

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE SLAVA

a cura di
LEONE PACINI SAVOJ e NULLO MINISSI

XVIII

(1975)

ISTIT. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 60

SEMINARIO di STUDI dell'EUROPA
ORIENTALE

NAPOLI 1976

DIRITTI RISERVATI

INDICE

Дрозда М., <i>Леонов и Достоевский</i>	p. 1
Všetička F., <i>Kompozice Kuprinova Souboje</i>	» 53
Kalista Z., <i>Jiří Wolker</i>	» 67
Hawkesworth E. C., <i>The allegorical significance of Mirisi, zlato i tamjan</i>	» 109
Pellegrini G. B., <i>Noterelle linguistiche slavo-friulane</i>	» 129
Franolic B., <i>La déclinaison des substantifs croates d'origine française qui se terminent par -e, -i, -o, -u</i>	» 155

RECENSIONI

Dohnal B., <i>Překladařel o básnik (Franek J.)</i>	» 161
Kakus S., <i>Recherches sur l'histoire de la langue osmanlie des XVIe et XVIIe siècles (Manzelli G.)</i>	» 171

ЛЕОНОВ И ДОСТОЕВСКИЙ

(Перечитывая роман « Вор »)

Первая редакция романа « Вор » появилась в 1927 году. В этом же году в анкете « Наши современные писатели о классиках » Леонид Леонов заявил: « Люблю Ф. М. Достоевского со всеми вытекающими из сего последствиями ». На вопрос анкеты: « Художественный метод какого классика вы считаете наиболее соответствующим отображению нашей современности? » последовал ответ: « Ф. М. Достоевского, ежели на то хватит сил и разума »¹.

Современная роману критика единодушно сошлась на том, что автор « Вора » находится под сильнейшим влиянием Достоевского. Влияние это она считала отрицательным, так как оно приводило к изображению реальности, которое отмечено « болезненной раздвоенностью », « настроениями ущерба » и т.п.² Аналогичные голоса можно было слышать и позднее по отношению не только к « Вору », но и к последующим произведениям писателя.

Так как Достоевского долгие годы считали чуждым советскому образу мышления, монографические работы, посвященные Леонову, не могли дать удовлетворительного ответа на вопрос о влиянии русского классика на этого советского писателя. В основном они разделяли суждения литературной критики, считая влияние Достоевского чем-то ошибочным, вытекающим из идейной незрелости молодого автора; творческое развитие Леонова

¹ На литературном посту 1927, № 5-6, стр. 57.

² Срв. Книга и профсоюзы 1928, № 1, стр. 24 (А. Цинговатов); Леонид Леонов. Никитинские субботники, Москва 1928, стр. 164 (В. Ермилов); Известия 1928, № 260 (7/XI), стр. 4 (В. Полонский); Резец 1928, № 11, стр. 9.

полагалось рассматривать в виде постепенного преодоления и отбрасывания демонического соблазнителя.

Леонов, однако, никогда от Достоевского не отказался. В 1957 году он сказал автору данной статьи, что в классической русской литературе он различает три основных течения: просветительское (революционные демократы, Горький), художественное (Пушкин, Толстой, Чехов) и течение олицетворяемое Достоевским. Себя же он поставил в зависимость от последнего: «А я у него где-то под письменным столом».

В чем же на самом деле автор «Вора» является продолжателем своего учителя и в чем он отличается от него?

I

Alter ego Л. Леонова, писатель Фирсов, следующим образом определяет задание «Вора»: «Человек не существует в чистом виде, а в некотором, так сказать ... в орнаменте! Ну, нечто вроде занавесочки или, вернее, вроде накладного золота. Может орнаменту выражаться в чем угодно: в рисунке галстука, в манере держать папиросу, в покрое мыслей, в семейственных устоях, в культурности, в добродетельности... во всем остальном, что по милости человека существует на земле. Человек без орнамента и есть голый человек. Тем и примечательна революция наша, что скинула с человека ветхий орнамент. Да, пожалуй, человек и сам возненавидел провонявший орнамент свой!... Теперь снова все устанавливается по будничному ранжиру... Жизнь приходит в стройный порядок: пропойца пьет, поп молится, жена дипломата чистит ногти... а не наоборот. Организм обтягивается новой кожей, ибо без кожи жить и страшно, и холодно. Голый исчезает из обихода, и в поисках его приходится спускаться на самое дно»³.

Аналогическую мысль высказал уже сам автор в упоминавшейся выше анкете о классиках: «Классическая литература есть та, которая дала лучшее и незабываемое о человеке, его вере, его исканиях, ошибках, радостях и разочарованиях. Классиче-

³ Л. Леонов, *Вор*. Москва-Ленинград 1928, стр. 40-41. В дальнейшем страницы этого издания указываются в скобках в тексте статьи.

ская литература есть литература прежде всего о всяком человеке, без прикрепления его к условиям преходящим: условиям века, места, национальности и прочее. Все эти условия суть лишь материал для создания вечного образа человека на земле»⁴.

Задача «Вора» состояла в том, чтобы застичь «вечного» или «голового» человека в особый момент: в ту минуту, когда к своему концу приходил срывающий все «орнаменты», все «занавесочки» ход Истории и когда преображенная Историей реальность вновь начинала создавать себе собственный «орнамент», собственные «преходящие условия века, места, национальности и прочее». Действие романа происходит на стыке двух эпох — времени Истории и времени нового Быта, новой повседневности. На этом стыке еще жива подходящая к концу История. Каждого человека еще можно исследовать, рассматривать в обнажении — но уже не в исторической практике, а в последствиях ее, отразившихся в душах.

Для такого действия, протекающего на стыке двух эпох, пришлось выбирать специфическое пространство. В «Воре» это — пространство периферии, окраины, порога, отверженности, дна, преисподней. Значит, пространство абнормальности, не-нормальности, эксцентричности. И здесь помещаются люди выброшенные сюда из «нормальной» жизни, будь это дореволюционная жизнь привилегированных слоев (Манюкин, Ксения, Чикилев), или жизнь во имя самой революции (Митька, Санька), или же социально-нейтральная бытовая ежедневность, протекавшая как будто вне истории (Маша, Заварихин). Рядом с ними стоят персонажи, которые с самого начала являются социально-периферийными, будь они отшельники (Пчхов) или же люди уже по профессии эксцентричные и бездомные: с профессией социально-положительной (Таня, Пугель, Зинка) или отрицательной (воры, убийцы, перекупщики краденого и т.д.). Образованная этими героями общая картина, разумеется, не является моделью общественной структуры — ни пореволюционного советского общества в целом, ни части его. Созданное таким путем пространство является поприщем освобожденной от частных уз, лишенной перегородок человечности. И здесь мы встречаемся с Достоевским.

