i cinesi riuscirono a cacciare gli occupanti dall'intero territorio tibetano¹⁷.

Nel frattempo la politica espansionistica di Tsewang Rabdan verso il Kazachstan venne a trovarsi in contrasto con gli interessi della Russia lungo i fiumi Irtyš ed Enisej. La raccolta forzata di tributi dagli indigeni della zona (già tributari dei russi) aveva provocato nel 1710 i primi conflitti russo-zungari. Sorse quindi la questione della frontiera tra Russia e Zungaria, per la discussione della quale si verificò un intenso scambio di ambasciatori e di messaggi intesi, da ambedue le parti, ad evitare un aperto conflitto¹⁸. In questa situazione si inseriscono, nel 1710 e nel 1716, nuove incursioni zungare nelle steppe kazache. Fu allora che il kan Kaip, successore di Tauke morto nel 1715, intraprese i primi passi per ottenere l'assistenza dei russi contro gli incursori zungari. Nel 1716 infatti una sua missione guidata da Bekbulat Ekešev e Bajdanlet Buriev fu accolta a Tobol'sk dal governatore della Siberia, M. P. Gagarin. Ma i russi

¹⁵ La posizione interna di Tsewang Rabdan si era ulteriormente rafforzata dopo il 1701 quando il figlio di Ajuka kan, Sanžib, si era unito a lui con circa 15-20.000 sudditi. Tsewang Rabdan estese su di loro la propria sovranità e costrinse Sanžib a tornare sulla Volta. I. Ja. Zlatkin, cit., p. 334.

¹⁶ Per i dettagli si veda V. Hummel, cit., pp. 757-761, voci *Tsewang Araptan* e *Tshangs-dbyangs-rgya-mtsho*.

¹⁷ Sul Tibet e i suoi rapporti con la Cina del primo '700 si veda L. Petech, *China and Tibet in the Early 18th Century*, Leiden, 1950.

¹⁸ Sui rapporti russo-zungari in questo periodo e le varie missioni si veda I. Ja. Zlatkin, cit., p. 341 e sgg.

furono alquanto cauti e si limitarono a contraccambiare il passo kazaco con una missione guidata da Nikita Belousov. Il suo compito principale consisteva in un esame della situazione kazaca e in uno studio sulle possibilità di uno sviluppo degli scambi commerciali russo-kazachi. L'atteggiamento russo e il fallimento di un'alleanza contro gli zungari era conseguenza di un piano a lunga scadenza elaborato dallo stesso governatore Gagarin. Questi aveva prospettato allo zar Pietro I l'idea di estendere il dominio russo su un territorio ricco di minerali con la costruzione di una serie di fortificazioni. Da Kronštadt Pietro aveva incaricato il tenente colonnello I. Buchgol'c di guidare una spedizione esplorativa nelle zone in questione (dall'Irtyš fino a Jarkend), che in quell'epoca facevano parte dell'impero di Tsewang Rabdan. Il 1° ottobre 1715 Buchgol'c aveva raggiunto il lago Jalyš, dove costruì un fortino e inviò a Tsewang Rabdan un messaggio in cui sottolineava il carattere esplorativo e quindi pacifico della spedizione. Ma prima che il messaggero Trubnikov potesse raggiungere Tsewang Rabdan, il sovrano zungaro aveva inviato, nel febbraio 1716, un forte contingente militare ad assediare la spedizione russa trincerata nel fortino del lago Jalyš. Fu allora che i kazachi inviarono a Gagarin la missione di Ekešev a Buriev: essi condussero con sé anche il messaggero Trubnikov, affermando che questi era stato catturato da bande zungare mentre si recava da Tsewang Rabdan, che successivamente era stato liberato dai kazachi e quindi ricondotto a Tobol'sk. Gagarin informò per iscritto lo zar che, impegnato nella lunga guerra con la Svezia per l'accesso al Mar Baltico, era lontano dal voler favorire un conflitto armato in oriente; perciò scrisse un messaggio a Tsewang Rabdan in cui sottolineò l'interesse esclusivamente commerciale dei russi nei territori appartenenti agli zungari, escludendo ogni intenzione di diminuire il loro potere sulla zona. Questo messaggio fu fatto recapitare per mezzo di G. Vil'janov il quale però, giunto presso Tsewang Rabdan il 27 giugno 1717, fu da questi tenuto sotto stretta sorveglianza fino al 1° marzo 1718. Nel frattempo, nell'estate 1717, gli zungari avevano compiuto una nuova incursione sul territorio kazaco; nelle vicinanze del fiume Ajaguz l'esercito kazaco (30.000 uomini comandati dai kan Kaip e Abulchair) fu battuto in una battaglia che durò tre giorni. L'atteggiamento ostile di Tsewang Rabdan e l'evidente desiderio dei kan kazachi di stringere rapporti con la Russia portò allora alla missione di Boris Brjancev, che raggiunse la sua meta il 21 gennaio 1718 (mentre Vil'janov

era ancora praticamente prigioniero di Tsewang Rabdan). Abulchair, che con Kaip era uno dei kan kazachi più influenti, sottolineò durante i colloqui sia i buoni rapporti esistenti tra russi e kazachi, sia l'impellente necessità di un'alleanza contro la Zungaria. Anche i successivi incontri tra Brjancev e Kaip, avvenuti nel luglio dello stesso anno, verterono sui problemi che più preoccupavano i kazachi. Dopo il ritorno in Russia di Brjancev, Abulchair e Kaip continuarono ad insistere nelle loro proposte; il 7 ottobre 1718 Abulchair mandò a Tobol'sk due inviati (Šaba e Bagadur) a cui il 28 ottobre seguirono gli inviati di Kaip, Bajbek e Tulebaj. Il 10 dicembre Abulchair accennò per la prima volta alla possibilità di entrare « al servizio » dello zar russo in cambio di un'azione comune contro Tsewang Rabdan¹⁹.

Questo improvviso incremento dei contatti diplomatici kazaco-russi non era accidentale. Con la vittoria sul fiume Ajaguz gli zungari si erano aperti la via verso le steppe del Kazachstan centrale e occidentale; contemporaneamente pareva rinascere l'idea di un'unione calmucco-zungara, ai danni naturalmente dei kazachi. Per concretizzare questi piani i calmucchi mandarono nel 1724 presso Tsewang Rabdan una missione che trovò consensi anche presso il Dalai Lama, il quale avrebbe visto volentieri l'unione tra due popoli già di per sé affini e legati dalla comune fede buddista²⁰. Proprio in questo periodo (siamo ormai negli anni '20 del XVIII secolo) i calmucchi organizzarono delle incursioni in terra kazaca in modo tale da potersi unire con le orde zungare. Il 1723 fu l'anno più difficile per il popolo kazaco che vide il proprio territorio praticamente in balia del nemico venuto contemporaneamente da due parti. Il regno di terrore degli zungari perdurò fino al 1725 e l'impeto era stato talmente forte da lasciare profonde tracce in ogni campo della vita kazaca: questi pochi anni infatti entrarono nella storia di quel popolo col termine *aktaban šubrundy* – « il grande disastro », periodo che influi profondamente anche sulla letteratura kazaca. Gran parte dell'Orda Grande e Media

¹⁹ Cfr. per i numerosi contatti diplomatici di questo periodo l'articolo di B. Ja. Basin, *Kazachstan v sisteme vnešnej politiki Rossii v pervoj polovine XVIII veka*, specialmente il capitolo *Russko-kazachskie diplomatičeskie missii v pervoj četverti XVIII veka*, in *Kazachstan v XV-XVIII vekach*, Alma-Ata, 1969, pp. 50-145, specialmente pp. 59-78.

²⁰ Su questi progetti si veda I. Ja. Zlatkin, cit., pp. 334-335.

fu costretta alla resa incondizionata ed accettò il dominio zungaro mentre le principali città (Taškent, Sairam, Jassy) furono alla mercé del conquistatore.

L'improvvisa offensiva zungara e il mancato appoggio dei russi avevano condotto i kazachi alla più grande catastrofe della loro storia. La politica russa di questi anni mirava infatti ad ottenere la sudditanza formale dello stesso Tsewang Rabdan all'impero russo, approfittando delle sempre più crescenti tensioni zungaro-cinesi. Negli anni 1722-23 l'ambasciatore Unkovskij²¹ aveva offerto la protezione russa a Tsewang Rabdan in cambio della sua fedeltà alla Russia. Tsewang Rabdan rifiutò questa proposta poiché riteneva che nessun pericolo da parte cinese minacciasse il suo impero:

« Il vecchio kan cinese [K'ang-hsi] è morto e sul trono è salito suo figlio che mi ha mandato i suoi ambasciatori perché viviamo in amicizia come prima »²².

Quando Unkovskij tornò a Mosca (1724) accompagnato da Dorži, inviato da Tsewang Rabdan, i rapporti russo-zungari rimasero fermi allo status quo – vale a dire nell'ambito della « tradizionale amicizia », come ebbe a riferire Dorži al suo ritorno in patria²³.

La sicurezza che per il momento la Cina non aveva intenzioni belliche e che la Russia pensava a tutt'altro che a costituire un patto militare con i kazachi contro gli zungari aveva quindi dato a Tsewang Rabdan mano libera per le sue incursioni nel Kazachstan.

I gravi colpi inflitti dagli zungari all'economia e alla vita sociale kazaca non avevano però potuto annientare un intero popolo sparso su una vastissima superficie: fu proprio il modo con cui si realizzò la supremazia zungara che impedì il totale annientamento dei kazachi. Gli eserciti zungari distruggevano, saccheggiavano, uccidevano tutto ciò che si opponeva alla loro avanzata, ma non erano in grado di creare una forma stabile di governo per poter esercitare una continua pressione su tutto il popolo e sulla sua struttura economica. I kazachi, nomadi anch'essi e non alieni ad impugnare le armi contro

²¹ Cfr. N. I. Veselovskij, *Posol'stvo k zjungarskomu chun-tajči Cevanrabtanu kapitana ot artillerii I. Unkovskogo i putevoj žurnal ego za 1722-1724 gody*, S. Peterburg, 1887.

²² I. Ja. Zlatkin, cit., p. 335.

²³ *Ibid.*

le popolazioni vicine quando si presentava un'occasione propizia, seppero quindi avvalersi di quella tattica che poteva preservarli da ulteriori e irreparabili catastrofi. Essi elessero supremo comandante delle tre Orde il kan Abulchair e ristabilirono così, nominalmente e de facto, una forza unita da contrapporre al nemico. Già nel 1726 i kazachi riuscirono ad infliggere agli zungari un forte colpo a Kara-siir, sul fiume Bullanta. Nello stesso anno Abulchair ottenne una notevole vittoria sui calmucchi in una battaglia condotta insieme al kan Semeke e ai sultani Išim e Barak. Identico successo arrise ai kazachi nel 1729 in uno scontro di notevoli dimensioni nelle vicinanze del lago Balchaš. Questa battaglia, entrata nella storia kazaca col nome di « Battaglia di Anrachaj », allontanò per un decennio la minaccia zungara dal territorio kazaco.

Ma l'enorme e disperato sforzo per scongiurare il grave pericolo portò i kazachi a un ulteriore avvicinamento alla Russia, che aveva fatto sentire la propria presenza con la costruzione di una serie di insediamenti come Omsk (1716), Semipalatinsk (1718), Ust'-Kamenogorsk (1719) ed altri. I russi si presentavano come contraenti commerciali ideali, manifestavano intenzioni pacifiche verso i kazachi ed erano coinvolti essi stessi nella politica aggressiva degli zungari. Quando il 30 aprile 1730 Abulchair (kan dell'Orda Piccola) mandò Seitkul Kojdagulov e Kutlumbet Koštaev ad Ufa (Baškiria) per riprendere i contatti con i russi²⁴, i due ambasciatori non parlarono più di « servizio » (*služba*) da prestare in cambio dell'assistenza russa, ma per la prima volta cadde la parola « *poddanstvo* » – sudditanza.

A queste offerte la Russia rispose con la missione di A. Tevkelev che raggiunse la sede di Abulchair il 5 ottobre 1731. I colloqui tra il kan kazaco e l'ambasciatore russo si svolsero dapprima « in segreto » per un motivo rivelato dallo stesso Abulchair; questi comunicò a Tevkelev che la richiesta di sudditanza era un passo strettamente personale e riguardava solo alcuni clan uniti nell'Orda Piccola, di cui Abulchair era il capo. La sua decisione era motivata da precise ragioni: dopo il dissolversi di quella unità che aveva saputo opporsi

²⁴ I problemi economici e sociali del popolo kazaco, prima e dopo questi contatti, e le loro conseguenze sono stati analizzati da S. E. Tolybekov nel suo lavoro *Kočevoe obščestvo kazachov v XVII-nacale XX veka, politiko-ekonomičeskij analiz*, Alma-Ata, 1971.

con un certo successo alla permanenza degli invasori zungari su terra kazaca, l'Orda Piccola²⁵ si trovava ora esposta (da sola) agli atti ostili dei baškiri e dei calmucchi, ambedue già legati alla Russia²⁶. Il 7 ottobre ebbe luogo un incontro ufficiale tra l'ambasciatore russo, Abulchair, e gli anziani dell'Orda, durante il quale Tevkelev pronunciò un discorso sui motivi della sua missione. Fu allora che si manifestarono i primi seri contrasti sul progetto di sudditanza dei kazachi dell'Orda Piccola alla Russia; parte dei nobili (« sultani »), temendo di perdere il proprio potere se il progetto si fosse realizzato, si opposero alle intenzioni di Abulchair e motivarono la loro opposizione asserendo che il loro kan non era autorizzato a compiere un passo così importante senza il loro consenso. Tevkelev fu quindi accusato di essere venuto esclusivamente per studiare la situazione militare dei kazachi in vista di un intervento armato russo. Si formarono allora due fazioni opposte (pro- ed antirusse) i cui contrasti, nonostante gli sforzi di Tevkelev e di Abulchair, non poterono essere superati; il 10 ottobre solo Abulchair e trenta dei suoi sostenitori giurarono fedeltà alla corona russa. L'Orda Piccola aveva quindi accettato la sudditanza russa – ma quanto questa sudditanza fosse puramente formale e tutt'altro che definitiva dimostra il successivo soggiorno di Tevkelev tra i kazachi dell'Orda Piccola. Già il 15 ottobre Abulchair dovette rivolgersi a Tevkelev per ottenere una notevole quantità di merci allo scopo di « pacificare » coloro che si erano schierati contro l'accettazione della sudditanza. Il 22 ottobre Abulchair avvertì l'ambasciatore che alcuni nobili volevano addirittura esprimere il loro dissenso con un attacco armato contro il kan e Tevkelev. Effettivamente questo scontro ebbe luogo, ma si risolse in modo piuttosto pacifico: Džalbas Bajmurat (capo dei dissidenti) si ritirò dopo aver ottenuto la liberazione di due ladri di cavalli e quindici cavalli ...²⁷.

²⁵ Dopo le vittorie kazache i legami tra le tre Orde si allentarono: Abulchair si diresse con l'Orda Piccola verso nord-ovest, verso i territori di influenza russa; il kan Semeke (capo dell'Orda Media) si diresse verso nord e parte dell'Orda Grande verso il fiume Syr-Dar'ja. Nello stesso ordine cronologico le singole Orde subirono la influenza russa e chiesero la sudditanza all'impero zarista (1731-1740-1742).

²⁶ Cfr. la raccolta di documenti *Kazachsko-russkie otnošenija v XVI-XVIII vekach*, Alma-Ata, 1961, p. 49.

²⁷ *Kazachstan v XV-XVIII vekach*, cit., p. 79 e sgg.

Un'altra « protesta » armata antirussa, avvenuta il 3 novembre, si concluse con il furto di 17 cavalli e 3 cammelli. Dopo un terzo, fallito attentato contro Tevkelev questi decise di accogliere il suggerimento di Abulchair e fece pervenire alla controparte delle merci del valore complessivo di 867 rubli²⁸. La risposta fu quasi immediata: il 21 novembre trenta nobili della parte avversa comunicarono a Tevkelev di essere disposti al giuramento.

Un passo diplomatico dei calmucchi presso Abulchair, inteso ad evitare che i kazachi accogliessero la sudditanza russa, ebbe un effetto contrario. Di fronte al nemico di sempre – i cui motivi contro un avvicinamento russo-kazaco erano fin troppo evidenti – i kazachi furono ulteriormente convinti che la protezione russa non poteva che tornare a loro vantaggio. Con queste argomentazioni Tevkelev cercò con l'aiuto di Abulchair di avvicinarsi a Semeke, allo scopo di indurre anche il kan dell'Orda Media ad accettare la sudditanza russa. Semeke non era a priori contro un passo del genere e si dichiarò disposto ad un incontro con Tevkelev nel maggio del 1732. Ma fu proprio allora, nel maggio di quell'anno, che gli zungari entrarono di nuovo sul palcoscenico della travagliata storia kazaca. Un inviato di Semeke, Čakčak Bubenbaj-batyr, invitò Tevkelev a recarsi in fretta dal suo kan perché un esercito di 30.000 soldati zungari si stava avvicinando alla zona occupata dall'Orda Media. L'invito rimase ovviamente senza conseguenza e il 16 agosto Tevkelev seppe dai suoi informatori baškiri che 200 nuclei familiari dell'Orda Media con 6.000 cavalli e 10.000 pecore erano caduti nelle mani degli zungari²⁹. Di fronte a questo nuovo pericolo ogni contatto tra l'Orda Media e Tevkelev fu interrotto. L'ennesima minaccia zungara ebbe però anche i suoi effetti nell'ambito dell'Orda Piccola di Abulchair. Mentre parte degli « antirussi » cambiò opinione per appoggiare la politica di Abulchair, una considerevole parte preferì inasprire il suo atteggiamento nei confronti di Tevkelev e la politica « prorussa » del kan³⁰. Il 30 maggio Abulchair fu esortato a consegnare Tevkelev agli « antirussi », altrimenti egli stesso sarebbe stato

²⁸ *Kazachsko-russkie otnošenija v XVI-XVIII vekach*, cit., p. 59.

²⁹ *Kazachstan v XV-XVIII vekach*, cit., p. 90.

³⁰ Queste divergenze tra le due fazioni sono entrate nella storiografia kazaca con i termini *chanskaja partija* (i sostenitori « prorussi » di Abulchair) e *protivnaja partija* (gli « antirussi »). Cfr. *Kazachstan v XV-XVIII vekach*, cit., p. 91 e sgg.

ucciso. Questi risolse per il momento la questione in modo drastico: uno dei due emissari dell'« ultimatum » fu ucciso, il secondo fu mandato indietro con una risposta ferma e negativa. Allora gli « antirussi », sotto l'impressione della recente incursione zungara e incitati da una nuova missione calmucca giunta nel Kazachstan il 1° ottobre 1732, misero in atto le minacce ed assediaron l'alloggio di Tevkelev, mentre « Abulchair non sapeva più che fare per il terrore ».

I conflitti tra i capi kazachi pro e contro la sudditanza russa traevano origine da una situazione molto complessa: dopo le ultime incursioni zungare gran parte del bestiame dell'Orda Piccola era andata perduta, le zone fertili della « Terra dei sette fiumi » (Semi-reč'e) erano devastate, le principali città saccheggiate e i legami con i centri commerciali interrotti. Tutto ciò ebbe per conseguenza un indebolimento dei kan nell'ambito della organizzazione tribale in generale, mentre accrebbe l'influenza dei capi di rango inferiore (sultani, batyry). Lo stesso Abulchair regnava in effetti solo su una parte dell'Orda Piccola mentre nell'Orda Media le lotte interne per il potere supremo assunsero in certi periodi delle forme molto concrete. L'accettazione della sudditanza all'impero russo non poteva quindi significare solo la fine delle contraddizioni interne (che, come stavano le cose, avrebbe favorito Abulchair, autore dell'iniziativa) ma anche un certo rafforzamento delle posizioni della classe dirigente superiore, più legata alla Russia, ai danni della classe dirigente inferiore.

Un assalto eseguito da una schiera di baškiri contro l'Orda Media, nel corso del quale i primi fecero 100 prigionieri, uccisero 40 kazachi e conquistarono 2.000 cavalli, cambiò la situazione a favore di Tevkelev. I baškiri erano considerati alleati dei russi (lo stesso Tevkelev era accompagnato da un gruppo di baškiri che gli avevano fatto da guida) e ai kazachi « antirussi » furono abilmente prospettate le conseguenze derivanti da un'eventuale comune azione russo-baškira. Fu in queste circostanze che Abulchair – proclamatosi ormai suddito dell'impero russo e poggiandosi sul suo aiuto militare – riuscì a far partire Tevkelev per Ufa. Egli gli dovette però fornire i cavalli e l'occorrente per il viaggio poiché l'equipaggiamento dell'ambasciatore russo era stato sequestrato dai kazachi ostili.

Tevkelev portò con sé il figlio di Abulchair, Erali³¹, il quale fu

³¹ Tevkelev era potuto partire dalle steppe kazache il 24 novembre 1732

accolto dall'imperatrice Anna Joannovna e nel corso dell'udienza espresse nuovamente l'irrimovibile desiderio dei kazachi di essere sudditi dell'impero russo.

In realtà però questa sudditanza si estendeva solo su *una parte* della Orda Piccola ed era stata la conseguenza di lotte interne per il potere sull'Orda stessa, di ingerenze calmucche e zungare nella vita dei kazachi, e rimase quindi per decenni solo nominale. Dal punto di vista politico però la missione di Tevkelev fu senza dubbio un grande successo e lo si può desumere dal fatto che già nel 1733 i capi della Orda Grande³² – in pratica ancora sotto il dominio zungaro e più delle altre Orde esposte al nemico tradizionale – intrapresero i primi passi per godere anch'essi della protezione (formale) della Russia³³. Più tardi (1735) anche il nuovo kan dell'Orda Media, Kučuk, mostrò il suo interesse a un più stretto legame con la Russia. Nel frattempo Abulchair aveva visto ascendere il proprio prestigio grazie agli ottimi rapporti con la Russia: la sua posizione si rafforzò ulteriormente quando i russi – suoi «protettori» – fondarono, sul fiume Or', le città di Orsk e Orenburg (1735), simboli tangibili della potente Russia.

Abulchair non esitò quindi a sfruttare il momento a lui propizio per riconquistare il potere sull'intera Orda Piccola: successivamente estese la sua influenza su parte dell'Orda Media e tentò infine anche un'avventura militare contro i baškiri (1735–37), approfittando della rivolta di Karasakal. Nel 1740 Abulchair riuscì addirittura a conquistare Chiva, sia pure per un breve periodo. Il 1740 costituisce comunque un anno importantissimo per la storia kazaca: fu l'ultima volta che gli zungari riuscirono a devastare il Kazachstan spingendosi (1740–1742) quasi fino a Orsk, caposaldo della Russia verso le steppe appena inserite nella sua sfera di influenza. Non è quindi un caso

per giungere ad Ufa, insieme ad Erali, il 2 gennaio dell'anno successivo. Da Ufa l'ambasciatore russo partì da solo per Pietroburgo e, ottenuto il consenso imperiale di condurre alla capitale la missione kazaca, fece nuovamente ritorno ad Ufa per adempiere all'ordine ricevuto.

³² Koadar-bij, Tjulja-bij, Sataj-batyr, Kangil'd-batyr.

³³ Questi passi consistevano nell'invio di due ambasciatori, Aralbij e Arazgel'dy, col compito di chiedere la mediazione di Abulchair al fine di ottenere la sudditanza russa. (Cfr. *Kazachsko-russkie otnošenija v XVI-XVIII vekach*, cit., p. 101 e sgg.).

se negli anni 1740–42 ebbero luogo nuovi, intensi colloqui tra russi e kazachi per l'incorporazione formale di tutto il Kazachstan all'impero russo. Dal 19 agosto al 1° settembre 1740 il principe Urusov e i kazachi Nurali ed Erali dell'Orda Piccola, Džanibek, Bukenbaj e Eset dell'Orda Media³⁴ si adoperarono a Orenburg per rafforzare i reciproci legami. Come risultato di questo incontro i russi poterono segnare a proprio vantaggio l'accettazione ufficiale della sudditanza russa da parte dell'Orda Media³⁵. Il secondo importante incontro russo-kazaco ebbe luogo ad Orsk dal 20 agosto al 7 settembre 1742; vi parteciparono i rappresentanti di tutte le tre Orde e – fatto del tutto eccezionale – due ambasciatori zungari (Koška e Burun) e karakalpaki (Momor e Kušak). Durante questi colloqui emerse l'unitaria condotta russo-kazaca sul problema della sudditanza generale di tutti i kazachi alla Russia – fatto che incontrò ovviamente la resistenza degli ambasciatori zungari. Da parte dell'ambasciatore russo, I. Nepjuev, fu più volte sottolineato che gli zungari regnavano *di fatto* su gran parte dei kazachi (dell'Orda Grande) mentre non era mai esistita un'intesa diplomatica o giuridica che avesse sancito questo stato di cose creatosi esclusivamente in seguito alla politica espansionistica zungara. Una soluzione politica sulla questione dell'Orda Grande non poteva quindi essere raggiunta e, benché alcuni rappresentanti di quest'Orda dichiarassero ancora nel 1742 la sudditanza alla Russia, nulla cambiò di fatto per essa sul piano pratico.

Nella seconda metà del '700 si pose quindi per la Russia il compito di procedere a una reale ed effettiva inclusione del territorio kazaco nel suo impero. Specialmente dopo la morte di Abulchair (ucciso nel 1749 in seguito alle lotte interne per il potere) e il crollo dell'impero zungaro per opera dei cinesi (1757), alcuni avvenimenti lasciarono supporre che vi era, tra alcuni kan kazachi, la tendenza a ricondurre il paese alla antica indipendenza. Aumentarono gli attacchi contro le fortificazioni russe per opera di Nur Ali, figlio di Abulchair, e Ablaj-kan sfruttò l'occasione della sconfitta degli zun-

³⁴ L'Orda Grande, ricordiamo, era allora de facto sotto il dominio zungaro.

³⁵ Cfr. T. Ž. Šoinbaev, *K voprosu o prisoedinenii Srednego Žusa k Rossii* in *Voprosy istorii Kazachstana i Vostočnogo Turkestana*, vol. 15 della serie *Trudy Instituta istorii, archeologii i etnografii im. Č. Č. Valichanova*, Alma-Ata, 1962, pp. 41–60.

gari per tentare di sostituirsi ad essi nel dominio sull'Orda Grande. Ma tutti questi tentativi risultarono inutili; ottenuta ormai la sudditanza formale dell'Orda Piccola e di parte della Grande, i russi diedero inizio alla costruzione di tre linee di fortificazioni³⁶ attraverso il territorio kazaco e segnarono con ciò l'inizio del reale dominio russo sul Kazachstan centro-occidentale. Ad oriente invece i manciù erano subentrati agli zungari³⁷ e vantavano quindi dei diritti sull'Orda Grande che per tanto tempo era stata assoggettata all'impero zungaro. Per le sue mire espansionistiche sulla Orda Grande Ablaj-kan si trovò quindi ben presto in contrasto con i cinesi che nel 1771 lo costrinsero ad accettare, formalmente, la sovranità cinese. Mentre la presenza manciù-cinese non ebbe effetti immediati sulla storia kazaca, si delineò nel frattempo quella politica russa che aveva come scopo preciso l'inclusione de facto del Kazachstan alla Russia.

La posizione dei kan fu minacciata non solo dalla politica coloniale zarista, ma essa subì duri colpi anche all'interno, attraverso sommosse popolari di notevoli proporzioni. La fallita rivolta contadina di E. Pugačev (1773-1775), alla quale molti kazachi avevano dato il loro contributo, ebbe per conseguenza che l'elemento russo venne a sostituirsi in modo sempre più crescente alla classe dirigente kazaca. Lo strumento idoneo ad estendere il predominio russo su ogni aspetto di vita kazaca fu infine fornito da M. Speranskij con il cosiddetto «Regolamento sui kirghisi [= kazachi] siberiani» (*Ustav o sibirskich kirgizach*)³⁸. Nel 1822 il «Regolamento» fu appli-

³⁶ I linea: Verchneural'sk-Zverinogorsk (*Ujskaja linija*); II linea: Omsk-Semipalatinsk-Ust'-Kamenogorsk (*Irtyšskaja linija*); III linea: Zverinogorsk-Tobol'-Irtyš (*Novaja Išimskaja linija*).

³⁷ Dopo la morte di Tsewang Rabdan (1727) il declino dell'impero zungaro fu inevitabile a causa delle lotte interne per il potere. In seguito ad esse un nipote di Tsewang Rabdan, Amursana, si rivolse ai cinesi (manciù) e in loro nome riuscì a conquistare il territorio dell'Ili. Questa conquista però lo indusse a ribellarsi contro la Cina di Ch'ien-lung, il quale colse l'occasione per intraprendere contro la Zungaria una campagna che doveva distruggere per sempre l'impero nel 1757. I cinesi allora occuparono, oltre alla Zungaria, il bacino del Tarim, Kašgar e Jarkend e tutto il Turkestan orientale. Il territorio conquistato fu posto sotto un governatore militare e ricevette nel 1884 il nome di *Sinkiang* - il «Nuovo territorio». Il termine *zungaro* fu proibito e sostituito da *ölet*, al quale risale la forma *eleuti* diffusa in occidente.

³⁸ Il «Regolamento» introduceva l'istituzione delle «circo-scrizioni esterne» (*vnešnie okruži*) che, rette da due russi e due kazachi e presiedute da un sultano,

cato all'Orda Media³⁹ la quale, essendo morto nel 1819 il kan Vali e non essendo stato eletto un suo successore, fu la prima ad essere interamente assoggettata all'impero russo. La stessa politica fu applicata nel 1824 all'Orda Piccola, i cui capi divennero semplici funzionari dell'amministrazione russa. L'Orda Grande, di cui alcuni capi avevano accettato la sudditanza russa solo intorno al 1830, subì lo stesso destino nel 1848. Ed è in questi anni che la fase di avvicinamento del Kazachstan alla Russia, iniziata sotto le minacce zungare nel secolo precedente, fu realmente conclusa.

L'estensione della sovranità russa sul Kazachstan, confinante a sud con i potenti e ricchi kanati di Chiva, Buchara e Kokand, creava però nuovi problemi che la Russia dovette risolvere nel periodo successivo. La ricerca di *frontiere stabili* - cioè l'estensione del proprio dominio *fino ai limiti di stati con popolazioni sedentarie* - divenne il motivo dominante della politica russa verso l'Asia centrale. Se questo problema non fosse stato risolto la Russia non avrebbe mai potuto effettuare sul Kazachstan quel controllo necessario per proteggere i propri interessi: i kazachi, dopo le scorrerie contro gli insediamenti russi, potevano ancora ritirarsi nei vicini kanati i cui capi non nascondevano la scarsa simpatia per la Russia. Per porre fine a questi aspetti decisamente negativi - che inoltre impedivano lo sviluppo dei rapporti commerciali con l'Asia centrale, mentre aumentava contemporaneamente l'influenza inglese nell'Afghanistan e in

dividevano i kazachi in piccole unità (*aul*) costituite da 50-70 nuclei familiari (*kibitki*); 10-12 *aul* costituivano una *volost'* e più *volosti* (15-20) un *okrug* (circo-scrizione). La giurisdizione passò nelle mani dell'amministrazione russa che si incaricava anche della raccolta delle tasse; il potere della classe dirigente indigena fu quindi praticamente eliminato insieme alla schiavitù. Va infine notato che, fino all'inizio del periodo sovietico, i kazachi erano erroneamente denominati *kirghisi*, *kirghis-kazachi* e *kirghis-kaisachi*.

³⁹ L'eliminazione dell'istituzione del kanato sull'Orda Media nel 1822 aveva suscitato violente reazioni, prevalentemente da parte della classe indigena detronizzata. Già nel 1825 scoppiò una rivolta contro il dominio russo: i due nipoti di Ablaj-kan, S. Kasymov e U. Valichanov, si erano messi a capo di una sommossa ma furono sconfitti dalle truppe cosacche. Un altro nipote di Ablaj-kan, Kenesary, riprese la lotta contro i russi e riuscì a resistere fino al 1846. Dopo le insurrezioni di Tajmanov, Utemisov, Kotibarov e Nurmuchammedov, tutte represses senza grandi difficoltà, vi fu un'ultima rivolta di notevoli proporzioni condotta con l'inclusione di elementi religiosi e nazionalistici, repressa infine con un massiccio intervento dell'esercito russo.

India - la Russia decise di agire militarmente. Dopo la costruzione di due serie di fortezze che affiancavano il Kazachstan ad oriente e occidente⁴⁰, la Russia chiuse il cerchio a sud nel corso di alcune spedizioni militari. Il generale Perovskij intraprese la prima campagna contro Chiva nel 1839 per rivolgersi negli anni 1860-66 e 1875-76 contro il kanato di Kokand: Buhara fu conquistata in seguito alla spedizione degli anni 1866-68, mentre l'ultima resistenza di Chiva fu spezzata nel 1873 dalle truppe del generale Kaufmann. Il cerchio intorno al Kazachstan si chiuse formalmente l'11 luglio 1867 con la creazione del governatorato generale del Turkestan con capitale Taškent. Per un certo periodo i kazachi continuarono a godere di una notevole indipendenza; erano esonerati dal servizio militare, conservavano *in parte* il loro ordinamento giuridico e lo stato di *inorodcy*, di « stranieri ». Ma in seguito i contrasti tra i coloni russi *sedentari* e i kazachi *nomadi* diedero origine a continue rivolte capeggiate spesso dai discendenti dei kan spodestati nel periodo 1822-24. L'ultima di queste rivolte scoppiò nel 1916, quando la mobilitazione generale fu estesa anche al Kazachstan: i suoi ultimi focolai poterono essere spenti solo nel febbraio del 1917, pochi mesi prima della Rivoluzione d'Ottobre che tanto profondamente trasformò la vita dei kazachi e di molti altri popoli dell'Asia Centrale.

5. Nota bibliografica

Lo studio della storia dei kazachi è iniziato relativamente tardi - anzi, secondo molti storici, solo dopo la rivoluzione d'Ottobre, con l'apertura degli archivi in cui era conservato il materiale storico-diplomatico sui kazachi. Non esistono tuttavia fino ad oggi lavori specifici che abbiano analizzato il processo di avvicinamento del Kazachstan alla Russia come conseguenza dell'espansione della Ungheria, benché non manchino naturalmente numerosi lavori sulla storia di quest'impero e sui suoi contatti con i popoli vicini. In questo senso si può citare l'accurata ricerca di I. Ja. Zlatkin, più volte menzionata.

⁴⁰ Sulla linea Orenburg-Chiva furono costruite le fortezze di *Aktjubinsk*, *Emba*, *Novo-Aleksandrovscoe*, mentre ad est sorsero *Bajan-aul*, *Ajaguz*, *Sajsan*, *Vernyj*.

Tra le fonti più recenti sulla storia dei kazachi si dovranno citare in primo luogo i documenti pubblicati nella rivista storica *Krasnyj Archiv*, vol. 78(5), Moskva 1936, pp. 187-225, e vol. 87(II), M. 1938, pp. 129-173. La prima parte, introdotta da V. Lebedev e intitolata *Iz istorii snošenij kazachov s carskoj Rossiej v XVIII v.*, consiste in una lettera del 1731 inviata dall'imperatrice Anna Joannovna al kan Abulchair, nelle istruzioni date a Tevkelev per la sua missione e in cinque documenti di pugno dell'ambasciatore sulla missione stessa. Questa prima parte si conclude con un lungo documento dell'epoca dal titolo *Iz kratkogo opisanija o položenii i sostojanii kirgiz-kajsačkogo naroda*. La seconda parte, la cui introduzione è curata da A. Birze, consiste in un documento di storia generale sulle tre Orde nel '700, di cui analizza l'aspetto politico, sociale ed economico: intitolato *O kirgiz-kazachach*, il documento è tratto « dal libro n. 21 del dipartimento Asiatico ».

Altre fonti preziose sono i volumi *Kazachsko-russkie otnošenija v XVI-XVIII vekach*, Alma-Ata 1961, e *Kazachso-russkie otnošenija v XVIII-XIX vekach*, Alma-Ata 1964, ambedue pubblicati dall'Accademia delle Scienze della RSS Kazaca e contenenti centinaia di documenti sulla storia kazaca e sui rapporti russo-kazachi, dagli inizi fino al 1867.

Per le ricerche storiche sul popolo kazaco vanno citate in primo luogo le opere fondamentali *Istorija Kazachskoj SSR*, I-II, Alma-Ata 1957-59, e *Materialy po istorii Kazachskoj SSR*, vol. IV, Moskva-Leningrad 1940, nonché le opere di N. G. Apollova *Ekonomičeskie i političeskie svjazi Kazachstana s Rossiej v XVIII-načale XIX v.*, Moskva 1960, e di S. E. Tolybekov *Kočevoe obščestvo kazachov v XVII-načale XX veke*, Alma-Ata 1971. Tra le numerose pubblicazioni più specifiche meritano di essere citate le raccolte di saggi *Kazachstan v XV-XVIII vekach*, Alma-Ata 1969, e *Voprosy istorii Kazachstana i vostočnogo Turkestana*, Alma-Ata 1962, nonché le pubblicazioni storiche periodiche dell'Accademia delle Scienze della RSS Kazaca. Fondamentale anche l'opera di E. B. Bekmachanov *Prisoedinenie Kazachstana k Rossii*, Moskva 1957, con ricca bibliografia e ottime carte esplicative.

Vastissima è naturalmente la bibliografia sulla storia della politica cinese nei confronti dei popoli dell'Asia centro-orientale; il lavoro più recente, apparso sulla rivista « *Voprosy Istorii* » n. 9, Moskva 1974, pp. 45-63, è firmato dallo storico B. P. Gurevič, *Ve-*

likochan'skij šovinizm i nekotorye voprosy istorii narodov central'noj Azii v XVIII-XIX vekach.

Tra le opere apparse in Occidente va citato in primo luogo il volume *Asia centrale*⁴¹, a cura di G. Hambly, (Storia Universale Feltrinelli, vol. 16, Milano 1970), i cui capitoli X (*kazaki e kirghisi*, pp. 139-146) e XV (*La conquista e l'amministrazione russa del Turkestan fino al 1917*, pp. 203-222) costituiscono un'ottima esposizione della storia kazaca dalle sue origini fino alla Rivoluzione d'Ottobre, corredata anche da una breve ma concisa bibliografia (pp. 334-338). Molto utile per una visione più ampia può essere la ricerca di L. Krader *Peoples of Central Asia* (Indiana 1966, Indiana University Publications, Uralic and Altaic Series, vol. 26), anch'essa corredata da una ricca bibliografia. Merita infine di essere citata la voce *kazachi* del lavoro di S. A. Tokarev, *URSS: popoli e costumi*, Bari 1969, pp. 356-365.