⁴ На литературном посту 1928, № 5-6, стр. 57.

В известной книге М. М. Бахтина⁵ описаны самые разнообразные связи текстов Достоевского с традициями карнавализованной литературы. Достоевский показывает многократное разрушение перегородок, разделяющих разные сферы реальности — социальные слои, официальное и неофициальное поведение, серьезность и комичу, смерть и рождение, христианскую духовность и атеизм и т.д. В творчестве Достоевского каждый аспект человеческой реальности граничит со своей противоположностью.

В таком художественном мире бедность или отношение человека к деньгам является в первую очередь не элементом социальной картины реальности, а катализатором самоосознания личности; из него зарождается не социальная критика, а экзистенциальное вопрошание. По Бахтину, у Достоевского социальное действие людей перенесено « в высшую сферу духа и интеллекта »⁶.

Леонов следует его примеру. « Вор » не является картиной социально-бытового положения вещей, хотя в нем дана целая галерея деклассированных персонажей. В образе Манюкина основополагающим является не то обстоятельство, что раньше он был помещиком и богачом, тогда как в настоящее время ему приходится собирать подаяния; жена Саньки страдает не потому, что у нее когда-то был богатый и высокопоставленный отец. Даже Чикилев, самый официозный из всех персонажей романа человек, почти помешанный на потребности официального признания, дан в минуты, когда он является « только человеком » (его отношение к дочери Зинки), т.е. когда он непосредственно, бескорыстно отдает самого себя другому существу и когда одно сочувствующее внимание этого существа, готовность к общению с ним раскрывает его основную потребность: добиться признания себя, как личности. Все усилия Манюкина (из последних физических сил создаваемые чудеса фабульной выдумки), все отчаянные попытки Ксении создать себе и Саньке хотя бы видимость домаш-

⁵ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*. Изд. 2-е, перераб. и доп., Москва 1963.

⁶ М. Бахтин, *цит. произв.*, стр. 239. В статье « Блок и Достоевский » отмечает З. Г. Минц, что — по исходящему из Достоевского пониманию — нищета и бедность « страшат не сами по себе, не материальной стороной голода и холода, а тем, что несут унижение ». Срв. Достоевский и его время, Ленинград 1971, стр. 224.

него, семейного уюта, поведение Саньки по отношению к Векшину, маянья Митьки, странное демоническое поведение Маньки, подлость и одновременно с этим чувствительность Чикилева, предпринимательские надежды Заварихина — все это очень разное поведение героев направлено к одной цели: к утверждению собственной личности, как наделенного человеческим достоинством существа, требующего для себя и заслуживающего признания других людей.

Проблематика самоутверждения личности в « Воре » дана в стиле Достоевского не только потому, что социальная репрезентативность героя подчинена ей, но тоже потому, что самое стремление человека к самоутверждению протекает между двумя характерно выбранными полюсами: первый из них — индивидуалистическое перешагивание, разрушение компетентности других личностей, второй — сфера любви, сочувствия, отдания самого себя ближнему. При этом конкретная ценность личности в каждом отдельном случае устанавливается путем испытания через страдание.

« Вот лежат просторы незастроенной земли, достаточные, чтоб на них родился и, отстрадав свою меру, окончился человек », читаем мы в « Воре ». « Вверху, в пространствах, тысячекратно повторенных во все стороны, бушуют звезды, внизу люди: жизнь. И без нее какой ничтожной пустотой стало бы все это! Наполняя собой и своим страданьем мир, ты, человек, заново творишь его... » (8).

Тема страдания положена в самую основу « Вора ». Все персонажи « наделены » какой-нибудь формой страдания и получают оценку по своему поведению в нем. Леонов в основном различает страдание эгоистическое, индивидуалистическое (герой страдает оттого, что другие не признают его превосходства, его права по-своему решать их судьбы) и страдание альтруистическое (герой, любя и сочувствуя, отдает себя другому, но его жертва или не получает признания, или даже с презрением отвергнута). Персонажи первого разряда — Митька и Маша, второго — Санька, Ксения, Зинка, Таня, Манюкин. Страдание первого типа разоблачено, как мнимое, м.п. при помощи вариантов поведения, которое аналогично к нему, но лишено ореола нравственной ценности (Агей, Заварихин). Чикилев — это колебание между обоими полюсами. Поддерживаемая « должностью » агрессивность

его является карикатурой векщинской заявки на роль исторического вождя (оба они «заставляют» людей быть счастливыми – один в смысле казенном, второй в идейно-сверхличном); с другой стороны, безобразная любовь Чикилева к Зинке и к ее дочке – все же любовь-страдание (она – любовь, которой не отвечают взаимностью).

Распределение персонажей по такому критерию несомненно является продолжением Достоевского. По нашему убеждению, это родство относится не только к общему плану романа; им пронизаны сюжетные линии отдельных персонажей. Например, судьба Маши Доломановой дана в плане выбора между двумя альтернативами: любовь-самоотдача или любовь-месть. Маша ведет себя по примеру обиженных гордых женщин из романов Достоевского (см. образ Кати в романе «Братья Карамазовы»). Будучи «унижена и оскорблена» бесчувственностью Митьки по отношению к себе (эгоистическое поведение), она уподобляет себя ему и мстит ему, не отвечая взаимностью на его с запозданием высказанное, раскрывшееся чувство. Однако каждое проявление этой мести намекает одновременно на потерянную ее противоположность.

Тогда как Маша сделала свой выбор до начала сюжета, Санька и Ксения приходят к нему на глазах у читателя. Санька из любящего ученика Мастера превращается в какого-то его Иуду. Употребив раз этот евангельский образ, добавим к сказанному нами следующее: По сравнению с евангельским сюжетом, в «Воре» мотивировка противоположная; ученик становится предателем своего Мастера не из зависти к его доброте, к его готовности пострадать за других, а из познания его равнодушия к жизни ближнего. И кротость Ксении, во многом напоминающая Соню Мармеладову, под влиянием одинакового с Санькиным опыта перерастает во вспышку истерической ненависти к Векшину (в этой сцене ее поведение напоминает другую героиню «Преступления и наказания» – жену Мармеладова).