Per un approfondimento di questioni inerenti all'espansione russa nell'Asia centrale si può vedere: Khalfin, N. A.: *Russia's Policy in Central Asia 1857-68*, London 1965; Pierce, R. A.: *Russian Central Asia 1867-1917*, Berkeley/Cal. 1960; Sarkisyanz, E.: *Geschichte der orientalischen Völker Russlands bis 1917*, München 1961, specialmente pp. 318-331.

Una bibliografia veramente esauriente è infine costituita dall'opera di D. Sinor, *Introduction à l'étude de l'Eurasie centrale*, Wiesbaden 1963.

Giovanni Stary

⁴¹ Ediz. originale: *Zentralasien*, Fischer Weltgeschichte Band 16, Frankfurt/Main, 1966.

KOMPOZICE ERBENOVA ŠTĚDRÉHO DNE

Radko Mašatovi

V revolučním roce 1848, kdy se rozhodovalo o osudu českého národa, otiskl K. J. Erben ve Štorchových Květech a plodech báseň, která do značné míry odpovídala dobové situaci. Básník v jejích verších řešil otázku, kterou jinými prostředky na pražských ulicích rozhodoval český občan: byla to otázka osudu, jeho vrtkavosti a poznatelnosti, před níž Erben – na rozdíl od svých radikálních vrstevníků – úzkostlivě varoval.

Štědrý den, neboť to je ta báseň, kterou Karel Boleslav Štorch básníkovi uveřejnil, se dotýká dobového kontextu jen ve své obecné podobě, v podobě konkrétní se naopak zaměřuje zcela jiným směrem – k intimnímu osudu dvou žen. Štědrý den je v podstatě básní o dvojm osudu dvou žen, básní o dvojakosti osudu, o jeho dvojí tváři, která se k jednom obrací svou přívětivou polovinou, zatímco k druhým naklání svou polovinu zachmuřenou. Myšlenková osnova balady je tedy založena na podvojnosti. Erben jako skutečný básník u tohoto řešení však nezůstal a představu podvojnosti převedl i do architektoniky básně, zejména do architektoniky jednotlivých zpěvů.

Erbenův Štědrý den se skládá z pěti zpěvů, mezi nimiž existuje určitá souvztažnost. Nejtěsnější souvztažnost se nachází mezi prvním a posledním zpěvem, jež jsou navzájem spjaty příbuzností obsahovou i výrazovou, 5. zpěv tvoří v podstatě volnou parafrázi spěvu 1. Příbuznost stupního a závěrečného zpěvu vyplývá zejména z rámuující funkce, kterou jim přisoudil jejich tvůrce. Obapolnými svazky je spojen také zpěv 2. a 4., v nichž dochází k dějovým situacím, jež si navzájem – byť v posunuté rovině – odpovídají. V 2. zpěvu pojme jedna z hrdinek závažný úmysl, rozhodne se vykonat skutek, jehož výsledek je podán ve zpěvu 4. Druhý zpěv tak zaznamenává začátek

a 4. konec jistého činu. Zbývající zpěv, 3., je vydělen jako zpěv klíčový, proto i jeho architektura je nejsložitější a nejdůmyslnější. Dochází v něm dějové kulminaci, k realizaci závažného činu.

Celá skladba je tedy vybudována na podvojnosti, kterou básník realizoval v podobě vzájemných vztahů mezi 1. a 5. zpěvem a mezi zpěvem 2. a 4. Zvláštní důležitost má zejména vztah první, který tvoří podstatu zarámování básně.

Binární princip uplatnil Erben nejen v rámci skladby jako celku, ale také a především v rámci jednotlivých zpěvů. Zjevnou dichotomii má zejména 4. zpěv, v němž je završen osud obou hrdinek. Erben jej pomocí grafického znaménka rozdělil do dvou částí, z nichž každá zahrnuje dvě téměř stejně rozsáhlé strofy /7 + 7 – 8 + 7/. Obě části mají dále shodný rozměr, který je však – jak poznamenal už František Táborský a Otokar Fischer – různě intonován¹. V 1. části je intonován jako skočná, kdežto v 2. jako vyzvánění hran. Obojí intonaci dal básník osobité ladění, obsah jednotlivých částí sdělil totiž odlišným způsobem, který navíc není při líčení uvedených skutečností obvyklý. V obou částech, stejně rozsáhlých, použil Erben nejen nestejného počtu vět – v 1. části dvě věty, v 2. sedm, ale také vět různého druhu – v 1. části toliko oznamovací, v 2. oznamovací, tázací a zvolací. Líčené skutečnosti jsou následkem toho značně individualizovány – svatební veselí 1. části je dvěma stejně rozsáhlými větami zmírněno, ztlumeno, svatební rej je víceméně oznamován, tragičnost 2. části je naopak syntakticky zvýrazněna, množství a různost vět vede k expresivnímu zabarvení základního pocitu. Svatební veselí je utlumeno, aby tragika sugestivněji vyzněla².

Dichotomie 4. zpěvu napomáhá jeho kontrastnímu rozvržení, které se projevuje nejen v úhrnném řešení tématu / rozdílné dovršení dívčích osudů /, ale také v momentech dílčích, průvodních – určité jevy 1. části mají své kontrastní paralely v části 2.:

*vlažný větřík laškuje – chladné větry vějí,
zavzněla hudba – trouby hlalořice z hlubokosti znějí,*

¹ Fr. Táborský, Erbenův Štědrý den, Výroční zpráva Vyšší dívčí školy král. hlav. města Prahy za školní rok 1886–1887, Praha 1887, 8; Ot. Fischer, Poznámky, in: K. J. Erben, Kytice z pověstí národních, Praha, 1930, 103.

² Tragika Mariiny smrti je zdůrazněna i chronologickou následností: nejprve svatba Hany, pak smrt Marie. Nezávažnější se tak dostává na poslední místo.

*jede svatba řadem – na marách tělo vynášejí,
švarný ženich jako květ – umřela panenská lilie,
kabát tmavě zelený – věnec zelený.*

V posledním verši obou částí se pak objeví jména obou hrdinek; v 1. části jméno Hanino *Švarnou ženku Hanu*, v 2. jméno Mariino (*ubohá Marie!*).

Obě části se dále odehrávají v rozdílné době; Hanina svatba na jaře a Mariin pohřeb na podzim. Není zde tedy rozporu mezi děním přírodním a lidským, existuje mezi nimi naopak – podobně jako v lidové slovesnosti – souhlas, paralela.

Mezi oběma částmi 4. zpěvu se nachází ještě jeden kontrast, který má zdánlivě pouze technický ráz. Námětem 1. části je Hanina svatba s Václavem, pouto mezi nimi a jejich úzký vztah završený svatbou jsou v básni naznačeny zarámováním 2. strofy 1. části. Uvedená strofa začíná veršem *Švarný ženich jako květ* a končí obdobným veršem *švarnou ženku Hanu*. Druhá část nemá k tomuto rámování paralelu, neboť Marie nejenže nemá mužský protějšek, ale sama vlastně už neexistuje, koná se právě její pohřeb.

Čtvrtý zpěv, rozdělený do dvou částí, má svoji obdobu, byť ne tak zjevnou, v ostatních zpěvech balady. Jeho protějškem je zpěv 2., jehož dichotomie je však poněkud jiná. Erben jej, na rozdíl od 4. zpěvu, rozvrhl do dvou nestejně rozsáhlých částí, z nichž 1. zahrnuje první tři strofy a 2. zbývajících šest. Rozdělení tohoto druhu je dáno tématem; v 1. části se totiž hovoří o štedrovečerních obyčejích obecně, kdežto v 2. části o obyčejích, na němž je vybudován baladický příběh: 1. část představuje výčet zvyků (*Hospodáři štedrovku, kravám po výslužce; kohoutovi česneku, hrachu jeho družce*), 2. naopak baladický děj (*Hoj, mne půlnoc neleká, ani liché Vědy; půjdu, vezmu sekeru, prosekám ty ledy*). Obě části jsou promluvy, monology, které v obou případech pronášejí různí mluvčí k různým adresátům. Mluvčích 1. části může být v podstatě několik, může jím být sám básník nebo určitá lidská hromadnost (koledníci, vyznavači štedrovečerních zvyků) nebo fiktivní vypravěč nebo jedna z dívek nebo také zvláštní případ obecné promluvy, v níž se fiktivní vypravěč stylizuje do jedné z dívek³.

³ V posledním případě nastává tato situace: vypravěč se stylizuje do jedné z dívek, aniž by promlouvala dívka sama; zaujímá dočasně její postoj, přičemž je patrna určitá distance, aby byla zachována obecnost.

Sám text svojí koncizností všechny tyto možnosti připouští a žádnou z nich s definitivní platností nevylučuje. Mluvčím 2. části je jedna z dívek, její iniciativnost svědčí o tom, že jde o Marii. Různí jsou i adresáti monologu; v 1. části promlouvá mluvčí ke Štědrému večeru (*Hoj ty Štědrý večere, ty tajemný svátku! Cože komu dobrého neseš na památku?*), v 2. promlouvá dívka sama k sobě (*Hoj, já mladá dívčina, srdce nezadané; mně na myslí jiného, jiného cos tane*).

Oba citáty, kterými začíná 1. část zpěvu, zároveň ukazují, že obě části se otevírají citoslovecným zvoláním *hoj*. První *hoj*, uvozující oslovení Štědrého večera, je jakýmsi signálem zvědavosti, začíná promluvu, v níž se hovoří o možnostech hmotného obdarování. Druhé *hoj* je namířeno zcela jiným směrem: dívka ve své promluvě, uvedené tímto citoslovcem, říká, že o tyto dary nestojí, její zvědavost se týká lidského osudu. Vedle této citoslovecné dvojice se však uvedené zvolání objevuje v 2. zpěvu ještě jednou, a znovu na architektonicky závažném místě. Třetí *hoj* (*Hoj, mne půlnoc neleká, ani liché Vědy*) uvozuje vzpurný postoj: dívka se rozhodla k uskutečnění dávného zvyku, jež je spjato s určitým nebezpečím, neboť nahlédnutí do lidského osudu je provázeno jistým nebezpečstvím. Jestliže prvé *hoj* signalizovalo zvědavost týkající se daru a druhé *hoj* zvědavost týkající se lidského osudu, pak třetí *hoj* signalizuje především nebezpečstvím, neboť čin, k němuž se dívka odhodlává, se má stát o půlnoci, a Vědy, které s tímto činem rovněž souvisejí, jsou symboly z tohoto světa, strážci, kteří včas varují před vstupem do podsvětí a do jeho tajů. Třetí *hoj* štěpí rozsáhlou 2. část na dva dosti odlišné úseky. V 1. úseku, zahrnujícím 4. až 7. strofu, hovoří dívka o obyčejí, o své touze nahlédnout do lidského osudu. V 2. úseku, zahrnujícím poslední dvě strofy, vyslovuje dívka odholání vyzvědět svůj osud a podstoupit tak všechna nebezpečství, jež jsou s tímto krokem spojena.

Binární ráz mají i oba krajní spěvy, 1. a 5., jejichž architektonické uspořádání je v zásadě stejné. Oba se skládají ze dvou složek, z řeči autorské a řeči přímé. V obou zpěvech je vždycky jedna strofa v řeči autorské (v obou přidapech strofa 1.) a všechny zbývající v řeči přímé (tvoří jeden souvislý monolog)⁴.

⁴ Čtenářská vydání Kytice bývají právě u těchto zpěvů nejméně spolehlivá. Jejich editoři narušují zejména 2. část 1. zpěvu, jejíž nepřetržitý monologický proud rozkládají na menší promluvové a autorské úseky. Rozloží ji obvykle do tří krátkých monologů /verš 5.-7., 13.-17. a 20.-22./ a ze zbývajících textů učiní

Nejsložitější, a také nejdůmyslnější uspořádání má 3. zpěv. Binární princip se v něm s nebyvalou měrou uplatňuje jednak proto, že se v něm oderhává kulminační scéna balady – vidění ve vodách jezera, jednak dále proto, že jde o zpěv nejrozsáhlejší – má 40 veršů. Základním znakem zpěvu je jeho pravidelnost, která způsobuje, že binární princip jej prostupuje od největších složek až po složky nejmenší, od zpěvu jako celku až po jednotlivé verše a půlverše. Z toho plyne, že celý zpěv lze dělit vždy na menší a menší části a vždy na binárním základě.

Při prvním dělení se 3. zpěv rozkládá na dvě nestejně rozsáhlé části, z nichž 1. obsahuje strofu 1. až 4. a 2. strofu 5. až 10. V 1. části se podává charakteristika dívek a začátek děje, v 2. dialog mezi Marií a Hanou. První část se dále zcela pravidelně štěpí na strofu 1. a 2., charakterizující obě dívky, a na strofu 3. a 4., líčící půlnoční atmosféru, v níž se začíná odvíjet baladický děj. Poslední dvě strofy jsou navzájem spjaty vstupním půlveršem, oznamujícím dobu děje: obě začínají konstatováním -Nastala půlnoc (k ozvuku tohoto půlverše dochází pak ve zpěvu 5., který začíná konstatováním *Nastala zima*...). Binární rozvržení textu nepřestává však ani v této fázi, neboť oba úseky 1. části se rozkládají na další samostatné jednotky. První úsek (strofa 1. a 2.) na strofu 1., v níž se o obou dívkách hovoří obecně, a strofu 2., v níž jsou obě dívky charakterizovány ve vztahu k mužům. Druhý úsek (strofa 3. a 4.) se obdobným způsobem rozpadá na strofu 3., zachycující situaci na obloze, a strofu 4., zaznamenávající situaci na zemi.

V podstatě stejný proces lze sledovat i v 2. části (strofa 5. až 10.), jejíž jádro tvoří dvě dvouveršové otázky a dvě dvoustrofové odpovědi: každá otázka je přitom uvedena dvouveršovým autorským textem. Druhá část se rozpadá rovněž pravidelně na strofu 5. až 7., zahrnující otázku Marie a odpověď Hany, a na strofu 8. až 10., obsahující otázku Hany a odpověď Marie. V dalším stadiu se 1. úsek (strofa 5. až 7.) štěpí na strofu 5., zahrnující líčení situace a Mariinu otázku, a strofy 6. a 7., obsahující Haninu odpověď. Druhý úsek (strofa 8. až 10.) tvoří paralelu k úseku 1., a proto se také obdobným způ-

text autorský /verš 8.-12. a 18.-19./ Tímto způsobem postupovali např. R. Schenk a J. Straka ve vydání z roku 1901 /vydal J. Malý, Zábřeh/, Fr. Oberpfalcer ve vydání z roku 1944 /vydal J. Jiránek, Železný Brod/ a neuvedený editor ve vydání z roku 1948 /Státní nakladatelství, Praha/.

sobem dělí; na strofu 8., zahrnující líčení situace a Haninu otázku, a strofy 9. a 10., obsahující Mariinu odpověď. Schematicky lze celou 2. část, jejíž jednotlivé strofy jsou čtyřveršové, vyjádřit takto;

$$2 + [2 + (4 + 4)] = 2 + [2 + (4 - 4)]$$

Paralela mezi oběma úseky je několikerá a zároveň neobyčejně intenzivní. Velmi úzce jsou např. spjata už prvá dvojverší 5. a 8. strofy, zachycující situaci při vidění. V 5. strofě líčí Erben nejprve Hanu a pak teprve Marii;

*Ta jedna klečí, nad vodou líčko:
ta druhá stojí podle ní ...*

V 8. strofě je tomu podobně, nejprve se hovoří opět o Haně a pak zase o Marii;

*Na nohy skočí, srdce jí bije,
druhá přikleká vedle ní ...*

Obě dívky dělají přitom přitom příbuzné úkony;

*Ta jedna klečí – druhá přikleká vedle ní,
ta druhá stojí podle ní – na nohy skočí.*

Úkony dívek jsou sice obdobné, avšak jejich rozpětí je různé; v 1. dvojverší statické (klečí, stojí), kdežto v 2. dynamické (přikleká, skočí). Drama dívek se zcela zjevně stupňuje.

Podobný vztah, ovšem bez gradace, se nachází i v otázkách dívek, jež jsou vloženy do 3. a 4. verše 5. a 8. strofy. V 5. strofě se Marie obrací k Haně těmito slovy;

*Hano, Haničko, zlaté srdíčko,
jaké tam vidíš vidění?*

V 8. strofě se ptá zase Hana Marie a zachovává v podstatě stejný postup – oslovuje ji, při oslovení používá podobně jako Marie atributu zlatá a v 2. verši jen s nepatrnou obměnou opakuje verš své přítelkyně;

*Zdař bůh, má milá, zlatá Marie,
jaké ty vidíš vidění?*

Analogický princip zahrnují i odpovědi obou dívek, jež začínají 6. strofa *Ach vidím domek ...* 9. *Ach vidím, vidím ...* Zjištěné

zvolání na začátku 6. strofy je uvnitř téže strofy, v 2. polovině 3. verše, podtrženo paralelním ozvukem *ach, vidím dvéře ...*

Od analogických začátků odpovědi se jednotlivá vidění postupně zkonkrétnují až k závěrečnému konstatování, jež je zahrnuto v posledním verši každé promluvy. V koncových verších hovoří dívky o objektu, který v jezení hladině spatřily. Hana v 7. strofě: *můj milý bože! Václav sám!!* Marie v 10.: *pro boha! rakev – černý kříž!* Oběma sdělením předchází citoslovecné zvolání, obsahující jméno boží: *můj milý bože!* a *pro boha!* Koncové verše se tak binárně štěpí na dvě složky, na složku citoslovecnou a složku objektovou. V 7. strofě je toto rozvržení v podstatě pravidelné, kdežto v poslední strofě je nepravidelné – Mariin úděs porušuje stejnoměrné rozvržení obou složek.

Uvedené postupy – opakování, paralela, kontrast – jsou běžné v lidové poezii, odkud je Erben nepochybně přejal. Mezi jejich užitím ve folklórní poezii a v poezii Erbenově je však značný rozdíl – v lidové slovesnosti jsou tyto postupy obvykle projevem nahodilé spontaneity, kdežto u Erbena tvoří výsledek vědomého tvárného úsilí. Tytéž prostředky dostávají v básníkově baladě záměrnější artistnější podobu.

Binární princip byl u 3. zpěvu ukázán toliko na výstavbě strof, nutno však dodat, že se uplatňuje nejen mezi těmito jednotkami, ale také v nich – v dvojverších, verších a půlverších. Binární tendence je v 3. zpěvu prakticky dovedena až k interpunkčním znaménkům (viz např. použití vykřičníku a pomlčky v koncových verších 7, a 10. strofy).

Základní stavební princip Štědrého dne tvoří tedy binarita, každý zpěv je na ní založen, navíc každý z nich je založen na binaritě zcela jiné, neboť Erben nepaří k těm, kdo své postupy opakují⁵. Výjimku činí toliko zpěvy rámuující, neboť jejich zvláštní postavení a jejich funkce vyžadují podobu pokud možno příbuznou.

Nejjednodušší, přesněji řečeno nejzjevnější architekturu má 4. zpěv, nejsložitější zpěv 3. V těsné blízkosti tak sousedí nejprostší a nejsložitější způsob architektonického řešení. Z hlediska celkového architektonického uspořádání jde v podstatě o kontrapunktický vztah, který vyznívá neobyčejně účinně už proto, že je stejnoměrně vyvážen

⁵ K binárnímu principu básně přispívá i převaha čtyřveršových /tedy sudých/ strof. jichž je celkem 28 z celkového počtu 37

a rámován dvěma krajními zpěvy. Rámující tendence krajních zpěvů tento kontrapunktický vztah náležitě vyzvedává a podtrhuje.

Ve 3. a 4. zpěvu je binární zákonitost uplatněna sice různým způsobem, zato však důsledně a beze zbytku. Beze zbytku především proto, že oba jsou vystavěny na paralele kontrastem, která je doprovázena slovními ekvivalenty. Naproti tomu v 2. zpěvu je binární princip poněkud oslaben, podpora slovními ekvivalenty v něm neexistuje, do popředí se naopak dostává lineární a časové řazení elementů. Binární zákonitost má tedy v jednotlivých zpěvech různou intenzitu a různý dosah.

Poněkud jinak je tomu v obou krajních zpěvech, jimž básník přisoudil rámující funkci. První a poslední zpěv jsou navzájem spjaty stejnou situací, konkrétně stejným prostředím, časem a postavami. Odehrávají se ve venkovské světnici krátce před Štědrým dnem, jejich děj probíhá ve stejné dny, ale v jiné době, neboť mezi 1. a 5. zpěvem uplynul zatím jeden tok. K změnám došlo i mezi účastnicemi přástek, v posledním zpěvu schází obě hrdinky básně, jedna se provdala, druhá skonala.

Rámující zpěvy obsahují jednu pozoruhodnou tektonickou zvláštnost – tříveršovou apostrofu začínající veršem *Toč se a vrč, můj kolovrátku ...* Tato apostrofa se v každém zpěvu vyskytuje dvakrát, na jeho začátku a konci: v 1. zpěvu tvoří jeho 2. a poslední strofu, v 5. strofu 2. a předposlední. Rámuje tak nejen báseň jako celek (má v ní vysloveně konstantní místo: tvoří 2. strofu od začátku a 2. strofu od konce), ale rámuje i oba zpěvy (v 2. z nich je rovněž 2. strofu od začátku a 2. strofu od konce). Navíc je apostrofa sama o sobě podvojná, žádá se v ní po starobylém nástroji dvojí úkon: *Toč se a vrč ...*⁶ Druhý a třetí verš tříveršového refrénu hlásá, že advent končí a blíží se Štědrý den, V poslední variantě refrénu, tj. v předposlední strofě vůbec, je opakující se konstatování času nahrazeno závažnou sentencí: *všeckot' ve světě jen na obrátku a život lidský jako sen!* Posun v posledním refrénu od konstatování času k významnému myšlenkovému sdělení je vyvolán dramatem, k němuž došlo mezi oběma rámujícími zpěvy. Druhý a třetí verš posledního refrénu je v podstatě myšlenkovou abstrakcí předchozího konkrétního děje.

⁶ Tvar *Toč se a vrč ...* není ovšem určován pouze binární zákonitostí, ale také rytmičtými činiteli:

Toč se a vrč, můj kolovrátku

Zarámování Štědrého dne je typické zarámování kruhové, jehož podstata bývá ponejvíce tragická⁷. Ve znásobené míře je tomu právě v této baladě, která končí nejen tragicky (*druhá již tři měsíce v černé zemi hnije, ubohá Marie!*), ale také beznadějně (*všeckot' ve světě jen na obrátku a život lidský jako sen!*). Tragika a beznaděj jsou v závěrečném zpěvu navzájem odlišeny a mají různý dosah. Tragika příběhu se totiž týká jen jedné osoby – Marie, kdežto beznaděj, formulovaná v posledním refrénu, zasahuje všechny – Erbenovy postavy i Erbenovy čtenáře.

Princip zarámování, který není v ostatních číslech Kytice běžný, plně odpovídá tektonice Štědrého dne, neboť kruhové zarámování, jakož i každé zarámování vůbec, je celou svojí podstatou binární. To proto, že je vždycky rozloženo do dvou složek, z nichž jedna se vyskytuje na začátku a druhá na konci díla.

Erbenova báseň je zarámována nejen 1. a posledním zpěvem, ale také 1. a poslední strofou. Zarámování vstupní a závěrečnou strofou má ve Štědrém dnu vysloveně binární charakter, neboť obě strofy jsou vybudovány na principu dvojic, kontrastních dvojic. První strofa jich zahrnuje několik; tma – světlo (*tma jako v hrobě – v krbu se svítí*), zima – teplo, hluk – ticho, venku – uvnitř (*mráz v okna duje – v světnici teplo u kamen*), stáří – mládí, odpočinek – práce (*stará podřimuje – děvčata předou měkký len*). Jestliže 1. strofa obsahuje větší počet kontrastu, pak poslední strofa naopak je vystavěna na jednom základním, který má podobu jednolitě závěrečné sentence;

*Však lépe v mylné naději sníti,
před sebou čirou temnotu,
nežli budoucnost odhaliti,
strašlivou poznati jistotu!*

V poslední strofě se nachází jedna jediná kontrastní dvojice proto, že v ní příběh jednoznačně vyústí. Celá báseň se tak postupně

⁷ Kruhové zarámování je takový způsob rámování, v němž se závěrečný děj vrací na stejné nebo přibližně stejné místo, na kterém svého času začal; zároveň s tímto návratem se v závěru vytváří situace, jež je v podstatě stejná, nebo analogická se situací výchozí. J. Hrabák používá pro tento jev pojmu kruhová kompozice /viz o tom v jeho knize K morfologii současné prózy, Brno, 1969/. Kruhové zarámování mají např. Hrubínovy Lešanské jesličky, v próze pak Stará rodina A. M. Tilschové.

odvíjí od situační pestrosti 1. strofy k myšlenkové jednoznačnosti strofy poslední.

Optimálnímu vyznění podvojně dynamiky vstupní a závěrečné strofy napomáhá nemalou měrou i jejich výstavba, která je dokonale souměrná. Hemistich *Tma jako v hrobě* tvoří 1. polovinu 1. verše a stojí proti hemistichu *v krbu se svítí*, který představuje 1. polovinu 3. verše. *Mráz v okna duje* tvoří 2. polovinu 1. verše a stojí proti 2. verši *v světnici teplo u kamen*. Zcela obdobně hemistich *stará podřimuje* tvoří 2. polovinu 3. verše a stojí proti 4. verši *děvčata předou měkký len*. Výstavba poslední strofy je daleko jednodušší – 1. dvojverší v ní stojí proti dvojverší 2. Komplikovanější výstavba 1. sloky odpovídá přitom její relativní komplikovanosti situační (6 kontrastních dvojic!) a jednoduchá výstavba závěrečné strofy odpovídá zase její myšlenkové jednoznačnosti.

K jednoznačnějšímu vyznění básně přispívá v neposlední řadě i ta skutečnost, že v 1. strofě 5. zpěvu, která je variantou 1. strofy vstupního zpěvu, je vypuštěna dvojice *tma – světlo*⁸. Kontrast mezi 1. a poslední slokou básně se tak slává výraznější, proti maximu binárních jevů v 1. strofě stojí maximální jednoznačnost strofy poslední.

Obdobným způsobem jako balada je zarámována i celá sbírka, rámuující tendence je shodou okolností také dvojí. První z nich spočívá v tom, že první a poslední báseň Kytice, přesněji řečeno jejich poslední strofy, jsou navzájem spjaty podvojnými, které se v nich vyskytují v obou případech dvakrát. V Kytici v podobě dvou skutečností (dcera a syn) a v podobě opakování 1. poloviny 1. a 3. verše:

Snadže se najde dcera *mateřina*,
již *mile dech tvůj zavoní*:
snadže i najdeš *některého syna*.
jenž k tobě srdce nakloní!

Rámuující protějšek v básni Věštkyně zahrnuje své podvojnosti jednak

⁸ První zpěv začíná veršem *Tma jako v hrobě, mráz v okna duje*, 5. zpěv pak jeho obdobou: *Nastala zima, mráz v okna duje*. Ještě se nic neodehrálo, ale 1. polovina 1. verše básně už signalizuje, že v ní půjde o úmrtí. Když celý příběh proběhne, signalizační akt není již nutný, shrnující příměr je proto nahrazen konstatováním uplynulého času.

v podobě dvojí výzvy (–slyšte a pilně važte) a jednak opět v podobě dvou skutečností (vřelé srdce a pravá hlava);

Slyšte a pilně važte *moje slova*; *S nadějí nic se nenoste*,
leč nad tím břichem vřelé srdce znova
a pravá hlava naroste!

Sbírka Kytice je dále zarámována obrazem srdce, který spíná začátek a konec díla. První báseň končí přáním, aby se našli čtenáři, kteří by knihu přijali za svou;

snadže i najdeš některého syna,
jenž k tobě srdce nakloní!

Věštkyně naopak končí pevným přesvědčením o tom, že Bruncvíkově soše na Karlově mostě doroste jednou horní polovina těla;

leč nad tím břichem vřelé srdce znova
a pravá hlava naroste!

Vedle těchto způsobů rámování je sbírka zarámována také a především základním vztahem mezi úvodní a závěrečnou básní, který je dán jejich nadosobním charakterem, jejich národně buditelským posláním, a v neposlední řadě i jejich žánrovou příbuzností, neboť obě postrádají výraznou dějovou osnovu.

Binární princip se v zarámování Štědrého dne projevuje několikerým způsobem; především hlavním vztahem mezi oběma obdobnými rámuujícími zpěvy, dále binárním postavením tříveršového refrénu jednak v obou zpěvech a jednak v celé básni a konečně kontrastními dvojicemi ve vstupní a závěrečné strofě. Navíc se objevuje binární princip také v zarámování sbírky.

Binarita prostupuje nejen tektoniku básně, ale také Erbenovy stylistické prostředky, zejména jeho figury. Básník použil v baladě celkem pět figur; epanastrofu (*mně na myslí jiného, jiného cos tane*), anaforu (*Koho věnec zelený, koho v rakvi kryje?*), epizeuxis (*Ach vidím, vidím – je mlhy mnoho*), symploké (*klobouk na stranu – znám jej, znám!*) a polyptoton (*a bítzko, blizoučko Štědrý den!*). Pro Erbeny je příznačné, že epanastrofu – která je prostředkem výlučně binárním – použil v celé básni pouze jedenkrát, kdežto s anaforou, epizeuxis, symploké a polyptotem – jež se mohou vyskytovat v libovolně únosném počtu – pracoval zcela běžně a vždycky toliko v dvojně podobě. Je tedy i volba stylistických figur a práce s nimi podřízena u Erbeny

jeho binárnímu pojetí uměleckého textu a nepřímo i skutečnosti.

Binární způsob zachycování reality patří k nejvlastnějším postupům K. J. Erbena, sahá v podstatě až do počátků jeho tvorby. Tři náčrtky ke Štědrému dni, pocházející z let 1837–1841⁹, jsou toho víc než dostatečným dokladem. Nejzřejměji vystupuje uvedená tendence v prvním náčrtku, který zahrnuje sice pouze 6 veršů, ale vyjma jednoho všechny ostatní obsahují nejrůznější modifikace Erbenovy binarity:

*V kamnech jasný praská plamen,
venku noc a sněhu svit:
zpěv a hovor kolem kamen,
v prstech hebounkých hebká nit.
Toč se, zatoč se, kolovrátku,
vesele, dívky, vesele!*¹⁰

Stejně je tomu i v dalších náčrtcích, v druhém např.; *po dědině půlnoc bohapustá, půlnoc roku nového matička*: v třetím; *Mívávali jsme žert a ples ...* Všechny tyto příklady svědčí o tom, že způsob tvorby založený na binárním principu byl u Erbena od počátku petrifikován.

V předchozím výkladu bylo řečeno, že binarita, tvořící podstatu zarámování Štědrého dne, je vlastní také zarámování celé sbírky. Do jisté míry platí tento vztah i obecně; nejeden prvek binarity, vystihující základní vlastnost básně, se nachází – byť ve ztenžené míře – rovněž v Kytici.

Výskytem postav např. má ke Štědrému dni velice blízko Zlatý kolovrat, který Erben vložil hned před baladu o Marii a Haně. Podobně jako v ní vystupují ve Zlatém kolovratu dvě dívčí hrdinky, dvě nevlastní sestry. Spolu s nimi se v básni objevuje dvojice starce a hochy, která – jak poznamenal Vojtěch Jiráček – « odpovídá biedermeierovské zálibě v obou krajních lidských věcích »¹¹. Ve Vrbě a Lilii vedou pak obě ženské bytosti dvojí způsob existence, jenž je velice výstižně vyjádřen slovy staré baby právě ve Vrbě:

⁹ Ve své erbenovské monografii zařazoval Ant. Grund první náčrtek Štědrého dne ještě do roku 1843 /Karel Jaromír Erben, Praha, 1935, 79/, v 1. svazku Díla K. J. Erbena /Básně a překlady, Praha, 1938, 339/ jej však spolu s ostatními posunuje do let 1837–1841.

¹⁰ K. J. Erben, *Básně a překlady*, Praha, 1938, 220.

¹¹ V. Jiráček, *Uprostřed století*, Praha, 1948, 68.

*Ve dne s tebou živa v domě,
v noci duše její v stromě.*

Dobře to věděl už Roman Jakobson, který ve své kritice Grundovy monografie napsal, že « námětem Vrby je skutečnost o dvou neodlučitelných plánech »¹².

V případě Vrby jde dokonce o báseň, která vedle námětu má podvojný také text. K poznatku o podvojnosti jejího textu došel Mojmír Otruba, který baladu rozdělil na dvě části; « Podle tematické výstavby můžeme báseň členit na dvě poloviny, předěl je mezi promluvou pánovou a promluvou baby (mezi strofami 32.–33.). Tam totiž končí téma neznámého, znepokojujícího a zjišťovaného, následuje zjevené, vysvětlené a důsledky vyplývající z poznání »¹³. Binární princip, příznačný pro architekturu Vrby, se podle Otruby projevuje i v kvantitativních proporcích básně; « Kvantum textu (tj. kvantum strof) odpovídající jednotlivým tematickým úsekům na dějové osnově je většinou (s jedinou výjimkou) sudé, většinou to jsou násobky (nejčastěji mocniny) čísla 2. »¹⁴ Otrubovy poznatky se tak plně shodují s tím, co bylo řečeno o kompoziční výstavbě Štědrého dne¹⁵.

Sporadická konstatování o jednotlivých podvojnostech v některých Erbenových básních doplnil Mojmír Otruba v jiné své práci názorem o dvojicích, které pojal jako osnovnou součást básnickových balad: « Veškerá průzračnost Erbenova podání není prostotou, jak bývá často a nepřesně Erbenův básnický sloh nazýván. Příběhy až na dřevě obnažené jsou přitom schopny dát výrazně vystoupit i základnímu pletivu, z něhož jsou utkány a které je pletivem do sebe vklíňených dvojic; světlo – tma, myrtový věnec – rakev, souše – voda, matka – dítě, léto – zima, člověk – strom, nevěsta – utopenec, přítomnost – budoucnost, palác – chatrč, živý – nebožtík, vrah – kající, krev – kámen, láska – vražda, vrchol – kořen, dítě – stařec. Není to svár protikladů, je to mnohem spíše vždy jedna a druhá stránka

¹² R. Jakobson, *Poznámky k dílu Erbenovu, Slovo a slovesnost* 1, 1935, 155.

¹³ M. Otruba, *Kreace mýtu poezí: Erbenova Vrba*, Česká literatura 20, 1972, 44.

¹⁴ Tamtéž, 45.

¹⁵ Otrubův výklad kvantitativních proporcí Vrby se nevyčerpává shledáním zákonitostí čísla 2, vedle něho pracuje také s číslem 7 a 8 a s jejich násobky. Zároveň však poukazuje na to, aby jeho interpretace nebyla spojována se symbolikou čísel.

téže věci, často zaměnitelná podoba téhož: není to roztěkaná změt', vždyt' v každé jednotlivé dvojici je obsažen i konečný smysl všech; život rozpjatý mezi pólem zrodu a zmaru»¹⁶. Otrubův postřeh o existenci uvedených dvojic je nepochybně správný, jeho další výklad lze však akceptovat pouze s výhradami, neboť je do značné míry nepřesný. Jeho konstatování o tom, že Erbenovy dvojice nejsou svárem protkladů, že «je to mnohem spíše vždy jedna a druhá stránka téže věci, často zaměnitelná podoba téhož», lze vztáhnout toliko na některá čísla Kytice, nikoli na sbírku jako celek. Lze je aplikovat např. na Vrbu a Lili, nikoli však na Štědrý den a Zlatý kolovrat. Skutečnost Erbenovy poezie je totiž složitější, má daleko blíže k tomu, co sám pisatel označil jako život rozpjatý mezi pólem zrodu a zmaru.

Podvojnost není ovšem příznačná pouze pro Erbenovu baladiku, ale také pro samotný baladický žánr. Balada je totiž útvar dvojdomy: lyricko-epický, a je docela možné, že právě jeho podvojnost romantického básníka lákala a přitahovala. Jeho vidění určitých skutečností, jeho nazírání baladického mikrosvěta se s dvojdmostí baladického žánru v mnohém shoduje.

Vedle tematiky, architektiky a žánru Erbenových básní se binární princip projevuje také v kompozici sbírky. Dosavadní výklady o ní – byť protichůdné – plně zapadají do podvojného systému. Kompozicí Kytice se jako první zabýval Otokar Fischer, který vyslovil názor, že Erbenova kniha balad je uspořádána symetricky. Řadění jednotlivých básní je podle něho obkročné, první je spojena s poslední, druhá s druhou od konce, třetí s třetí od konce atd.¹⁷ Fischerovu koncepci přejal Antonín Grund, který ji doplnil některými dílčími poznatky¹⁸. Zcela jinak přistoupil k této problematice Josef Polák, jenž na rozdíl od Fischera a Grunda zastává názor o postupné kompozici párové. Kytice je podle něho uspořádána sdruženě, básně jsou v ní řazeny na základě příbuznosti v sousední párové dvojici¹⁹.

¹⁶ M. Otruba, Básník Kytice, in: K. J. Erben, Kytice z pověstí národních, Praha, 1969, 19–20.

¹⁷ Ot. Fischer, Poznámky, in: K. J. Erben, Kytice z pověstí národních, Praha, 1930, 115–116.

¹⁸ Ant. Grund, Karel Jaromír Erben, Praha, 1935, 65–66; Na okraj Erbenových básní, in: K. J. Erben, Básně a překlady, Praha, 1938, 355–366.

¹⁹ J. Polák, Kytice nevdnoucí, Praha, 1949, 20–43.

Obě koncepce jsou sice značně různé, ale jedno mají společné – obě jsou budovány na principu korespondujících si dvojic, obě stávají na principu binarity.

Dílčím kompozičním prostředkem je v neposlední řadě i způsob, jakým Erben uzavírá své balady. Ve většině případů je totiž uzavírá podvojně, a způsob, jakým tak činí, je v podstatě dvojitý: jednotlivé básně ukončuje buď konstatováním dvou skutečností, nebo myšlenkovou podvojností. Skutečnosti samy jsou buď reálné, nebo pomyslné; konstatováním dvou reálných skutečností uzavřel Erben např. baladu Vodník:

*Něco padlo. – Pode dveřmi
mok se jeví – krvavý;
a když stará otevřela,
kdo leknutí vypraví!
Dvě věci tu v krvi leží –
mráz po těle hrůzou běží:
dětská hlava bez tělíčka
a tělíčko bez hlavy.*

Na dvojici pomyslných skutečností je naopak založena poslední strofa Vrby:

*Až doroste hoch maličký,
bude řezat píšťaličky;
na píšťalku bude pěti –
se svou matkou rozprávěti!*

Konstatování dvou skutečností tvoří v knize převládající způsob zakončení, vedle uvedených básní se objevuje také v Kytici (viz partii o zarámování sbírky), Pokladu, Svatebních košilích, Polednici, Zlatém kolovratu, Záhořově loži a Věštce (viz opět partii o zarámování sbírky).

Myšlenkovou podvojností v podobě závěrečné sentence končí v Kytici dvě sousední básně: Štědrý den a Holoubek. Obě sentence jsou navíc otevřeny lapidárním *však*, kterému v Holoubkovi odpovídá stejně lapidární celek:

*Však nelze kamenu
tak těžko ležeti,
jako jí na jménu
spočívá prokletí!*

Poslední dvě básně, Lilie a Dceřina kletba, končí sice jednoznačně, jednoznačným prokletím, ale přesto se i v nich vyskytuje dílčí binarita. V Lilii v podobě dvojího oslovení (*O matko, matko, ty hadice zlá!*), v Dceřině kletbě pak ve formě sugestivní anafory (*Kletbu zůstávají tobě, matko má! kletbu zůstávají tobě...*). Postavení binárního prvku v závěrečné strofě Dceřiny kletby je však poněkud složitější, neboť anaforou tohoto druhu nezačíná pouze poslední strofa, ale všechny strofy básně, anafora tohoto druhu prostupuje totiž stavbu celé balady. Vstupní anafora má tak nemalý tektonický význam, k němuž v závěrečné strofě – v posledním článku celkové výstavby básně – přistupuje ještě význam binárně finální, který ji spojuje s ostatními čísly Kytice. Shodou okolností, nebo ještě spíše po zákonu erbenovské binarity, tvoří Lilie a Dceřina kletba – podobně jako Štědrý den a Holoubek – dvojici, a navíc opět dvojici sousední.

S binárním principem souvisí konečně i názvy jednotlivých básní Kytice, v nichž je zjevná tendence k dvouslovným titulům. Vedle Štědrého dne se uplatňuje také ve Svatebních košilích, Zlatém kolovratu, Záhořově loži a Dceřině kletbě. Pro další vydání sbírky chystal Erben baladu s názvem Svatojánská noc, kterou ovšem nedokončil. V porovnání s ostatními tituly Kytice nejsou dvouslovné názvy zrovna nejvýznamnější, neboť vedle nich zahrnuje sbírka také názvy jednoslovné, které navíc převažují. V prvním vydání činí jejich vztah 5 : 7, v druhém, do něhož přibyla Lilie, 5 : 8. Zcela jiný poměr zahrnuje oddíl Písní ze zmíněného druhého vydání z roku 1861, v němž tendence k dvouslovným titulům zcela zjevně převládá. Z celkového počtu 17 čísel má 10 dvoučlenný název, ostatní tituly se skládají z jednoho, tří nebo čtyř členů. Na rozdíl od vlastní Kytice, v níž všechny dvouslovné názvy jsou založeny na determinaci, zahrnují Písně naopak názvy determinačního i koordinačního typu (Sirotkovo lůžko, Panna a máti).

Binární způsob ztvárňování, tvořící jednu z podstat Erbenova díla, má své paralely i v jeho činnosti odborné a dokonce také v jeho životě. Otázkou dvojic se např. velmi obšírně zabýval v článku O dvojici a o trojici v bájesloví slovanském, který vyšel roku 1857 na pokračování v Časopise Českého muzea.

Vedle odborného zájmu existuje však v Erbenově životě jistá důležitá okolnost, která mohla – buď přímo, nebo nepřímo – jeho způsob ztvárňování ovlivnit. Touto okolností je začátek jeho lidské existence. K. J. Erben pocházel z devíti dětí, jež všechny – vyjma Karla a jeho sestry Josefy – zemřely na psotník. Karel jako jeden z

nejstarších sledoval ve svém útlém věku odchody svých bratří a sester, což nepochybně velmi sugestivně ovlivňovalo citlivého nemocného hochu, který si své prvotní dojmy uchoval až do let dospělosti, kdy je v podobě tíživé osudovosti a velkého tragismu vložil do svých balad. Počáteční podněty z okolního jevového světa tak formovaly ovzduší a charakter jeho baladické poezie. Sám Karel se narodil z dvojčat, při třetím porodu dne 7. listopadu 1811 přišel na svět on a jeho bratr Jan, který za několik dní zemřel na stejnou nemoc jako jeho sourozenci. Je docela možné, že i tuto skutečnost si mladičká Karel ve zprostředkované podobě přinesl už ze svého dětství, neboť ve venkovských rodinách se často, dlouho a rádo hovoří o těch, kteří odešli na onen svět. Základní situace Erbenova prvopočátku se totiž v jeho tvorbě rovněž objevuje, je velice podobná základní situaci Štědrého dne. Zrodem obou sourozenců počíná lidská existence, kterou osud různě utvářel: k prvnímu z bratří se zachoval neobyčejně štedře, dal mu básnické nadání a světskou slávu, zatímco druhému nedal nic a po několika dnech mu vzal i život. Stejná situace se nachází i ve Štědrém dnu: prvnímu z děvčat daruje osud vše, co si přeje – manžela a šťastné manželství, kdežto druhé nejenže nedává, ale navíc ji bere i život. Ke každému z obou dvojic se osud zachoval zcela odlišně.

Erbenův podvojný princip jakoby se utvářel už v básnickově mladém věku, v dobách, kdy přemýšlel o existenci své a svých sourozenců. Všechna jeho rozjímání jakoby směřovala k prvopočátku všeho – ke zrození, v němž už od prvního okamžiku tkvěl jednoznačný ortel:

*Co souzeno při zrození,
tomu nikdež léku není.*

František Všetíčka

PARADOX ČESKÉ RENESANCE

Máme-li pojednat o české literární renesanci, nevybíráme si tím naprosto nejsilnější a nejvýraznější směr tehdejšího českého života kulturního – zvláště když nevycházíme z úplného ztotožnění renesance s humanismem. Český humanismus se mohl projevit daleko plněji a úrodněji, je proto také daleko důkladněji prozkoumán a osvětlen; česká renesance v oblasti literární se mohla rozvinout daleko chuději a její vývoj byl tíživě přerušován. Ale přes to má česká literární renesance své osobité znaky i své specifické vztahy k různým dobovým směrům i k zemím s vyspělou renesancí, především k Itálii. Vývoj a osobitost české literární renesance je dosud probádána velmi chabě, neúplně, nejednou i zkresleně a zmateně. Problém české renesance je třeba chápat ve vztahu k celku, ke strukturní totalitě národního života kulturního, v konkrétních akcích a interakcích. Není pochyby, že silové pole českého vývoje je ve « střední době » (zhruba v letech 1400–1620) tvořeno především proudy duchovními, mravně nápravnými, sociálními a politickými. Tím je do značné míry vysvětleno, proč humanismus, který má více společného s uvedenými proudy, mohl získat v českém prostředí mnohem více stoupců a tvořivých představitelů než hnutí renesanční.

V této práci nám nejde o vyčerpávající všech názorů a interpretací o vztahu renesance a humanismu. Je známo a zabývali jsme se tím v jiných pracích, že bylo a je více badatelů a filosofů kultury, kteří renesanci a humanismus zcela ztotožňují. Samozřejmě se nevyhneme uvedené problematice ani v této studii; ale jak vysvitne z podrobnějšího rozboru, a jak již částečně bylo naznačeno, je ve výkladu české kultury « střední doby » nezbytné vycházet z odlišenosti humanismu a renesance. Pravíme-li « z odlišenosti », nemluvíme tím o naprosté odlišnosti: Jsme si samozřejmě vědomi společných kořenů obou tvůrčích směrů, které trvale si udržely mnohé znaky společné; i při postupné rozlišenosti zůstávaly hranice často plynulé a často oba

proudy zcela splývaly. Proto lze řadu významných významných osobností prohlašovat za představitele humanismu i renesance – to platí především i o zakladatelské osobnosti Petrarcově: Nebyl to jen tvůrce lyrického subjektivismu, objevitel přírody jako činitelky inspirační, autor sonetů a kanzón v národním jazyce, ale i neúnavný hledač antických děl, napodobitel jejich slohu, obnovitel klasické filosofie, historiografie a epistulografie, básník latinského eposu o prvním Scipionovi. Podobných osobností, spojujících hodnoty renesanční a humanistické, bylo více.

Ještě více je však těch, u nichž vládne nebo aspoň dominuje jeden z obou antikizujících směrů. S touto problematikou se vyrovnávají po mnohá léta poučení badatelé¹. Někteří z nich, kdo příliš snadno ztotožňují oba směry, zapomínají na základní fakt historický – na časnější a prvotnější vznik humanismu. Tímto časnějším vznikem bylo dáno smířlivější a kompromisnější stanovisko humanismu k tradici středověké: Převážně filologická orientace určovala, že odklon od středověku zrovna tak jako příklon k antice byl daleko spíše formální než věcný. Pokud humanismus postupoval k dávným klasikům, vedla jeho pout' prostřednictvím křesťanské antiky, interpretacemi a překlady z Augustina, Origena, Cypriana, Chrysostoma a jiných Otců. Naproti tomu renesance se zpravidla vracela k antickým klasikům přímou cestou, a nevyhýbala se těm nejodvážnějším, «nejpohanštějším». Větší odklon od středověku se zračí i v renesančním překonávání hegemonie latiny, v bohaté kultivaci národních jazyků, které pak vrcholně rozkvétají v různých slovesných družích – v eposu a lyrice, v dramatech i v novele. Celý vztah k životu, k jeho funkcím intelektuálním i smyslovým, k jeho realitě individuální i hromadné je u představitelů renesance v převážné většině daleko aktivnější než u humanistů. Je však třeba také uvést, že lze sledovat diferenciaci v lůně obou směrů: Tak jako proniká v renesanci tendence progresivní i reakční², podobně v humanismu přináší důsledky reakční

¹ Giuseppe Toffanin, *Storia dell'umanesimo* (4. vyd. 1952) – ale jiný jeho spis má název: *L'uomo antico nel pensiero del Rinascimento* (1957). – Z novějších badatelů rozlišuje oba směry např. Joseph Anthony Mazzeo, *Renaissance and Revolution* (1969), ač nezapomíná na znaky společné, a jiní. – I nové vydání *Dizionario Enciclopedico Universale* (Firenze, 1967) uznává rozlišení humanismu a renesance.

² Viz o tom Antonio Gramsci, *Note sul Machiavelli sulla politica e sullo*

uvedená orientace čistě filologická, povýšeně akademická a kabinetní, a proti ní existuje zaměření sociálně pedagogické, které reprezentují Lionardo Bruni a Vittorino da Feltre. Tento zvnitřněnější a sociálně uvědomělejší proud humanistiky si ovšem obtížně probíjel svou cestu a zůstával zpravidla v menšině proti zmíněné orientaci čistě formalistické.

V některých zemích a zvláště v českých se vyhocovalo palčivé napětí mezi renesancí a reformací, proto je třeba se ho zde dotknout. Pro mnohé posuzovatele jde tu o protiklady naprosto antagonistické, a není pochyby, že oba směry spolu často bojovaly na život a na smrt. Byly však i zde některé společné kořeny a vývojové znaky: Odboj proti znebybnělé tradici, úsilí o cestu vpřed i návratem k dávným hodnotám («Ad fontes»), opera v nástupu měst v reformaci i v některých lidových hnutích, touha po vytvoření nového typu člověka. Vzpomeňme Marsilia z Padovy a na jeho boj proti papocaesarismu³, vzpomeňme na Lorenza Vallu a jeho soud o tzv. donaci Konstantinově, uveďme i zde Petrarca, který svými ostrými invektivami a kritikou papežského dvora v Avignonu působil snad i na předchůdce české reformace Milíce z Kroměříže, který byl do Avignonu povolán, aby se tam zodpovídal⁴. Pro mohé ctitele renesance je velkým překvapením svědectví historiků, že ve Florencii – dokonce ve Florencii – pokusil se puritánský Savonarola vybudovat «un regime demoteocratico». Týmž termínem by bylo možné označovat Tábor a jiná ohniska českého husitství. Ovšem co v Itálii bylo celkově výjimkou, stalo se v českých zemích široce kolektivním, všenárodním hnutím. Uvažujeme-li tu o vztahu renesance a reformace, je třeba se důkladně zamyslet nad skutečností, že v českých zemích proniká – a většinu národa hluboce přetváří – hnutí reformační dříve, než opravdu významně nastupuje humanismus a renesance. Je pochopitelné, že touto skutečností bylo účinné působení obou kulturních směrů pozdrženo a znesnadněno. Případ Čech je z tohoto hlediska ojedinělý: V jiných zemích nastupovala renesance dříve (Italie, Šanělsko a

stato moderno (1949). Též Arturo Lazzari zvláště zdůrazňuje ve svých Stručných dějinách italské literatury odvrát od lidu a potlačování jeho práv u mnohých činitelů renesančních.

³ Na Marsilia se odvolával významný činitel Jednoty bratrské Vavřinec Krasonický (viz F. M. Bartoš, *Bojovníci a mučedníci*, 2. vyd. 1946, s. 87).

⁴ Viz o tom Josef Bukáček, *Slovník spisovatelů – Itálie*, 1968, s. 310.

Portugalsko, Francie, jižní Německo, Uhry, Polsko) nebo nastupovala současně (Nizozemí, Anglie, Švýcarsko, skandinávské země). Z české historie by nemohl žádný autor čerpat dílo « Od renesance k reformaci »⁵. Zmínili jsme se o skutečnosti z kulturního hlediska záporné, že vůdčí význam reformace v českých zemích zabraňoval plnému rozkvětu renesance, je však také třeba připojit, že národní reformace (která měla i mnohé styky zahraniční) v nejednom směru přejímala a předjímal funkci renesance. To se týká např. osvobození lidské osobnosti, politického nástupu měst a jiných vývojových procesů. Někteří historikové usuzovali a usuzují, že bez převládnutí husitské reformace by nastal rychlý rozmach humanismu i renesance v českých zemích. Situace však nebyla zdaleka tak jednoduchá: Před nástupem husitství bylo české království od doby císaře Karla IV. (jako českého krále Karla I.) spjato příliš úzce se («svatou říší římskou jazyka německého»), což souviselo s všestranným pronikáním německého živlu, s německou hegemonií v městech, v mnohých institucích církevních a kulturních atd. Jak známo, i universita, založená 1348 Karlem IV. (I.) jako Vysoké učení s funkcí mezinárodní, se postupně octla v rukou německých, a nebylo náhodou, že konečné převládnutí českého vedení spadá do doby působení Mistra Jana Husa a do počátků české reformace (1409). Za těchto podmínek bylo nemyslitelné, aby v Čechách vzniklo hnutí analogické italskému ghibellinství. – Dále by bylo možno ukázat na to, jak i v jiných zemích zaalpských, kde reformace nepředcházela reformaci, neroznítel se v průběhu XV. století žádný trvale tvůrčí plamen renesance, nanejvýš vyšeňovaly předzvěstné jiskry. V zaalpských zemích se rozžívá renesance až ve století XVI⁶ – v některých zemích až v XVII. Lze k tomu připojit, že v nejednom evropském kulturním prostředí vyrostli již v době středověké autoři, kteří nejdním svým dílem předjímal renesanci – vzpomeňme např. anglického Chaucera, který přijal více podnětů od Boccaccia. Není tedy celkově pochyby, že spory a války, které vypukly s nástupem české reformace husitské, přinesly své důsledky

⁵ A. Hyme, *From Renaissance to Reformation. A Review of the Spiritual and Temporal Influence on Medieval Europe* (Michigan, 1951). – O základní složité problematice vztahů mezi reformací a renesancí v novější době např. G.W.O. Woodward, *Reformation and Resurgence* (1966).

⁶ Viz např. V. de Sola Pinto, *The English Renaissance 1519–1668* (2.vyd. 1951).

mizomuzské, ale je vážnou otázkou, zdali by se český národ bez husitství vůbec dočkal svého humanismu a své renesance – je třeba pamatovat, že husitství bylo hnutí nejen duchovně revoluční, mravně a sociálně obrodné, ale také národně záchranné.

Jak již naznačeno, humanismus se mohl rozvinout v českých zemích (také na Slovensku, které zůstávalo i jako dlouhodobá součást Uher ve stálém kontaktu se sousední Moravou a s Čechami) daleko plněji než renesance. Tuto skutečnost lze nejnázorněji ilustrovat na plánu periodizačním. Vývoj českého humanismu se rozčleňuje v letech 1460–1620 do čtyř údobí (jeho doznívání po národní katastrofě 1620 by bylo možno připojit ještě jako údobí páté): Tento vývoj postupuje nepřetržitě a v souvislém pásmu a je charakterizován paralelní produkcí v jazyce národním i v latině. První údobí objímá léta 1460–1520, druhé 1520–1550, třetí 1550–1580 (pokud jde o humanismus latinizující, lze spojovat II. a III. údobí v jedno), posléze údobí 1580–1620. Je přirozené, že vývoj renesance v českých zemích se odehrával v souvislosti resp. v návaznosti na uvedený postup humanismu, ale bližší pohled nás poučí, že významnější náběhy a projevy renesanční se objevují hlavně jen v prvním údobí a potom v údobí čtvrtém. O zdůvodnění uvedené periodizace českého humanismu jsem se pokusil v jiných pracích; je známo, že tvořivost tohoto humanismu se projevila převážně na poli naukovém – ve filologii, v biblické exegesi, historii, pedagogice, politické literatuře, právnictví, mnohostranném překladatelství, značně také v lékařství a v přírodních vědách. Pokud jde o tvorbu veršovanou, omezoval se národní humanismus většinou na didaksi, také kultivovanější část hymnografie byla jím inspirována; větší rozmanitost slovesných druhů a motivů se promítala do humanistické tvorby latinské.

Jako v každém kulturním hnutí, je třeba i v českém humanismu a renesanci rozlišovat dvojí, často nesourodý proud: Je to proud vlastního organického vývoje, který dospěl k zahájení nové éry, nebo příliv cizích vlivů, které ovšem nejednou velmi předbíhaly náš domácí vývoj a působily pak neúměrně a neústrojně. Někdy však domácí vývojová tendence harmonuje a urychleně splývá s pronikajícími vlivy zahraničními.

Přístupme však již k pokusu o historickou perspektivu. Není pochyby, že některé záblesky renesančního životního pocitu a estetického vkusu prokmitají v české literatuře již na sklonku epochy gotické na rozhraní XIV. a XV. století. V alegorické skladbě « Nová

rada » od Smila Flašky z Pardubic zaznívá v radě slavíkově vroucí oslava hudby a přírody, a v koňově ironické charakteristice turnajů předznívá tón herojkomický, který je později tak blízký mnohým autorům renesančním. Podrobný rozbor by bylo potřeba věnovat některým plodům staročeské milostné lyriky a nejednomu záběru ve významné předhusitské prose « Tkadleček ».

Mezi negativní činitele proti nástupu renesance (tak jako již dříve proti české poesii gotické) musíme počítat i postoj panovnického dvora. Již vladaři z domácí dynastie přemyslovské vynikali víc válečnou statečností nebo diplomatickou obratností než podporou domácí literatury; v době předhusitské byl výjimkou Karel I., ale jeho zájem platil víc literatuře náboženské a kronikářské než poesii. V době pohusitské byl výjimkou Jiří z Poděbrad, lhostejní však byli potom polští Jagellonci a tím spíše od roku 1526 vládnoucí Habsburkové, kteří posléze dospěli k úloze hrobařů české vzdělanosti. Tuto disfunkci panovníků uboze napodobovali již od středověku mnozí feudálové, kteří se stávali nejednou mecenáši autorů cizích, a tak je těžko hledat v českém století XV. a XVI. české duševní spřízněnce Medicejských, Viscontiů, Sforzů, francouzského Františka I. nebo Alžběty anglické. Teprve od poslední čtvrti XVI. století se situace v českých zemích v tomto směru účinněji mění. Renesanční stavebnictví bylo u nás brzy a hojně podporováno; nám tu jde ovšem o literaturu a s ní často těsně spjatou hudbu.

Nepříznivým předpokladem pro rozkvět renesance byla tedy funkce dvora a mocných feudálů, jejichž působení se jevílo záporně jak na poli hospodářském tak kulturním stálou snahou brzdit rozvoj měst: A města jak známo hrála důležitou úlohu při nástupu renesance. Posílení posice měst bylo kladným důsledkem válek husitských; samozřejmě ovšem dlouholeté trvání válek, kdy národ bojoval « proti všem », a zároveň s tím puritánská tendence krajního husitského křídla odháněla Muzy z českých krajin. Šlechta, zvláště vyšší, která zbohatla zábořem církevního majetku, brzy začala opět vystupovat agresivně proti městům (tím spíše ovšem proti obecnému lidu venkovskému), kulturně pak vzrůstalo nebezpečí izolace od Evropy. Bylo proto neocenitelnou zásluhou husitských pracovníků, kteří si uchovávali i ve vřavách bojů pevné kulturní povědomí, že kontakty s Evropou zcela nemizely a že se vytvářely předpoklady pro nástup humanismu a částečně i renesance. Živým příkladem je tu obsáhlá básnická skladba « Carmen insignis coronae Bohemicae » o nejslav-

nějším husitském vítězství u Domažlic v r. 1431; její autor Mistr Vavřinec z Březové (Laurentius de Brezova) ji zveršoval latinsky a projevil v ní vedle daru epického a dramatického vyspělé vzdělání humanistické a některé předpoklady renesanční: Citáty biblické sdružuje s odvoláváním na Aristotela, Senecu, Valeria Maxima a jiné antické mystitele, uvádí Alexandra a postavy mythologické, užívá i obrazů a příměrů antických (křižáci prchají jako Diana, stíhaná Phoebem, a j.). V satirických oddílech básně pronikají tóny duchaplné renesanční ironie. Vavřinec z Březové byl patrně autorem i rozsáhlých polemických skladeb, veršovaných v národním jazyce. Je velmi pravděpodobné, že Vavřincova Píseň o vítězství u Domažlic mohla se stát skřivánčí písní českého renesančního eposu heroického tak jako byl Petrarcův « Scipio Africanus » (psaný také ještě v latině) nástupem italského eposu renesančního.

Příznivým předpokladem pro počátky české literární renesance byla vláda moudrého a umírněného « husitského krále » Jiřího z Poděbrad (1458–1471), ač rušená spády maďarského krále Matyáše Korvína; za následující polské dynastie jagellonské podařilo se dosáhnout v r. 1485 trvalejší dohody mezi reformační stranou kališnickou a stranou katolickou (patrně prvního náboženského míru v Evropě), což také usnadňovalo činnost kulturní. První období české renesance vyplňuje zhruba dobu, kdy vrcholí a pomalu se již uzavírá « Raná renesance » v itálii.

Velmi slibným projevem sílicího českého života uměleckého byl rozkvět české architektury na přelomu stol. XV. a XVI., vyjadřující přechod od pozdní gotiky k rané renesanci (Matěj Rejsek a j.), také značné dozrání českého malířství nástěnného, deskového a iluminčního, méně již sochařství. Vynikající díla dovedli staří Čechové vytvářet v typografii, mědirytectví, zlatotepectví, sklářství, kovolitectví a zvonařství, také ve výrobě některých hudebních nástrojů. Trvalou vzácnou památkou těchto dob jsou obrovské kališnické graduály, obsahující české písňové a liturgické texty s původní notací a vyzdobené krásnými miniaturami nebo i většími obrazy. V literatuře proniká poněkud proces zesvětšování, který navazuje na starší bujná skládání studentská i na některé písně lidové (zapisovali je i učení písaři, jako Oldřich Kříž z Telče). K této renesanci spíše živelné než kultivované se připínaly překlady a úpravy veselých vyprávění cizích (např. « Markolt a Šalomoun » a jiná). Významnou hodnotou dobovou bylo prolamování kulturní izolace mezi českými zeměmi a Evro-

pou, na prvním místě s Itálií. Styky hospodářské, později i kulturní a i politické spojovaly Čechy s Benátkami⁷. Z autorů italské rané renesance získal značnou oblibu Giovanni (Gioviano) Pontano, známý v Čechách pod jménem Jan Jovian Pontanus, mistr klasického stylu, básník, autor dialogů a politik: překládal ho zvláště Řehoř Hrubý z Jelení (a 1514), humanistický druh právníka Viktorina Kornela ze Všehrd, nadaný však živým smyslem pro renesanční literaturu v jazyce národním. Veliké úcty požíval v Čechách Francesco Petrarca; přispěl k tomu patrně i jeho pobyt v Praze a jeho přátelství s Karlem I (IV.) a vzdělaným pražským arcibiskupem Arnoštem z Pardubic. Lze ovšem velmi litovat, že Petarca byl v Čechách uctíván jednostranně jako filosof, moralista a spisovatel duchovní. Již mladší český současník Petrarcův, básník Smil Flaška z Pardubic, následoval ve své politicko-moralistické « Nové radě » některé názory a poučky z Petrarcových proslulých pojednání « De re publica optime administranda » a « De officio et virtutibus imperatoris »⁸. Připojme, že Smil Flaška byl synovec jmenovaného přítele Petarcova arcibiskupa Arnošta. Petarcovy spisy k nám uváděl Jan Češka, Řehoř Hrubý, Mikuláš Konáč a jiní. Jan Blahoslav se později odvolával na jeho polemiku protipapežskou.

Do Petrarcovy školy bohužel nechodil nejvýznamnější básník prvního údobí české renesance, Hynek z Poděbrad, syn uvedeného slavného krále Jiřího. Nedovedl se také hlouběji orientovat epickou renesanční poezií Mattea Marie Boiarda, Agricola Poliziana a Luigiho Pulciho, kteří byli jeho současníky (Hynek žil v letech 1452–1492). Poděbradův syn, i když svého otce naprosto nenásledoval v charakterové důslednosti a duchovní opravdovosti, měl v sobě ještě dosti residuí středověkých a proto některá jeho veršování mají ráz didaktický. Ale v jiných skladbách je básničtější, dovede aktualizovat starší výrazové prostředky a vytvářet některé nové, střídá verš pravidelný s častějším veršem bezrozměrným, ovšem vždy rýmovaným. Překonává latinizující manii humanistů důsledným užíváním jazyka národního. Zvláště populárním se stalo jeho zpracování odvážné

⁷ Benátský vyslanec v Budíně Vincenzo Guidoto (v 1. 1522–1525) referuje, že Češi jsou « amatori de Venetiani sopra ogni altra nazione del mondo » (srv. A. Cronia, *Čechy v dějinách italské kultury*, 1936, s. 73 n.).

⁸ O tom studie autora této práce « Vznik a funkce Nové rady », 1938, kap. XII, s. 91–93.

erotické skladby « Májový sen »⁹. Otázka Hynkova autoiství nebo překladů některých autorů (např. Foulchera de Chartres) vyžaduje ještě dalšího zkoumání. Jisté je Hynkovo přeložení jedenácti novel Boccacciova Decameronu; podle jejich vzoru sepsal Hynek z Poděbrad samostatnou « Rozprávku o jedné pěkné paní, jménem Salomeny »¹⁰. Hynek ovlivnil některé soudobé české literáty, ale celkově zůstává ve své generaci « l'uomo singolare ».

Celostnější renesanční osobností, vládnoucí břitkým perem i pádným mečem, byl moravský šlechtic Ctibor Tovačovský z Cimburka, věrný stoupenec krále Jiřího. Lásku k rodné řeči projevil jejím uvedením do « zemských desk » v r. 1480 na Moravě o 15 let dříve než to prosadil humanista Všehrd v Čechách. Proslul polemickým dílem « Hádání Pravdy a Lži o kněžské zboží a panování jejich » (1467), které obohatil vlastními postřehy a lidovými rozprávkami, k nimž připojil i jednu povídku poggiovskou¹¹.

Vedle uvedených novel italských vnikaly do české raně renesanční literatury opožděné rytířské romány původu zpravidla francouzského a dobově « moderní » povídky o Faustovi, Fortunátovi, « Eylenšpiglovi », vyrůstající v prostředí měšťanském, zpravidla německém¹². Beletristická prosa původu domácího vyrůstala tedy pomalu; daleko větší oblibě se těšily postily, traktáty, kroniky a cestopisy. Sluší arci podotknout, že v těchto dílech, výchovně a karatelsky zaměřených, se objevovala častěji barvitá vyprávění ze života nebo rozmanitá podobenství a příměry. Vynořovala se však i některá laická vyprávění, která upoutávala čtenáře realistickým viděním a darem humoru (« Frantova práva », « Rozprávky Březinovy » a j.). Nad všechny tyto značně primitivní pokusy vynikly plně originální « Historie o bratru Janu Palečkovi ». Paleček byl postava historická, měl úlohu šaška, ale zároveň plnoprávného rádce krále Jiřího; spojoval veselou mysl a satirický postřeh s upřímnou láskou k lidem, zvláště trpícím, nemocným a opuštěným. Přímočarý husita se sympatií ke vznikající

⁹ O verších Hynka z Poděbrad zvl. Zd. Tichá, *Dvě kapitoly o básnickém díle Hynka z Poděbrad* (1964).

¹⁰ « Boccacciovské rozprávky » Hynkovy vydal Ant. Grund (1950). – Viz také Zd. Tichá, *Nad prózami Hynka z Poděbrad* (Listy filolog. XV, 1967, s. 154 n.).

¹¹ Viz studii Ant. Grunda k edici « Kratochvilné rozprávky renesanční » (1952, s. 182 a j.).

¹² Srv. B. Václavek, « Úvodní slovo » k edici « Historie utěšené a kratochvilné » (1941, s. 10 b.).

Jednotě bratrské, jejímž patrně byl i členem, dovedl v žertu, ale s účinnou řízností napomenout i krále a dokonce i královnu (což bylo zajisté odvážnější). Mnohá vyprávění o něm byla zpracována literáty bratrskými i utrakvistickými¹³. Promlouvala tedy v historiích o bratu Janu Palečkovi česká renesance ušlechtilějšího typu, zcela vzdálená některým domácím nebo přeloženým vulgaritám. Proto byly palečkovské historie častěji vydávány až do nástupu útisku protireformačního, a projevoval se již v nich nástup samostatné beletristické prosy v oblasti české literatury.

Jak již naznačeno, více bylo těch, kdo se soustřeďovali na práci překladatelskou. V tom se shodovali zahajovatelé renesanční literatury s humanisty: Lze dokonce soudit, že humanisté celým svým východiskem i zaměřením tradičnějším a napodobivějším nedávali vždy plodný příklad mladším autorům renesančním a omezovali nejednou jejich svobodnější rozlet. Některé překlady byly ovšem základního významu (tak např. Oldřicha Velenského překlady Marsilia Ficina, Pica della Mirandola a Erasma). Neobyčejně všestranná a pestrá byla překladatelská, upravovatelská a vydavatelská činnost Mikuláše Konáče z Hodištkova (kolem 1480–1546) – v jeho programu nalézáme Bidpaje i Lukiana, Petrarca i Savonarolu, Boccaccia i Aeneu Silvia (jehož Česká kronika, ač samozřejmě ostře protihusitská, byla v Čechách častěji vydávána pro svou renesanční fabulaci a zvláště pro paradoxní fakt, že papež věnoval celou kroniku národu kacířskému). Svou všestranností se Konáč (latinsky se nazýval Dinitor) přibližoval typu renesančnímu, svým celkovým názorovým zaměřením náležel mezi humanisty. Patří mu i zásluha, že po dlouhodobé pause obnovil tradici české Thalie¹⁴; jeho hra «Judit» není sice dílo původní, zpracovává německou předlohu Greffovu, ale přece jen znamená zahájení nové vývojové linie, která překonala i dobu protireformačního úpadku. Také po stránce prosodické znamenala tato hra značný přínos, protože Konáč tu užil verše hendekasylabického a prolomil tím jednotvárnou, zhoubně stereotypní tradici osmislabičného trocheje se sdruženým rýmem, který v českém básnictví vladařil již od druhé poloviny XIII. století. V nejednom směru je

¹³ Rudolf Urbánek, *Jan Paleček, šašek krále Jiřího, a jeho předchůdci* (Příspěvky k dějinám starší české literatury) 1958, s. 60 n.). – Viz též Jar. Kolar, *Historie o bratru Janu Palečkovi* (Česká literatura V, 1957).

¹⁴ Milan Kopecký, *Literární dílo Mikuláše Konáče z Hodištkova*, 1962, passim. – Též díčí studie téhož autora.

předchůdkyní Komenského Labyrintu světa dosti samostatná Konáčova «Kniha o hořekování a nařikání Spravedlnosti, královny a paní všech ctností», vydaná posthumně 1547. Konáč se v tomto morali- zujícím a satirickém díle mohl opřít o dvě práce, vydané Jednotou bratrskou, kterou on jako starokališník jinak nemiloval: Jde tu o proslulou Chelčického «Sít' víry», kterou Bratři vydali kolem r. 1520, a o «Maffea Vegia Laudenského Knížky o rozmlouvání Filaleta s Pravdou», uveřejněnou také Bratřími v r. 1507. Konáč tedy dovedl spojovat významnou již tehdy tradici myslitele domácího se vztahem ke kultivovanému humanistovi italskému, který již v první polovici XV. století spojoval básnická napodobení veršů Vergiliových s pracemi lingvistickými a starožitnické záliby s ušlechtilým humanismem pedagogickým (spis «De educatione liberorum»). Český staroutrakvismus častěji dospíval k recepci humanismu a dokonce i k pochopení renesance, nastupující novoutrakvismus byl nucen se vyrovnávat s obnovenou problematikou theologickou, a co horšího, oslaboval kontakt českého prostředí s vrcholící tehdy kulturou italskou.

Z antické literatury vydávali uvedení staroutrakvističtí humanisté výbory z filosofů a jiných autorů, zvláště z těch, kdo si libovali v duchaplných dialozích jako Lukianos. Mnozí ze starověkých myslitelů byli oblíbeni a překládáni již za středověku: Ale typicky renesančním znakem je kult Platona, který odstranil nebo aspoň vydatně omezil douhodobý «monopol» aristotelský. Je známo, že o nové poznání a docenění Platona (v souvislosti s tím pak i novoplatonismu) se velmi zasloužili řečtí emigranti, kteří se po pádu byzantské říše uchýlili do Itálie. Zásluhou Marsilia Ficina vznikla platonská akademie, spisy Platonovy byly překládány do latiny, snah o smíření jeho myšlení s křesťanstvím zplodily traktát «Theologia platonica» a jiná díla. I v poesii se platonské ideje odrážely velmi inspi- račně od Guinizelliho a Petrarky až po Ronsarda a Edmonda Spensera. Pozoruhodné je, jak se Platonovými ideály vzněcovali básníci-hrdinové jako Garcilaso de la Vega, Philip Sidney, Agrippa d'Aubigné. U nás došel odkaz Platonův v prvním údobí humanistickém a rene- sačním (asi 1460–1520) nemalého ohlasu, což lze do značné míry vysvětlovat ideově prohloubeným platonismem Viklefovým a tím i Husovým¹⁵. Zde vidíme jednu ze společných linií reformace, huma-

¹⁵ Viz Robert Kalivoda, *Husitská ideologie* (1961, s. 106 a 107).

nismu a renesance. (Sluší arci připojit: Nikoli celá reformace, také nikoli celý humanismus a ještě méně rozhodující část renesance se hlásí k Platonovi). U nás oslavili Platona velmi výrazně dva Všehrdové: Kališnický právník Viktorin Kornel ze Všehrd ho prohlašuje za «všech filosofův světských hlavu», katolický feudál Jan Šlechta ze Všehrd spisuje na základě Platonova myšlení filosofický traktát «Mikrokosmos», který je bohužel nezvěstný. Dříve již uvedený politik, spisovatel a bojovník Ctibor Tovačovský z Cimburka si dává přeložit Platonovu Politeiu dvěma českými písaři do češtiny. V jeho díle «Hádání Pravdy a Lži» probleskují některé myšlenky Platonovy¹⁶. Druh Viktorina Kornela Řehoř Hrubý přijímal s uspokojením hypotese Marsilia Ficina o vnitřní příbuznosti mezi Platonem a křesťanstvím, velmi zasvěceným znalcem děl Ficinových o Platonovi byl vychovatel syna Řehoře Hrubého Václav Písecký, který byl i průbojným graecistou a pobyl delší dobu v Itálii.

Filosofický zájem I. údobí české literární renesance se odráží i v kultivovaném a opatrně pacifistickém myšlení Jana z Rabštejna, který více náleží k humanistům, místy se promítá tento zájem i do satir a polemik náboženských, které překládal Ř. Hrubý, O. Valenský a jiní¹⁷.

Není tedy I. údobí české literární renesance výlučně epigonské a neaktivní, obohatilo český kulturní život novými hodnotami a navázalo přerušené kontakty s Evropou. Jistě nelze říci, že by se český vývoj ve všem vracel k tradicím Evropy: Po nejedné stránce, v duchovním osvobození člověka, v tendencích demokratizačních, v novém objevování opomíjených pravd biblických, v omezování kulturní i sakrální hegemonie latiny a v horlivém pěstování rodné řeči následovaly mnohé evropské země český příklad. Přece však je třeba konstatovat skutečnost velmi negativní, která znamenala ve svém pokračování nedozírnou ztrátu pro českou renesanci: Je to případ básníka šlechtice Bohuslava Hasištejnského z Lobkovic (asi 1460–1510), nadaného nesporným uměleckým viděním i cítěním, který se cele soustředil na veršovou produkci latinskou. Dovedl psát účinné verše dobově aktuální i evokovat půvaby letní a zimní přírody,

¹⁶ Srv. B. Křemenák ve Slovesné vědě II, 1948–1949, s. 212.

¹⁷ Srv. výbor projevů «Zrcadlo rozděleného království» (vydání a výklad J. Kolar, 1963).

podával své kredo v duchovní lyrice a zachytil i ruch lidových tanců (ovšem se shovívavým odstupem aristokrata). V mládí se odebral na studie do Itálie, zastihl tam skvělou dobu Lorenza Magnifica, poznal zblízka jedinečný rozmach národní italské poesie renesanční, stýkal se s významným představitelem této poesie Polizianem, studoval v Bologni a v Boiardově Ferrare – tam snad mohl osobně poznat Lodovica Ariosta, který jako útlý žáček okouzloval své učitele i posluchačstvo dramatickými pokusy, které skládal podle vzorů antických. To vše na mladého českého poetu nepůsobilo; necítil se inspirován jako později Kochanowski pobytem v Padui a v Paříži, aby slávu renesanční poesie přenesl do jazyka svého národa, naopak se právě v Itálii (*incredibile dictu*) přimkl k latinizujícím veršovcům německým, s nimiž pak zůstal v trvalém styku. Svými verši i meditacemi v prose získal si velkou autoritu doma i v cizině; tím osudněji působil jeho důsledný a přímo nenávidný odpor k jazyku národnímu na další vývoj českého básnictví humanistického i renesančního. Bohuslav Hasištejnský se stal renesančním kosmopolitou v záporném smyslu. Doma se cítil cizincem, ač měl dosti českých ctitelů. Svě katolictví nedovedl proměnit v hodnotu národní, dantovskou. Řehoři Hrubému z Jelení zakázal nejpohrdavějšími slovy, aby převáděl jeho verše do češtiny. Literární historikové soudí, že v něm setrvala příliš velká přítěž středověké tradice¹⁸: Proto na rozdíl od uvedených českých ctitelů Platonových příkře odsuzoval antickou vědu i filosofii, primitivně asketicky pohlížel na ženy a odháněl je od jakékoli duševní činnosti (ač jistě znal jména vynikajících žen italských, z nichž o něco později vyrostla geniální Vittoria Colonna). Bylo více příčin, které zdržovaly vývoj české renesanční poesie v XVI. století, ale neblahá autorita Hasištejnského tu hrála vůdčí úlohu.