Особого внимания, однако, заслуживает главный персонаж романа, Митька Векшин. Он – гордый человек, присудивший себе в жизни «наполеоновскую» роль и страдающий, прежде всего, оттого, что он не сумел сыграть ее до конца. Уже в первой редакции романа Леонов резко подчеркнул противоречие между требованием героя иметь право вести людей «вперед и вверх,

вперед и вверх» (138, 406 и др.) и тем обстоятельством, что Векшин совершенно невнимателен к их настоящим потребностям. Сестра говорит ему: «Ты дай мне, Митя, то счастье, которое я ишу, а не то, которое ты для меня выдумал. Ты и болен-то, Митя, вот этой выдуманной любовью...» (299) Решающее значение для разоблачения бесчеловечности Векшина получает его отношение к Саньке и Ксении, доведенное до символичности в мотиве их «честных денег», которых он лишил их, ни в малейшем им не сочувствуя⁷. В конце романа Митька спрашивает Машу: «Какой платы хочешь за себя, Маша?» Она отвечает: «Смирения твоего. Смирись, и выкину тебя. Тебе страдать надо, а ты не хочешь. Люди смотрят на тебя, а ты шагаешь по их лицам». И т.д. (497).

В лице Векшина Леонов вершит суд над революционером, который не способен на сочувствие. Уже в первой редакции романа звучит мотив «железного человека», во второй редакции (1959 г.) автор усилил его и сделал Векшина почти аллегорическим олицетворением сталинизма. В образе Митьки он продолжает критику «сверхчеловеческого», индивидуалистического, граничащего с терроризмом прогрессивизма, которая известна нам по «Бесам». И для своего героя он припас совет, который тоже звучит не по-новому. Пчхов говорит Векшину: «Эта рана – твоя, сам носи свою рану и не делись ни с кем. Пострадай, Митя, прокали себя душевным огоньком...» (283).

Заключительное упоминание об уходе Митьки в лесорубы, о том, что он в анонимности «тяжкого труда» «приобрел свое утерянное имя» (540), вызывает воспоминание об эпилоге «Преступления и наказания» и высказывает одинаковую с ним мысль о наказании и о смирении, покаянии, которым можно и нужно исправить преступление или просто вину. Впрочем, само название «Вор» содержит тему «преступления и наказания»!

Таким образом, в «Воре» революционная идея «вперед и вверх» получает оправдание лишь при условии своего обоснования, укоренения в сочувствии, ибо лишь тогда она сможет избежать опасности быть применимой против людей.

⁷ В конце II тома романа, когда Митька уходит от сестры и Зинки и Зинка, плача, зовет его, рассказчик добавляет: «Ни слеза ее не догнала Митьки, ни призыв к жалости» (322).

Для Леонова — несомненно под влиянием Достоевского — способность человека к любви, к состраданию (проверяемая через его собственное страдание) стала исходным условием, без выполнения которого человек лишен права на нравственно-положительное действие. В некоторых из его произведений даже встречаются образы молоденьких героинь (напр., в «Золотой карете», в «Русском лесе»), которые наделены нравственным страданием из-за чужой вины — вины родителей (настоящей или мнимой). Героиня, которая должна и хочет стать олицетворением будущего, положительной общественной и нравственной перспективы, сама внутри себя должна выдержать борьбу со стигматом наследственного греха; через собственную жертву она должна искупить возможную вину отцов. И лишь такая небывалая, эксцентрическая, экзальтированная чистота, чистота в смысле христианской жертвенности, способна освятить участие человека в социалистическом коллективном деле и, вместе с тем, само это дело. Таков идейный смысл образов девушек, которых Леонов (в разговоре с автором настоящей статьи) однажды назвал «простреленными колокольчиками».

Добавим еще несколько слов о семантике названия «Вор». Это главное, центральное слово романа несет в себе двойное значение. В плане архаизма оно равнозначно слову «бунтарь», «бунтовщик»; такое его употребление встречается, например, у Пушкина⁸. Но, вместе с этим, оно называет того, кто ворует, крадет. Развитие Векшина в романе движется между этими двумя полюсами, причем его заявке на «бунтарство» положено условие в способности сострадать ближнему; отсутствие этой способности превращает героя в нравственного преступника, который у других ворует как раз то, на что он сам не способен. Архаически-приподнятое положительное значение превращается в значение прозаически-отрицательное.

По сравнению с Леоновым Достоевский в названиях своих произведений никогда не пользуется в столь большой степени семантической двузначностью. Однако и сам по себе тот идейный план, в котором совершается леоновская игра двузначно-

⁸ Об архаическом применении слова «вор» в пьесе Пушкина «Борис Годунов» см.: В. Пек, *Meze významové přesnosti v překladu krásné literatury*, Acta Univ. XVII. Nov. Prag. Sborník prací o jazyce a překládání 1972, стр. 219.

стью слова, является использованием наследия автора «Записок из подполья», «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых», «Бесов».

II

Идейный мир автора «Вора», однако, не идентичен миру Достоевского. Хотя тема «действие и страдание» взята здесь в дихотомии, напоминающей читателю произведения великого классика, все же само действие и, тем более, революционное действие, не считается чем-то изначально-отрицательным. Наоборот, Митька (в особенности в первой редакции текста) дан в качестве олицетворения определенной хотя и стихийной, легко заблуждающейся, но в основном хотя бы потенциально-положительной жизненной энергии. Его лозунг «вперед и вверх» сам по себе не становится предметом иронии; бывают положения, в которых он намеренно противопоставляется самоотстранению от действия, пассивности, защищаемой верою в бога, церковным смирением. В последнем разговоре Митьки с Пчховым «примусник» призывает Векшина:

« — Причастись, Митька, — сказал Пчхов тихо, но было так, будто ножом ударил Митьку.

— А если вырвет меня? — скривился Митька.

— Не вырвет, сладкое, — ответил мастер Пчхов, весь раскрываясь в едином слове.

Тогда Митька встал, встревоженный и осветленный внутренней решимостью.

— Спасибо тебе, Пчхов!... Спасибо, примусник, ты меня жалеешь. По-твоему не сделаю... не хочу. И пусть даже будет, будто и не было промеж нас такого разговора... Обрублен я и боли не чувствую, но вырвусь. Сам дивлюсь порой, как зубы не выкрошатся у меня. Закрутило меня... Ну, я пойду, примусник!

— Куда, на последнюю погибель? —...

— Вперед и вверх, примусник! — бормотал Митька, идя к двери». (452-453).