Tím přecházíme k ochuzenému nástupu české literární renesance v II. a III. údobí našeho humanismu, jak jsme se zmínili již na počátku této práce. Jde o léta zhruba 1520–1580; vývoje humanistického, jak jsme již uvedli, se toto ochuzení netýká, i když také mu bylo dáno zápasit s novými překážkami. Renesance však vyrůstala z útlejších kořenů a neabsolvovala ještě cele počáteční nástup. Těžkou ranou bylo tedy zvláště pro ni omezování práv a celého růstu měst, zatlačovací politika šlechty od doby jagellonské; k tomu se přidala i

¹⁸ Miloslav Hýsek, «Antika v české literatuře» ve sborníku «Co nás pojí s antikou»? (1925, s. 41).

politika dynastická – jak známo za nezdařené první povstání proti Habsburkům pykala především města. Obnovení náboženských bojů příchodem reformace Lutherovy kolem roku 1520 a prvním rozmachem protireformace, podporované Ferdinandem I. Habsburkům vytvářelo ovzduší zcela nepříznivé renesančnímu jaru. Z náboženských směrů, které především určovaly charakter doby, byl renesanci dosti příznivý staroutraquismus (jak již pověděno); nastupující směry – nouvoutraquismus, ovlivněný lutherstvím, a nově organizovaná protireformace – byly orientovány zvláště v prvních desetiletích svým ofensivním konfesionalismem, a Jednota bratrská se obtížně probíjávala ke kladnějšímu pojetí kultury. Je třeba ovšem dodat, že Jednota ve svém vztahu k humanismu a částečně i k renesanci v druhé části «dvojúdobí», o němž nyní mluvíme, to jest v letech 1550–1580, rychle pokročila a to se stalo díky iniciativě jedinečné osobnosti Jana Blahoslava (1523–1571). V Itálii v této době vévodí jména Sanzazaro – Tasso – Guarini, vrcholí a vyžívá se «Vysoká renesance», částečně se již hlásí «Renesance pozdní».

Pokud jde o renesanční stavebnictví, pokračuje tehdy v českých zemích velmi bohatě, ovšem jsou to italská mistři, které česká šlechta povolává k budování resp. k adaptacím svých zámků a hradů. V souvislosti s pozastavením vývoje české literární renesance lze vysvětlit této době i nedostatek tvůrčích domácích architektů, kteří by byli sourodými pokračovateli Matěje Rejska z Prostějova a jiných mistrů prvního údobí humanismu i renesance (1460–1520). Toto první údobí také nenalézá v letech 1520–1580 stupňovaný počet českých návštěvníků Itálie, jak by to vyžadoval vývoj, směřující k opravdovému rozkvětu renesanční kultury. Vzestup literární tvorby v jazyce národním, což je také typicky renesanční projev, byl brzděn novým zesílením latiny: Staroutraquismus, který se soustřeďoval na jazyk národní, ustupuje ze scény a slábne, nouvoutraquisté pod vlivem studia na universitě wittenverské namnoze propadají latinismu, pro katolické autory zůstává latina řečí sakrální i kulturní. Teprve Jednota bratrská po svém příchýlení k soudobé vzdělanosti, pěstuje důsledně jazyk národní a zvláště svým překladem a výkladem bible («Šestidílná bible Kralická» 1579–1594) povznáší češtinu na vysoký stupeň vědecké přesnosti i básnické krásy, při čemž dbá pečlivě na řeč hovorovou a na lidovou sdělnost. Z tohoto základu mohla vyrůst díla vysoké umělecké hodnoty. Především se to počalo jevit na zdokonalování obsáhlé bratrské hymnografie.

Ovšem skromné projevy renesanční na poli ostatní české literatury se ani v té době docela neztrácejí. Vystupují i některé osobnosti, které svou mnohostranností se blíží typu renesančnímu – např. Jan Táborský z Klokotské Hory, vzdělaný v astronomii, matematice, tvořivý v hudbě a v hymnografii, nedostižný kaligraf, pod jehož vedením vznikla řada monumentálních graduálů a kancionálů, psaných vynalézávě ozdobným písmem a bohatě ilustrovaných. Z jiných «polyfonních» osobností té doby lze jmenovat Matouše Kolína (Collina) z Chotěřiny, Šimona Proxena ze Sudetu, Pavla Vorličného-Aquilinata a jiné. Ale i u některých latinizujících autorů humanistických prokmitají prvky renesanční (mythologické, přírodní, politické), např. «Theribolia» Dubraviova z r. 1520¹⁹. Chybí-li velké epické skladby v řeči národní, jsou částečně nahrazovány historickými a mythickými díly latinskými, jak je psal Racek Doubravský z Doubravy, Simon Proxenus a jiní. Nelze ovšem v těchto desetiletích hledat žádného přiměřeného pokračovatele Hynka z Poděbrad – a básnický vývoj si žádal nikoli jen pokračovatele, ale překonavatele. Někteří snaživci následují Hynka z Poděbrad zpracováváním dalších novel z Decameronu nebo pros původu francouzského a keltského, také pověsti germánských²⁰. Popularizací těchto překladů a adaptací vznikaly tzv. «knížky lidového čtení»²¹.

Poněkud výrazněji se projevil Jan Albín Vrchbělský († 1551). Pokusil se o nový český převod Ezopa (již třetí), pojal však do svého zpracování také méně známé bajky Avianovy. Převáděl kriticky do češtiny renesanční soubory německých autorů a adaptátorů Steinhövla a Branta; z těchto souborů tlumočil také některé výňatky z Poggiova «Liber facetiarum».

Nepřímé, ale velmi názorné beletristické postřehy a podobenství pronikají i z postil některých kazatelů nebo z děl mravokárných, jako je Vavřince Leandra Rvačovského «Masopust» (1580). Na poli dramatu dosahují značné realistické účinnosti hry Pavla Kyrmezera, který byl slovenského původu a působil na Moravě. Obliby také dosáhly latinské hry Aquily z Plavče.

¹⁹ J. B. Čapek, *Alegorie Nové rady a Theriobolie* (1937, s. 40 n.).

²⁰ Viz pozn. 11 a 12.

²¹ J. Kolar, *Česká zábavná próza 16. století – tzv. Knížky lidového čtení* (1960).

Jak již pověděno, neocenitelnou zásluhu o rozvoj národního humanismu a o oživení české literární renesance dobyl si biskup Jednoty bratrské Jan Blahoslav. V kulturní oblasti vysoce vynikl jako historik, filolog, překladatel, básník, pedagog, lze mu přičíst i prvenství na poli české literární historie, literární i estetické kritiky²².

Jan Blahoslav výjimečně také cituje Petrarca, ale jinak vliv inspirovaných duchů italských v letech 1520–1580 dosti oslábl. Pokud byl k nám Petrarca uváděn, tedy jako moralista, přísný kritik zlořádů ve středověké církvi a myslitel o marnosti všeho pozemského. V souvislosti s ústupem jihoevropských inspirací básnických ochabuje na čas i kult antických filosofů. Pověděli jsme si, jak se v I. údobí humanistickém a zároveň renesančním zřetelně vynořoval zájem o Platona: Ve «dvojúdobí» humanistickém, o němž nyní mluvíme, i tento zájem ustupuje a tak nalézáme jen výjimečné doklady o vztazích k Platonovi – např. právní spisovatel Brikcí z Licka († 1543) čerpá z velkého řeckého filosofa a z Cicerona ve svém výboru «Naučení mudrcův o spravování a soudech lidských» (1540). Lze připojit, že aspoň na poli lékařství a věd přírodních projevuje tato doba rostoucí renesanční tendence poznávací, experimentační a někdy i objevitelské; je to např. astronomie, v níž vynikl Cyprian Lvovický ze Lvovic (1514–1574) a daleko významněji Tadeáš Hájek z Hájku (1525–1600), duch opravdu renesančně všestranný, objevitel některých zákonů a method astronomických (např. pozorování poledníkových průchodů hvězd); jeho latinským jménem Nemicus byl nazván jeden měsíční kráter. Hájek proslul ve více oborech, také v medicíně (byl – ač «kacíř» – osobní lékař krále Rudolfa II., vychovance jezuitů, a překvapoval smělostí a průbojností svých antiaristotelských a antischolastických závěrů. Sluší arci dodat, že vyvrcholení životní činnosti Hájkovy spadá časově až do IV. údobí našeho humanismu, kdy, jak uvidíme, i nástup české renesance nabývá nové síly (1580–1620).

Pokusili jsme se osvětlit několik historických činitelů, kterým lze přičíst tíživé zpoždění vývoje české renesance literární v XVI. století: Byly to příčiny náboženské, sociální, politické a jiné, často vzájemně protichůdné, ale souběžné ve svých účinech antirenesančních. V po-

²² Monografická studie k tomuto tematiku – «Vývoj české literární renesance a Jan Blahoslav» (Acta Univ. Carolinae – Philologica 2–4, Slavica Pragensia XIV, s. 167–181) od autora této práce.

slední čtvrti XVI. století, zhruba zvláště od roku 1580, nastupuje více činitelů, které podporují oživení tendenci renesančních v české literatuře. Uvedme je zatím jen v bodech v celkové perspektivě společenské: Především to byla výrazná kulturní a postupně i politická aktivita jak šlechty, tak měšťanů; množí se i některé lidové projevy, blízké renesančnímu citění. Sílí růst a diferenciacie různých literárních typů a slovesných druhů. Toto zrání je provázeno (do značné míry podmiňováno) stále rostoucí snahou o zdokonalování a obohacování jazyka, neúnavnou činností gramatiků, lexikografů, stylistů, tvůrců, překladatelů (mezi ně patří velkou částí svého díla i Komenský). Proto také v této době zřetelně ustupuje humanismus latinizující, nemalý díl literární produkce je bilingvistický, ale především smělejší a velkorysejší nastupuje humanismus národní, který se častěji blíží tvorbě renesanční a nejednou s ní splývá. Mnoho tehdy také znamená reality kulturně geografické: V tomto údobí vrcholí kulturní význam Moravy, kterou její autonomní postavení v rámci českého státu zachraňovalo před zostřovanou protireformací, která zasahovala Čechy již od poloviny XVI. století. Především Jednota bratrská, tehdy právě zahajující svou úrodnou činnost kulturní, nalezla na Moravě zásluhou mocného a vzdělaného rodu Žerotínů chráněná útočiště, když v Čechách byla její střediska likvidována. Není náhodou, že i Komenský byl Moravan. Zároveň se projevovala stále účinnější spolupráce s reformačním Slovenskem; tehdy plná duchovní a kulturní jednota československá byla zcela samozřejmou skutečností (tak tomu bylo až do doby obrozenské). Pozoruhodný je také v této době nástup českých pracovníků ze Slezska, z nichž nejvíce proslul pozdější exulant na Slovensku Jiří Třanovský–Tranoscus, básník velmi slavného Kancionálu, pěvec latinských ód a hudební skladatel. Literární úsilí bylo provázeno rozkvětem hudební tvorby i u jiných autorů, částečně se znárodňuje i architektura, když renesanční vkus proniká i do vrstev měšťanstva. Znázorňující směřování je doplňováno rostoucími styky s Evropou, především reformační (nejen s Německem, ale i s Nizozemím, Anglií, Švýcarskem, hugenotskou Francií), zároveň také obnovovanými styky s Itálií, zvláště s Benátkami a jejich universitou padovskou. Někteří vzdálenější pozorovatelé usuzují, že kulturní europeismus získávali Čechové i ve svém vlastním prostředí – v Praze přece sídlil výjimečně vzdělaný Habsburg, král Rudolf II., zároveň císař «svatě říše římské jazyka německého». Ale jeho dvůr, hostící mnohé zahraniční významné umělce i dile-

tanty, vůdčí objevitelské vědce i astrology a alchymisty, byl výlučnou enklávou v českém prostředí; Rudolf II. neměl vztahu k české kultuře a k českému životu vůbec. Oblíbil si starobyrou Prahu, nikoli však českou zemi. Výjimečně udělil titul «poety laureata» některému latinizujícímu humanistovi (např. Jiřímu Carolidesovi). Je třeba také připojit, že renesance, která vyhovovala vkusu Rudolfovu, byla renesance pozdní, byl to často spíše již manierismus, přecházející do baroka. České kulturní prostředí prožívalo v té době, po tíživém zpomalení renesančního vývoje v XVI. století, teprve obnovený nástup k renesanci mladé a jarně rozvité.

Vystupovaly i v tomto údobí síly, které valily balvany do cesty tomuto žádoucímu nástupu a ohlašovaly blížící se válečnou ofensivu protireformační. Rostla útočnost jezuitského řádu, panovala censura a persekuce svobodnějších autorů, jako byl básník Sixt Palma, uskutěčňovala se i obkličovací politika habsburská kolem českého království. Krátké údobí uvolněné censure trvalo v letech 1609–1620 po dosažení listiny náboženských svobod, tzv. Rudolfova «Majestátu».

Společný boj o náboženské svobody sblížoval v tomto údobí českého humanismu a renesance města se šlechtou, tím byla posilována i spolupráce kulturní²³, ovšem stavovsko politická a hospodářská náročnost šlechty, zesíleně se uplatňující od doby jagellonské, tím není překonána a vystupuje pak dokonce s osudnými důsledky v době Českého povstání proti Habsburkům v l. 1618–1620.

Podnětně působily oživené kulturní styky s Itálií: Více nadějných studentů se vzdělávalo v Padově (např. Jan Jessenius) nebo i na jiných univerzitách – tak Albrecht Jan Smiřický v Sieně, mnozí čerpali ve věku mladém nebo i pozdějším z bohatě vyzrálého prostředí benátského (Š. Partlic, K. Harant a jiní). Od italských vědců a myslitelů přijímali mnohé objevy a koncepce i ti čeští pracovníci, kteří na italských univerzitách nestudovali – tak i Komenský získal mnoho od Campanelly a Patriziho. Příznivým předpokladem pro plné rozžití renesanční literatury byla také nová vlna národního uvědomění a cítění, která souvisela s motivy náboženskými i politickými, s odporem proti rostoucímu absolutismu Habsburků a proti přílivu cizinců do země. Svědectví tu podávají projevy četných vznikajících autorů předbělohorských – Stránského, Žalanského, Ješina, Dačického, Kle-

²³ Viz pozn. 21.

menta Žebráckého i mladého Komenského («Ad eruditos gentis meae»). I někteří významní představitelé české kultury, kteří v mladších letech v důsledku pobytu v cizině tíhli k módnímu kosmopolitismu, se za stoupajícího napětí vraceli k živému a kultivovanému vlastenectví, jak o tom podává příklad Kryštof Harant z Polžic svou činností literární i hudební. Proto také vzrůstá zájem o život politický a přispívá k němu neočekávaně Jednota bratrská, která po dlouhá léta se stranila veřejné činnosti a zastávala hledisko krajního pacifismu křesťanského: Byli to právě členové této Jednoty Václav Budovec z Budova a Karel starší ze Žerotína, kteří se octli v čele národní politické aktivity od konce XVI. století. Proti habsburské obkličovací politice hledaly se protisíly, které by mohly být získány pro funkci spojeneckou. Ukazovaly se i náznaky politického sblížení s republikou benátskou, která pocítovala nebezpečí agresivní rozpínavosti Habsburků rakouských i španělských; proti aktivnějšímu spojení s Čechy působily však ve Venezii síly protichůdné, ač někteří čeští vojenští představitelé vstupovali po r. 1620 do benátské armády a byla jim svěřována i významná místa.

V Čechách se v posledním údobí předbělohorském množí i nauková a polemická literatura politická (Budovec, Žerotín, Mikuláš Diviš a j.), také i básnictví politické (Sixt Palma, Mikuláš Dačický, Jakub Včelín a j.). Objevují se snahy o oživení ducha husitské neohroženosti, což nebylo vzdáleno renesančnímu kultu heroů. Čistě renesanční je nastupující typ básníka–bojovníka: Vzpomeňme osobností jako byl Garcilaso de la Vega, Ulrich von Hutten, Philip Sidney, Walter Raleigh, Agrippa d'Aubigné, Luís de Camões a jiní; také autor Dona Quijota patří do této slavné skupiny. U nás je to spisovatel a komponista Kryštof Harant, jeho vrstevník Karel starší ze Žerotína (dříve než propadl resignovanému kvietismu) a předčasně v miadých letech zemřelý Albrecht Jan Smiřický, básník ve své době proslulý («Smirtzicius»).

Byly ovšem i záporné produkty renesance – conquistadoři a condottieri, krajně odvážní a dravě nenasytní válečníci, hromaditelé moci a majetku, často prodejní, v lepším případě fascinovaní vášnivou touhou po slávě nebo hledáním dobrodružství. Z Čechů se tu stal nejpopověstnější postavou Albrecht z Valdštejna (Němci nazývaný «Wallenstein»), Jindřich Šlik, Zikmund z Hiršova. Renesanční v tomto záporném smyslu byl mladý Descartes, který bojoval v bavorské armádě proti Čechům na Bílé hoře nikoli z pohnutek ideových –

leda že by pozdější Descartes se proměnil v člověka naprosto jiného.

Vrcholný ideál člověka renesančního byl člověk všestranný a vševidoucí – «l'uomo universale»: V posledním předbělohorském údobí českého humanismu vystupují v českých zemích některé osobnosti, které se blíží tomuto typu. Nejednou jsme tu již uvedli jméno Kryštofa Haranta z Polžic (1564–1621), který proslul jako spisovatel (svůj cestopis do Svaté země vyzdobil vlastními rytinami), ještě více pak jako skladatel, který mistrně kombinoval hudební vlivy nizozemské a italské (při cestě do Svaté země pobyl v Benátkách a navštívil i Padovu a Ferraru), později se také inspiroval domácí tradicí muzikální; byl i bojovník a stratég, byl znám i jako šermíř a horlivý pěstitel tělesné kultury. Tvorbu básnickou i hudební spojovali někteří současníci Harantovi – Mistr Jan Campanus, Jiří Carolides, později Jiří Třanovský–Tranoscius a částečně i Komenský. Neprávem byl zapomenut Šimon Partlic, dovedný překladatel českých veršů do latiny, historik, matematik, hvězdář a lékař. Po r. 1620 pobyl nějakou dobu v Benátkách. Znamější zůstalo jméno Adama Zalužanského, vynikajícího botanika (byl mu přičítán i objev pohlavnosti rostlin), lékaře a klasického filologa (konal přednášky i o řečtině). Poslední člen mocného panského rodu Rožmberků Petr Vok nepracoval pokud víme literárně, ale byl veliký mecenáš spisovatelů a hudebníků, založil významné gymnasium v Soběslavi a shromáždil drahoucennou knihovnu s 11.000 svazky, kterou pak za Třicetileté války Švédové odvezli. V mladších letech bojoval Petr Vok v Uhrách, později pracoval politicky a usiloval o mezinárodní akci proti Habsburkům.

Není třeba dodávat, že vyvrcholitelem českého l'uomo universale byl Jan Amos Komenský, který byl arci nucen opustit svou vlast již v 36 letech (1628) a hlavní část svého díla pak budovat v cizině.

Přístupme však již k literatuře v tomto posledním údobí předbělohorském. Zde přibližování renesanci je vyznačeno ústupem humanistického veršování čistě latinského, ovšem je to ústup pomalý a u některých autorů neochotný. Nechtělo se jim opouštět okázalou virtuositu latinských veršů rytmometrických, v nichž vynikli zvláště Jan Campanus svými ódami a parafrázemi žalmů. Jiní autoři považovali stále latinu za nejvhodnější pro tvoření rozsáhlejších skladeb epických a historických. Tak nadaný Jan Černovický vydal v r. 1619 «De bello Pannonico libri sex», v témže roce publikoval Václav Klement Žebrácký svou velmi obsáhlou oslavu rodu Smiřických («Smirzicias»).

kteří obsahuje mnohé retrospektivy historické i ohniva povzbuzení k boji proti tyranům. Slovák Leonard Mokošinský zveršoval výpravné knihy Starého zákona, jiní se inspirovali životem Ješíšovým. Někteří autoři zůstávali věrni bilinguismu, převáděli sami své latinské skladby do češtiny – ale i naopak, což svědčilo o houževnaté setrvačnosti latinismu (tak si počínal jmenovaný Klement Žebrácký, Jakub Jacobaeus a jiní).

Oživované tendence renesanční z údobí na přelomu XVI. a XVII. století, o němž nyní mluvíme, navazovaly častěji na pokusy a projevy české literární renesance z 1. údobí humanistického (1460–1520). Některé živelné verše Mikuláše Dačického (1555–1626) jsou blízké erotismu Hynka z Poděbrad, satirická «Chlouba podagry» od Jiřího Carolidesa parafrazuje Wilibalda Pirkheimera a opírá se o starší «Frantova práva», oblíbené dobové písně politicky satirické («Lázeň španělská» o porážce «Nepřemožitelné armády») nebo vyzývající k povstání proti Habsburkům («Zhůru Čechové, zhůru se strojte») přejímaly funkci bojovných písní husitských, výslovně je častěji jmenován Žižka a jiní staří hrdinové. Navazování na renesanční pokusy z I. údobí humanistického lze sledovat na poli prosy. Tak např. dochovaný tisk «Kroniky o Perytonovi, měšťáninu římském», známe až z r. 1592, ale české zpracování bylo sepsáno již daleko dříve, «bezpochyby kolem r. 1500»²⁴. Nebo v oblasti filosofie: Českův výbor z antických filosofů, využitý Lomnickým v «Krátkém naučení mladému hospodáři» v r. 1586, byl zpracován jako rukopis již v letech 1490–1500²⁵, poprvé uveřejněn 1529.

Pozoruhodnou skutečností nového nástupu české literární renesance jest, že se k tvorbě v jazyce národním obracejí i spisovatelé starší, a že můžeme zaznamenávat pokusy i o díla rozsáhlejší. Jsou to arci pokusy ještě hodně jednoduché, komposičně nezvládnuté, stylově neprotříbené, až i toporné; ale přes to se tu objevoval slibný náběh k vytváření českých skladeb epických. Tomáš Řešátko Soběslavský sepsal vedle mnohých písní duchovních také výpravné veršované dílo «Pád prvních rodičův», které vydal až po smrti autorově spolu se svým latinským překladem Šimon Partlic v r. 1613. Jan starší Gryll z Gryllova (1526–1600) zveršoval «Patriarchů v čtyř

²⁴ J. Jakubec, *Dějiny literatury české*, I, 1929, s. 609.

²⁵ J. Jireček, *Rukověť k dějinám literatury české*, I, 1875, s. 150.

životy, též propadnutí měst sodomských» (1587, pak ještě 1597). Šimon Lomnický z Budče, autor duchovních písní i veršovec příležitostný, odvážil se také na téma odedávna oblíbené, «Jozefů život» (1591). Jde tedy téměř výlučně o epiku biblickou, hlavně starozákonní, která se také vytrvale objevovala v knihách humanistů latinizujících, jak již bylo naznačeno. Lze podotknout, že biblizující epika latinská se udržuje v XVI. století ještě i v Itálii, jak dosvědčuje «Kristiada» Marca Girolama Vidy. Ovšem ve století XVII. plně vítězí biblická epika v řeči národní, kterou představují básníci Du Bartas, Giles Fletcher, Abraham Cowley, John Milton, dramatický básník Joost van den Vondel a jiní. Českému básnictví nebylo přáno, aby se rozvinulo v této oblasti, tak jako i v oborech jiných.

Od uvedených skladeb vážného zaměření se odlišují mnohá veršování rázu veselejšího, někdy až bujného, jindy spojeného s tendencí satiricky mravokárnou a výchovnou. V tomto úseku vystupuje rázovitá postava Mikuláše Dačického z Heslova, který jak již pověděno reprezentuje renesanci mladou, hrubozrně živelnou a nevytříbenou. Při tom jeho vzdělanostní rozhled a jeho myšlenkový potenciál je značný. Jeho humor je nejednou rabelaisovsky jadrný, jeho vtipná přirovnání se nevyhýbají výrazům triviálním. Někteří literární historikové ho spojují i se starší tradicí vagantskou²⁶. Kriзовé úkazy doby vedou Dačického k tomu, aby šťávu svého humoru promíchal se satirickým pelyňkem. Jeho moralizující napomenutí jsou často laciná a zběžná, ale opravdově prožité jsou jeho verše sociální kritiky (Dačický žil v Kutné Koře, starém městě hornickém) a jeho výstrahy i povzbuzení národu v nastávajícím osudovém boji. Po bitvě bělohorské píše truchlivé elegie, představitele násilné protireformace stíhá břitkými pamflety.

V údobí 1580–1620, které se nyní pokoušíme charakterizovat, pokračuje také linie prosaická, která se stává dosti mnohostrannou. Vydávají se dále imitace a adaptace cizích novel, na konci XVI. století překládá Martin Kraus z Krausenthalu–Carchesius «Historii o životě doktora Jana Fausta». Některé z uváděných cizích motivů pronikají do lidových vrstev a jsou všelijak kombinovány, někdy i dosti samostatně zpracovávány (gramotnost českého lidu, i řemeslní-

²⁶ Ed. Petrů a Em. Pražák v «Doslovu» k vydání «Prostopravdy» a «Paměti» Mikuláše Dačického (1955, s. 763 n.).

ckého a venkovského, byla od doby husitské velmi značná). Beletristické prvky zpestřují i mravně výchovnou prosu kazatelskou i laickou (jmenovaný Vavřinec Leander Rvačovský, Šimon Lomnický, Havel Žalanský a jiní). Značného rozšíření a obliby dosahovala prosa cestopisná, která také k nám přinášela některé renesanční podněty.

Pomalým tempem a stále ještě chudě se rozvíjí na přelomu XVI. a XVII. století české drama. Bylo stále mnoho těch, kdo chápali divadelní představení jen jako prostředek výchovy školské nebo obecně církevní. V době, kdy na obloze evropského dramatu kulminují nejvyšší zářivostí jména Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, Lope de Vega, Tirso de Molina, kdy i v sousedním Polsku se básník Jan Kochanowski pokouší o hodnost dramatického básníka, vystupují v Čechách přeskromní parafrázisté biblických dějů jako Jiří Tesák Mošovský nebo autoři poučných historií ze života jako Tobiáš Mouřenín Litomyšlský. Samostatnou invencí se vyznačuje Campanova hra «Bretislaus» o dávném českém rekovi, bohužel psaná latinsky. Jmenovaný již Lomnický pokoušel se oživovat hry typu středověkého, což bylo ovšem v protikladu k nástupu renesance.

Naproti tomu se ukazuje potěšitelný vzestup věd společenských i přírodních – již jsme se zmínili o významu Tadeáše Hájka, Adama Zalužanského, Adama Hubera. Spisy historické, politické, pedagogické, filologické a náboženské spisovali a překládali horliví pracovníci, shromáždění kolem neúnavného nakladatele a tiskaře Veleslavína, který sám byl literárně činný. Orientace tohoto kruhu byla ovšem čistě humanistická, proto i antické literatury tu vychází málo (např. nové vydání Píseckého překladu «Isokratovy řeči k Demonikovi» a edice «Elegantiarum Terentii et Plauti a G. Fabricio explicatio» s českým překladem. Z hlediska jazykové čistoty, vytříbenosti a rázovitosti nemohli se veleslavínovci zdaleka měřit s vyspělostí překladatelů bible Kralické.

Živější pohyb lze pozorovat ve sféře filosofické: Pozoruhodně k nám tehdy proniká vliv průkopnického francouzského myslitele Petra Rama, který jako hugenot byl zavražděn v noci bartolomějské. Pod vlivem Ramovým psal Šimon Gelenius Sušický († 1599) první českou logiku (tiskem mohla být vydána až 1926); Sušický také přeložil a výkladem doprovodil Ciceronova «Paradoxa». Petrus Ramus (Pierre de la Ramée) byl také autoritou pro jmenovaného Adama Hubera, který používal method francouzského odpůrce aristotelismu na své

soukromé škole. «Názorů a zkušeností Petra Rama o nápravě universitního života v Paříži užil Vavřinec Benedict Nudožerský (1515–1615) ve své *Oratio therapeutica continens modum curandae Pragensis Academiae 1612*»²⁷. Václav Řípa Stankovský se pokoušel uvést logiku Ramovu v soulad s logikou Melanchthonovou. Petrus Ramus byl výrazný a přehodnocující renesanční filosof: Jeho další vliv na vývoj českého myšlení mohl být velmi plodný, kdyby nedošlo k protireformačnímu útisku. Silným zájmem filosofickým se vyznačoval doktor Jan Jessenius, typická osobnost renesanční všestrannosti (1566–1621), potomek rodu slovenského, který prožil mládí v německém prostředí a studoval pak v Itálii. Vynikl hlavně jako lékař a později jako politik, byl mezi čelnými představiteli Českého povstání proti Habsburkům v l. 1618–1620 a byl proto popraven s 26 druhů v r. 1621 na Staroměstském náměstí v Praze. Tak zašla také jedna velká naděje české resp. československé renesance vědecké. Jesenský–Jessenius prožíval jako filosof své «aristotelské drama»: Z aristotelismu vyšel, odvrátil se od něho a v pozdějších pracích se opět k němu vracel. V Itálii prošel vlivem novoplatoniků a Patriciovým a tyto inspirace se odrážejí v jeho díle «Zoroaster, nova, brevis, veraque de universo philosophia» spolu s idejemi křesťanskými a dobově novými názory kosmologickými.

Osobností Jana Amosa Komenského se dostáváme přes časové ohraničení IV. údobí českého humanismu a české renesance. Toto údobí doznívá ještě intenzivně za Třicetileté války a po ní, a na Slovensku v příznivějších poměrech vůbec není násilně ukončeno jako v českých zemích. Komenský plánuje a uskutečňuje své první velkorysé objevy a koncepce ještě za pobytu ve své vlasti, kterou musí opustit v r. 1628. Více než 40 let pak pracuje v různých zemích, tak jako mnozí jeho současníci. Pokud jde o jeho vztah k renesanci, přichází samozřejmě v úvahu jen část jeho díla, část nikoli rozsáhlá, ale průkopnický významná. Je třeba pamatovat na omezení, která Komenskému ukládala jeho kazatelská a později biskupská hodnost v Jednotě bratrské, která rozhodně nepodporovala směřování k renesanci; a daleko těžší překážkou byla nastoupivší duchovní a politická persekuce a zhoubnost dlouholeté války. Přes to však byl to Komenský, kdo s několika málo druhů razil cestu české renesanci na

²⁷ Josef Král, *Československá filosofie* (1937), s. 9.

poli vědeckém a literárním, filosofickém a encyklopedickém. Renesančním zdůrazňováním přirozenosti, svobodného vývoje, čerpání z přírodních analogií překonával humanistický formalismus, zaměřený převážně filologicky, ač jinak v mnohém navazoval na hodnoty humanistické pedagogiky. Renesanční tendence se u něho projevovala zvláště v mladších letech zájmem o astronomii, fysiku a chemii. Navazoval tu částečně i na Campanellu, Koperník mu však zůstal vzdálen, i když si přinesl jako student do Čech jeho rukopis díla «*De revolutionibus orbium coelestium*», na jehož zakoupení jistě šetřil s krajními potížemi. Povinnosti v exilu popřávaly Komenskému méně času pro zájmy přírodovědné; některé jeho podněty byly však oceňovány – svědčí o tom i výslovné konstatování zakladatele moderní chemie Roberta Boyla²⁸.

Komenského dialektický, kladný i problematický vztah k renesanci je předznačen jeho vztahem k antice. Proti starším českým humanistům pokročil Komenský výrazně svým rozšířeným kulturně historickým obzorem – neomezuje se jen na antiku křesťanskou. Jako krajně pečlivý pedagog i jako člen puritánské Jednoty bratrské zaujímá ostře odmítavé stanovisko k nezbedným a lascivním projevům antických autorů, dovede je pak v «*Didaktice*» odsoudit výrazy přímo karikujícími (žertovnější formou to činí ve svém «*Labyrintu světa*»), ale v celkovém svém duševním vývoji mnoho přijímá a dále rozvíjí od klasických filosofů i spisovatelů. Jako mnozí jeho současníci se od mládí orientuje Aristotelem, ale trvalejší a hlubší je pak jeho vztah k Platonovi a novoplatonismu; tím se Komenský také přičleňuje k renesanci. V lecčem mu byl blízký Pythagoras, v ethické linii zvláště Seneca. Pokoušel se překládat výňatky z Vergílie, ve výchovné hře oslavil přímočarost, skromnost a zároveň vnitřní suverenitu Diogenovu. Lze připojit, že i svými názory o kultuře těla a oceňováním činnosti lidských smyslů se Komenský přibližuje ideálu antickému a renesančnímu.

Jestliže z humanistů působil na Komenského zvláště Alsted, Melanchthon, Vives a z Italů Scaligerové, byla mezi jeho inspirátory renesančními italská účast významnější – velmi mnoho pro něj znamenali Campanella a Patrizzi, vedle nich ovšem Petrus Ramus, Bacon, Herbert z Cherbury.

²⁸ *Dějiny exaktních věd v českých zemích do konce 19. století* (1961), s. 83. – J. B. Čapek, *Komenský a Boyle* (Acta Comeniana XXI, 1962, s. 160 n.).

Tvůrčí linii renesanční se Komenský přibližuje i svou snahou kritickou a literárně theoretickou a svou neúnavnou péčí o další zdokonalení rodného jazyka, aby byl ve všem schopen vyjadřovat nejvyšší hodnoty myšlenkové i umělecké. Jeho monumentální «*Thesaurus linguae Bohemicae*», na kterém pracoval přes 40 let, se mohl stát autoritativní direktivou i nevyčerpatelnou studnicí pro další vývoj národní literatury – Komenský byl jistě jedinečný znalec své mateřštiny a mistr stylu. Slovník Komenského však shořel s jinými jeho spisy v Lešně za války švédsko-polské v r. 1656. Komenského vztah k rodnému jazyku vyrůstal ovšem i z oddané pěstitelské péče, která vyznačovala české reformační pracovníky již od Mistra Jana Husa a před Komenským vyvrcholila v Janu Blahoslavovi a v překladatelích bible Kralické. Z vlastních literárních děl Komenského nese zvláště »*Labyrint světa*«*»* výrazné znaky renesančního realismu a renesanční ironie.

K podobné synthesi složek renesančních a mimorenesančních dospíval Komenský ve své anthropologii a anthropoergii – ve svém bádání a úvahách o člověku i ve svých plánech a snech o vyšším, dokonalejším člověku. Komenského ideálem byl souzvuk všech hodnot kladných a vzestupných: Směřoval k harmonii ducha a těla, jak již bylo uvedeno, k harmonii theorie a praxe, tradice a pokroku, stylové krásy i pravdivého poznání, vospělé národní kultury i pluralistické světovosti – to vše byly hodnoty renesanční nebo renesanci blízké. Komenský usiloval ovšem také o harmonisaci víry a vědy, jednotlivce a společnosti, průbojně všezvídavosti a přísné ethické linie, a tyto snahy vyrůstaly z kořenů křesťanského humanismu bratrského. Málodko si zasloužil názvu *l'uomo universale* jako Komenský: Spojil odkaz reformace i všekřesťanského ekumenismu, humanismu i reformace, předjímal nové směry ideové, především osvícenství, i literární, jako byl klasicismus, a přidával ke všemu a do značné míry přehodnocoval vše svou osobnostní jedinečností. Bylo mu dáno působit již za svého života na mnohé národy, dokonce byl zván na nově založenou Harvardovu universitu v severní Americe, ale ve své vlasti působit nesměl, jeho památka byla zatlačována i zamlčována, byla uchovávána jen několika vlastenci a venkovskými písmáky. A tak teprve od doby národního obrození, od konce XVIII. století, byl v českých zemích plněji poznáván a oceňován. Na Slovensku se jeho tradice udržovala i v době útisku plodněji, protože Slovensko nebylo součástí českého království a nebylo proto zasaženo krutými

následky Třicetileté války jako Čechy a Morava.

Nástup dlouholeté persekuce politické i sociální, náboženské i kulturní, který zasáhl české země od r. 1620, znamenal také zhoubný přerýv ve vývoji české literární renesance, která právě v letech 1580–1620 překonávala předchozí stagnaci a směřovala k novému rozkvětu. Útisk duchovní přináší i úpadek jazyka a literatury. Chráněnější posici má hudba a výtvarné umění, ale ani v těchto tvůrčích oblastech se nemůže česká renesance plně rozvíjet a vyžít, jednak pro celkové decimování a znuzení národa, jednak pro diktátorské otkrojování ideologického a uměleckého slohu habsburských a protireformačních vítězů, jímž byl barok. Tento směr předpokládá renesanci dožitou a vyžitou, proto v českých zemích nemohl celkově působit pozitivně, protože renesance tu prožívala teprve své opožděné mládí.

Pokoušíme-li se v závěru práce o celkovou perspektivu, uvědomujeme si jasněji, jak mnoho vystupovalo překážek vnějších i vnitřních, s nimiž se setkávala česká literární renesance ve svém vývoji. Byla tu vždy expresivní relace mezi psychickou sférou autorů a celkovým zaměřením národa i jeho situací sociální, politickou a hospodářskou. Tyto relace z velké většiny nepřály žádoucí činnosti strukturotvorné. Viděli jsme, že mnohem příznivější předpoklady vývojové a plodonosné měl český humanismus, který od počátku postupoval souběžně dvěma proudy – latinizujícím a národním. Proto jsme přičlenili chudší a přerušovaný vývoj české literární renesance k periodizaci českého humanismu: Viděli jsme, že silové pole české renesance existovalo v I. a IV. údobí českého humanismu, a v každém tom údobí prokazují pracovníci humanističtí větší vospělost než autoři čistě renesanční. Někteří významní představitelé spojovali ovšem ve svém díle znaky a hodnoty humanistické i renesanční – Mikuláš Konáč z Hodištkova, Jan Blahoslav, Kryštof Harant z Polžic, Komenský.

Pokud jde o jednotlivé slovesné druhy, nebyla jim přána žádoucí krystalizace a dovršení. Na poli českého verše autoři i nadanější hřešili na svou snadnou výmluvnost a rýmovou obratnost, dali se svádět k výrazu letmému a improvizovanému. Často také setrvačně uchovávali tradiční osmislabičný verš trochejský se sdruženým rýmem, který se nehodil pro poesii vyzrálejší a vzletnější. Proto měla svou funkci antická metra, která schvaloval i Komenský; česká řeč má mnoho dlouhých slabik a její zvukové kvality mohly lépe vyniknout užitím antické prosodie.

Lze soudit podle vývoje před rokem 1620, že rozkvět české poesie renesanční by nastal za příznivějších podmínek v XVII. století, tak jak tomu bylo v literatuře nizozemské, švédské a v jiných. – V prose se uplatňovaly hlavně překlady nebo adaptace cizích, většinou italských motivů; mnohé z těchto zahraničních látek se doplňovaly náměty domácími a stávaly se « knížkami lidového čtení ». Také však nastupovala i původní tvorba prosaická, jak ukazují historie o bratru Palečkovi a později Komenského « Labyrint světa ». Více autorů podporovalo fluktuaci mezi literaturou umělou a lidovou, kronikáři uchovávají lidové pověsti, jsou činní i sběratelé lidové tvorby, jak to v Itálii v té době koná Giambattista Basile. – Na poli dramatu je třeba ocenit jeho oživení v českém písemnictví po delší pauze v XV. století; důsledky toho přerušeni nebylo ovšem snadné překonat. Vládoucí mentalita reformační přála hrám s náměty biblickými, kvetly také hry školské, obrazy ze současného života, jejichž moralismus byl nejednou vystřídáván nezbednými fraškami; dramatické dialogy byly vkládány i do skladeb veršovaných a prosaických. Z typů literárních alegorie částečně ustupuje (jejím vlastním a inspirujícím prostředím byl středověk), místo ní zesiluje bezprostřednější, někdy již opravdu realistický vztah k životní skutečnosti. S tím souvisí další rozvoj satiry, která je ovšem charakteristická pro českou literaturu již od prvního vzestupu na rozhraní XIII. a XIV. století; satira renesanční směřuje samozřejmě k větší aktuálnosti, je často adresná, dovede obsáhnout širší rozlohy života. Tak jako postrádáme v české literatuře renesanční velkorysejší epickou tvorbu, tak v ní nalézáme málo projevů intenzivně prožívaných a tvarově rozvítených lyriků milostných. Lze arci předpokládat, že mnohé plody literatury, jež bývá zvána « světskou », se nám nezachovaly. Válečné zhouby a záměrné ničení českých knih – nejen « kacířských », ale namnoze všech staršího původu – zasáhlo víc literaturu « světskou » než duchovní, protože ta byla pietně zachraňována a ukrývána lidovými « písmáky », kteří se vnitřně posilovali biblemi, postillami, traktáty, kancionály a kronikami v dobách nejtěžších.

K celkovému pohledu na české písemnictví renesanční sluší připojit, že účinně tehdy postoupila produkce nauková, jak historická a filologická, tak přírodovědná a lékařská.

Valná část této produkce – především filologické – náleží arci spíše do sféry humanistické, a není pochyby, že v mnohých dílech se typ humanistický a renesanční prolínají a spojují. Existoval však

také typ člověka humanistického a renesančního, Můžeme-li celkově charakterizovat člověka vyhraněně humanistického jako typ formálně ciceronský a obsahově senecovský, pak u renesančních individualit nalézáme typy rozmanitější: Můžeme mluvit o smyslovém typu ovidiovském (resp. simonidovském), o typu aischylovském, který spojoval básníka a bojovníka, o typu všestranně plodného rozpětí – l'uomo universale, a o protichůdném typu jednosměrného titana; pak jsou renesanční typy společenské – il cortegiano a il cavaliere, také i záporné typy condottiera a intrikána. V české renesanci se objevují jen některé typy: Aischylovský je reprezentován jak uvedeno Albrechtem Janem Smiřickým, Harantem z Polžic, Karlem starším ze Žerotína v jeho mladých letech; všestrannějších osobností bylo víc, l'uomo universale v plném smyslu byl Komenský. Typ ovidiovský částečně byl Mikuláš Dačický z Heslova, také latinsky veršující Pavel z Jizbice; typ jednosměrného titana, který jedinečně vyniká na jednom poli (Brunelleschi, Donatello, Raffael, Koperník, Cervantes, Shakespeare, Dürer, Kepler, Rembrandt) v české renesanci nevystupuje. Vyvstalo však v ní několik osobností, které i v evropském kontextu jsou vzácné – osobnosti, kterým se do značné míry zdařilo spojení velmi obtížné a jen s největším vypětím sil zvládnutelné – spojení typu renesančního a reformačního, jak to v Anglii reprezentuje Philip Sidney a John Milton. V českých zemích to byl Tadeáš Hájek, kterému se přičítá i účast na České konfesi, dále Jan Blahoslav, Karel starší ze Žerotína a ovšem Komenský.

Inspirující zjev Komenského by zcela nepochybně urychlil a povznesl vývoj české renesance v XVII. století. Při všech překážkách a přerušeniích byla tu tendence k poněmhlému vývoji, k základnímu gradualismu, který ovšem nejednou působí dojmem emergence. Český renesanční vývoj se začínal plněji rozvíjet, když renesance ve své mateřské oblasti přecházela již do manierismu nebo do baroka. To by ovšem nebylo na závadu – také u některých jiných národů renesance vrcholila v XVII. století: V Nizozemí (C. Huygens, Van Vondel, P. C. Hooft, G. A. Brederode), v Dánsku (Anders Christensen Arrebo, Søren Terkelsen), ve Švédsku (G. Stiernhielm, Lars Wivallius, Samuel Columbus). Proto zde mohu po novém podrobném zkoumání opakovat závěr, k němuž jsem dospěl již před lety v knížce o baroku: Tragika roku 1620 je v tom, že nebyl přerušen jen vývoj české reformace, ale i české renesance²⁹.

²⁹ J. B. Čapek, *Z kulturních dějin českých XVII. a XVIII. století* (1940), s. 20, 28.

Není pochyby, že mnozí čeští ctitelé renesanční tvořivosti, krásy a síly berou se steskem na vědomí, že v českých zemích i na Slovensku se rozvinul daleko plněji humanismus, směr méně olsňující a méně bohatý, střízlivější a usedlejší. Jak je zřejmé i z této studie, lze vřele solidarizovat s těmi, kdo prožívají tento stesk, je však třeba si položit dialekticky otázku, zdali v každé souvislosti a z každého hlediska má být renesance stavěna nad humanismus. Tomuto problému je nezbytné věnovat ještě mnoho zkoumání a úvah. Charakterizovali jsme si stručně, že humanismus se jeví chudší renesance, ale perspektiva se v nejednom směru mění, uvažujeme-li o vývojovém pokračování obou proudů. Literární klasicismus vyrůstal z renesance i z humanismu, podobně na poli vědeckém osvícenství. Existuje však humanistická obdoba pozdní dekadentní renesance a porenesančního statického manierismu? Jistě upadal humanismus – zvláště pokud se omezoval jen na filologii – dosti často do akademismu a pedantství, avšak z humanismu neformalistického, zvnitřnělého a ideového vykvetlo více novodobých směrů humanistických, z nichž některé byly a jsou označovány variačním názvem «humanita». Jsou známy zajisté také snahy o obnovování renesance – v architektuře, malířství, literatuře – ale která z těchto snah původní renesanci opravdu dostihla nebo i překonala, jak se to podařilo některým směrům humanistickým v poměru k humanismu «starému»?

V české literatuře od doby obrozenské dlouho arci nešlo o pokračování nebo dokonce přehodnocování renesance, ale o její «dohánění». Čeští a slovenští buditelé si uvědomovali trvale tíživé důsledky kulturního přeryvu, který zasáhl národ v XVII. století. Proto usilovali od počátku o překlady antických klasiků, především Homéra, a zároveň o navazování na renesanci, jak svědčí brzké překlady ze Shakespeara, pokus slavného fyziologa J. E. Purkyně o překlad Tassa, Kollárovo zanícené následování Danta a Petraky v proslulé «Slávy dceři». Antiku a renesanci uctívali a jí se inspirovali pozdější významní básníci Vrchlický, Machar, Neumann a jiní. Přímo dojemná je snaha novodobých českých a slovenských básníků o vytvoření monumentálního eposu, pro který nebyly dány předpoklady v předbělohorské literatuře renesanční. Zde se sešli epikové tak různorodí jako byl Vojtěch Nejedlý a Šebestián Hněvkovský, autoři Rukopisů Královédvorského i Zelenohorského a Samuel Rožnay, Jan Erazim Vocel a Václav Bolemír Nebeský, František Ladislav Čelakovský a Ján Hollý, Andrej Sládkovič a Vítězslav Hálek, Adolf Heyduk a

Julius Zeyer, Svatopluk Čech a Jaroslav Vrchlický, Pavel Országh Hviezdoslav a Josef Holeček. Některé analogické snahy lze pozorovat i v oblasti lyriky, dramatu a novely.

Moderní vývoj od konce minulého století se záplavou svých problémů, krizí a programů omezil nebo i zcela zastavil uvedené snahy (především zmíněnou vášnivou «epomanií»), ale není pochyby, že i dnešní doba vyžaduje tvůrčí oživení nejedné základní hodnoty renesanční.

Jan B. Čapek

SUMMARY

A Paradox of the Czech Renaissance

The work is concerned with the study of the historical question why the Czech literary Renaissance was in the total development not so rich as the Czech Humanism. Having examined the Czech development in literature between the second half of the 15th century and the year 1620 that had meant the loss of the Czech national independence the author has proved that Humanism and Renaissance, in spite of common roots and values, must be differentiated in many aspects: The Humanist relation toward the Antiquity culture was more formal, first of all, philological; Renaissance, however, meant a revival of the total cultural style and feeling of the life in the Antiquity. This caused that Humanists had mostly preserved a positive or, at least, a compromise relation towards the Christian tradition, while the representatives of the Renaissance had, as a rule, estranged themselves from it or had become in conflict with it.

In the Czech countries (i.e. especially in Bohemia and Moravia) and in Slovakia the religious interests, the national Reformation prevailed; that is why, as early as since the time of the king George of Poděbrady (1458–1471), there had been developing not only the Latin Humanism but also the vernacular Humanism, using and enriching the Czech language, and these both types of the Humanism were flourishing until the Thirty Years war. Contrary to it, the start of the Czech Renaissance in literature was more difficult and not continuous. The author of this study points to the fact that the Czech Renaissance started in the first period of the Czech Humanism (i.e. about 1460–1520) and the most important representative of it in poetry was the son of the king George, Hynek of Poděbrady. With the penetration of the influence of the Lutheran Reformation about 1520 and later with the start of the Counter-Reformation during the reign of Ferdinandus I Habsburg the first upward of the Czech Renaissance was pressed down; oppressive contradictions between the feudals and towns (cities), an influx

of foreigners into the Czech countries played an important role in it. That is why in the second and in the third period of the Czech Humanism (1520–1550; 1550–1580) a weaker development of the Czech Renaissance in literature may be marked. However there were created preconditions for a new development of it in the fourth period of the Czech Humanism (1580–1620); a great credit for this may be given to the vigorous and creative philologist, critic, historian, poet and translator, Brother Jan Blahoslav (1523–1571), even though he was mostly of a Humanist orientation (the author of this study gives evidence that there were more personalities and branches of culture where Renaissance and Humanist values were integrated). As it concerns the court of the king Rudolphus II who had invited as guests many foreign scholars, composers and graphic and plastic artists, but for some exceptions, this court remained alien to the Czech environment as an enclave. In the quoted fourth period of the Czech Humanism poetry in the vernacular was expressively starting; the Renaissance is unthinkable without the vernacular. Also prose and drama and scholarly literature was more vitally produced. The Czech literary Renaissance, however, has not produced writings of the first class. The promising development in the period of 1580–1620 was interrupted by the loss of the Czech independence in the Thirty Years War and by the following political, cultural and religious oppression.

Some personalities of the Czech literary Renaissance were close to the Renaissance of the sensual and Ovidian type (e.g. Mikuláš Dačický of Heslov), some others personified the type of Aischylos, i.e. the type of a poet-fighter (Krištof Harant of Polžice and others), some others endeavoured after a Renaissance many sidedness until, in J. A. Comenius, the type of the Renaissance man – l'uomo universale – uniquely developed.

More in detail there has been dealt with the relation of Comenius towards the Renaissance. However, Comenius also followed the Humanism, the tradition of the Unity of the Czech Brethren, in many aspects he was a predecessor of the Enlightenment and brought new significant values of his own.

Towards the end of this study the author shows how, after the start of the Czech and Slovak Revival, beginning with the end of the 18th century, many noted Czech authors tried to complete poetic works which could not have been achieved by the Czech literary Renaissance in the 17th century. Due to this fact it is also possible to explain a great number of endeavours, often successful in poetry, after creating a monumental epic in the Czech and partly also in the Slovak literatures of the 19th century.

BOŽSKÁ KOMEDIE V NOVÉM SLOVINSKÉM PŘEKLADE

Non vi si pensa quanto sangue costa ...

Netuší nikdo, co to krve stojí ...

(Paradiso, XXIX, 91.)

Hledáme-li směrnice a normy k posouzení některého překladu Dantovy *Božské komedie*, býváme vděční, že nám výchozí bod pro naše úvahy poskytuje sám básník, autor této mohutné básnické a myšlenkové skladby. Dante Alighieri, který je sám jedním z nejhojněji překládaných básníků světové poezie, hovoří totiž na jednom místě svých spisů také o překládání a o možnostech tlumočnického umění básnického. «E però sappia ciascuno», píše v závěru sedmé kapitoly prvního traktátu svého *Convivia*, které je jeho nejvlastnější poetikou, «che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la ragione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l'altre scritture che avemo da loro: e questa è la ragione per che i versi del Psaltero sono senza dolcezza di musica e d'armonia; chè essi furono trasmutati d'ebreo in greco, e di greco in latino, e nella prima trasmutazione tutta quella dolcezza venne meno ... »¹.

Takto na překládání děl básnických hleděl autor *Božské komedie*. Za oněch šest a půl staletí od doby kolem roku 1320, kdy jeho trojvětá symfonická báseň byla slavně dokončena, do dneška se ovšem-

¹ «Nechť tedy každý ví, že žádné dílo básnickým slohem skládané nemůže ze svého jazyka do cizího převedeno být, aniž pozbude veškeré své lahodnosti a harmonie. A toto je příčina, proč Homéra nelze přeložit z řečtiny do latiny tak jako jiné spisy, jež od nich máme, a toto je také důvod, proč ve verších Žaltáře není sladkosti hudby a harmonie, neboť byly přeloženy z hebrejštiny do řečtiny a z řečtiny do latiny – a hned při prvním převodu pozbyly veškeré lahodnosti ... » (*Convivio*, Trattato Primo, Capitolo VII).

ve věcech duchovních styků mezi národy a vzájemné výměny kulturních hodnot mnohé změnilo. I když dnes možná jasněji než kdy dříve chápeme jedinečnost uměleckého díla slovesného a víme mnoho také o neporušitelnosti harmonie mezi formou a obsahem, nezdá se nám básnické dílo už tak zásadně a rozhodně nepřeložitelným. Ba i sám příklad, jež Dante ve své rozpravě uvádí jako zvláště markantní, totiž kniha *Žalmů*, pozbyl pro nás na přesvědčivosti, neboť staletým užíváním latinského textu *Vulgáty* jsme se s ním sžili jako se svébytným literárním výtvořem a uvědomili jsme si jeho monumentalitu. Dnes každý národ vzdělaného světa čte *Žalmy* ve svém jazyku, a to mnohdy v překladech, v nichž se odráží krása i vznešenost vzdáleného originálu a jež se právem staly součástí vlastního kmenového bohatství těch národů.

Chceme-li však svou obranu překladů formulovat co nejpřesněji, musíme si přezkoušet to, co míní Dante, i to, čemu nás poučily zkušenosti věků, o něž jsme bohatší než autor *Božské komedie* i *Convivia*. Dante nepovažuje tedy překlad básnického díla za zásadně nemožný, tvrdí však, že je s ním vždy spojena ztráta, a to nejdříve ztráta na formě («lahodnost»), v souvislosti s ní však také ztráta na obsahu, protože každé porušení formy porušuje také vyváženost mezi formou a obsahem, jaká je neklamným znakem opravdového a velikého básnického díla, a tato vyváženost je nepochybně to, co Dante označuje «harmonii». Tím jsou zároveň vyznačeny také meze překladu: objektivně může vždy a všude stát jen níže než originál, ale subjektivně, z hlediska překladatele, jeho jazyka a národa, může onen odstup, onen prostor, vznikající mezi dokonalostí předlohy a nedokonalostí jejího překladu, být zaplněn nejvyššími duchovními hodnotami, jakých láska a upřímné pracovní účastenství vytváří vždy hojnost. Anebo, vyjádřeno zase jinak: předklad jakožto vytvoření uměleckého díla zcela rovnocenného originálu je teoreticky nemožný, protože úzce souvisí s celou dobovou atmosférou a s kulturní situací. Ale právě tato nemožnost povzbuzuje a odůvodňuje stále nové a nové usilování, nové opakování pokusů o zdolání tohoto úkolu, o dosažení nejzažších hranic, do kterých je básnické dílo za daného stavu překladatelské estetiky a domácí literární situace vůbec reprodukovatelné.

Každý překladatel Dantovy *Božské komedie* do kteréhokoli moderního jazyka ocitá se mimoto před zvláštní a takřka nepřekonatelnou těžkostí, spočívající v tak zásadní odlišnosti jazykového mate-

riálu, v němž pracoval básník, od onoho, v němž je pracovat jeho tlumočnickovi, v rozdílnosti těch dvou jazykových systémů. Dante obsáhl a vyjádřil řeči ještě nevyzkoušenou, užíváním slov svěžích a neohmataných bohatý a složitý svět dějů, myšlenek a citů. Látkou pozdějších a dozrálých kulturních jazyků nelze snad vůbec dosáhnout kouzla objevitelské novosti poprvé užitých a čerstvě ražených slov, rčení a obrátů: moderní literární jazyk svými vyjadřovacími prostředky, obroušenými staletým užíváním a starou literární tradicí, už ani nemůže docházet účinku, jakého došel nový a nenapodobitelný osobní sloh básníkův, onen jeho středověký idiom, il dolce stil nuovo, jehož tvůrcem byl sám. Jakýkoli pokus o napodobení elementární dikce autorovy archaizováním výraziva překladatelova musel by skončit nezdarem už proto, že by to byl postup paradoxní, při němž by mělo být něčeho, co nám zní zastarale, užito k tomu, aby bylo vyjádřeno něco, co pro souvěkovce Dantovy a první čtenáře jeho básně mělo zvuk nejodvážnější novoty a nejsmělejšího průkopnictví. Působí tu prostě rozpornost, vyplývající z časové odlehlosti díla a naprosté výjimečnosti zjevu básníkovy.

Překladatelství je činnost reprodukční, jejíž pracovní postup je nahrazování jednoho jazykového materiálu druhým a jejíž zápolení se tudíž odehrává výhradně v oblasti dvou řečí. Před osudovým rozhodnutím stojí překladatel hned na samém počátku své práce, když si musí stanovit pracovní metodu a zásady, jimiž se bude řídit, aby zdolal napětí, jaké vzniká tím, že myšlenka i se svým slovním ztvárněním se převádí do jazyka, v němž nebyla vytvořena. Jde tu hlavně o stupeň věrnosti, jaký bude zachovávat duchovnímu i věcnému jádru básně, formulaci jeho myšlenek i krásnému povrchu veršů, rytmů a rýmů, tedy o otázku, do jaké míry přesná a přísná jeho reprodukce obsahu veršů i jejich formy. Věříme pevně a neochvějně, že forma literárního díla nikdy není nahodilostí, nýbrž že nerozlučně souvisí s nejhlubší podstatou toho, co je básníkovi uloženo vyjádřit. Tvoření uměleckého díla nespočívá tedy jen ve vyjadřování oné úředně obsahové podstaty, nýbrž především také v hledání, uskutečňování a dotváření oné předurčené formy, která pak s jeho obsahem bude tvořit nerozlučitelnou jednotu. Důležitým sudidlem básnického díla je tudíž také otázka, do jaké míry se v něm uskutečňuje kongruence obsahu, který vyplývá z básníkovy ducha a z doby, v níž a na niž je mu dáno působit, a formy, která je určena jeho řečí, výrazovými prostředky jeho mateřštiny, jejím bohatstvím nebo chu-

dobou, její nádherou nebo prostotou a jejím zvukem. Má-li tedy překladatel z mateřštiny básníkovy do svého jazyka převést takovou dokonalou báseň, nemůže doufat, že svým překladem vytvoří odpovědné umělecké dílo, nevypovídá-li se čestně a svědomitě také s jeho formálním principem. Více méně shodně vyjádřili tuto myšlenku také někteří překladatelé a teoretikové překladu, jako například Jaenz Menart: «... stvar, ki bi jo kazalo povedati načelno o prevajanju pesmi, bi bila zahteva, da naj se pesmi prevajajo v izvirni ali tej čimbolj podobni obliki ... potem lahko svoj splošni pogled na prevajanje pesmi strnem v en sam stavek: prevajati kaže v sodobnem jeziku, v isti ali čimbolj podobni obliki, kot jo ima izvirnik, pri tem pa paziti na smiselno natančnost, in zlasti še na duha izvirnika. Pri vsem tem je treba skrbeti predvsem za to, da se prevod bere kot izvirna pesem»². Obětuje-li překladatel obsahové věrnosti formu básně, může sice dosáhnout jakési poctivé doslovnosti, ale snižuje své vyhlídky na to, že vytvoří umělecké dílo, v němž slovo nepůsobí jen materií svého obsahu, ale také magií svého zvuku.

U Danta je překladatelovo první a zásadní rozhodování o formálním ústrojenství překladu a jeho strukturním principu snad ještě těžší a osudovější než u kteréhokoli jiného velikého básnického díla. Těžkosti, jež na sebe překladatel bere, rozhodne-li se pro přísné zachování původní formy *Božské komedie*, jsou veliké. Dantův *endecasillabo*, onen jeho jedenáctislabičný jambický verš s ženským závěrem je součástí dobového a jazykového svérázu jeho díla a je proto pro dobrého překladatele bez diskuse závazný. Dante si pro svou báseň zkonstruoval zvláštní trojveršovou řetězovou sloku, jež se od té doby vžila jako *terza rima* neboli tercína, a podložil jednotlivým zpěvům takovéto schéma rýmů: aba, bcb, cdc xyx, zzy, z. Jde tedy v *Božské komedii* o 14233 pětistopých jambických rýmovaných veršů, tudíž 4611 úplných tercín a o 200 rýmových dvojic ze vstupních a závěrečných veršů jednotlivých zpěvů, s rýmy skoro bez výjimky ženskými. Tercína není jen pouhým vnějším formálním znakem a stavebním prvkem Dantovy básně, nýbrž také navenek zdůrazňuje číselnou symboliku Dantovu a odpovídá trojčlennosti jeho světového názoru: třem osobám svaté Trojice jeho teologie i

² France Pibernik-Janez Menart, *Razmerja v sodobni slovenski poeziji*, VII (*Prostor in čas*, Maribor 1973, štev. 1-2, str. 47-48).

třem záhrobním říším jeho kosmogonie odpovídají tři kantiky jeho veliké skladby (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*), 33 zpěvy každé její části (jen *Inferno* má kromě nich ještě jeden předzpěv, takže celá *Božská komedie* má rovných 100 zpěvů) a tři verše každé strofické jednotky. Práce s trojím rýmem je pro překladatele do kteréhokoli jazyka neobyčejně obtížná, ale jen při zachování této formální osobitosti, trojího rýmu jakožto tvarové konstanty celé skladby, možno chovat naději, že vnější poutavost překladu bude – byť jen chabou – reprodukcí vnější krásy, která je na Dantově básni tak mocným projevem krásy vnitřní, a že bude dosaženo oné rovnováhy a shody mezi obsahem a jeho konečnou tvarovou realizací.

Někteří překladatelé zde obětovali rým – a připomínáme s údivem, že tak učinili také někteří opravdoví básníci, mistři formy a nejvyspělejší tlumočníci poezie, jako například Vladimír Nazor ve svém překladu *Pekla*³, týž Nazor, který svou vlastní básnickou tvorbou o mnohdy tak složité veršové struktuře a tak komplikovaném rýmovém schématu, svými i formálně dokonalými překlady z Heineho i autotranslacemi svých básní do italštiny dokázal, že je mistrem rýmu, nebo literární vědec Karl Vossler ve svém překladu úplné *Božské komedie*⁴, týž Vossler, který svými překlady z provenzálských trubadúrů i z jiných románských básníků vyspělé a propracované formy dokázal, že téměř suverénně ovládá techniku rýmu. Zřekli se rýmu a nemůžeme je podezírat, že by tak byli učinili z nedostatku verbálních prostředků a umělecké zdatnosti, z neochoty vzít na sebe veliký a těžký úkol, nebo dokonce z nelásky k dílu Dantovu: vždyť oba se dílem Dantovým – každý na svém místě a svým způsobem – zabývali téměř celý svůj věk. Vedla je k takovému uvolnění formy zajisté jen snaha po nejpřirozenější dikci překladu, po věrné reprodukcii obsahu a po svobodném rozvíjení syntaktické skladby básně. Ale jakkoli jsou nám v mnohém ohledu vzory a autoritami, přece jen s nimi nemůžeme v této věci souhlasit a rozhodně obhajujeme opačný postup, to jest důsledné a přísné zachování rýmů. Překlad nerýmovaný je jen projev kapitulace před uměleckou formou originálu. Rým opravdového básníka přece není jen eufonickým pro-

³ Dante Alighieri, *Pakao*, Preveo Vladimír Nazor, Komentar i pogovor napisao Ivo Hergešić, Zagreb, Matica Hrvatska, 1943, 295 str.

⁴ Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, Deutsch von Karl Vossler, Berlin, Atlantis-Verlag, 1942, 630 str.

středkem, akustickou příkrasou, nebo slovní hříčkou, není jen jakousi libozvukou klauzulí verše, nýbrž má ve stavbě básně mnohem významnější funkci: stojí na kompozičně vyhoceném místě verše, soustřeďuje na sebe očekávání a pozornost už důrazem, který mu dává zvuková shoda s jeho bratrským rýmem, jenž stojí na odpovídajícím místě jiného verše, a tvoří tedy pokaždé jakýsi vrchol verše i věty veršem nesené. Na tato nejdůležitější místa veršů klade Dante téměř vždy slova, jež jsou nositeli některého hlavního pojmu větné stavby a její myšlenky, a tak tvoří tato slova, zdůrazněná zvukovou mocí rýmu, jakýsi stálý spoj, nepřetržitý řetěz pojmů, který váže myšlenky básně v jediný celek. Vezměme tak typickou rýmovou trojici dantovskou: *amore – cuore – dolore*, a poznáme tento stavební postup básníkův v celé jeho elementárnosti. Básníková mateřština uvedla tu do souzvuku tři pojmy, a na básníkovi bylo, aby prostor nad těmito třemi sloupy své stavby překryl pevnou a přece tak vzdušnou klenbou svých veršů a myšlenek. Básnický genius Dantův dovedl z těchto prvků utvořit verše veliké a čisté. Byl průkopníkem ryzí a vznešené poezie, poezie nové a svěží, tvůrce rýmů *cuore* a *dolore*, a na jeho velikosti a slávě nic nemění to, že v rukou jeho napodobitelů a rozmělnovatelů tyto rýmy zploštlý až k nesnesitelné triviálnosti – stejně, jak se to v jiné jazykové oblasti stalo s analogickou rýmovou dvojicí *Herz* a *Schmerz*.

Zde právě se dostáváme k jedné z hlavních těžkostí a bolestí toho odvážlivce, který se dal do dobrodružství, jaké představuje každý pokus o překládání *Božské komedie*: převede-li například slovanský překladatel ony skvěle rýmy a významné pojmy *amore – cuore – dolore* do své mateřštiny, dostane *láska – srdce – bolest*, nebo *Ljubezen – srce – bolest*, nebo *ljubav – srce – bol*, nebo *milošć – serce – bolešć*, nebo *ljubov – serdec – bol'*, čili tři slova, na něž – alespoň v jejich nominativních tvarech – není, nebo téměř není rýmů, natož aby se tato slova sama mezi sebou rýmovala. Shodně s originálem měl by tato klíčová slova klást na ona nejdůležitější místa v básni, na konec veršů. Ale povinnost, kterou si uložil, vyžaduje, aby tam zasadil rýmy, a musí tedy tato významově závažná slova přesunovat do vnitřku veršů, ubrat jim důrazu, ale na jejich místa, určená jim básníkem i jejich vlastní vahou, klást slova menšího významu větného i obsahového, čímž ochuzuje dílo, jež měl podat v jeho vnitřní plnosti i vnější poutavosti. Takto právě na verších Dantových mohl tak mnohý překladatel seznat, jak vážnou výstrahou byla slova básní-

kova, když pravil: « Žádné dílo básnickým slohem skládané nemůže do cizího jazyka převedeno být, aniž pozbude veškeré své lahodnosti a harmonie ». Tři kantiky Dantovy velepisně lákaly překladatele tolika národů znova a znova, a není snad jiného básnického díla, které by bylo tolikrát překládáno. Existují jeho překlady přesné i volné, rytmické i prozaické, filologické i básnické, rýmované i nerýmované, překlady do všech možných jazyků od latiny až po esperanto, překlady, jež jsou výtvozem překladatelů nejrůznějších duchovních úrovní, stavů i věků. Veliký počet překladů *Božské komedie* – uvažme, že jen němčina jich má více než padesát úplných, vedle dlouhé řady fragmentárních! – svědčí jednak o mocné a stále přítazlivosti, jakou Dantova poezie působí na čtenáře po celém světě, ale jednak také o nesnadnosti stejně jako lákavosti překladatelského úkolu, který nemůže nikým být zdolán plně a konečně, nýbrž stále volá po nových pokusech a po obnovovaném tlumočnickém úsilí dalších a dalších pracovníků.

Na tomto místě, kde máme pozdravit a zhodnotit nový slovinský překlad *Božské komedie*, který nám podal Andrej Capuder⁵, bude dobře, ohlédneme-li se nejdříve po vztazích, jež literatury slovanského jihu už dříve našly k Dantovi a jeho světu.

Vliv Danta a ohlas, jaký jeho dílo mělo u národů Jugoslávie – máme zde vedle Slovinců na mysli také Charváty a Srby – je povahou a intenzitou odlišný podle zeměpisné polohy a politické i kulturní tradice toho kterého národa. Nejsilnější i nejstarší je ovšem u Charvátů, jejichž Dalmácie, tvořící východní pobřeží Jadranu, jako Itálie tvoří jeho pobřeží západní, byla jim otevřenou branou, kterou k nim proudily mohutné impulsy italské renesance, humanismu a později také baroka. Kulturní historie dalmatských měst jako Dubrovník, Split, Zadar a jiných, svědčí o tom, jak ochotně tu byly přejímány a podle sil a možností také autochtonními prvky prolínány podněty

⁵ Nejdříve vyšel výběr o rozsahu jedenadvaceti zpěvů se spojovacím prozaickým obsahem: *Božanska komedija*, Izbral, prevedel in uredil Andrej Capuder, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1966, 144 str. (Svazek nese věnování: Profesorju Niku Koširju – *Tu duca, tu signora e tu maestro* – Inf. II, 140 – Prevajalec.) – Nyní vyšla úplná *Božanska komedija*, Prevedel, uvod in opombe napisal Andrej Capuder, Ilustracije Sandro Botticelli, Opremil Bronislav Fajon, Založba Obzorja, Maribor 1972. Tři svazky: I. del *Pekel*, 248 str. – II. del *Vice*, 240 str. – III. del *Raj*, 240 str.

velké sousední kultury. Ale zatím co v literatuře například Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio nebo Torquato Tasso a často také básníci poměrně menšího významu jako Pietro Bembo, Lodovico Dolce nebo Jacopo Sannazzaro zde byli nadšeně přijímáni a napodobováni, vliv Dantův projevoval se jen ojedinělými ohlasy, které – často z druhé ruky – pouze rozváděly nejběžnější citáty z jeho básně, ale nikterak nesvědčily o opravdové znalosti díla nebo dokonce o skutečném chápání jeho duchovní podstaty. K pronikání do světa Dantova, k poznávání a pochopení jeho hodnot mohlo v širším měřítku docházet teprve, když jeho díla – především ovšem *Božská komedie* – začala být soustavně a uvědoměle překládána.

U Charvátů to byl především kněz a spisovatel z kraje zadarského Stjepan Buzolić (1830–1894), který « dlouhým studiem a velkou láskou » (« l lungo studio e l grande amore » – *Peklo*, I, 93) pronikl do díla Dantova tak, že se mohl dát do překládání jeho velepisně. Jako metrum zvolil si verš lidové epiky srbocharvátské, tak zvaný « pučki deseterac », desetislabičný trochejský verš tohoto schématu:

-u-u / -u-u-u

čili metrum, jež má v uchu každý, kdo se jakýmkoli způsobem zabývá lidovou poezií jihoslovanskou, a jež je jen o jedinou slabiku stručnější než rozměr Dantův. Stejným způsobem si ostatně už před ním formální otázku svého pokusu o překlad vyřešil také Petar Preradović (1818–1872), když do charvátštiny převedl obě slavné episy *Pekla*, *Francesca da Rimini* (V, 73–142) a *hrabě Ugolino* (XXXII, 125–139; XXXIII, 1–90), použiv k tomu rovněž verše junácké epiky své země⁶. Takto Buzolić přeložil celé *Peklo* a ojedinělé zpěvy *Očistce* a *Ráje*, ale teprve z jeho pozůstalosti mohl jeho přítel Petar Kuničić vydat *Peklo*⁷ jako knižní celek. Kvalita Buzolićova překladu je ovšem nestejná a sahá od dokonale tlumočených a zvukově lahodných veršů až po takovýto onomatopoický galimatyáš: « grozomornom

⁶ V týdeníku *Vienac*, II, č. 3, Zagreb 1870, str. 3 7–38: *V. spjev Danteova pakla – Smrt kneza Ugolina*. Později pojato do národního vydání *Pjesnička djela Petra Preradovića*, Zagreb, 1873.

⁷ Stjepan Buzolić, *Božanstvena komedija*, I, *Pakao*, Zadar 1897, 360 str., se 76 reprodukcemi ilustrací Gustava Dorého – na onu dobu svazek neobyčejně skvěle vypravený.

smantan halabukom ... » (za *Peklo*, III, 31: « Ed io, ch'avea d'orror la testa cinta ... »).

Veliký čin v tom raném období překladatelského dobývání světa Dantova u Charvátů vykonal však po stopách Buzolićových teprve kotorský biskup Franjo Tice-Uccellini (1847–1937), když podal úplné přetlumočení *Božské komedie*⁸. Stejně jako jeho předchůdce přísně zachovával sled rýmů Dantových tercín a stejně jako Buzolićovi zdál se i jemu pučki deseterac metrem jedině vhodným pro reprodukci epického toku básnickovy skladby. Řeč Tice-Uccelliniho je mírně archaizující a promísená provincialismy. Pro termíny filosofické a teologické dovedl vytvořit novotvary někdy velmi vhodné, a vůbec se zdá, že je v této oblasti doma více než kdekoli jinde, takže se jeho tlumočnické schopnosti nejplněji rozvíjejí vlastně až v *Ráji*. Bohužel dal se tento překladatel svést k tomu, aby poslovanštil nebo zkroatizoval některá vlastní jména, a tak « Blažka » – nebo také zdobně « Blaženka » – za Beatrici (*Pakao*, II, up a d.), « Dinko » za Domenica (*Raj*, XII, 70), « Ferdo Novak » za Federiga Novella (*Čistilište*, VI, 17) nebo « Željmić » za Anselmuccia (*Pakao*, XXXIII, 50) dnes už vzbuzují přinejmenším úsměv. Jinak ovšem je překlad kotorského biskupa na svou dobu dílo cenné a významné a důstojně uzavírá ono období charvátských překladů dantovských, které vzdělaný a pronikavý badatel Radovan Vidović⁹ nazývá érou trochejsko dekasylabickou.

Nastalo tehdy už období nové, které svými překlady uvedl básník Ante Tresić Pavičić (1867–1949): jeho ukázky z *Božské komedie*¹⁰ však neobsáhly ani deset zpěvů a upozorňují na sebe spíše kvalitou než kvantitou. Jeho prací do charvátské překladatelské praxe dantovské definitivně vstoupil verš jedenáctislabičný, více méně odpovídající endecasillabu italského originálu. Necháme-li stranou prozaický překlad celé *Božské komedie*¹¹, který bez ryze uměleckých

⁸ Dante Alighieri (tak!), *Divna gluma*, Preveo i protumačio F. T., Nakladom Biskupskog sjemeništa « Lavova » u Kotoru ... Kotor, Bokešta štamparija, 1910, 594 str.

⁹ Ve sté studii *Dante u hrvatskim i sprpskim prijevodima*, v revui *Mogódnosti*, X, Split, 1963, str. 752.

¹⁰ Vycházely například v revui *Novi viek*, I, Split–Zagreb, 1897, str. 33, 211, 590 atd.

¹¹ *Božanstvena komedija*, Prvi dio: *Pakao*, Preveo i ptotumačio Iso Kršnjavi. U Zagrebu, 1909. – Drugi dio: *Čistilište ...* 1912, – Treći dio: *Raj ...* 1915. – V

ambicí a se zaměřením na «lidovou četbu» pořídil mnohostranný Izidor Kršnjavi (1845–1927), dostáváme se k vrcholným dílům interpretačního umění charvátského, k překladu *Pekla* Vladimira Nazora (1876–1949) a k bezmála úplnému překladu *Božská komedie* Mihovila Kombola (1883–1955). Jde o překlady stylisticky diferencované, jejichž autoři každý svým způsobem reagovali na Dantovo dílo a vyřešili si otázku reprodukční věrnosti. Vladimir Nazor¹², sám sommo poeta a mistr formy, se rozhodl pro překlad nerýmovaný a pro verš, jenž by byl co nejbližší endecasillabu italského originálu. Metrické a rytmičké struktury Dantova verše věnoval největší pozornost a publikoval zvláštní studii¹³, v níž podal podrobný jeho rozbor, přičemž zjistil, že Dantův endekasylabický verš má 76 variantů, odchylujících se od základního schématu. Rozhodl se, že bude zhruba zachovávat asi tento veršový půdorys:

o-o-o-o-o-o-o-

ale místy uplatnil závěr mužský, jednoslabičný, a zredukoval tak verš na pouhých deset slabik, například:

Vjetreni kô što vijeti je mlin (XXXIV, 4),

jiný zase uzavřel verš čistým trochejem a rozšířil jej tím na 12 slabik, s dvěma nepřívzvučnými v závěru, například:

A ne čudi se: gdje su trpke trnule (XV, 65).

letech 1919 až 1939 následovalo pak druhé, přepychové vydání, jež přineslo úplný cyklus ilustrací, které k dílu pořídil malíř Mirko Rački.