В декабре 1927 года Леонов в письме Горькому сказал: «Я все больше... прихожу к мысли, что теперь время работы с большой буквы. Работать надо, делать вещи, пирамиды, мосты и все прочее, что может поглотить у человечества скопившуюся силу.

России пора перестать страдать и ныть, а нужно жить, дышать и работать много и метко. И это не спроста, что история выставила на арену людей грубых, трезвых, сильных, разбивших вдрызг вековую нашу дребедень (я говорю о мятущейся от века русской душе) и вколотивших в нее толстую сваю под неизвестное покуда, но, по-видимому, основательное здание, судя по свае»⁹.

В свете этого программного заявления становится более явным значение следующего разговора Пчхова с Митькой (их разговоры имеют всегда ключевое идейное значение):

«Николка сказывал, медведей к ним ветром нагнало. Вот и ты вышел из берлоги под великим сквозняком. В руках твоих великая сила, а в голове? Осмыслить сам себя не можешь... так что же тебе здесь, в жерновах? ... а я спрошу тебя: можешь ли ты соорудить мост, чтоб держал над бездной мимобегущую тяжесть? Или описать в песне жизнь свою, чтоб пели и плакали?»

Митька отвечает:

«Мне, примусник, тесна моя берлога. Я говорю: хватит мазать меня дегтем и насмеяться надо мной... Я вот только осмыслить кое-что не умею!» (283)

Таким образом, в «Воре» звучат не только темы действия, страдания, сочувствия, но тоже *тема труда и знания, практического сознательного преобразования реальности - тема культуры*. Леонов сам впоследствии сформулировал тему «Вора» именно как тему «культурной революции». «Если Митька из 'Вора' ставит вопрос о культурной революции примитивно и выражает его упрощенно, то это потому, что я в нем самом хотел воплотить стихийное начало человеческих страстей, и отобразить отдельные стихийные явления нашей революции». В Митьке оказалась «драма внутренней пустоты, драма культурного роста»¹⁰.

Вот почему Леонов, послав своего героя перерождаться в другую среду, чем та, в которой развернулась его драма, последовал примеру Достоевского лишь в одной отрицательной стороне сюжетного хода: в собственно-романном сюжете исчерпалась, разоблачилась Векшинская концепция жизни, а новую жиз-

⁹ Литературное наследство, т. 70, Москва 1963, стр. 252.

¹⁰ См. Литературная газета 1930, № 43, стр. 2.

ненную перспективу приходилось ему искать в другом пространстве. Однако идейный смысл найденной им перспективы другой: Тогда как Достоевский довольствуется тем фактом, что гордый человек смирился и раскрылся для любви, Леонов связывает его будущее не с переменой его частного, интимного поведения, а с изменением поведения социального. Достоевский описывает перерождение своего героя в довольно просторном эпилоге, Леонов же отдал этой теме один лишь предпоследний абзац своего романа. Но Достоевский остался как будто вполне во времени основного действия, а Леонов – в противоположность ему – даже в единственном коротком абзаце развернул перспективу другой эпохи, наметил связь перерождения Векшина с типологически отличным от сюжета временем:

«Остальное – как Митька попал к лесорубам и был бит сперва, а потом обласкан; как работал в их артели и пьянел от еды, заработанной тяжким трудом шпалотеса; как огрубел, поступил на завод, учился (великая пора учебы наступала в стране); как приобрел свое утерянное имя – все это остается вне пределов сего повествования». (540)¹¹

В одном из своих высказываний о Горьком Леонов подчеркнул «горьковскую одержимость, его умную и проникновенную веру в труд, добро и знание», которые являются «тремя основными колоннами, поддерживающими могучие своды завтрашнего человеческого общества»¹². «Вор» по сравнению с художественным миром Достоевского отличается тем, что он связывает добро, проверенное на страдании человека и способно-

¹¹ Даже во второй редакции романа, которая по отношению к герою придерживается гораздо более скептического мнения и которая тему «как Векшин трудом возвращал себе людскую дружбу и утраченное имя, как принимал участие в стройке завода, работал на нем и даже был отправлен на учебу куда-то, потому что вся страна садилась тогда за школьную парту», оставляет «на совести всеведущего Фирсова», – даже здесь хотя бы условное допущение положительного перерождения Митьки приведено в связь с новыми социальными процессами, с типологически-отличным временем: «... наряду с великими переменами последующих лет любое преображение Векшина представляется возможным». (Л. Леонов, *Собрание сочинений в девяти томах*, т. 3, Москва 1961, стр. 666).

¹² Л. Леонов, *Собрание сочинений в девяти томах*, том 9, Москва 1962, стр. 248.

сти его к сочувствию, с трудом и знанием, т.е. с культурой.

В дальнейшем мы еще попытаемся показать значение этой идейной установки для такого важного аспекта текста, каким является темпоральная координата его художественного мира. Здесь же нам приходится еще остановиться на одной теме «Вора», которая важна для различения мировоззренческих систем обоих писателей. Это тема убийства. В Леоновском романе это та сцена, в которой Векшин саблей убивает пленного офицера, который в бою заставил любимую Митькину лошадь.

У Достоевского Раскольников, решаясь на преступление, продельывает эксперимент, при помощи которого он хочет уверить себя в принадлежности своей к кругу «наполеоновских» людей, которым все дозволено. После убийства он больше всего страдает не от того, что убил, а от сознания, что он не сумел это сделать с суверенностью, соответствующей идейному обоснованию преступления, что он не сумел встать над пролитой им кровью.

В романе Леонова убийство оказывает двойное влияние на преступника. Векшину видится во сне, в горячечном состоянии, мать убитого им офицера; это видение приводит его к мысли: «Вины нет, потому что не существует тот, перед кем вина. Вина есть, потому что вина не в мертвом, а в живом: вина перед третьим...» (285) Эта мысль варьирует идею ответственности человека перед другими людьми, ответственности, которая сказывается в сочувствии. В этом отношении Леонов близок Достоевскому. Однако эпизод убийства офицера получает в тексте еще такое истолкование.