Již o několik roků dříve vyšel v revui *Slovenské pohľady* (roč. 25, Turč, Sv. Martin, 1905, str. 484–498, 571–579, 695–702, 728–738; dále roč. 26, 1906, str. 20–34 a 133–157) slovenský překlad tohoto prozaického převodu Isa Kršnjaviho, jež pořídil Dr. Ivan Zoch.

¹² Viz zde pozn. 3.

¹³ Původně přednáška pronesená před Jugoslávskou akademií znanosti i umjetnosti v Zagrebu 15. února 1935, přetištěná pak v Nazorově knize *Eseji i članci*, II, Zagreb, 1942. – Později badatel Radovan Vidović ve studii *O Dantovu hendekasilabu u hrvatskim i srpskim prijevodima* (v časopise *Zadarska revija*, Zadar 1963, č. 2, str. 131–150) analyzoval osm srbocharvátských překladů epizody *Francesky da Rimini* a statisticky zachytil i graficky znázornil stupeň věrnosti, jakého jednotliví tlumočníci dosáhli v reprodukci Dantových jedenáctislabičných jambů; litujeme jen, že do tohoto analytického rozboru nepojal také překlady slovinské.

Hodnoty Nazorova překladu spočívají v prostém a jadrném vyjadřování obsahu a v nenásilné dikci, v jasnosti a přesnosti textu – nemůžeme však zapřít, že bychom právě od básníka jeho úrovně, při jeho síle slova a jeho schopnosti chápat a zpracovávat historické děje i dávné mýty, byli očekávali překlad jazykově vzletnější a květnatější i formálně adekvátnější.

Jiného zaměření je překlad Mihovila Kombola¹⁴. Je to dílo zkušeného filologa, který měl zároveň dostatek uměleckého vzletu i vkusu, aby se směl odvážit také na reprodukci básnické stránky předlohy. Svůj talent Kombol osvědčoval především při jazykové stylizaci, která je u něho vynalézavá, ale přitom nenápadná a nenásilná, ale platí-li pravidlo, že překladatel je tím lepší, čím nepozorovatelnější a nevtíravější je jeho účast na díle, máme v Kombolovi takřka vzorného pracovníka svého oboru. Litujeme jen, že nemohl své dílo dokonat: posledních šestnáct zpěvů *Ráje* za něho musil dodělat básník Olinko Delorko, který se čestně snažil, aby zachoval překladatelskou koncepci svého předchůdce a udržel i slavný závěr básně na jeho úrovni.

Tolik o charvátských překladech z Danta. A jak bylo u Srbů? V jejich politické ani kulturní minulosti nebylo mnoho přímých styčných bodů se světem Dantovým a přístup k němu byl jim tedy obtížnější. Předchozích pokusů o proniknutí do sfér *Božské komedie* bylo tam přirozeně méně než u obou druhých velkých větví Jihoslovanů, a o to více odvahy potřeboval ten, který si zde umínil, že svému národu podá úplný překlad té vznešené skladby. To byl Dragiša Stanojević (1844–1918), literát, politik a socialistický publicista, sám – podobně jako veliký Florent'an – po dlouhou dobu politický vyhnanec. Zkušenosti k své práci sbíral svými překlady Ariostova *Zuřivého Rolanda* (1895) a Tassova *Osvobozeného Jeruzaléma* (1896) a vyvrcholil svou literární činnost úplným překladem *Božské komedie*, který vypracoval v letech 1896–1902, ale který teprve roku 1929 publikoval Vinko Vitezica¹⁵. Je to překlad v jedenáctislabičných jam-

¹⁴ Dante Alighieri, *Pakao*, Preveo Mihovil Kombol, Zagreb, Matica hrvatska, 1948, 296 str. – *Čistilište ...* 1955, 276 str. – *Raj*, Preveli Mihovil Kombol i Olinko Delorko ... 1960, 256 str. (Na rubu titulního listu poznámka: Danteov 'Raj' od 1.–47. pjevanja preveo Mihovil Kombol, a od 18. pjevanja do kraja Olinko Delorko. Bilješke za sva pjevanja napisao Olinko Delorko.

¹⁵ *Božanstvena komedija*, Prepjevao Dragiša Stanojević, Beograd, «Sacre-

bických verších originálu, v jeho rýmovaných tercínách, a autor si práci nikterak neusnadňoval. Jako první srbský tlumočník básně, pro jakou v domácím literárním vývoji chyběl protějšek, mohl Stanojević poznat všechny obtíže takovéto průkopnické práce, ale měl zároveň možnosti samostatného přístupu k dílu i nového a tvůrčího jazykového přínosu. Po stránce fonetické jeho překlad tihne k hudebnosti, a i když jeho verše nejsou vždy dosti zřetelně členěny, i když se tu a tam dopouští jazykových nedůsledností v tom, že mísí nářečí kjekavské s ekavským a ikavským, přece jen je jeho překlad důležitým příspěvkem k národní kultuře srbské a zůstal u toho národa, jak se zdá, dosud bez následníka a bez soupeře.

Do slovinského povědomí vešel Dante teprve za romantismu. Josip Puntar¹⁶ vyčerpávajícím způsobem pojednal o myšlenkových a uměleckých shodách a paralelách mezi dílem a světem Florent'ana, který svou velikou báseň zahájil veršem

Nel mezzo del cammin di nostra vita,
a France Prešerna, jenž svou elegii *Dlovo od mladosti* začal slovy

Dni mých lépi polovica kmálo,
mladosti léta! kmálo ste minúle ...

Co pro italskou literaturu a pro další vývoj jejího jazyka znamenal Dantův «dolce stil nuovo», to pro slovinštinu a další možnosti jejího písemnictví znamenala Prešernova «nova pisarija».

První, kdo do slovinštiny přeložil aspoň fragment *Božské komedie*, byl Stanko Vraz (1810–1851). Překlad pořídil ještě jako student ve Štýrském Hradci, v době, než přešel k literární činnosti v «ilyrské štokavštině», a dotoval jeho ukončení Popeleční středou roku 1835. Tento tlumočnický pokus obsáhl bohužel jen III. spěv *Pekla* a zůstal za života svého autora nepublikován: teprve v jubilejním roce dantovském, právě sedmdesát roků po smrti Vrazově, jej poprvé uveřejnil Velimir Deželic¹⁷, Nápís na pekelné bráně u něho zní:

mena biblioteka», 1929. K výzdobě použito dvanácti ilustrací, které pro charvátský překlad Izidora Kršnjavého zhotovil Mirko Rački.

¹⁶ V sborníku *Dante*, 1321–1921, Ob šeststoletnici smrti velikega genija, Izdal in uredil Dr. Alojzij Res, Ljubljana 1921, str. 93–260. Tento sborník vyšel také v italském vydání pod názvem *Dante*, Raccolta di Studi a cura di Alojzij Res, Gorizia MCMXXI, Giovanni Paternolli Editore. Per il Secentenario della morte di Dante 1321–1921, 190 str. (Tisk dokončen teprve 14. září 1923).

Čez mene steza gre v te grozne puše.
Čez mene j' pot jker večna je boleznen.
Čez mene cesta med zgubljenje duše.

Pravičnost ganola j' Boga, da jezen
Postavit s vsemogočnosti me sklene –
Najviša modrost in prva ljubezen.

Pred menoj stvari ni bilo nobene,
Zvun večnih, torej sem jaz že od veka:
Neháj vsak up, kdor kôli gre čez mene.

Ani překladatel Franjo Zakrajšek nezvládl více než malé fragmenty básně – mezi nimi však je epizoda hraběte Ugolina¹⁸. Ale překlad alespoň jedné celé kantiky *Božské komedie* u Slovinců podal teprve Jovan Vesel Koseski (1798–1884), Jehož *Paklo* vyšlo v *Letopisu Matice Slovenske*¹⁹ a nedočkalo se samostatného vydání. Báseň u něho začíná:

Na sredi bil sim našiga življenja
Prestrani v gozd zašel mračive hoste,
Na ravno pot je krila megle tenja.

Jako se do závětu této tercíny u Vesela Koseského dostala «megle tenja», tak je celý jeho překlad zamlžený a stínovitý, po jazykové i myšlenkové stránce problematický, a nemusíme se u něho zdržovat. S úctou a plnou vědeckou akribií u Slovinců k překladu *Božské komedie* přistoupil teprve Josip Debevec (1867–1937), který své přetlumočení, provázené dobrým komentářem, začal roku 1910 otiskovat v revui *Dom in svet*²⁰, kde je 1925 také dokončil. Překládání té

¹⁷ V časopise *Nastavni Vjesnik*, XXX, Zagreb, 1921, str. 4.

¹⁸ Tuto epizodu otiskl Zakrajšek ve své sbírce básní *Lira in cvetje*, Terst, 1885, str. 61–68; *Grof Ugolino. Iz Dante-jevega Pekla*.

¹⁹ *Nebeške komedije (Divina commedia) Dante Alighierija prvi oddelek: Paklo*. Po originalu poslovenil Jovan Koseski. (Otištěno v časopise *Letopis Matice Slovenske*, roč. 1877, str. 233–250, zářvy I–IV a XXIV, s překladatelovou «razlagou», a pak roč. 1878, str. 77–186, úplné *Paklo* bez «razlagy»).

²⁰ *Božanska komedija*, Prvi del: *Pekel*, začal tam vycházet v roč. XXIII, Ljubljana 1910, str. 36, a byl dokončen v roč. XXIV, 1911, str. 481. Druhý del: *Vice*, začal vycházet v roč. XXVIII, 1915, str. 11, a byl dokončen v roč. XXXII, 1919, str. 268. Třetí del: *Raj*, začal vycházet v roč. XXXIV, 1921, str. 25, a byl dokončen v roč. XXXVIII, 1925, str. 275.

básnické trilogie bylo pro něho lákavým a čestným úkolem, který si nijak neusnadňoval ani po formální stránce, neboť zachovával jak metrickou strukturu tak také sled rýmů Dantových tercín, jak to sám výslovně zdůraznil²¹: « Držal sem se tudi enajsterca (endekasilabo), vobče naglašujoč drugi, šesti ter deseti slog, torej: $\bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-\bar{u}-\bar{u}$, semtertja sem seveda uporabil svobodo romanske metrike ... ». Přitom si neusnadňoval ani otázku obsahové přesnosti reprodukce, neboť usiloval vytrvale o věrnost, o přesné sledování básnickových myšlenek a o maximální zachovávání všech specifičností jeho výraziva. Jako ukázkou jeho práce podáváme řeč Francesky da Rimini²², kterou pak budeme moci srovnat ještě s jinými překlady:

In ona dé: « Ni hujše bolečine,
– to ve tvoj učenik –, kot v čas nesreče
nositi v srcu srečnih dni pomine.

Če pa spoznati tak močno te vleče
ljubezni naju korenino pravo,
pa bodi! – naj v solzah besede teče.

Prebiralasva neki dan v zabavo,
kak Lancelota je ljubav zavedla,
samá, brez slutnje za oko zvedavo.

Večkrat od knjige sva oči povedla,
da srečale so se, in sva zardela;
ob nekem mestu pa sva vsa se zmedla.

Beroč, kak smeh, ki duša ga želela,
ljubimec tak je srknil z ust kraljice,
je ta, ki bova večno skup trpela,

tresoč poljubil usta mi in lice.
Zvodnik povest bilà in kdor jo zložil!
Tist dan prebrala nisva več vrstice ».

Když pak Debevec dílo dokonál, směl uvažovat o smyslu své práce²³: « Ali naj imamo prevod zato, ker jih imajo že vsi drugi

²¹ V rozpravě *Ob koncu prevoda Divine Commedie (Dom in Svet, XXXVIII, 1925, str. 275–77)*.

²² *Pekel, V, 121–138 (Dom in Svet, XXIII, 1910, str. 126)*.

²³ V citované rozpravě – srv. zde pozn. 21.

narodi, tudi skoraj vsi slovanski? Ale naj s prevodom to dokažemo, da je naš jezik prav tako zmožen za izražanje najvišjih misli kakor drugi? Ne tajim, nekoliko sta vplivala na-me tudi ta dva razloga; vendar zadnji in najgloblji je bil ta, da bi bil – kakor pri drugih narodih – prevod kažipot « v deželo duhóv » (Prešern),

« v deželo sveto, deželo misli in željá,
kjer vedno jasno je nebo razpeto,
kjer mir in pokoj, sreča je doma! » (Stritar)

Ali zdaj, ko je dospel do vrha, prevajavec morda vriska od veselja? Naj takoj izjavi, da se mu godi ravno nasprotno in da je njegovo veselje, ki je ob prevajanju rastlo od speva do speva, tedaj, ko je prevedel zadnji verz, padlo do zavesti, da so menda res vsi Dantejevi prevajavci – slovenski gotovo ni izvzet – le bolj izdajavci (traduttori – traditori), ki jih po pravici zadeva Prešernovo trojono gorje:

« Gorjé, gorjé, gorjé mu, izdajavcu! »

do ničle ... » Tam si Debevec právem posteskl na osud svého překladu: « Prevod imamo. Ampak kje in kakó? Raztresen v 13 letnikih 'Doma in sveta'. Če juristi pravijo: 'Quod non est in actis, non est in mundo' ... po vsi pravici trdim tudi o tem prevodu: Dokler ne izide v obliki knjige, ga ni ... In tako torej naš prevod zdaj spočiva in spi nevzdramno spanje v starih letnikih 'Doma in sveta' ... In spal bo prevod spanje pravičnega ... » Chápeme tento stesk a považujeme to za křivdu a chybu, že tento cenný překlad se nikdy nedočkal souborného knižního vydání.

V době, kdy *Dom in Svet* přinášel na pokračování překlad Debevcův, objevovaly se i jinde ukázky jednotlivých zpěvů *Božské komedie*. Sám Oton Župančič, pozdější vynikající překladatel Shakespeara a Molièra, podal nejdříve první zpěv *Pekla*²⁴ a později, v jubilejním roce dantovském, ještě epizodu Francesky da Rimini²⁵, z níž opět podáváme ukázkou, tutěž jako z Delevcova překladu:

²⁴ V revui – redigované samým Otonem Župančičem – *Slovan, Mesečník za književnost, umetnost in prosveto, XII, Ljubljana 1914, str. 193–94: Pekla prvi spev*.

²⁵ V Resově sborníku *Dante 1321–1921* (srv. zde pozn. 16), str. 85–92. – O všech známých mu překladech slovinských pátého zpěvu *Pekla* pojednal ostatně italský slavista Bartolomeo Calvi ve studii *Il Canto V. dell'Inferno nelle versioni*

In ona meni: « Hujše ni bolesti,
nego spomini so na dneve sreče
v trpljenju; to i tvoj vodnik vé zvesti.

A če izvedeti tako te vleče,
kaj nama to ljubezen je rodilo,
naj bo, moj govor plakal bo ihteče.

Nekoč sva čitala za razvedrilo,
kak Lancelot ljubezni pal je v mreže,
samá, ničesar ni srce slutilo.

Oko z očesom večkrat se prestreže,
tako med branjem, lice prebledava,
a eno mesto nama v dušo seže;

tam, ko na ustna nji smehljaj priplava,
in on ta zaželjeni smeh poljubi,
ta, ki ločitve z njim več ne poznavá,

pljubi usta mi drhteč v izgubi.
Galeot nam knjiga in pisar sta bila:
več nisva brala ves ta dan preljubi».

Svrchovaný básník své generace tu formoval zralé a krásné verše, spojující obsahovou přesnost se zvukovou plností, takže se nám při jejich četbě zdá, že tu už končí překladatelské řemeslo a začíná opravdové umění. Nemohlo se Župančičovi dostat většího uznání než slovy, jež o tomto jeho přebásnění napsal právě zkušený překladatel a znalec Josip Debevec²⁶: «Sobda o tem prevodu je lhka: našel je končno in edinopravo obliko, a naš narod pričakuje od njega kot nedosežnega mojstra celotni prevod, ki nam vo v čast in ponos in neizčrpen vir Dantejevih lepot». Uplného překladu *Božské komedie* z pera Župančičova, po němž Debevec zde tak upřímně a nesobecky zatoužil, se nám bohužel nedostalo.

Zároveň s Župančičem se o překlad alespoň jednoho, ale vrcholného zpěvu básně pokusil také tomistický filosof, sociolog a teolog

slovene, Torino, 1932, 102 str. (Referát o tom: *Dom in Svet*, XL, 1933, str. 109–112; Josip Debevec, *Italijanska kritika o slovenskih prevodih petega speva Dantejevega 'Pekla'*).

²⁶ V Resově sborníku (srv. zde pozn. 16), str. 84.

Aleš Ušeničnik (1868–1952), když ve své vlastní revui *Čas*²⁷ otiskl závěrečný zpěv *Ráje* s modlitbou sv. Bernarda, která u něho začíná:

Devica Mati, Sinu hči, prelepa,
ponižna in visoka nad stvarí ti,
zamisel večna božjega ti sklepa!

Významné je úvodní slovo, které Ušeničnik překladu předeslal a z něhož tu uvedeme úryvek: «Zlagati tercine ni takó težkó, dasi same ženske 'rime' slovenščini manj prijajo, a prevajati italijanske tercine, celó pa tercine Divine Commedie, takó vogate ne le najrazličnejših podob in najvišjhi misli, temveč tudi pisanega znanja iz prirodoslovja, atronomije, zgodovine, filozofije in teologije, je časih silno težko. Že v prozi katerih verzov ni mogoče dobro povedati, ko pa skuša človek izraziti tiste misli v tercini, se pokažejo časih skoraj nepremagljive težave; če dva vzporedna si verza lepo zazvenita, za tretjega, ki se mora znjima vezati, ni in ni lepe 'rime'. Glede vokalnega blagoglasja in bogatstva se namreč naš jezik z italijanščino ne more meriti ...». Bylo by zbytečné přisvědčovat autorovi, když hovoří o těžkostech překládání Dantových tercín, ale domnívám se, že se mylí, nebo že aspoň poněkud zveličuje, když píše, že «same ženske 'rime' slovenščini manj prijajo». Zdá se mi, že právě slovinština má dostatečnou zásobu dvojslabičných trochejských slov a mluvnických tvarů, které ve výjimečných případech mohou tvořit rýmy pro celý sled veršů, jako například – a zde poněkud předbímám – u Andreje Capudera²⁸:

če jo le gorka je ljubezen vžgala.

Utekla svetu sem, da šla bi višji,
še mlada pajčolan sem dela nase,
s prisego, da bom zvesta njeni hiši.

Človek, ki v slabem bolj kot v dobrem rase,
pa iztrgal me iz célice je drage.
Bog vé potléj za tiste bridke čase!

²⁷ *Čas*, Revija Leonove družbe, roč. VIII, Ljubljana, 1914, str. 472–85.

²⁸ *Raj* (srv. zde pozn. 5), str. 18, zpěv III, 102–111. – Dokladem by tu však mohla být ještě další místa, jako např. *Raj*, XXXII, 13–19; *Vice*, VII, 104–112; *Pekel*, II, 89–96; XXIII, 18–25; XXXII, 70–79.

Ta drugi svit, ki veseli se zmage
na moji desni strani in ga vžgala
vsa luč je naše domačije blage ...

Jinde se dají takovéto trochejské závěty veršů při rýmování vhodně a působivě kombinovat s trojslabičnými amfibrachickými slovy, u nichž je přízvuk na předposlední slabice a při nichž jako by sám rytmus a sama struktura slovinštiny dopomáhala k obohacování fondu ženských, dvojslabičných rýmů. V italštině je 85% víceslabičných slov, která mají přízvuk na předposlední slabice, a v tomto ohledu má právě slovinština značné možnosti rytmických koincencí s jazykem Dantovým. Dvojslabičné rýmy originálu zachovávali všichni významní slovinští překladatelé *Božské komedie*, počínaje Debevce, a věru se nezdá, že by se tak bylo stalo v neprospěch věci. Jen Ciril Zlobec ve svém pokusu o překlad²⁹ střídá ženské, tedy dvojslabičné rýmy v důsledné pravidelnosti s mužskými, tedy jednoslabičnými:

Na pol poti tuzemskega življenja
mi v temni gošči noga je zašla,
ker pot zo zmedla zmotna mi hotenja.

Kako grozljiva, divja je bilà
ta gošča, ah, težkó je govoriti,
že sam spomin spet z grozo me bavda.

(*Pekel*, I, 1–6.)

S podobnou důsledností v střídání ženských a mužských rýmů, pokud mi ze světové literatury překladové známo, postupoval jen ještě ruský překladatel Michail Leonidovič Lozinskij³⁰. Navíme, zda je to počínání šťastné, když to – v ruštině stejně jako ve slovinštině – vede k asonančnímu rýmování pouhých samohláskových koncovek, a domníváme se, že slova na konci veršů jako u Lozinského «nevдали –

²⁹ *Glasnik Matice Slovenske*, roč. I, Ljubljana 1955, str. 125. – K nesporným dantovským zásluhám Cirila Zlobce patří však jeho překlad *Novo življenje*, Prepesnil Ciril Zlobec, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1956, 110 str., který po nedokončeném překladu Josipa Debevce (*Dom in Svet*, L, 1937–38, str. 238–242 a 281–289) je prvním slovinským přetlumočením tohoto spisu mladého Danta.

³⁰ *Božestvennaja komedija*, Pervod M. Lozinskogo, Moskva–Leningrad, Gosizdat, 1950, 580 str. – Druhé vydání (s ilustracemi M. Pikova): Moskva, 1961, 784 str.

otošli – mogli», nebo u Cirila Zlobce «zašla – bilà – navda» ucho i při nejdůraznějším skandování sotva bude vnímat jako opravdové rýmy, nehledě k tomu, že je to vše na míle vzdáleno od plných a zvukových veršových závěrů Dantových. Metrické a rytmické možnosti jazykového materiálu slovinského i jeho shody s prozodickým systémem Dantova originálu jsou tedy takové, že v něm mohou ženské rýmy být zachovávány bez většího násilí, což je jen potvrzení toho, co praví Janez Menart: «Slovenščina je za pesniško prevajanje izredno okreten jezik, ki lahko zvesto posnema vse evropske poetike»³¹. Příklad Cirila Zlobce se tedy v jeho mateřštině asi nikdy neujme.

První skutečný básník, jenž se u Slovinců pokusil o překlad *Božské komedie*, byl Oton Župančič, druhý byl Alojz Gradnik (1882–1967), vedle Župančiče a Srečka Kosovela snad hlavní představitel slovinské poezie v prvních desetiletích našeho století. Gradnik dospěl se svým překladem tak daleko, že mohl sám ještě dát do tisku obě první kantiky básně³². Jako překladatel osvědčil se Gradnik už dříve na jiných úkolech, z nichž se nás tady týká zvláště jeho kniha italské lyriky³³, která přináší také asi deset Dantových sonetů. Z jeho *Pekla*³⁴, jež se může honosit tím, že je první samostatně knižně vydanou částí *Božské komedie* na Slovinsku, podáme opět známou už ukázkou ze slavného pátého zpěvu, řeč neblahé Francesky da Rimini:

In ona: «Ni je večje bolečine,
– to ve tvoj učenik – kot v dnevih bede
nositi v srcu srečnih dni spomine.

Če pa spoznati vleče te vse zmede
ljubezni naju, kaj ju je rodilo,
naj bo – naj moči rosa solz besede.

³¹ V citované rozpravě *Razmerja v sodobni slovenski poeziji* (srv. zde pozn. č. 2).

³² *Pekel*, 'revedel Alojz Gradnik, Uredil Niko Košir, Opremil E. Ceve, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1959, 272 str. – *Vice*, 'revedel Alojz Gradnik, Uredil in opombe napisal Niko Košir, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1966, 296 str.

³³ *Italijanska lirika*, Ljubljana, 1940.

³⁴ Str. 33–34: V, 121–138.

Brala sva neki dan za razvedrilo,
kak Lancelota je ljubav zvodila:
samá, ničesar ni srce slutilo.

Večkrat oko k očesu sva odmaknila
ob enem mestu pa sva se zgubila.

Beroč, kako smehljaj, ki ga želela
je slà, ljubimec ukral je z ust kraljice,
je ta, ki večno bova vkup trpela,

drhteč poljubil usta mi in lice.
Galeot ta knjiga in pisar sta bila.
Dan tisti nisva brala več vrstice ».

Kvalita Gradnikových překladů obou kantik Dantovy skladby neodpovídá bohužel dobrému jménu, jaké si básník právem získal svou intimní, ale vždy k vyšším pojmům tíhnoucí lyrikou o lásce a bolesti, kráse a pochybnostech, životě a smrti, a také některými svými dřívějšími překlady. Alojz Rebula ve své znamenité italské studii o slovinských verzích *Božské komedie*³⁵ o jeho *Peklu* píše, že « si tratta, ad onor del vero, di un opera per lo meno problematica ». Zjišťuje na příkladu sedmého zpěvu, že hned v prvních osmnácti verších jsou rýmy třinácti veršů doslova převzaty z překladu Josipa Debevece, a pranýřuje také jeho manýru zdvojování substantiv, jako například místo « solze » *solz tekočina* (XIII, 36) nebo jinde *solz sila* (XX, 21); místo « dolina » *dolina mraka* (XXIV, 42); místo « jok » *glas joka* (XXVI, 136), nebo místo « noge » dokonce *nog krivina* (XXXIV, 63)! Slavista Lino Legiša zase³⁶ podrobuje ostré kritice Gradnikův slovník a jeho frazeologii, a všechny tyto výtky bychom mohli vztáhnout také na pozdější *Vice*, v nichž například nalézáme celý verš, který v originále není: « senc postavi / ki sta

³⁵ Alojz Rebula, *La Divina Commedia nelle traduzioni slovene*, v revui *Ricerche Slavistiche*, Pubblicazione dell'Istituto di filologia slava dell'Università di Roma. A cura di Giovanni Maver, Vol. VIII, Firenze, 1960, str. 199–252. (O Alojzu Gradnikovi tam str. 236–243).

³⁶ V článku *Dantejev Pekel v slovenščini* – v časopise *Naši razgledi*, IX, Ljubljana, 1960, str. 119. – Týž časopis otiskl ostatně v čísle ze dne 5. června 1965, str. 232–33, také rozpravu *Dante in Slovenci*, což byl text slavnostního projevu, jež při oslavě sedmistého výročí Dantova narození na filosofické fakultě university v Ljublaně měl prof. Stanko Škerlj.

hiteli prek skalovja sklada » (XXII, 8–9, místo prostého *spiriti veloci*). Abychom se však na Gradnikovi nedopouštěli křivdy, musíme přiznat, že v jeho překladě se vyskytují také kontexty krásy téměř bezúhonné, které se obsahem i « harmonií » přibližují k znění slavného originálu, jako například toto místo řeči, v níž Beatrice v pozemském ráji mluví k andělům o Dantovi: « *Alcun tempo il sostenni col mio volto ...* » (*Purgatorio*, XXX, 121–132):

Nekoč moj lik mu bil je opora živa:
z mladih oči milino sem vodila
na ravno pot ga, ne na pota kriva.

Ko sem na druge dobe prag stopila
in za življenje sem življenje dala,
me pustil je in v druga pal mamila.

Ko duša moja je v nebo zaplala
in sem v kreposti zrasla in lepoti,
manj mila sem, manj draga mu postala.

Na kriva pota je zašel v slepoti,
ko lažnih slik ha zmedlo je slepilo,
ki s praznimi obeti srca moti.

Božská komedie vznikla snad celá, nebo alespoň téměř celá v Dantově vyhnanství. Ve vyhnanství překladatelově zase byl realizován další její slovinský překlad, který pořídil Tine Debeljak a který vyšel až v daleké cizině, na druhé zemské polokouli, v Argentině³⁷.

³⁷ Dante Alighieri, *Božanska komedija, Pekel*, Prepsnil, uvod in razlago sestavil Tine Debeljak, Oprema in lesorezi, tiskani kot izvorniki: Bara Remec. Buenos Aires, Slovenska kulturna akcija, 1959, CXXII + 172 str. – Marijan Breclj, *Bibliografia dantesca slovena* (v publikaci *Onorate l'altissimo poeta*, nel settimo centenario della nascita di Dante 1265–1965, Gorizia, 1965, na str. 38) ohlašuje Debeljakův úplný překlad *Božské komedie* jako « in corso di stampa », ale toto vydání jsem nikdy neviděl a nemohu o něm psát.

Jako o vzláštní shodě osudů se aspoň na okraji chci zmínit o tom, že také slovinský emigrant Karol Strmeň tvoří svůj překlad *Božské komedie* v cizině, v USA, že jeho *Peklo* (Preložil Karol Strmeň, Ilustroval Jozef G. Cincik) vyšlo v Padově 1965 a že Arturo Cronia ve své předmluvě k tomu napsal: « Je to nevšedná událost v slovenskej literajúre, lebo ako Dante vo vyhnanstve napísal svoje božské dielo, tak Karol Strmeň v cudzine spravil svoju božskú robotu. Utrpenie sa tak spremieňa v neskonnosť ». – O Karolu Strmeňovi a jeho překladu

Debeljak vzpomínal kdesi, jak původně, v roce 1941, chtěl pouze připravit do tisku překlad svého strýce Josipa Debevce, ale když začal upravovat a opravovat některé verše přicházel na zcela nová řešení a tvořil pozvolna překlad zcela samostatný a nový. Píše o tom³⁸: «Debevčevoga prevoda Božanske komedije ne bi bilo brez Doma in sveta. Mojega prevoda ne bi bilo brez Debevčevoga. Ker sem bil intimno povezan tako z Dom in svetom kot z Debevcem, po katerem sem 'podedoval' tako Dom in svet kakor Božansko komedijo, naj bo ta prevod posvečen njegovi ljubezni do Danteja, njegovemu trudu in njegovemu spominu ... Ko izdajam prvi del pesnitve v tisku, se spominjam s hvaležnostjo pokojnega prof. dr. Aleša Ušeničnika, slovenskega dantologa, prvega predsednika Slovenske akademije znanosti in umetnosti, ki je pregledal moj prvi prevod ...» Epizoda Francesky da Rimini zná u Debeljaka³⁹:

Bolesti večje v muki ni nobeni,
kot v žalosti na srečni čas spomini,
prav dobro ve to doktor tvoj učeni.

Če pa spoznal bi rad pri korenini
ljubezen najino, ti bom izdala,
jokaje pravila o dnech v milini.

Nekoč povest sva za zabavo brala,
kako ljubezen Lancelota vname;
brez zla namena sama sva ostala.

Pogled njegov se večkrat z mojím vjame
pri branju tem, da pobledita lici,
a eno mesto naju vsa prevzame:

ko brala sva, kako nasmeh kraljici
je odpoljubil ljubi njen, vztrepče
ta, ki bom vedno z njim v tej vejavici:

na ustnici poljubi me dhrteče.
Povest zvodniška, bil pisar Galjot je!
Več nisva brala tisti dan ...

Pekla srv. také O. F. Babler, *Dante in der Slowakei (Deutsches Dante-Jahrbuch, 47. Band, Böhlau Verlag, Köln-Wien, 1972, str. 103-106).*

³⁸ Na str. LVIII své předmluvy.

³⁹ *Pekel*, V, 121-38, str. 27.

K této ukázce můžeme připomenout, že Debeljak sice vycházel z Debevceva překladu, ale nemá tu ani jediný rým shodný s Debevcovými, kdežto Alojz Gradnik jich v této epizodě má osm! Je to, jak píše Alojz Rebula⁴⁰: «Si può dire, a tutta lode del Debeljak, che egli è, di massima, traduttore originale e ciò non soltanto quanto al timbro di questa versione, assolutamente personale, ma anche quanto agli espedienti linguistici e metrici, anch'essi originali. A differenza del Gradnik, ad esempio, che deriva dal Debevec intese serie di rime, il rimario del Debeljak è, in gran parte, del tutto autonomo, con rari imprestiti ... Filologicamente sempre attendibile, il Debeljak, a differenza del Gradnik, si sforza dunque di dare a Dante una interpretazione il più possibile rispondente al carattere immanente della lingua slovena, tendendo a risolvere la sintassi dantesca paratatticamente e centrando la proposizione di preferenza sul verbo, notoriamente punto di forze dello sloveno. Da ciò quell'impressione di discorsività, di chiarezza e di brio ...» Slabinou uvedeného místa Debeljakova překladu však zdá se nám poslední řádek, v němž se konec řeči Francesky neshoduje s koncem verše a dochází k rušivému přesahu (enjambement). Na jiných místech jeho překladu nás zase zarážejí zbytečné vulgarismy, jako například v přetlumočení verše *e del Palladio pena vi si porta (Inferno, XXVI, 63)*: «še za Paladij v njem se bosta cvrla», což je trapně nevhodný rým na dva dobré předchozí: «odprla» a «umrla». Zdá se, že se v *Pekle* Debeljakovi dařila nejlépe místa, v nichž převládají prvky realistické, dramatické nebo komické. Přes některé ojedinělé kazy musíme říci, že Tine Debeljak uměleckou a etickou úroveň svého překladu i rozsáhlou a cennou předmluvou k němu podal práci hodnotnou a důstojně se řadící do tradice Debevcevy, k níž se exulant v daleké Argentině také důrazně a hrdě hlásí.

Když Alojz Rebula⁴¹ při vši úctě a sympatii, které projevil překladu Tine Debeljaka, přiznal, že «non escluse futuri superamenti», nemohl asi tušit, že se slovinská literatura v době poměrně krátké dočká dalšího, tentokrát zase úplného překladu *Božské komedie*. Dílo Dantovo je tak náročné, že si vyžaduje stále nové a nové úsilí o interpretaci, ať už ve smyslu studijního pronikání do

⁴⁰ U uvedené studii, srv. zde pozn. 35, str. 246.

⁴¹ Tamtéž, str. 251.

jejího textu a jeho výkladu, ať už ve smyslu jazykové reprodukce stále vyspělejšími překladatelskými metodami. Případ, že se skuteční tak zvaný klasický, normativní překlad, platný aspoň pro jednu čtenářskou generaci, je zvláště u básnického díla takové obtížnosti a složitosti, jakým je básnická skladba Dantova, asi velice vzácný. U poezie stává se každý nový převod svébytným, byť kvalitativně odstupňovaným básnickým dílem, a nebylo by tudíž zdravé, upírat právo na existenci dvěma souběžným překladům, jde-li o dvě samostatné a umělecky opodstatněné interpretace. Každé nové přetlumočení nově reaguje na dílo a skrze dílo vyjadřuje i překladatelův světový názor, jeho stanovisko k soudobému kulturnímu a politickému dění. V tomto smyslu zásadně vítáme také překlad Capuderův, i když se objevil v tak překvapující časové blízkosti s překladem Gradnikovým i Debeljakovým.

První obecný dojem z tohoto nového překladu necht' nám poskytnete zase epizoda Francesky da Rimini⁴²:

« Ni večje muke », je odgovorilla,
« kot srečnih dnis pominjati se v bedi,
to ti vodnika skušnja je naučila.

A če tako te mika po tej sledi,
kdaj najina ljubav je kal pognala,
naj bo, a solza tekla bo k besedi.

Za razvedrilo neki dan sva brala,
kak Lancelota je ljubezen vila,
nič hudega sluteč samá sva ostala.

Ob branju večkrat sva oko sklenila,
bleda v obraz, in le ob sliki eni
sva ponevedoma se izgubila.

Prebrala sva, kako nasmeh želeni
ljubimec tisti je poljubil vroče,
ko on, ki bo na vekomaj ob meni,

je k mojim ustnam svoje dal, tresoče:
galjot je bil pisar, in to berilo:
več brati pótlej ni bilo mogoče ».

⁴² Capuder, Pikel, 1972, str. 46–47.

Jeden z nejoblíbenějších citátů z *Božské komedie* jsou vstupní slova této pasáže: ... *Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria; e ciò sa il tuo dottore!* U Capudera je souvislost této myšlenky přerušena vsunutou režijní poznámkou « je odgovorila », která v originále stojí předsunuta na počátek verše. Debevec Dantovo *Ed ella a me* zachoval s pěknou rytmickou souhlasností: « In ona dé », Župančič přeložil doslovněji: « In ona meni », Gradnik má: « In ona », kdežto Debeljak tady jakékoli označení mluvící osoby prostě vynechal, odsunuv je do třetího verše další tercíny, který jim cele zaplnil. Ve výroku samotném Debevec uzavírající připomínku *e ciò sa il tuo dottore* posunul na počátek druhého verše a Gradnik ho v tom následoval s doslovností, která se už velmi podobá plagiátu. Župančič věrně zachoval sled myšlenek Dantových; *il tuo dottore*, což se vztahuje na Vergilia, se u něho stal « vodník tvoj » a dostal – příznejme si to: k vůli rýmu – čestný predikát « věrný »: « zvesti ». Debeljak vynechal vstupní označení mluvčího a získal tím pro vlastní text čtyři slabiky, kterými nevhodně zředil a rozmělnil onen lapidární pasus na tři plné verše: « Bolesti večje v muki ni nobeni, / kot v žalosti na srečni čas spomini, / prav dobro ve to doktor tvoj učeni ». Takovéto mnohomluvnosti se Andrej Capuder vyhnul tím, že Dantovu čtyřslabičnou « režijní poznámku » *Ed ella a me* nahradil šestislabičnou » je odgovorila ». Dantův významný přesah (enjambement) *del tempo felice / nella miseria*, jímž básník dostal slovo *felice* do rýmové pozice a svou větu dokončil teprve ve třetím verši tercíny, Capuder nezachoval, ale závěr té pasáže roztáhl na celý poslední řádek: « to ti vodnika skušnja je naučila », podobně jako to – nepřilíží k jeho prospěchu – už dříve učinil Tine Debeljak.

Třetí verš druhé tercíny *farò come colui che piange e dice* přeložil Capuder volněji a méně působivě: « naj bo, a solza tekla bo k besedi », a takto vyhýbavě to místo reprodukovali také ostatní slovinští překladatelé, takže se i u nich z verše vytratil « ten, jenž pláče a mluví ». Sloveso *scolorare* v dalším textu této epizody (V, 131), mající význam « zbarvit barvy », « ztratit varvu », působilo tlumočnickům, jak se zdá, jisté potíže. Debevec Dantovo *e scolorocci il viso* přeložil nesprávně « in sva zardela », vázaje na to rýmy « želela » a « trpela », a Gradnik to při svém už skoro mechanickém opisování i s těmi rýmy převzal, Župančič však (« lice prebledává »), Debeljak (« da pobledita lici ») a také Capuder (« bleda v obraz ») význam pochopili správně. Ani verš *la bocca mi bacciò tutto tremante* (V, 136) nedopadl u Debevece

– a ovšem ani u jeho nohsleda Gradnika – dobře: « tresoč poljubil usta mi in lice » (u Gradnika « drhteč »), neboť tím, že tu milenec prý nepolíbí jen ústa, ale také tvář, snižuje se projev osudového propadnutí lásce na projev příležitostného miliskování a ničí se celý účinek tohoto verše: Župančič tu má « poljubi usta mi drhteč v izgubi » a Debeljak « na ustnici poljubi me drhteče »; jen Andrej Capuder parafrázoval ono prosté *mi bacciò* mnohomluvnějším « je k mojim ustnam svoje dal » a tím rovněž oslabil působivost toho místa.