В разговоре с Пчховым Векшин признается: «Все достигнуто, Пчхов. Маленький был — шоколадную бутылочку захотелось. И не надо бы, а вот кинули монетку... и сломалось. Потом офицерский конь взлюбился мне: с каштанчиком, такой приятный... Разыскал, взял. Два дня в царской кровати спал, примусник... мягко, а облегченья нет. Встал утром, плюнул и ушел. Еще выше над человеком власть. И была ночь на фронте... (Намек на убийство пленного офицера, М.Д.) Все пройдено и узвано, Пчхов. Об туман истерлось хотенье. И все хочу забыть, как в детстве. Я как-то с Фирсовым говорил, и он сказал мне: убить — значит себя в нем убить. Я ему говорю: если не я убью его, он меня убьет... Где же тут священность убийства?...» (281).

В XVII главе III части романа мы читаем:

«В целях усложнения фабулы, сочинитель допустил весьма хитрые положения. В одну минуту Маша, якобы, сказала Митьке: 'Да, ты убил, но не от гнева, а от зависти, что не можешь овладеть последним и главнейшим его сокровищем, веса и меры не имеющим'». (420)

Тема убийства истолкована в «Воре», как нравственное поражение убийцы лицом к лицу с определенной духовной ценностью, которая являлась имуществом убитого и которой убийца не сумел овладеть. Тот абзац из XVII главы III тома романа, откуда взята наша последняя цитата, приводит потом в ироническом освещении фигуру «виднейшего критика эпохи», который набросился на это место Фирсовской повести и стал поучать Фирсова в духе ленинского учения о культурном наследии прошлого («учиться... не на словах, а на деле, со рвением и доблестью...») и т.д.): «Критик упускал, что если повесть Фирсовская вызвала его на эти слова, — значит, она была актуальна для дней, переживаемых страной». (420)

Таким образом, тема убийства в «Воре» получила истолкование тоже с точки зрения «революции и культуры». Векшин со своим лозунгом «вперед и вверх» представлен нелегитимным героем, потому что он не способен на творчество, культурное действие. Его «вперед» оказывается чистым, механическим отрицанием.

После напечатания романа Леонов несколько раз попытался разъяснить именно этот вопрос: ведь это был основной, ключевой вопрос всего произведения. В интервью 1930 года он сказал: «Желания у Митьки были самые эгоистические и, удовлетворив их, он не знал, чего ему дальше хотеть. Это и определяет узость его кругозора и отсутствие культуры. Он в детстве мечтал о шоколаде и благодаря революции его получил; он мечтал поспать в царской кровати и желание его сбылось. А дальше что? Вот тут-то и сказалась драма его внутренней пустоты, драма культурного роста»¹³.

Во второй редакции романа этот вопрос разработан с особенной тщательностью. Вот выдержки из разговора Фирсова с Векшиным, в которых более подробно описано, что же автор под-

¹³ Литературная газета 1930, № 43, стр. 2.

разумевал под той таинственной « блестяшкой » в глазах убитого Векшиным офицера, которой тот не сумел овладеть:

« ...Я наделю вас всеми благами мира, в пределах вашего вкуса и разума конечно, вы у меня станете сыт, пьян, нос в табаке... и что важнее всего – сия круглая мозговая кость с прической, на плечах ваших, будет у вас совершенно стерильна от всякого развратительного сора... Любое поколение мнит себя полным хозяином жизни, тогда как оно не более чем звено в длинной логической цепи. Не одни мы создаем наши навыки, мозг и руки... и в этом смысле христианская басня о первородном грехе не представляется мне безнадежно глупой. Прошлое неотступно следует за нами по пятам, уйти от него еще трудней, чем улететь с планеты, вырваться из власти образующего нас вещества... За спиной у вас окажется, весь в чаду и руинах, поверженный и вполне обезвреженный, старый мир. Уж такую распустейшую пустыню увидите вы позади, словно никогда в ней и не случилось ничего... не пожито, не люблено, не плакано! Привалюсь к обезглавленному дереву на фоне последней виноватой зорьки, будет глядеть вам в очи вчерашняя душа мира... бывшая! Самое хозяйственное комендантское око не обнаружит на ней сколько-нибудь стоящего, подлежащего национализации имущества... кроме, пожалуй, раздражающе умной колдовской блестяшки в ее померкающем зрачке. ... И тут опалит вас жаркая догадка, не эта ли ничтожная штучка, искорка, почти как точка, так что и ярлычка инвентарного присургучить некуда, и есть наиважнейшая ценность бытия, потому что выплавлена из всего, сколько его у нас было позади, опыта человеческой истории. С одной стороны, так вас потянет к блестяшке этой, молодой человек, будто в ней-то и заключается главная адская сласть, а с другой – и жутковато станет, потому что весь кураж младости и заключен бывает как раз в ее великолепном незнании... ..то не сласть, не спирт, не избавительная смерть, а вся память рода человеческого о былом. В ней растворены без остатка такие, на нынешний взгляд, пустяковины, как пыль от развалин знаменитейших храмов или зов путника, заблудившегося на пике высочайшей горы, а – для приправы – гнилая горечь повисшей в водной бездне грабительской бригадины, и христианского мученика кровинка, и пепла щепотка из еретицкого костра... Туда входят также несущественные, казалось бы, горести и скорби

дедов наших, бесполезные мечтания, несвоевременные сомнения или разочарования героев и другие вещества, из коих иные священной многих великих откровений... ну и прочая духовная фармакопея, которую некоторые современные аптекари содержат под замком, в банках с притертыми пробками и с костяшками на ярлычке! »¹⁴

Леоновское согласие с революцией – это согласие при условии сохранения не только любви и сострадания, но и культуры, связи времен, преемственности. И его опасение – это опасение по отношению к Митькам, которые в состоянии « овладеть » « блестяшкой » при помощи одной лишь – сабли. В интервью от 1930-го года Леонов м.п. сказал: « По тому времени вопрос о культуре или ее преемственности ставился мной с некоторой горечью или сожалением »¹⁵. Рассказывая в 1963 году автору настоящей статьи о своей поездке в США, которые показались ему « странной без памяти », Л. Леонов в этой связи высказал и свое мнение о России, вставшей после революции перед задачей сохранить пресловутую фирсовскую « блестяшку ». И он сказал: « Если мы не сумеем овладеть ею, то станем хуже Америки ».

Все это свидетельствует о такой постановке вопроса культуры, которая многим отличается от трактовки, с какой мы встретимся в творчестве Достоевского. В « Воре » отсутствует, прежде всего, противопоставление « народа » и « интеллигенции », « России » и « Европы ». Леонов не разделяет почвеннических тенденций Достоевского. Встав лицом к лицу с революционной историей, т.е. с практическим исторически-преобразующим поведением многомиллионных масс, он не мог подходить к этой реальности с меркой оппозиций XIX века, базировавшихся на теоретической догадке о будущем, т.е. на чисто-идеологической трактовке социальных, философских, нравственных и эстетических противоположностей будущего исторического процесса. Также как и другие его современники, он со всей остротой сознавал несоизмеримость дореволюционных проектов будущего с наступившей новой реальностью.

Разумеется, это положение не отменяло вопроса о традициях,

¹⁴ Леонид Леонов, *Собр. соч. в 9 томах*, т. 3, стр. 146–148.

¹⁵ См. Литературная газета 1930, № 43, стр. 2.

а, наоборот, ставило его по-новому и с очень большой остротой. Ощущение новизны внелитературных структур повлекло за собой резкое обнажение, переоценку традиций. Обнажение это сказывалось, во-первых, в упрощенно-цитатном повторении (см., например, многократное, похожее именно на цитаты из текстов Достоевского, повторение темы страдания в « Воре ») и, во-вторых, в ограничении числа взаимосвязанных оппозиций, т.е. в более четком выдвигании доминант.

В ранней советской литературе очень продуктивны оппозиции типа « народ – интеллигенция » и « стихийность – сознательность ». Что касается последней, та иногда связывается с оппозицией « Россия – Запад ». Таково, например, противопоставление « большевиков » и « коммунистов » в романе Б. Пильняка « Голый год », связывание стихийности с русской традицией, а коммунистической сознательности с иностранными идейными истоками в романе К. Федина « Города и годы ». Это противопоставление революционной, преобразующейся России и буржуазного, мещанского Запада, явно исходящее из наследия славянофилов и Достоевского, встречается уже в « Скифах » А. Блока.

Но в « Воре », как это ни странно, такого рода оппозиция или вообще отсутствует или почти незаметна, отеснена на задний план. Здесь нет противопоставления буржуазного мира как « эгоистического царства богатства », и России как « открытой миру страны щедрой нищеты »; нет оппозиции Запада как « мира свершившегося, прошлого », застоя, смерти, и России как « мира настоящего и будущего »; нет антитезы « цивилизации » и « жизни » (или « науки »). Нет здесь и критики рационалистического, аналитического мышления западной интеллигенции и противопоставления ей русской культуры, « непостижимой рационально, научно »¹⁶. Если уж искать в « Воре » представителей буржуазного эгоизма, то это как раз люди, вышедшие из народной « почвы » (Заварихин) или из традиций русской царской бюрократии (Чикилев). И критика отсутствия культуры в образе Векшина проводится не с точки зрения почвеннического иррационализма; для Леонова одинаково важны и таинственная « бле-

¹⁶ См. З. Г. Минц, *Блок и Достоевский*. В сб. *Достоевский и его время*, стр. 232–238.

стинка », и совершенно трезвая, рациональная способность « соорудить мост, чтоб держал над бездной мимобегущую тяжесть ». Критикуя эгоизм Векшина, он критикует не « мещанский идеал культуры как личного и непременно материального благополучия », а раскрывает взаимосвязь эгоизма с бескультурностью вообще.

Может быть, влияние Достоевского сказалось в одиночных фразах типа следующей, взятой нами из описания Векшинского « бреда », наступившего после убийства пленного офицера: « Смысл Векшинского бреда был тот, что революция национальна, что это взбурлила русская кровь перед небывалым своим цветением ». (52) Однако эта мысль в романе не получила развития, т.е. она не вошла в состав какой-нибудь определяющей для текста оппозиции. В « Воре » нет указаний на какую-нибудь « внерусскую » реальность, по сравнению с которой Векшин являлся бы представителем именно русской реальности. Таким образом, данное место надо считать последствием скорее механического, чем творческого восприятия идей великого классика.

Как это ни странно, мысль о « национально-русской революции » прозвучала более четко лишь во второй редакции романа, т.е. спустя три с лишним десятилетия после напечатания первой версии (см., например, обращение Фирсова к Митьке: « ... русский вор Дмитрий Векшин... » в гл. XIV первой части). В более позднем творчестве Леонова, в особенности в связи с историческим опытом второй мировой войны, все более громко звучит мысль о всечеловеческой миссии России, которая, встав на путь революции и вынеся от имени ее огромные, ужасные страдания, прокладывает остальному миру путь к социализму. Эсхатологически-жертвенное понимание роли России (см. « Русский лес », « Взятие Великошумска », военную публицистику Леонова) роднит теперь Леонова с Достоевским, хотя другие черты родства с ним (главным образом в плане пространственно-временной модели мира) заметно слабеют, освобождая место для более « нормальных », реалистически-миметических приемов.

Вернемся, однако, к роману « Вор » и обратим внимание на те компоненты его структуры, которые не несут непосредственно-идеологической нагрузки, но зато могут свидетельствовать о более постоянных и более самостоятельных качествах авторского видения мира.

III

В развитии действия романов Достоевского очень большое место занимают *скандалы*. М. Бахтин объясняет это закономерностями карнавализирующей поэтики всего его творчества. Ведь в таких сценах, как, например, поминки на квартире Мармеладовых («Преступление и наказание») или скандал в светской гостиной Варвары Петровны Ставрогиной («Бесы»), «все... неожиданно, неуместно, несовместимо и недопустимо при обычном, 'нормальном' ходе жизни... Это не светская гостиная, это площадь со своей специфической логикой карнавально-площадной жизни». Бахтин подчеркивает, что «совершенно невозможно представить себе подобную сцену, например, в романе Л. Толстого или Тургенева»¹⁷.

Зато читатель Леонова встречается с ними очень часто.

Скандал — это резкое нарушение определенной нормы — нормы бытового поведения. Если этой нормы придерживаются, не нарушая ее, то человеческое существование, будучи замкнутым в ее рамках, будет представляться бесспорным. Достоевскому скандалы нужны для разрушения этой бесспорности: в разбитой ежедневности обнажается спорность, проблематичность существования человека, человек движется не в быту, а становится лицом к лицу с космосом. В одно мгновение он стоит «на пороге». «... лопаются... 'гнилые веревки' официальной и личной лжи и обнажаются человеческие души, страшные, как в преисподней, или, наоборот, светлые и чистые. Люди на миг оказываются вне обычных условий жизни, как на карнавальной площади или в преисподней, и раскрывается иной — более подлинный — смысл их самих и их отношений друг к другу»¹⁸.