V textu Dantovy básně se na některých místech vyskytují srozumitelně formulovaná jadrná rčení a úsloví, která jsou zřejmě tradičně lidového původu a někdy představují bezprostřední citaci některého latinského nebo italského přísloví. Jednou ze zkoušek překladatelovy dovednosti bývá právě způsob, jakým dovede přetlumočit takovéto gnomicky pointované výroky a začlenit je do veršového toku svého překladu. Na jednom místě *Pekla* (XXII, 13–15) líčí Dante, jak se s Vergiliem ubíral v průvodu deseti ďáblů, právě těch, o jejichž pitvorných jménech si tu ještě něco povíme, přičemž připomene lidovým rčením, že se člověk musí přizpůsobit prostředí a společnosti, v níž se právě octl, a praví: *Ahi, fiera compagnia! Ma nella chiesa / co' santi, e in taverna co' ghiottoni.* Debevec toto místo přeložil⁴³: « Vendar v cerkvi – rek dé stari – / s svetniki, a s pijanci v oštariji! » Gradnik⁴⁴: « Sijajna družba! S svetci v božjem hrami, / v krčmi s pijanci – staro je ravnalo ». Debeljak⁴⁵: « res lepa družba! Toda star rek pravi: / s svetniki v cerkev, v krčmo pa s pijanci ». Všichni tito tři překladatelé považovali za nutné, aby vsuvkou nebo přidavkem (« stari rek », « staro ravnalo ») upozornili na to, že tak praví vžitě pořekadlo. V Dantovi však nic takového nestojí, a u jeho tlumočnicku tu jde tedy vlastně o komentář vnesený do textu překladu. Je ovšem otázka, je-li takovýto postup žádoucí: překladatel přece nemá do svého překladu vkládat své subjektivní poznatky, vysvětlivky

⁴³ *Dom in Svet*, XXII, 1910, str. 403. – Údaj, že jde o přísloví, bral Debevec i ostatní překladatelé ovšem z komentátorů. Tak píše například G. A. Scartazini ve svém vydání (Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Riveduta nel testo e commentata, Quinta edizione, Milano, 1907, I, Cantica prima, *Inferno*, str. 211): « Questo proverbio popolare vuol dire che la compagnia corrisponde sempre al luogo in cui l'uomo si trova. Nell'Inferno non poteva dunque il Poeta aspettarsi compagnia migliore ».

⁴⁴ Gradnik, *Pekel*, 1959, str. 123.

⁴⁵ Debeljak, *Pekel*, 1959, str. 106.

a připomínky, byť byly po věcné stránce sebesprávnější, neboť by to vedlo k směřování kategorie překladu s kategorií výkladu, k osobním interpretacím a zásahům, jaké odporují základní stylové koncepci díla. Andrej Capuder tuto pasáž překládá takto⁴⁶: « o čedna družba! A tako se dela: / s svetniki v cerkvi, z žolnami v beznici ». I on tu má vsuvku, ale jen málo výraznou: « A tako se dela ». Jeho označení « žolna » ve svém přeneseném významu pochází zřejmě z argotu.

Biblického původu⁴⁷ je jiné ustálené rčení, které Dante zasadil do svého díla (*Inferno*, XXIII, 142–44):

... Io udi già dire a Bologna
del diavol vizì assai, tra i quali udi
ch'egli è bugiardo, e padre di menzogna.

Dantův skrytý citát z Evangelia, o ďáblu, který je otcem lži, přeložil Josip Debevec⁴⁸: « ' Nam pa v Bolonji že ' – ga mnih podraži, / ' razlagali so naši učenjaki, / da vrag lažnik je, otec vsaki laži ' ». Do polohy až skurilní převedl toto místo Gradnik (str. 134), který se tu směle odpoutal od Debevece a projevil nevšední míru samostatnosti, byť ne právě ku prospěchu svého úkolu: ... « V Bolonji čul sem že: smotlaka / da vrag je in grduh in da je vsake / laži komate vir njegova dlaka ». Debeljak (str. 151) tercínu přeložil: « Jaz pa v Bologni že », ga mnih podraži, / « sem čul, da zvitorepec vrag je vsak, / da je hinavec, oče lednji laži ». Střední řádek této tercíny patří k oněm nečetným veršům (je jich z 14.233 veršů celé *Božské komedie* jen pouhých 45), v nichž Dante užil mužského, tedy jednoslabičného rýmu, a je pozoruhodné, že Debeljak tuto výjimečnost zde reprodukoval. Capuder přeložil toto trojverší: « V Bologni sem že čul », ha brat tolaži, / « kaj zmore vse hudič, med drugim tudi, / da je prekanjen, da je oče láži ». Zde všichni překladatelé – s výjimkou Gradnika – shodně s Dantem výraz *laž*, ovšem ve tvaru genitivním, dostali do rýmové pozice, čímž mu přidali na důrazu, a slovinština jim k tomu napomáhala. (V horší situaci zde byli například překladatelé čeští, v jejichž mateřštině je slovo *lež* i v genitivu jednoslabičné (« lži »), takže tento klíčový výraz museli odsunout do vnitřku verše a do rýmu klást slovo jiné, sémanticky méně závažné. Jaroslav

⁴⁶ Capuder, *Pekel*, 1972, str. 117.

⁴⁷ Ev. sv. Jana 8, 44: *Pater mendaciorum diabolus est.*

⁴⁸ *Dom in Svet*, XXII, 1910, str. 451.

Vrchlický⁴⁹ tedy poslední verš této terciny přeložil: «že otec lži se vždycky lží rád bavil», Karel Vrátný⁵⁰: «jsem slyšel tu, že lhář a lži je otec», O. F. Babler⁵¹: «jsa otcem lži, má v šalbě zalíbení». Je to pěkný příklad, jak struktura a morfologie jazyka určuje charakter překladu).

Jinde zase Dante (*Inferno*, IV, 147) v proverbialní formě naráží na nepoměr mezi řečeným slovem, závazkem nebo rozhodnutím a pozdějším skutkem: *che molte volte a fatto il dir vien meno*. Je to přísloví z oné mezinárodně rozšířené skupiny, kterou představuje například latinské *Inter verba et actus magnus quidam mons est*, nebo české *Od slova do skutku, co od hlavy do kůtku*, nebo také srbské *Od rečena do stvorena, ka' od lista do korena*⁵². S naprostým nepochopením tento verš přeložil Gradnik (str. 28): «da večkrat zmanjka mi beseda klena», o mnoho výstižnější není ani překlad Debeljaka (str. 22): «da jim besede ne vhité pomena», ale nejbliže k významu originálu dostal se tu Capuder (str. 43): «da često rek pred dejstvi mi odjenja». Pozoruhodné na všech těchto překladech však je to, že se jejich tvůrci bezděky pokusili o zachování fonetické stránky Dantova rýmu «meno» («klena», «poména», «odjenja»), což nám připomíná pokus Karla Dostála-Lutinova⁵³ přeložit celou *Božskou komedii* při důsledném zachování zvukové podoby Dantových rýmů, takže například začátek vstupního zpěvu *Pekla*

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita,

u něho zní takto:

Kde půle cesty života nás vítá,
mne obklíčila náhle lesní chmura,
kde cesta přímá v houští byla skryta.

⁴⁹ *Peklo*, Přeložil Jaroslav Vrchlický, 1. vydání, Praha, 1879, str. 123 (XXIII, 144).

⁵⁰ *Peklo*, Přeložil Karel Vrátný, Praha, 1929, str. 141.

⁵¹ *Peklo*, Přeložil O. F. Babler, 1. vydání, Praha, 1952, str. 125.

⁵² František Ladislav Čelakovský, *Mudroslovi národu slovanského ve příslovích* (1852), ed. Karel Dvořák, Praha, 1949, str. 118.

⁵³ Sborník *Dante a Češi*, K 600-letému výročí úmrtí největšího křesťanského pěvce, Vydala Družina literární a umělecká, Olomouc, 1921, str. 39–49.

Pokus, který nelze hodnotit jinak než jako ojedinou literárně historickou kuriozitu.

Pěkné přísloví uplatnil Dante také v *Ráji* (I, 34): *Poca favilla gran fiamma seconda*. Debevec⁵⁴ je přeložil prostě a jadrně: «Že majhna iskra cel požar povzróči», a neméně výrazně Capuder (str. 6): «Neznatna iskra velik ogenj vzdrami».

Každá z tří kantik *Božské komedie* má svůj vlastní patos, odstupňovaný od tragiky hrůzy a věčné zavrženosti v *Pekle* přes naději a radostné očekávání v *Očistci* až k jásavé jistotě věčné spásy a blaženosti v *Ráji*, a jedním ze závažných kritérií každého jejího překladu je míra, v jaké tlumočnick dovedl vystihnout a reprodukovat tuto stylistickou diferencovanost. Pokusme se osvětlit si překlad Capuderův pod tímto zorným úhlem.

Podstatu tragiky *Pekla* zachytil Dante v nápisu na bráně, kterou se do něho vchází (III, 1–9):

Per me si va nella città dolente,
per me si va nell'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.

Giustizia mosse il mio alto fattore:
Fecemi la divina potestate,
la somma sapienza e il primo amore.

Dinanzi a me non fur cose create,
se non eterne, ed io eterno duro.
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!

Andrej Capuder překládá tyto patetické verše:

Tu skozi do trpečega greš mesta,
tu skozi pot gre v večne bolečine,
tu skozi k pogubljenim pelje cesta.

Pravičnost vnela je Boga višine,
iz božje sile vstal sem zmagovite,
ljubezni prve, vednosti edine.

Pred mano ustvaril Bog le vekovite
stvari je, večnost sojena je meni,
o vi, ki vstopate, vsak up pustite!

⁵⁴ *Dom in Svet*, XXXIV, 1921, str. 26.

Básník hned v prvním trojverší jasně vyznačuje, kdo tu k vcházejícím promlouvá: sama brána pekelná. « Per me si va ... », « Mnou prochází se ... » U Capudera je účín těchto veršů poněkud zeslaben neosobním « Tu skozi ... » (Podobně neosobně zní to u Debeljaka: « Tod skozi pot gre v mesto bolečine ... »; lépe začal Gradnik: « Skoz mene pot v mesto gre trpeče ... », pokazil si však tento verš metrickou chybou; dobře to podal už dříve citovaný Stanko Vraz: « Čez mene steza gre v te grozne puše ... », přičemž výraz « steza » v dalších dvou verších alternoval s « pot » a « cesta »). Další verš, mluvící o spravedlnosti, která pohnula vznešeného tvůrce, reprodukoval Capuder o něco lépe než ostatní slovinští překladatelé: « Pravičnost vnela je Boga višine », (u Debeljaka: « Pravičnost mojstra misel mi osnovna », u Gradnika: « Pravice sem navdih tvorcu v višini »!), ale *il mio alto fattore* je asi přece jenom něco jiného než « Bog višine ». Každý verš tohoto epigrafu je překladatelský problém pro sebe, tak také oba, které následují. « Iz božje sile vstal sem zmagovite » je ovšem jen velmi nepřesná reprodukce verše *Fecemi la divina potestate*, nehledě už k tomu, že ani z širšího kontextu není jasné, kdo je podmětem maskulinního tvaru slovesa « vstal sem ». A ještě jedna věc: v celém znění toho nápisu se jméno Bůh u Danta ani jednou nevyskytuje v nominativu – jen v pátém verši se objevuje v adjektivní formě « *divina potestate* »; u Capudera vedle adjektivní formy v témže verši *Bog* v nominativu se vyskytuje ještě dvakrát, ve čtvrtém a sedmém verši. Slavný závěrečný verš epigrafu *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate* je u Capudera uspokojivě vyřešen, shoduje se tu však až na jedinou hlásku (« vstopate » místo « vstopite ») s překladem Debeljakovým.

Ke konci *Očistce* líčí půvabná Matelda Dantovi pozemský ráj s jeho dvěma říčkami a praví (XXVIII, 118–133):

E saper dèi che la campagna santa
ove tu sei, d'ogni semenza è piena,
e frutto ha in sè che di là non si schianta.

L'acqua che vedi, non surge di vena,
che r'istori vapor che gel converta,
come fiume ch'acquista e perde lena;

ma esce di fontana salda e certa,
che tanto dal voler di Dio riprende,
quant'ella versa da due parti aperta.

Da questa parte, con virtù discende
che toglie altrui memoria del peccato;
dall'altra, d'ogni ben fatto la rende.

Quinci Letè; così dall'altro lato
Eunoè si chiama; e non adopra,
se quinci e quindi pria non è gustato:
A tutt'altri saporì esto è di sopra.

Andrej Capuder překládá toto místo:

Znaj, da naš sveti log je domovina
vseh vrst semen, da s sadjem polni veje,
kot ga ne trga zemeljska dolina.

Voda, ki zreš jo, pa iz žil ne vreje,
ki hlap jih polni, ko ga mraz zamoči,
kot reka, ki vsak čas ji zmanjka reje,

temveč jo večno živ studenec toči,
ki iz volje božje toliko dolije,
kot steklo je po strugah d dve pobočji:

v tej reki moč priteka, kjer se pije
pozaba grehov, a po oni drugi
spomin na dobra dela spet zasije.

Tu je Letè, a ona v drugi strugi
je Evnoè in vsak kdor ust ne skloni
poprej k obema, ni utekel tugi,
saj vseh užtkov se je izmaknil kroni!

Překlad je tu celkem velmi uspokojivý, jen místy by mu prospělo tlumení výrazů poněkud hyperbolických: « spomin na dobra dela spet zasije ... » (Gradnik tu má: « in spet spomin na dobra oživi ti ... »), « kdor ust ne skloni / poprej k obema, ni utekel tugi ... » (Gradnik: « a šele pitje bo obeh storilo, / da voda učinek pravi bo imela ... »), nebo « saj vseh užtkov se je izmaknil kroni ... » (Gradnik: « Slasti bo vseh bajvečje ti sladilo ... »). Nikde tu však u Capudera nepřichází k závažnější poruše přirozené souhry obsahu a formy ani k citelnějšímu přesunu stylistiky italského originálu.

V sedmém zpěvu *Ráje* hovoří Dante ústy své vznešené průvodkyně Beatrice o lásce a dobrotě boží (VII, 64–81):

La Divina Bontà, che da sè sperne
ogni livore, ardendo in sè, sfavilla
sì, che dispiega le bellezze eterne.

Ciò che da lei senza mezzo distilla,
non ha poi fine; perchè non si move
la sua impronta, quand'ella sigilla.

Ciò che da essa senza mezzo piove,
libero è tutto, perchè non soggiace
alla virtute delle cose nuove.

Più l'è conforme, e però più le piace;
chè l'Ardor Santo ch'ogni cosa raggia
nella più simigliante è più vivace.

Di tutte queste cose s'avvantaggia
l'umana creatura; e, s'una manca,
di sua nobilita convien che caggia.

Solo il peccato è quel che la disfranca
e falla dissimile al Sommo Bene,
per che del lume suo poco s'imbianca ...

Capuder přeložil tyto verše (str. 37):

Dobrota božja, ta, ki zametuje
slednjo zavist, goreča v luči zlati,
lepoto večno v iskrah nam razsuje.

Ta potok neposredne blagodati
je brez mejá, saj ni nikjer viharja
ki razdejal bi to, kar On pečati.

Ta dež, ki brez srednika nas obdarja,
je vsega prost, zakaj v stvareh, kasneje
ustvarjenih, ne najde gospodarja.

Bolj si mu zvest, za ljubšega te šteje,
saj sveti žar, ki vse stvari prešinja,
pri bolj podobni zagori svetleje.

To troje je človekova blaginja:
naj se le eno več mu ne odzove,
vsa žlahtnost zruši se, ki ga ogrinja.

Greh pa je tisto, kar ga da v okove
in vsemu dobremu ga izneveri,
da ne odseva več luči njegove.

U Capudera cítíme snahu po věrném zachovávání obsahu Dantových veršů přesto však dopouští se tento tlumočník někdy přestylizování dospívá k formulacím, kterými do svého textu vnáší elementy, jaké v originále obsaženy nejsou. Děje se tak nejčastěji z potřeby rýmu. Takto se do druhé terciny uvedeného souvětí u něho dostalo ujištění, že «ni nikjer viharja / ki razdejal bi to, kar On pečati», přičemž onen «vihar» působí poněkud neorganicky. (Josip Debevec)⁵⁵ to místo přeložil: «... ker se ne pokvari / pečat, ki vtisne ga, no v veke traja», a jen dovětek «no v veke traja», můžeme pocitovat jako zbytečnou amplifikaci). V další tercíně je Dantovo prosté *non soggiace* přeloženo složitě: «ne najde gospodarja», a *cose nuove*, v jejichž výkladu se komentátoři rozcházejí, jsou tu podány jako «v stvareh, kasneje / ustavjenih», ale vcelku tato tercina zde zní lépe než u Debevce, do jehož textu se v těch verších dostalo příliš mnoho prvků z komentářů:

Dà, stvar, ki neposredno jo utvári
Dobrota, je svobodna v svoji poti,
vpliv nebnih krogel je ne gospodari ...

Na začátku předposlední terciny Capuderovo «To troje» je také jen komentující zpřesnění Dantova všeobecnějšího *tutte queste cose*. Debevec toto trojverší přeložil:

Odlik je teh člověški duh deležen
prav vseh; a če le êne oskodéva,
je padec iz višine neizbežen,

přičemž se nám jen «padec iz višine» zdá výrazem poněkud drastickým. V poslední tercíně pak se nám jeví přece jen rozdíl, učiní-li hřích člověka nepodobným *al Sommo Bene*, nebo zpronevěří-li se

⁵⁵ *Dom in Svet*, XXXV, 1922, str. 176–77.

jím «vsemu dobremu», nebo – jako u Debevece – «greh bogoslično kvari mu natoro».

Než se však pokusíme podat celkový posudek Capuderova překladu, musíme ještě probrat některá místa *Božské komedie*, která pro překladatele představují zvláštní problémy. Je to například ono místo *Pekla* (XXI, 76–123), na němž Dante s humorem u něho ojedinělým uvádí infernálně groteskní jména ďáblů, kteří se na chvíli stávají jeho a Vergiliovými průvodci podsvětím. Ta jména vymyslel si a složil básník, aby jimi charakterizoval jejich zevnějšek nebo naznačil úlohu, jakou budou hrát v dalším zpěvu, a tato jména dělávají vykladatelům i překladatelům těžkou hlavu. Náčelník té rotý dostal jméno *Malacoda* (XXI, 76 a d.) a nebylo nesnadné utvořit pro něho slovinský ekvivalent *Zlorepec*: tak ho nazval Debevec⁵⁶, a toto vyhovující jméno zachovali Gradnik, Debeljak i Capuder. *Alichino* dostal u Debevece jméno *Durak*, kteréžto nepřiliš vhodné řešení se Capuderovi zřejmě tak zalíbilo, že je převzal, ač by se mu Debeljakův *Plahutar* byl mohl hodit lépe. *Calcabrina* z téhož Dantova verše je u Capudera – shodně jako u Debevece a ostatně jako také u Buzoliće a Nazora⁵⁷ – *Gazimraz*. *Barbariccia* je u Capudera *Bradonja*, v čemž se shoduje s Gradnikem, kdežto Debevec by mu byl mohl nabídnout jméno *Rusobradec* – u Buzoliće i Nazora *Rudobrad*. *Draghignazzo* (u Debevece kdysi *Pozoj-nos*, u Debeljaka *Zmajskigobec*) je u Capudera *Zmajenos*. *Rubicante*, u Debevece *Rusec*, u Debeljaka *Rusjanec*, je u Capudera *Rusa trapa*, a *Cagnazzo*, pejorativní tvar druhového názvu *cane*, který u Debevece byl *Pesjan* a u Debeljaka *Pesjanec*, se u něho rýmuje s *Rubicantem*: *Pasja šlapa*. *Ciriatto* u něho má jméno *Ščetinar*, jež mu už dávno dal Debevec a jež zachovali také Gradnik a Debeljak. Uhrnem možno říci, že slovinští překladatelé, nevyjímaje ani Andreje Capudera, po průkopnickém Josipu Debevcovi neprojevili při reprodukci těchto diabolických jmen pozoruhodnější originalitu, a v jiné jazykové oblasti jihoslovanské je přímo zarážející případ Vladimira Nazora, po jazykové stránce vždy tak bohatého a původního, který zde neuplatnil nic ze své kreativity a fantazie, nýbrž tato jména do slova a do písmene převzal z překladu svého předchůdce Stjepana Buzoliće. Byla tu povšechně promarněna příležitost

⁵⁶ *Dom in Svet*, XXIII, 1910, str. 402.

⁵⁷ Srovnej v těchto poznámkách č. 7 a 3.

k rozehrání slovtvorné vynalézavosti právě na tomto textu, který je u Danta jediným dokladem jeho smyslu pro komično.

Teprve posledním veršem toho zpěvu vyvrcholí groteska scény s ďábly. Směšnost spočívá v tom, že jejich velitel ústrojím, které není právě určeno k hudební produkci, zatroubí signál, aby se jeho rota dala do pochodu: *Ed egli avea del cul fatto trombetta*. Debevec⁵⁸ přeložil tento ožehavý verš se stydlivou pruderií, chabě a bezvýrazně: «in zad – v odhod – zapéla mu he piščal». Jednoznačněji verš přeložili Gradnik a Debeljak, kteří Dantovo pohoršlivé substantivum dali přímo do rýmu – první: «Ta pa zatrobi jim s trobento v riti», druhý: «a ta da znak s trobento svoje riti». Uspokojivě i Capuder: «Nakar jim oni z ritjo zatrobenta». Básník potom na počátku příštího zpěvu / (XXII.) ve vši vážnosti, ba skoro slavnostním způsobem rozvíjí obrazy válečného manévrování, podřízeného vojenským signálům, aniž čtenář může ihned postřehnout, že se tu pak naváže na onen nezpůsobný závěrečný verš.

Místo, které překladateli přináší problém nejen jazykový, ale nutí ho také k rozhodování ve věci geografické lokalizace, stojí na konci *Pekla* (XXXII, 25–30). Jsou to verše:

Non fece al corso suo sì grosso velo
di verno la Danoia in Ostericch,
nè Tanai là sotto il freddo cielo,

com'era quivi; chè, se Tambernicch
vi fosse su caduto, o Pietrapana,
non avria pur dall'orlo fatto cricch.

Jaký je význam těchto veršů? Obyvatel teplé Itálie hledá nejdříve exotické příklady studených řek «pod chladným nebem», aby

⁵⁸ *Dom in Scet*, XXIII, 1910, str. 402. – Debevec asi cítil, že tu ve svém překladu čtenářům zůstal něco dlužen, a poznamenal proto, že Jaroslav Vrchlický ten verš (*Peklo*, XXI, 139) přeložil: *A tento na cestu nám troubil řiti*. Tím slovinský překladatel podal jeden z mála dokladů, že při své práci přihlížel také k překladu velkého básníka.

Jaroslav Vrchlický podal ostatně v časopise *Zvon*, Týdenník beletristický a literární, roč. I, Praha 1901, str. 311–12, referát *P. G. Berthiera nové glossy k jménům ďáblů v XXI. zpěvu Pekla Dantova*, v němž podává některé nové výklady a opravuje své starší převody těchto jmen, ale zdá se, že Debevec tento článek neznal a nepoužil tam podávaných návrhů.

vyvolal představu tloušťky ledu na nich utvořeného, a nalézá je v největší řece střední Evropy Dunaji (Danoia) a v jedné z velkých řek evropského Ruska Donu (Tanaì). Potom uvádí jména dvou hor jako příklady mohutnosti a hmotnosti: Tambernicch a Pietrapana. Co je to Tambernicch? Komentátoři se shodují v tom, že tu jde o zkomoleninu: jedni se dohadují, že jde o Tovarnik, Fruška Gora ve Srijemu (více než nepravděpodobné), jiní, že jde o Javornik poblíže Postojny, a touto teorií se podporuje domněnka, že Dante kdysi navštívil tamní velkolepé jeskyně a že ta procházka podzemím (« Dantova jáma » u Tolminu) ovlivnila jeho líčení pekla⁵⁹. Nás na těchto verších zajímá dvojí: jak [slovinští překladatelé podali název Tambernicch a jak u nich pochodilo] onomatopoické *cricch*, které v básníkově originále zdůvodňovalo užití rýmu mužského. Debevec⁶⁰ přeložil toto místo:

Ne skrije pod tak močno se odelo
avstrijske Donave pozimi tok,
ni zmrzli Don pod skorjo tak debelo,

kot tu je; če bi v tega leda krog
pal Tabernik al gora Pietrapanja,
pa ne bi niti rob dobil razpok.

Tambernicch je zde *Tabernik*, ale to jméno je přesunuto na počátek verše, takže tu nevznikla nutnost rýmu na *-ik*; stylistická diferenciacie je tu poněkud seřena, zvuk ledu, puknuvšího pod dopadem velkého tělesa, tu napodoben není, ale jednoslabičný rým, zde málo zdůvodněný, je přece zachován.

Alojz Gradnik nezachoval v tomto souverší ani mužský rým ani zvukomalebnu pointu *cricch* a jeho překlad je velice chabý:

V zimi se s skorjo ni tako debelo
avstrijska Donava nikdar pokrila,
ne mrzli Don, kot to jo je imelo

⁵⁹ Podle jiných dosti přesvědčivých komentářů by mohlo jít o horu Tambura (kdysi Stamberlicche) v Apuánských Alpách, v nichž se tyčí také Dantova Pietrapana, Pietra Apuana, dnes La Pania, východně od Carrary.

⁶⁰ *Dom in Svet*, XXIV, 1911, str. 433.

jezero! Če bi nanj se prevalila
Javornik in z njim vrh še Pietrapanje,
bi niti roba skorje ne zdrobila.

Stejně neobratně a nevýrazně toto místo přeložil i Tine Debeljak:

Ne strja v skorjo se tako debelo
avstrijska Donava, ko zledení se,
ne Don pod zmrzlim nebom, kot imelo

jo jezero je to, ker, če zvali se
vanj Javornika vrh, če Petrepanje,
še vrhnja plast ledú ne oddrobi se.

Bohužel ani Andrej Capuder na tomto místě nedovedl adekvátně vystihnout stylistické faktory Dantova textu:

Ni še avstrijska Donava, svečana,
tako zaležnega prtú imela
in ne pod mrzlim nebom daljna Tana,

kot je prevleka ta, in če zgrmela
bi nanjo Javornik ali vrh Panje,
ne škipne niti rob, tak je debela!

Úhrnem můžeme tedy říci: tři ze čtyř překladatelů určují zde *Tambernicch* jako *Javornik*, což je rozhodnutí Slovincům jistě sympatické. U Capudera se *Tanaì* = *Don* jmenuje « daljna Tana », a nikdo z té čtveřice se nepokusil převést do svého jazyka naturalistické onomatopoeion *cricch*. Bilance zvláště v tomto posledním ohledu věru nepříznivá.

Každý cizojazyčný citát v některém literárním textu působí překladateli větší nebo menší rozpaky. Je tu v jeho předloze jisté napětí, které je dáno rozdílností a vzájemným poměrem dvou jazyků; a k tomu nyní přistupuje překladatel s třetím jazykem, jehož poměr k jazyku citátu bývá zpravidla zcela jiný. Dante staví své tlumočníky před takovýto problém, když v *Očistci* (XXVI, 139–148) líčí, jak se na sedmé římse očistcové setkal s trubadúrem Arnautem Danielem a ten ho oslovil ve své rodné provensálštině:

Ei cominciò liberamente a dire:
« Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu no me puesc, ni-m voill a vos cobrire.

Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
 consiros vei la passada folor,
 a vei jausen lo joi, qu'esper, denan.

Ara us prec, per aquella valor
 que vos guida al som d'esta escalina,
 sovenha vos a temps de ma dolor!»

Poi s'ascose nel fuoco che gli affina.

Provensálština mohla vzdělanému italskému čtenáři doby Dantovy být zhruba srozumitelnou. Představovala mu jazyk blízkce příbuzný jeho mateřštině, ale zároveň jazyk vyspělý a uhlazený, stojící snad na poněkud vyšším stupni vývoje než tehdejší rudimentární Dantova italština. Někteří překladatelé se zde pokoušeli najít řešení, jež by vystihovalo vzájemný poměr těchto dvou jazyků, takže například u Němce Stefana Georgeho provensálský trubadúr hovoří holandsky, v první, vydání Bablerova českého překladu⁶¹ polsky. V obou těchto případech je poměr *italština: provensálština* poměrem *němčina: holandština* nebo také *čeština: polština* po stránce příbuznosti a srozumitelnosti i po stránce vyspělosti jazyka dobře vystižen. Zároveň však sugereje takováto konkrétní a jednoznačná jazyková substituce také konkrétní geografickou a etnologickou lokalizaci, která čtenáře musí mást a rušit, ne-li přímo pobuřovat. (Babler od ní v druhém a třetím vydání svého překladu upustil, takže nyní u něho Arnaut hovoří česky). Jiné řešení uplatnil Jaroslav Vrchlický⁶², když ve svém překladě ponechal Arnautovu řeč v provensálském znění Dantova originálu a její prozaický překlad odsunul do komentáře. Sám odůvodnil svůj postup v poznámce: «Neuznal jsem za dobré překládati toto místo snad starou češtinou, ponechal jsem znění originálu. Dante chtěl naznačiti ostře rozdíl svého jazyka od před tím obvyklé mluvy provençalských básníků. Naznačení poměru toho překladem do starých forem (at' té nebo oné řeči) zdá se mi nedostatečné, ano i mluvnický nesprávné. Vložil jsem tedy do českého textu znění provençalské a svázal střední verš terciny až s posledním, jímž končí celý spěv ... ».

Toto řešení přejal ruský překladatel Michail Leonidovič Lozin-

⁶¹ Srovnej zde poznámku 51. (Epizoda Arnauta Daniela tam na str. 307). Druhé a třetí vydání toho překladu 1958 resp. 1965.

⁶² *Peklo*, Praha 1880, str. 170. Poznámka v komentáři na str. 229.

skij⁶³, který však hned k textu toho místa připojil veršovaný ruský překlad řeči, a po něm je přejal také náš Andrej Capuder⁶⁴, jenž prozaický překlad těch veršů vložil do komentáře. Na tomto Capuderově komentáři je pozoruhodné to, jak jsou v něm přeložena a vyložena slova «jausen lo joi». Píše o tom: «Med drugim nahajamo v teh tercinah tudi enega ključnih trubadurskih izrazov – problemov: «jausen lo joi», ki pojasnjuje samo bistvo provansalske lirike: «uživati užitek (kot stanje in kot dejavnost!)» ali kot se tu sloveni: «rajati raj». «Předpokladem těchto úvah je čtení «jausen lo joi» – v jiných edicích Dantova textu stojí ovšem «jausen lo jorn», což je «užít dne», «carpe diem»; ale líbí se nám pozornost, jakou Capuder dovede věnovat takovému pojmu a jakým tvůrčím způsobem jej dovede formulovat ve svém jazyku. Někteří mimoslovinští překladatelé v epizodě Arnauta Daniela řeč trubadúrova od ostatního textu odlišili tím, že ji jazykově archaizovali. Je to postup, jak zjistil už citovaný Jaroslav Vrchlický, rozhodně nesprávný, pro slovinského tlumočníka nadto neschůdný také z důvodů, které jasně vyjádřil básník a překladatel Janez Menart⁶⁵: «Edini prevajalski minus slovenščine je v tem, da nima knjižno ohranjenega jezika za stoletja pred protestanti in torej v njej ni mogoče ustvariti arhaiziranih prevodov pesniških del, ki so nastala pred renesanco ... ».

Dante sám razil nebo formoval pro některé své filozofické a teologické pojmy nová slova nebo slovní tvary, jichž sám někdy užil jen jednou a jež se obecně neujaly. Jedním z možných kritérií překladatelových schopností je způsob, jakým se s těmito slovy vypořádá. Hned na počátku *Ráje* (I, 70) užil slovesa *trasumanar* ve významu «povznést se nad lidství», »vznést se od lidství k božství», «stát se více než lidským». Capuder Dantovy verše *Trasumanar signidicar per verba / non si poria ...* překládá: «To přečlovečenje vi vam v

⁶³ Viz zde pozn. 30. Epizoda Arnauta Daniela v prvním vydání na str. 256–57, v druhém na str. 385–86.

⁶⁴ *Vice*, 1972, komentář str. 222–23. Jeho prozaický překlad toho místa zní: «Tako mi laska vaše ljuveznivo vprašanje, da se ne morem niti nočem skrivati pred vami: Arnaut sem jaz, ki jočem in pevaje hodim. Zaskrbljen gledam na svoje minule norosti in raj, kjer bom zarajal, vidim pred seboj. Zdaj pa vas prosim, pri kreposti, ki vas vodi v vrh te lestve, ko bo čas, se spomnite še mojih muk!»

⁶⁵ Na str. 47 rozpravy *Razmerja v sodobni slovenski poeziji*, VII; srovnej zde pozn. 2.

besedi / težko povedal ... », a to je řešení naprosto uspokojivé. Hůře to dopadlo se slovesem *indiaris*, které si Dante utvořil pro čtvrtý zpěv *Ráje* (verš 28) s významem « zablouhat se v Boha », « zbožšťovat se ». Verš *Dei serafin' colui che più s'india* překládá Capuder neobratně: « Deraf, ki najbolj Boga je pred vrati ... ». Devátý zpěv téže kantiky (IX, 73 a 81) přináší hned tři verba, která Dante směle, skoro svévolně utvořil z osobních zájmen: *inluarsi*, *intuarsi* a *immiarsi*, přičemž *inluarsi* znamená: bez výhrady se pohroužit v Něho, to jest v Boha; *intuarsi* = vcítit se do tvého ducha, *immiarsi* = vžít se do mého myšlení. Co slovo, to překladatelský problém. Verš « *Dio vede tutto; e tuo voler s'inluia* », / *diss'io*, « *beato spirito ...* » přeložil Capuder: « ' Bog vidí vse ', mu pravim, ' brez pregrade / in ti v Njem, blagi duh ... ' », a verš *s'io m'intuassi, come tu t'immii*, u něho zní: « če bi poznal te, kot poznaš ti mene ». Obsah Dantových veršů je tu reprodukován s jakousi globální věrností, ale není tu ani stopy slovotvorné originality a odvahnosti básníkovy. V *Ráji* stojí dále (XIII, 56–7) verše, v nichž slovesem *intrearsi* je vyjádřeno splnutí trojčlennosti v dokonalou jednotu: ... *che non si disuna / da Lui, nè dall'Amor che a Lor s'intrea ...*, a Capuder to přeložil: « in se nikdar od Njega ne razdvaja, / ne od Ljubezni te, ki v njima greje ... », vše správné jen podle smyslu. Ale dala by se vůbec do kteréhokoli jazyka převést ona skvělá, Dantem jednorázově vytvořená a užitá slova *indiaris*, *inluarsi*, *immiarsi*, *intuarsi* a *intrearsi*, která ani v jeho mateřštině nezobecněla a nevžila se? ...

Všechny tři kantiky *Božské komedie* zakončil Dante slovem *stelle*. Když se svým průvodcem Vergiliem prošel všemi hrůzami pekla a dostal se do průliny, která je vedla ven na svět, mohl uzavřít zprávu o své cestě slovy: *e quindi uscimmo a riveder le stelle*; když prošel všemi stupni očistce a Matelda mu dala pít vody z říčky Eunoë, cítil se obrozen jako stromky v jarní zeleni, *puro e disposto a salire alle stelle*; a když pak cestou sférami dospěl k přímému zření Boha, poznal Lásku jako nejvyšší princip vesmíru, *L'Amor che muove il sole e l'altre stelle*. Zasadiv slovo *stelle* jako klenot na závěr jednotlivých oddílů své velikolepé básnické trilogie, zdůraznil Dante, že konečný cíl své skladby spatřuje v tom, povznést lidského ducha k nebi, ad astra. Překladatel zde musí bezpodmínečně zachovat tuto jeho zákonitost a položit na konec všech těch tří posledních veršů slovo *hvězdy*. Jsou jazyky, v nichž je na výraz *hvězdy* v jeho dvojslabičné formě dostatek rýmů, a překladatelé se tu nesetkávají s většími

těžkostmi – připomínám například němčinu, v níž v těchto verších na *Sterne* možno bez velkého násilí použít rýmů jako *Ferne*, *Kerne*, *gerne* a podobných; hůře jsou na tom v tomto ohledu jazyky slovanské, v nichž na nominativ respektive akuzativ *hvězdy* téměř není dobrých a použitelných rýmů. A jak si tedy zde počínali slovinští překladatelé? Josip Debevec⁶⁶ přeložil například závěrečné verše *Ráje*:

Omagal tu mi vid je za nebesa ...

A zdaj gibálo mojih je željá

– kot giblje voz, da z njim takó, kolesa –

Ljubezen, gibar solnca in zvezdá.

Zachoval tedy slovo *hvězdy* na konci verše, ale přesunem přízvuku v druhém pádu plurálu na druhou slabiku (*zvezdá*) vytvořil si možnost jednoslabičného koncovkového rýmu na *željá*, což je však souzvuk velmi chabý. Už dříve uzavřel své *Peklo*⁶⁷ veršem « *prišla sva vun in zrla spet k zvezdám* », tedy také koncovkou, kterou rýmoval na *tam* – samé nedořešené pokusy, jimiž dal špatný příklad těm, kteří přicházeli po něm. Alojz Gradnik zachoval v závěru svého *Pekla* sice ženský rým originálu, rýmoval však na « v jami » předposledního verše také jen koncovku instrumentálu množného čísla: « *Stopila ven sva in bila pod zvezdami* ». V konečném verši svých *Vic* kapituloval však tento překladatel a posunul *zvezde* na předposlední místo ve verši, který pak formoval takto: « *pripravljen, čist za vzlet v zvezdá višine* ». Tine Debeljak uzavřel své *Peklo* rovněž instrumentálem plurálu onoho klíčového slova: « *ven stopiva in že sva – pod zvezdami* », a ani Capuder nedovedl vynajít lepší řešení, když napsal na závěr *Pekla*: « *tam šla sva ven in stala pod zvezdami* », a na závěr *Očistce*: « *čist in gorěč za pota nad zvezdami* ». Tomuto způsobu zůstal pak věren i na konci *Ráje*: « ... *ta ljubezen, / ki giblje sonce z milijon zvezdami* ». Tato řešení s jejich koncovkovými rýmy nelze označit jinak než jako kompromisy a východiska z nouze, k jakým se arci musí uchýlovat snad všichni překladatelé *Božské komedie* do kteréhokoli slovanského jazyka.