Роман Леонова, будучи книгой о революционере, павшем на «дно», весь помещаясь в пореволюционной московской преисподней, уже по этому своему основному характерологическому и топографическому положению должен был действовать «скандално». И автор впоследствии жаловался на то, что его не поняли и что судьба его произведения в критике превратилась в «скан-

¹⁷ М. Бахтин, *цит. произв.*, стр. 196.

¹⁸ Там же, стр. 195.

дал в благородном семействе»¹⁹. Норма бытового правдоподобия, выполнения которой ожидали читатели и критика, оказалась искаженной в самом основании текста, ибо основополагающие идейно-нравственные вопросы нового общества решались в среде, которая считалась прямой а принципиальной противоположностью этого общества.

Однако для Леонова, который в этом отношении следовал Достоевскому, такой подход являлся путем к человеку «без орнамента».

Разумеется, даже изображение общественного «дна» можно себе представить не эксцентрическим, а реалистически — «концентрическим»: социальный низ можно описать, как составную часть более широкого, социально расслоенного целого, и эта часть включается в целое путем раскрытия в ней таких же черт положительной человечности, каковы уже установлены и в других, ранее описанных сферах. Примерно в таком освещении передана проблематика «дна», например, у Короленко²⁰. Мир его проз, описывающих «эксцентрические», скандальные темы, изображается с целью лишения его абнормальности, включения в норму демократически виденного общества.

Леонов же идет в значительной степени по следам Достоевского. В «Воре» эксцентричность характерологическая и топографическая является составной частью сюжета. Роман обилует скандалами. Таковы, например, в I части встреча Векшина, Заварихина и Манюкина в кабаке (гл. IV), первое столкновение Митьки с Чикилевым (гл. VI), посрамление отца Агея (гл. XXVI), во второй части минута Танина ужаса и крика в цирке (гл. XI), празднование дня рождения Зинки (гл. XIII, XIV, XV), в III части поведение Митьки на свадьбе брата Леонтия (гл. II), истерическое столкновение Ксении с Векшиным (гл. XII), конфликт Векшина с Анатолием Араратским (гл. XV) и т.д. и т.д. Если, сверх всего сказанного нами, напомнить еще и о том, что в романе встречается даже фигура карнавального паяца (Манюкин) и что мы здесь несколько раз попадаем в цир-

¹⁹ Срв. интервью С. Ромова, Литературная газета 1930, № 43, стр. 2.

²⁰ Срв. нашу статью Dvojí podoba tuláctví. O sémantice prostoru v próze V. G. Korolenka a Maxima Gorkého. AION-SI, XV, 1972, стр. 1-19.

ковую среду, так что вообще во всей его структуре много гротескной амбивалентности, — связь «скандальных» эпизодов «Вора» с наследием Достоевского станет совершенно очевидной.

Тем более важны, однако, вырисовывающиеся на фоне этого родства различия. Встречающиеся в «Воре» скандалы, разумеется, содержат ряд черт, вообще характерных для такого рода сцен. Прежде всего они разыгрываются в соответствующей среде, т.е. в присутствии ряда людей — перед публикой. Их участники нарушают нормы бытового поведения, говоря друг другу прямо, без обиняков, крайне неприятные, нравственно-деградирующие вещи. Именно в скандале с людьми спадает тот «орнаментум», о котором в начале романа говорит Фирсов, и люди становятся «голыми». Некоторые сцены сопровождаются истерическим аффектом, почти дословно повторяющим аналогичные сцены Достоевского. Таково, например, поведение Ксении по отношению к Векшину (396); характерно здесь нагромождение крайне взволнованного крика, проклятий («На, возьми... проклятый!» «... Ведь ты же дьявол»), взамен которым сразу же следует экспрессивность отчаяния, ужаса, беспомощности. Скандал обнажает не одну лишь сторону души, он устремлен сразу к нескольким крайностям, он перескакивает от полюса к полюсу.

Все это можно встретить у Леонова и у Достоевского. Но, вместе с этим, в «Воре» скандалы наделены и такими свойствами, которые неизвестны читателю Достоевского.

В XIII главе II части романа рассказано о столкновении Маши с Таней; Маша развенчивает Векшина. Она отрицает оправданность любого положительного мнения о нем и утверждает, что вина Мити больше и страшнее того, что он — вор. Но эта его вина не получает конкретного названия. В конце эпизода авторский комментарий говорит: «Примечательно, что скандал этот имел причиной как раз те слова, которые остались невысказаны». (251)

Это не могло бы случиться пожалуй ни в одном скандале у Достоевского. Ведь вытекает же из сущности скандала то обстоятельство, что участники его не ставят себе никаких запретов, наоборот — будучи раздражаемы, подстрекаемы бесцеремонностью противника — они стараются быть как можно более искренними, высказать не часть известного им содержания, а все. В чистом виде скандал не знает никакого умолчания, никакой недоска-

занности, и в этом смысле он является нарушением всех запретов.

Леонов, однако, направляет скандал именно в умолчание, в недосказанность, причем недосказанное оказывается как раз самым существенным — главной виной центрального персонажа, т.е. сущностью сообщения, передаваемого всем текстом романа!

В «Воре» это не единственный случай. Тогда как в романах Достоевского столкнувшиеся в скандале стихии израсходуют свою энергию вплоть до последней капли, в «Воре» они очень часто теряют свой накал и кончаются как будто «вничью». Например, первое столкновение Митьки с Николкой протекает следующим образом:

«— Зачем ты обидел барина? — недовольно спросил он, глядя в пестроту Николкиной рубахи. — Пришел в *такое* место и устраиваешь тарарам.

— Обидчивого и обидеть приятно! — дерзко просипел Николка, все еще уважая за шубу врага своего.

— Думаешь, велик, так и в карман дурака не положить? — продолжал Митька, попустив правую бровь.

— Смотри, я в драке вредный. Меня можно щекотать четыре раза, а в пятый я так щекотну... — с усмешкой предупредил Николка и шевельнул затекшим плечом.