Máme-li nyní, po všech těchto připomínkách, srovnáních, a drobných výtkách, souborně zhodnotit Capuderův překlad, musíme říci, že jde o práci vážnou a do značné míry úspěšnou. Překla-

⁶⁶ *Dom in Svet*, XXXVIII, 1925, str. 272.

⁶⁷ *Dom in Svet*, XXIV, 1911, str. 481.

datel si svůj úkol nikterak neusnadňoval a nezjednodušoval. Byl si vědom toho, že jde o náročnou práci na pomezí vědy a umění, filologie a poezie. Rozhodl se, že bude zachovávat formální kázeň Dantových tercín i s jejich řetězcem rýmů, dále, že bude důsledně dodržovat ženské rýmy. Rýmům vůbec věnoval velikou pozornost: odchylek od akusticky přesného rýmování u něho téměř není a jeho zásoba rýmů je dostatečně hojná a bohatá na kombinace. V jeho překladu je cítit snahu o lehčí a zjednodušenější dikci, nedochází však téměř nikde k citelnému stylistickému posunu na úkor originálu. Na místech, na nichž měl k dispozici vícero výrazových možností, dovedl podle potřeb kontextu a zvukové stránky verše zvolit ty nejvýhodnější, Každou ztrátu na lahodnosti slohu a každé ochuzení textu po obsahové stránce dovedl jinde kompenzovat tím, že svůj text obohacoval o stylistické hodnoty, které v předloze byly obsaženy jen jaksi pod povrchem a skrytě, přičemž co nejplněji využívá všech možností a půvabů své rodné slovinštiny.

Ano, slovinština. I k její chvále musíme zde pronést několik slov. Pravá hodnota a plnost jazyka projevuje se vlastně teprve na překladech, na tom, jak svým slovním materiálem a svou morfologií dovede věrně a přesvědčivě podat literární díla cizího jazyka, cizího, také dobově vzdáleného prostředí a cizích myšlenkových oblastí. To ostatně nedávno vyjádřil tak France Pibernik⁶⁸: « Ob razpravljanju o besedju je kaj zgovorno dejstvo, da se pravo bogatstvo naše besede pokaže šele v prevodih, ko je treba posloveniti biblijo, Homerja, Danteja, Villona, Shakespeara, Rabelaisa, Molièra, Byrona... Joycea in tako naprej ». Slovinština v Capuderově překladu *Božské komedie* se jeví tvárnou a bohatou, lahodnou a zvučnou, a k zásluhám jejích možností, často skrytých a utajených, nutno asi přičíst leccos z toho, co připisujeme našemu překladateli. Slovinština zase jednou čestně obstála v těžké zkoušce, kterou je každý překlad díla tak složitého a náročného, jaké představuje právě Dantova báseň.

Sympatické je nám, že Andrej Capuder svůj překlad nikterak nepovažuje za dílo dokonalé a konečné, ale že naopak předvídá další překladatele, kteří přinesou « nove prevajalske rešitve pri nadaljnem slovenjenju Komedije »⁶⁹.

Otto F. Babler

⁶⁸ *Razmerja v sodobni slovenski poeziji*, VII, str. 43; srovnej zde pozn. 2 a 65.

⁶⁹ Viz jeho doslov k překladu, *Raj*, 1972, str. 236.

ГОРЬКИЙ И ДОСТОЕВСКИЙ

Тема настоящей статьи не раз рассматривалась в горьковедении. Общеизвестны перипетии полемики Горького с наследием Достоевского и причины идеологического порядка, приведшие его к резким выпадам против « больной совести » России. Результаты этих исследований приведены м.п. в работах Б. А. Бялика, напр. в его книге « М. Горький - литературный критик » (Москва 1960 г.). Здесь же в главе « Достоевский и достоевщина » (стр. 238 и сл.) упомянуты не только литературно-критические высказывания Горького о Достоевском, но и полемика содержащаяся в горьковских художественных произведениях¹.

По словам Б. А. Бялика, отношение Горького к Достоевскому являлось гораздо более сложным, чем его взгляды на любого другого русского писателя. Без преувеличения можно сказать, что Горький - автор и самых отрицательных и самых восхищенных высказываний о мастере « Преступления и наказания ». У Горького можно найти определенные точки *соприкосновения* с Достоевским; острая идейная борьба рождалась как раз на этой основе. Сущность сближения и спора заключалась, прежде всего, в вопросе о понимании сущности человеческой души. Горький - так же как и Достоевский - считал ее полем боя разума и инстинктивных, темных сил; он тоже часто заставлял ее в состо-

¹ См. также сравнение Горького с Достоевским в книге Б. В. Михайловского « Творчество М. Горького и мировая литература 1892-1916 » (Москва 1965 г.), в частности противопоставление романов « Преступление и наказание » и « Трое » (стр. 299-323), установление точек соприкосновения между обоими авторами в деле критики « наполеонизма » и различий, заключающихся в том, что Достоевский делает из этой критики пассивно-религиозные выводы, тогда как Горький стремится к революционному протесту против данного общества.

янии резкой раздвоенности. Однако, в противоположность Достоевскому, он считал сознание человека силой более могущественной, чем его подсознательная сфера, будучи убежденным в том, что разум в конце концов должен победить все существующие в человеке и вне его стихии. Другими словами: конкретно-исторические социальные качества людей Достоевский изображал вечными, общечеловеческими; хотя он и боролся против зла в человеке, однако силу этого зла преувеличивал настолько, что оно им, в сущности, увековечивалось и, в этом смысле, « оправдывалось ». Таким образом, спор Горького с наследием Достоевского являлся спором о возможности и необходимости революционного преобразования мира ².

Отсюда вытекали все выпады Горького против автора « Братьев Карамазовых », получавшие порой очень резкие формы, что и вызывало на менее резкие реакции русской литературной общественности (см., главным образом, полемику вокруг постановки « Бесов » в 1913 г., вызванную статьями Горького « О карамазовщине, » и « Еще о карамазовщине, »). По верному замечанию Б. Бялика, Горький порой скорее чем на Достоевского нападал на т.н. « достоевщину », т.е. на те интерпретации Достоевского, авторами которых являлись его современники, главным образом модернисты. Борясь против них, он иногда отвлекался от конкретно-исторического содержания образов Достоевского, как будто перенося его героев в более позднее время и давая им оценку с точки зрения этого времени, новых его требований ³.

Начиная с восьмидесятых годов, о Достоевском говорили, как о « жестоком таланте ». Впервые эти слова высказал Н. К. Михайловский; они « принялись » и на рубеже столетий уже успели стать общим местом; их можно встретить и в высказываниях Горького. Но ведь Н. К. Михайловский говорил же и о « жестокости » - Горького! ⁴. И псевдоним « Горький » как раз звучал « горько », безжалостно. Таким образом, характеристика Достоевского, как « жестокого таланта », в известном смысле

² См. Б. Бялик, цит. произв., стр. 240, 245-246.

³ Там же, стр. 258.

⁴ Об этом см. Б. В. Михайловский, цит. произв., стр. 36.

применима и к Горькому. С определенной точки зрения (в данном случае с народнической) оба писателя нарушали какую-то меру, норму, разбивали ее гармоничность и снимали запреты с табуированных ею тем.

Горький является « жестоким талантом » не только потому, что он изображает труппы, « дно », босяков, проституток (так что самая среда его рассказов является « ненормальной »). Он жесток и безжалостен тоже потому, что следует за своими героями в труппы их души: такие произведения, как « Жизнь Клима Самгина » или « Карамора », в которых рассказана биография темной, злой души, и вообще истории, которые проливают свет на черные закоулки человеческой совести, - все это немислимо без усвоения опыта Достоевского.

Вспомним и другую общеизвестную черту текстов Горького: его чудаков и людей « выламывающихся » из своей исходной социальной среды. Разве это не напоминает Достоевского, герои которого сплошь да рядом ненормальные? А многочисленные скандальные сцены, массовые нарушения бытовой нормы, в которые постоянно выливаются конфликты в произведениях обоих авторов?

И вот сходные черты в подходе к сознанию героев: их психика дана в антиномичных проявлениях и ее *мировоззренческое, идеологическое* начало чрезвычайно сильно выдвинуто. У Достоевского, как и у Горького, каждый персонаж, даже наименее « интеллектуальный », отличается собственной « философией », резко очерченным мировоззрением (которое, разумеется, не обязательно логически-стройно). Если Достоевского иногда считают автором « идеологического романа », то эта характеристика несомненно применима и к Горькому.

Но, вопреки всему этому, Горький не является тем сознательно положительным продолжателем Достоевского, каким он был, например, по отношению к Лескову или даже к Льву Толстому. Точки соприкосновения по-своему оттеняют, подчеркивают *расстояние*, пролегающее между этим двумя большими русскими художниками. Все похоже только в отдельности; но оно включено в две очень разные структуры.

Возьмем, к примеру, их романы и отметим различия, которые заметны уже на первый взгляд. Даже очень объемистые произведения Достоевского рассказывают о действиях протекающих в

течение очень небольшого отрезка времени (весь первый том «Идиота» происходит в течение всего лишь нескольких часов!). Горький же, в противоположность этому, тяготеет к масштабу всей жизни: поэтому он и называет свои книги «Жизнь Матвея Кожемякина», «Жизнь Клима Самгина». Автобиографическая трилогия, а также «Дело Артамоновых» рассказывают о десятилетиях (в раннем творчестве рассказаны многолетние судьбы героев в таких произведениях, как «Трое», «Горемыка Павел», «Форма Гордеев», в более поздний период в повести «Исповедь» и т.д.). И эта биографичность порой приобретает размеры эпохологической панораматичности: подзаголовок «Жизни Клима Самгина» звучит «Сорок лет»; в «Деле Артамоновых» не случайно рассказаны события, ограниченные во времени 1861-м и 1917-м годами. Достоевский никогда не смог бы написать романа, который носил бы название «Городок Окуров» и композиция которого основывалась бы на точке зрения внеличного социально-исторического целого. И поскольку речь идет об этапах биографии: у Горького возможно «Детство» или «Мои университеты» (м даже «В людях»), т.е. биография, включенная в более общий контекст, размеры которого шире координат отдельной личной жизни; у Достоевского же встречаемся с «Подростком». Можно сказать, что роман Достоевского является романом личностно-нравственного сознания, в противоположность Горькому, создавшему роман сознания историологического.

Переменим, однако, угол зрения и обратим внимание на вопрос о рассказчике. Как известно, Горький часто исходит из повествовательно-композиционной установки определенного центрального рассказчика, который хотя и участвует в действии, но играет в нем преимущественно роль наблюдателя событий. В произведениях Достоевского иногда встречается аналогичная точка зрения, например, в романах «Униженные и оскорбленные» или «Бесы». Но в случае, когда он пользуется т.н. *ich*-формой, этот прием играет совершенно другую роль, чем у Горького: Достоевский как будто нуждается в рассказчике, который хотя и видел все события, но не в состоянии по-настоящему оценить их, посмотреть на них с надлежащего сверхличного расстояния. Очень наглядно сказалось это в «Бесах»: Рассказчик в этом романе явно находится на более низком умственном уровне, чем все главные действующие лица, он собственно даже «не

понимает» того, о чем он рассказывает: он провинциален и локален, рассказывая о людях, требования которых - универсальные и тотальные. Рассказчик отличается ограниченностью «рядового» персонажа, тогда как героям присущ крузогор, какой в других случаях характерен для всезнания эпического повествования. В этом отношении, по сравнению с классической традицией, рассказчик и герои поменялись местами.

Горький поступает по-другому. Его рассказ является как раз носителем целостного кругозора, целостного знания о тотальности мира. В текстах, написанных с точки зрения рассказчика, отличающегося определенным положительными идеологическим обликом («Исповедь», автобиографическая трилогия, цикл рассказов «По Руси» и др.), он рассказывает от первого лица. В случаях же, когда сознание главного персонажа (Кожемякина, Петра Артамонова, Самгина) из-за идеологической неполноценности искажает мир, автор создает синтез внеличного повествования и внутренней речи героя, исходящий из противоречия между органичностью авторефлексии и явным историко-идеологическим смыслом положения, действий героя и наблюдаемых им изменений окружающей среды. Оба эти варианта горьковского повествования основываются на последовательно-монологической точке зрения: мы смотрим на мир сквозь призму одного центрального сознания; и хотя это сознание вступает в диалогические контакты с другими сознаниями, но его носитель, с сюжетной точки зрения, скорее находится в эпизодическом положении; зато с теоретической точки зрения (в качестве человека, обдумывающего все рассказываемое) его положение является суверенным и определяющим. В некоторых случаях (напр., в рассказе «Отшельник») Горький даже как-то «удваивает» эту точку зрения, строя текст в виде двух концентрических монологов: рассказчик-автор со своим четко обрисованным идейным миром встречает героя, который рассказывает ему свою жизнь, т.е. то, что случилось до их встречи, вне их настоящего взаимоотношения, в чем «обрамляющий» рассказчик не может принять участия и что даже для второго повествователя уже существует только как прошлое, в форме извлеченного из опыта теоретического, идеологического вывода, результата. Личный опыт встреченного автором человека становится предметом его умственно-теоретической деятельности.

Основные черты поэтики Достоевского описаны в знаменитой книге М. М. Бахтина⁵. Бахтин раскрывает ее полифоничность, глубоко-личностное понимание героев, как равноправных, автономных сознаний. Полифония здесь рассматривается в качестве противоположности по отношению к монологичности, т.е. единому центральному сознанию довлеющему над сознаниями отдельных персонажей. Ни в одном из романов Достоевского нет становления, нет роста. Зато в каждом из них « дано не снятое диалектически противостояние сознаний, не сливающихся в единство становящегося духа ». Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а « *существование и взаимодействие* ». « Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени ». В его романе « нет причинности, нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр. Каждый поступок героя весь в настоящем и в этом отношении не предопределен: он мыслится и изображается автором как свободный ». Достоевский « почти никогда не апеллирует к истории, как таковой ». В таком мире идея не могла стать чем-то довлеющим над человеком. Она, наоборот, является « или пробным камнем для испытания человека в человеке, или формой его обнаружения, или, наконец, - и это главное - тем, медиумом », тою средою, в которой раскрывается человеческое сознание в своей глубочайшей сущности ». Поэтому - по мнению Бахтина - термин « идеологический роман » прозе Достоевского не адекватен⁶.

Проза же Горького как будто захотела стать прямой противоположностью всех этих качеств Достоевского: она тяготеет к « становлению » единого центрального сознания, « духа », она биографична, ставит ударение на *времени*. Время в ней своеобразно расслоено. Так, в автобиографическом повествовании « детское » видение пропитывается « взрослым », более поздним, а ребенок сплошь да рядом становится слушателем высказываний, которые являются сгустком опыта, т.е. еще более отдаленного прошлого. В горьковской прозе существует причинность, « апелляция » к истории, результативность (в противоположность сосуществова-

⁵ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, изд. 2-е, перераб. и доп., Москва 1963 г.

⁶ Там же, стр. 35, 38, 40, 43.

нию и взаимодействию, характерному для Достоевского). Тогда и по-настоящему может *доминировать идея*. Идея у Горького выступает не столько в роли « пробного камня для испытания человека в человеке », сколько в качестве теоретического вывода, результата его жизни. Эту очень важную черту поэтики Горького в свое время метко (хотя и едко) охарактеризовал К. И. Чуковский:

« По Горькому выходит, будто душа - это какая-то коробочка. Раскройте ее, - а там лежит „идея“, в каждой коробочке своя. И вот Горький ходит промежду людей, и раскрывает то одну коробочку, то другую, - десять, двадцать, тридцать коробочек, - из каждой достает ее идею, показывает публике, а коробочку выбрасывает прочь. . . »

Коробочка с идеей - странное представление о душе. Мы живем не формулами, а жизнью, наши идеи не в наших словах, а в нашей походке, и в наших жестах, и в нашей прическе, - это так изумительно обнаружила литература русская. И религия наша вовсе не в том, что мы в любую минуту можем сказать всякому встречному и поперечному:

„ Мой Бог это то-то! „

„ А мой Бог это то-то! „

Наша религия в каком-то невысказываемом, но для всякого ощутимом пафосе всего нашего существа, нашей личности. . . И не только о Боге, а решительно обо всем у каждого горьковского персонажа есть своя специальная доктрина, своя формула, свой афоризм. Иначе как сентенциями люди у него почти не объясняются. А ведь за каждой сентенцией непременно скрыта теория, это, так сказать, экстракт теории »⁷.

Можно не разделять пейоративные интонации К. И. Чуковского, но в меткости ему отказать нельзя: горьковский роман - это именно тот *идеологический роман*, создателем которого иногда считают Достоевского.

Существенными чертами этого типа романа являются *результативность и постулативность*. Повествование в нем построено так, что рассказчик концентрирует, собирает в себе результаты всех рассказанных отдельных биографий. Целое его знания о жизни других превращается в призыв, в обращенный к будущему постулат.

⁷ К. Чуковский, *Критические рассказы*, С.-Петербург 1911, стр. 196-198.

По сравнению с Достоевским, с его ярко драматическим пониманием сюжета, Горький выглядит более эпическим автором. Однако лишь в определенной степени. Горький биографичен и историчен, он следит за своими героями прежде всего во времени. Но то единое центральное сознание, которое в его прозе владеет повествованием, не тождественно классическому типу объективного эпического всезнания. В классическом повествовании скрытый «за» объектами рассказчик знает о них все - наперед и назад; его сознание владеет миром, усваивает его в его имманентности; но зато оно не знает о возможности его отмены. И вот именно это, т.е. возможность «снятия», «отмены» существующего мира, является центральным жизнеощущением и знанием Максима Горького. Его биографичность и историчность не процессуальны, но - повторим эти два слова - результативны и постулативны. *Эпос пропитан риторикой и лирикой.*

Достоевский со своей драматичностью (составной частью которой является и диалогичность, понимание каждой идеи не как абсолютного, неподвижного тезиса, а как реплики перед следующей репликой) в одном близок классической эпичности: он тоже не постулативно обращен к будущему, а весь погружен в данность. Но в этой данности все сдвинулось с места, потеряв свою однозначную определенность и принадлежность, став «амбивалентным», во всем будучи и настоящим и будущим (что и подробно описано и проанализировано в упоминавшейся нами книге М. М. Бахтина).

В этом, с точки зрения Горького, сказалась гениальная способность Достоевского улавливать движущие противоречия жизни, но и, вместе с тем, нехватка одного движения: жеста, указывающего за границы расколотого мира. По мнению Горького, Достоевский в этом отношении так же «пассивен», как и Лев Толстой. Поэтому он так резко осуждал его. Да и осуждал его тем более строго, что у Достоевского, как только он привел мир в полифонический спор, возобладала именно расколотость; в этом же, по Горькому, сказывается что-то болезненное: «больная совесть» России - это одновременно и терзающе много и беспомощно мало, ибо Россия нуждается не только в жестокой правде, но и в здоровой, прочной всеобщей перспективе.

На спор о Достоевском, в котором Горький принимал участие в течение нескольких лет, большое влияние оказала вся атмос-

фера духовной жизни России на рубеже двух столетий. Для поколения Горького наследие Достоевского стало одной из основополагающих ценностей. Это сказалось, прежде всего, в теоретическом мышлении и в художественном творчестве русских модернистов. В этой среде и в родственном ей религиозно-философском окружении Достоевским занимался ряд авторов. Все они пытались выработать и высказать принципиальное суждение о нем. В данной статье нет места для подробного описания модернистских интерпретаций Достоевского; мы лишь попытаемся вкратце назвать те аспекты данного вопроса, которые важны для раскрытия позиции М. Горького⁸.

Модернистские интерпретации текстов Достоевского расположены между двумя крайностями: с одной стороны, это декадентски-эстетизирующее понимание его семантических амбивалентностей, с другой стороны - символическое «снятие», «преодоление» амбивалентности при помощи религиозно-мистического жеста. Где-то в середине между крайностями находится третья точка зрения - принцип демонизации и эстетизации «зла», т.е. реальности.

Декадентское толкование содержится, например, в книге Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1901-1902) или в посвященной Достоевскому главе пособия Ю. Айхенвальда «Силуэты русских писателей». Эти авторы берут из текстов Достоевского семантические оппозиции вроде «ужас бреда - ужас действительности», «мистика - грязь быта», «дух - плоть» и т.п., но лишают их той «карнавальной» жизненности, которую в них раскрыл Бахтин. Они превращают их в игру антиномий, эстетизируя оба полюса и, таким образом, нейтрализуя их нравственный пафос.

Демонизация Достоевского является основной чертой книги Л. Шестова «Достоевский и Нитше (Философия трагедии)» (1901). Эта книга - попытка представить Достоевского выразителем абсолютной прерывности жизни. Для Шестова Достоевский становится орудием антипрогрессивистской программы: человек, как центр настоящего, не смеет быть жертвой вневели-

⁸ См. Mirosław Drozda, *Eksperimenti bjesomučnog talenta. Dostojevski u interpretacijama ruskog modernizma*, Književna smotra, g. III/jesen 1971/, br. 9, str. 15-23.

ного будущего. Мнимо-непрерывному, мчащемуся в будущее времени противопоставлена ценность актуального мгновения, переживаемого во всех его ужасах без какой бы то ни было иллюзии. Характерно, что, исходя из совершенно противоположных установок, к такой же интерпретации пришел и В. В. Вересаев, упрекавший Достоевского в том, что у него « вечность превращается в жалкие пять секунд » и что здесь « вся эта нудная, темная и бессмысленная жизнь » отдается за « один миг радости, один просто красивый миг ».

Вот какие сдвиги в восприятии системы Достоевского происходили в литературном мышлении рубежа XIX и XX веков. Достоевский в самом деле создал особую прерывность художественного времени. Однако это не значит, что одновременность, параллельность всего равноценна нравственной нейтральности. Мир для Достоевского раскрыт в будущее по-другому, чем как он раскрывался для модернистов: он допускает все возможности, сближает в себе все полярности и, вместе с тем, не приводит их в движение, в направлении которого он мог бы усматривать один единственно возможный вариант окончательного, универсального решения всех дилемм человечества. Достоевский передал своеобразную всестороннюю раскрытость, головоломную расколотость существования в пореформенной России, раскрыл ее с гениальностью смогшей предвосхитить даже то, в чем тогдашняя русская история уже готовилась встретить катастрофический XX век.

Поколение модернистов, однако, жило в другое время: С одной стороны, оно находилось « накануне », на пороге всемирно-исторических изменений. Но, с другой стороны, собственное настоящее виделось ему сплошь эпизодическим, исчерпавшим все положительные возможности, лишенным смысла, невключаемым в исторически-перспективный процесс. Это « безвременье накануне » можно было эстетизировать, или же без приукрашивания принять - во всем его ужасе - как единственную ценность (« демонизация » - ужас, зло является душой мира), или, наконец, преодолеть во имя мистического « кануна », по отношению к которому явления настоящего являются лишь символическими знаками. Для Достоевского настоящее не являлось ни эпизодическим, ни пустым, ни условно-знаковым. Оно было как раз моделью всего мира, всех времен. Это - разница существенная.

Но модернистов в нем привлекало другое, а именно то, что его тексты лишены прочного фона внешнего мира, соответствующего стабильному авторскому кругозору, что каждая стабильность здесь подвергается многократному сомнению.

Как только мы включим суждения Горького о Достоевском в контекст таких толкований, многое в его поведении станет понятным (включая и суровость и резкость полемики). Горький в известной степени воспринимал Достоевского именно в том свете, в какой его ставили модернисты.

Вернемся в этой связи - и уже в заключение нашей статьи - к последнему из названных нами трех типов модернистских интерпретаций, а именно к типу « пределения реальности ». Тяготевшие к нему авторы, как правило, не являлись апологетами Достоевского; они упрекали его в том, что он не смог выработать собственного проекта будущего, что он недостаточно эсхатологичен и т.п. (с этим можно встретиться, например, у Розанова или у Блока). Пожалуй самым наглядным примером такой интерпретации является эссе А. Белого « Ибсен и Достоевский ». Именно в нем сказывается характерная для данной эпохи потребность в постулативных текстах; она была столь сильна, что привела одного из самых выдающихся модернистов, во многом исходившего как раз из Достоевского (см., напр., роман « Петербург »), к возражениям, под которыми в сущности мог бы подписаться и - М. Горький.

В своей статье А. Белый отдает предпочтение Ибсену. Он утверждает, что Ибсен « впервые намечает в душе низины и горы, и тем дает воздушную перспективу безвоздушным пространствам Достоевского ». Ибсен « регулирует хаос души », « дает пространство, регулируя хаос », « не терпит широты кругозора », « намеренно упрощает и суживает окружающее, приводя его к определенному, данному построению ». И Белый противопоставляет « глубину Достоевского », которая « измеряется степенью широты (всечеловек) », глубине Ибсена, которая определена « высотой (всходил на башню) ». Ибсен поэтому благороднее, но уже Достоевского, тогда как Достоевский « неизменно шире Ибсена, - неизменно шире и низменней ». И точно так же противостоят и герои обоих писателей. Для персонажей Ибсена характерна готовность « отвечать за себя », которая « делает их облеченными властью »; с нею же связана « сдержанность, ску-

пость на слова и жесты». Герои Достоевского - это «трактирные болтуны... с незастегнутой, замаранной душой». «Герои Ибсена всегда уходят в горы. Герои Достоевского говорят о солнечном городе так, как будто побывали в нем, и при этом не выходят из комнат. Герои Ибсена гибнут в горах, на разболтав того, о чем ныне кричат в дрянненьких трактирах»⁹.

Для символиста Белого мир Достоевского казался слишком «плоскостным», раскинувшимся вширь: а это значило одновременно, что он был неупорядоченным, ненаправленным, перспективным. Белый требовал у Достоевского жеста однонаправленной духовной активности, которая показала бы путь преодоления реальности, лишенной этого направления. Но ведь, в сущности, того же самого требовал и Горький! Хотя Белый тяготел к мистицизму, тогда как Горький мистику ненавидел, но они похожи друг на друга одним постулативностью своего отношения к миру. Они противники, это правда, но это значит тоже - современники, и поэтому, даже принадлежа к враждебным литературным лагерям, они порою соприкасаются, ставя определенные ценности в одну и ту же плоскость, рассматривая ее под близкими углами зрения.

Мирослав Дрозда

⁹ См. А. Белый, *Ибсен и Достоевский*, Весы 1906 г., № 1, стр. 51-53.

RECENSIONI

Vladimír Šmilauer, *Nauka o českém jazyku*. Praha 1972, 336 s.

V předmluvě k *Novočeské skladbě* (1947), přetištěné i v druhém vydání r. 1966, čteme: «Naše kniha nechce rozmnožovat nemalý již počet pokusů postavit sklادbu na základy zcela nové a originální. Naopak snaží se, kde jen možno, přidržívat se dosavadní tradice...» Mohli bychom proto očekávat, že se i nová kniha prof. Šmilauera bude tradičně jmenovat *mluvnice*. Kdo však autora *Nauky o českém jazyku* blíže zná, nebude tímto nezvyklým a netradičním názvem jeho nejnovější práce překvapen: prof. Šmilauer je sice rozhodným odpůrcem vnášení zbytečného neklidu a novotaření tam, kde je dosavadní způsob jazykových výkladů vědecky správný a metodicky vhodný, na druhé straně však neváhá provádět odvážné změny tam, kde to vědecký pokrok a důslednost vyžadují. A poněvadž u nás rozumíme *mluvnicí* hláskosloví, tvarosloví, sklادbu a někdy i slootovbu a poněvadž nová Šmilauerova kniha obsahuje i výklady, jež do *mluvnice* neřadíme (pravopis, ortoepii, lexikologii, sémantiku aj.), dostala nová učebnice neobvyklý a zcela netradiční název *Nauka o českém jazyku*.

Knihy je rozdělena na dvě základní složky: na *nauku o slově* (s. 28-253) a na *nauku o větě* (s. 254-313); předchází krátký úvod (s. 17-27).

Úvodní část obsahuje obecné poučení o řeči a jazyce, o rozdělení jazyků, o jazykových vrstvách, normě a kodifikaci, o jazykové kultuře atp.

Poněvadž autor vychází z názoru, že základními jednotkami jazykové stavby jsou slovo a věta (s. 27), je ovšem zcela důsledné, že jsou do části nazvané *Slovo* vřazeny nejen výklady z tvarosloví a slootovby, ale i ze sémantiky, hláskosloví, ortoepie, pravopisu a grafiky. Zahrnutím těchto výkladů do jedné velké skupiny se *Nauka o českém jazyku* liší jak od České *mluvnice Havránkovy-Jedličkovy* (2. vyd. 1963: hláskosloví a spisovná výslovnost, pravopis, tvarosloví (nauka o stavbě slov), sklادba a tři dodatky: slovní zásoba a význam

slov, sloh, vývoj českého jazyka), tak od starší Trávníčkovy Mluvnice spisovné češtiny (1.vyd. 1.díl 1947, 2. díl 1949: hláskosloví – tvoření slov – tvarosloví – skladba). Oblíbená a na školách dlouho užívaná Gebauerova–Ertlova Mluvnice česká pro školy střední a ústavy učitel-ské (9.vyd.1926) rozděluje své výklady na hláskosloví, nauku o slově (kmenosloví: tvoření a význam kmenu, změny významu slovního; tvarosloví: nauka o skloňování, nauka o časování) a na skladbu. Ostatní mluvnice domácí ani zahraniční ani teoretické články týkající se této otázky pro stručnost neuvádíme. Pojetí Šmilauerovo připomíná Gebauerovu Příruční mluvnici českou pro školy střední a ústavy učitel-ské (1.vyd.1890). Gebauer rozděluje mluvnické výklady na nauku o slově a na skladbu; sémantiku však do své mluvnice nezařazuje.

Domníváme se, že základní dělení Šmilauerovo je vhodné a správné, neboť je zcela důsledné a dobře vystihuje jazykovou skutečnost. Nositelem jazykového sdělení jsou jednotky mající určitou formu a s ní spojený význam. Takovým nejmenším jazykovým prvkem je slovo, popřípadě morfém, nikoli hláska; ta se stává slovem, tj. spojuje se s významem, jen zřídka jak je tomu u některých předložek a spojek. Výběrem a spojením slov podle mluvnických zásad a zvyklostí vznikají vyšší sdělovací celky, věty. (Sdělení zde chápeme širě jako vyjádření obsahu vědomí vůbec.) Hlázky a jejich psaná podoba, písmena, jsou pouhou formou slova, «rouchem» jeho významu.

Dalo by se ale možná uvažovat o tom, zda by se pro nejrozsáhlejší část Nauky o českém jazyku, «Slovo», nenašlo uspořádání poněkud odchylné, ne sice teoreticky dokonalejší, ale snad školnímu pohledu na slovo bližší. Žák se učí a poznává, že se slovo skládá z hlásek, hlázky tvoří slabiky a slabiky pak slovo. Uvažme, zda by se nenabízela ještě jiná možnost seskupení výkladu této části Nauky. Autor této recenze dovoluje si předložit k úvaze jako druhou možnost toto schéma: I. Slovo a jeho druhy; formální a významová stránka slova (jako úvodní vyklad). II. Formální stránka slova a její změny: tvoření hlásek, seskupování hlásek, změny hlásek v proudu řeči, pravopis atd. III. Významová stránka slova a její změny. A. Změny významu beze změny formy. B. Změny významu působené změnou formy: 1. tvoření slov, 2. tvarosloví. CV. Slovní zásoba a její změny.

Část syntaktická («Věta») vychází z pojetí osvědčené Novočeské skladby (1.vyd.1947, 2.přepracované 1966), chápající hlavní i vedlejší větu jako větný člen vyjádřený větně. Proto zde nenalzáme obvyklé rozdělení syntaktických výkladů na poučení o jednoduché větě a

podrobné poučení o souvětích. Přesto však autor – zřejmě aby vyhověl potřebám školy – zařadil na s. 259–260 jen jako dodatek zhuštěný výklad o souvětí.

Zamysleme se nad tím, jaký je poměr nejdůležitějších složek výkladu Nauky, totiž části týkající se tvoření slov a tvarosloví a části zabývající se větou. Tato úvaha nám umožní utvořit si představu o tom, jakou pozornost – měřeno ovšem jen rozsahem stran – věnovali autoři novočeských mluvnic tvoření slov, tvarosloví a skladbě i jak se u téhož autora liší zpracování monografická, vědecky orientovaná, od zpracování téže vědecké disciplíny (např. tvoření slov, syntaxe) pro účely školní.

Na slovo tvorbu a tvarosloví připadá $\frac{1}{2}$ 39 stran, tj.41.6%, na oddíl «Věta» 59 s., tj. 17.7%. Není nezajímavé, že v Havránkově–Jedličkově České mluvnici jsou poměry podobné: tvarosloví společně s tvořením slov se věnuje 40.6% a skladbě 15% všech stran (2.vyd., 561 s.). Tvarosloví a tvoření slov jsou v Nauce v poměru 1.78:1, tvarosloví a skladba 1.51:1, tvoření slov a skladba 1:1.18. Tato úvaha nás přivádí k otázce, jak se tyto kvantitativní vztahy projevují ve Šmilauerových monografiích týkajících se tvoření slov a skladby. Poněvadž Novočeské tvoření slov a Novočeská skladba mají poněkud odlišnou sazbu, poměrujeme autorské archy. Výsledek lze vyjádřit jako 1:2.22 ve prospěch Novočeské skladby. Nezapomeňme ovšem, že Novočeská skladba má poměrně hodně jazykových dokladů (citátů) a že 2.vydání je vybaveno obsáhlými poznámkami. Přesto se však zdá přijatelný závěr, že pro účely školní praxe jsou výklady z tvoření slov a skladby v poměru téměř stejném, kdežto v monografickém zpracování vystupuje převaha skladby výrazněji do popředí. To souvisí i s větším teoretickým zaměřením obou citovaných vysokoškolských učebnic.

O účelu knihy ani o některých novinkách, které přináší, se zde zmiňovat nebudeme, neboť o tom všem ještě před vyjitím své knihy informoval čtenáře prof. Šmilauer přehledně napsaným autoreferátem v Českém jazyce 23, 1972–1973: 212–218.

K práci vycházející ze dvou předcházejících monografií i z řady teoretických článků napsaných autorem tak zkušeným a českého jazyka do všech podrobností znalým lze těžko mít závažnější připomínky. Jen jako zcela okrajové poznámky bychom chtěli předložit k úvaze tři návrhy na zdokonalení některých dílčích formulací: 1. Přejetí slova inženýr (s. 120) by bylo lépe klást do druhé poloviny 17.století než

do století 18.; podle naší excerpce je první český doklad z r. 1685 v Leto- a dennopisu Jana Norberta Zatočila z Loewenbrugku (s. 11: inženýr von Pfenden). 2. Metaforu by asi bylo vhodnější definovat ve shodě se SSSJČ jako « přenesení pojmenování 'než jako' přenesení slova ... »; slovo má formu a význam, kdežto u metafory jde o spojení formy (pojmenování) s jiným významem. 3. V ortoepických výkladech mohlo být uvedeno ještě slovo demokracie s poukazením na nesprávnou výslovnost [-gr-].

Význam Šmilauerovy knihy spatřujeme především v tom, že podává ucelený, přehledný a vzácně vyvážený výklad o současném českém jazyce. Je to první moderní česká práce tohoto druhu. Všechno a ne mnoho tak by bylo možno charakterizovat soubor poznatků, kterých se čtenáři v této knize dostávají. Je pozoruhodné, na jak malé ploše (334 strany) je soustředěno tak velké množství poznatků. To ovšem vyžaduje střídmost a přesnost ve formulacích, takže ani jedna věta není zbytečná. Orientaci v takovém množství poučení a fakt usnadňují především – kromě ovšem jasné koncepce celé knihy i jednotlivých kapitol – desetinné třídění i podrobné rozdělení značkové, dobře známé z přednášek prof. Šmilauera (I – A – AA – 1 atd.), velmi podrobný a přehledný obsah (3,3% stran knihy) a důkladný věcný rejstřík (asi 1800 hesel). Přehlednosti nemálo prospěla i výrazná grafická úprava a použití deseti různých druhů písma. Četné odkazy na Pravidla českého pravopisu, Stručnou mluvnici českou Havránkovu–Jedličkovu, jakož i na školní učebnice začleňují tuto knihu zcela organicky do denní práce učitelů českého jazyka i jejich žáků. Škoda, že autor nemohl pro nedostatek místa připojit některé další rejstříky, výklady o vývoji českého jazyka, klíč rozlišování slovanských jazyků, soupis českých podob cizích místních jmen aj. « Psaní Nauky bylo stálým zápasem s místem ». (ČJL 23, 1972–1973: 216).

Soustavné poučení o slohu je zcela krátké, neboť žák o něm najde dost ve školních učebnicích. Velmi užitečné jsou však četné slohové připomínky, doprovázející různé výklady o slově i větě. Sympatický je také zřetel k otázkám kvantitativním a pravopisným. V knize lze snadno nalézt i taková poučení, která bychom jinak možná musili hledat delší dobu: kolik je jazyků na světě, výklady o slovnících a jejich druzích, typy písma, přejímání cizích slov, transformace, celková charakteristika češtiny atd. Stálý zřetel ke školní praxi vedl autora – známého odpůrce « černokněžnického vyjadřování » – k výkladům naprosto srozumitelným, jednoznačným a přehledným. Nešetří heslo-

vitými upozorněními tam, kde se často chybí, např. na s. 302 při probírání skladebního rozboru.

Korektura díla tak složitého byla provedena pečlivě, je však třeba pochválit i tiskárnu za pěkný tisk knihy, její sazba nebyla jistě snadná, jakož i výtvarnou redaktorku za vkusnou úpravu.

Nauka o českém jazyku je důležitým příspěvkem k poznání současného českého jazyka. Bude spolehlivým rádcem učitelům i žákům při studiu češtiny, svou úplností a vyvážeností jim usnadní práci a nepochybně pomůže vzbuzovat i větší úctu a lásku k naší mateřtině právě tím, že čtenáři umožní lépe poznat její hodnoty a schopnosti. « Mateřský jazyk není pro nás pouhým nástrojem myšlení a dorozumění; máme k němu i hluboký vztah citový. Vždyť je to jazyk, jímž k nám mluvila matka, jazyk, v němž jsme vnitřně rostli, jazyk, jenž prostupuje celý náš život a jímž jsme nejpevněji zakotveni do národního společenství ». (Nauka, s. 24) Jsme vděční autorovi za jeho knihu, která vznikala při plném zatížení zejména pracemi onomastickými ve věku, kdy většina pracovníků obvykle již odpočívá. Přejeme autorovi i sobě, aby brzy vyšla jeho kniha o všestranných jazykových rozbořech, jež bude doplňkem Nauky, a aby mohl ještě mnoho let úspěšně pracovat o lepším poznání mateřského jazyka, o němž tak živě a zajímavě píše ve své nové knize.

Lumír Klimeš