Они стояли один против другого, мясо против железа, Николка и Митька, взаимно выжидая решительных действий или, хотя бы, слов. Может, и не дожидаться бы в тот вечер Пчхову подгулявшего племянника, не явись новое, последнее уже, лицо в суматоху вечера. Появление его можно было уподобить лишь благодетельному ветерку в душном сумраке колодца. С изумлением дикаря, коснувшегося чуда, Заварихин глядел поверх Митькиной головы на пришедшую с улицы. Ее, очевидно, и ждал весь вечер Митька». (35–36)

Скандалное столкновение доведено вплоть до «решительных действий или, хотя бы, слов». Однако эти действия не наступают, слова не звучат. Но зато вне собственного текста скандала, в авторском комментарии, появляются *метафорические* характеристики участников скандала («мясо против железа, Николка и Митька»). Значит, смысл, значение сцены не раскрывается полностью сказанным в ее рамках; для ее понимания надо выйти за ее пределы, в более широкое пространство. Эпизод не

автономен, он призывает к поискам своего « последнего » смысла вне своей собственной сферы.

Таким же образом построено столкновение Векшина с Чикилевым. Они обмениваются все более обидчивыми словами – вплоть до Чикилевского крика « Вор! », в минуту которого Чикилев « теряет всякое соображение ». Опять все идет к драке, Митька уже « взял Чикилева за плечи », как вдруг: « Великая ненависть дала Чикилеву силу выдержать страшный Митькин взгляд, и вдруг Митька, как побитый, побрел вон из комнаты, провожаемый Фирсовским недоумением и расслабленным покрывающим Манюкина. Митька уходил все светлее посрамленным, но молчание его пугало (– Петр Горбидоныч побежал бы вослед ему с извинениями, если бы не было столь поздно), и когда он уронил шапку, кто-то суетливо поднял ее ». (45)

В плане скандала столкновение опять кончается « вничью ». Авторский комментарий истолковывает его неоконченность, как поражение героя (« как побитый », « уходил все светлее посрамленным »), но сразу же переходит к противоположному утверждению (« но молчание его пугало »), сопровождая его соответствующими эпическими деталями (« Петр Горбидоныч побежал бы вослед ему... » и « когда он уронил шапку, кто-то суетливо поднял ее »). В скандал вновь оказывается вложенным что-то недосказанное, причем противоречащие друг другу утверждения о герое (поражение – победа) намекают на какую-то систему общих понятий, ценностей, которая одна в состоянии дать объяснение и его поведению и авторским наименованиям его.

Очень характерно семантическое расслоение сцены скандала, случившегося с отцом Агея (I часть, гл. XXVI). Вся сцена основана на том, что ее центральный персонаж (отец) не знает о том, что он принимает участие именно в скандале. Этот старый религиозный человек принимает всерьез сыновнее угощение и торжественное поведение, не замечая его насмешки над собой; даже место (кабак), в котором все это происходит, он считает чем-то торжественным. Одно это уже отличает данную сцену от настоящей карнавально-скандальной замены: в той нет невольных участников и, значит, не может быть и просто объектов смеха, а каждый является одновременно и объектом, и субъектом. Именно таковы скандалы в произведениях Достоевского. В « Воре » поведение героя свидетельствует о том, что он вступает в дейст-

вие, приходя из другой среды, из другого прошлого, чем каковы среда и прошлое остальных участников сцены, т.е. сцена опять оказывается не замкнутой в свои рамки, а требующей раскрытия своего полного смысла при помощи *контекста*, описания другой среды и другого отрезка времени.

Но в данной сцене есть и другие, отличающие ее от аналогичных эпизодов в романах Достоевского, черты. Скандальная, площадная публика понимает, что Агей хочет осмеять собственного отца, и она помогает ему разыграть всю эту прямо саркастическую сцену. В этом отношении она находится на одном уровне с ним. Но сам Агей – и, вместе с ним, Маша и Фирсов – знают и другие мотивы этой игры, которые уже совершенно лишены какой бы то ни было комичности. Агей роняет фразу: « ... у меня у самого стаж партийный... я архиерея задушил! » (164) Хотя она обращена к Векшину (Агей приравнивает себя к его убийственной революционности), но тема « задушения архиерея » вносит в текст религиозную семантику, т.е. она устанавливает связь (опять, разумеется, в саркастическом отрицании) с той ортодоксальной религиозностью, которой отличается поведение осмеиваемого отца. Из числа участников скандала смысл этой связи знают лишь трое: Агей, Маша и Фирсов, т.е. люди, которые знают прошлое обоих главных участников столкновения. Читателю приходится вспомнить эпизод из Агеева детства, рассказанный им однажды Фирсову (127): о том, как религиозный отец однажды жестоко, страшно избил его за то, что он отдал кошке пойманного им ястребенка. Взбучка эта оказалась такой страшной, что Агей с тех пор « перестал курносой (= смерти, М.Д.) бояться ». А теперь он мстит отцу не только за давнишнее оскорбление, но, главным образом, за то, что в нем рухнули все нравственные барьеры по отношению к собственной жизни и, тем более, к жизни других людей. Таким образом, Агей мстит отцу за то, что он – и по вине отца – стал убийцей. О таком смысле поведения Агея скандальная публика не может иметь ни малейшего понятия. Определение его – дело людей, которые могут одновременно и принимать участие в событии, и размышлять о его этико-теоретическом значении (Агей, Фирсов, Маша). Сцена получает « второй » семантический план, подтекст, и этот подтекст важнее непосредственно происходящего в ней. И не случайно данный эпизод опять-таки кончается не полной разрядкой

накопившихся противоречий, а «нейтральным» по отношению к нему переходом рассказа к другому эпизоду: рассказ покидает фигуру отца, оттесняет ее на задний план и переходит к описанию взаимоотношений между Векшиным и Агеем, причем описание это дается в форме намеков на определенное нравственное родство обоих героев и на их любовь к Маше. И лишь после этого скандал кульминирует в припадке Агея, драке, разбивании вещей и в коротком замечании о старом Финогене, который, «оставленный всеми, странно озирался по сторонам, сидя на стуле своем как на позорном эшафоте». (165)

Такое построение скандала едва ли можно встретить в произведениях Достоевского. Вспомним, например, о поведении Раскольникова во время поминок по Мармеладову: хотя он переживает глубокий нравственный кризис и хотя является центральным персонажем романа, его роль в сцене скандала у Мармеладовых соответствует не его месту в сюжете целого текста, а только тому значению, какое он может получить в данной сцене. Таким образом, скандал у Достоевского протекает по законам своей внутренней автономности, участникам его присуждены роли соответствующие лишь моментальному их значению. Разумеется, они ведут себя по логике своих характеров, т.е. по нормам, которые действительны не только в данную минуту, но в основном все же для объяснения их поведения не нужно ничего, кроме данной сцены. И если уж в поведении персонажа сказывается что-нибудь таинственное, загадочное, то и эта тайна должна быть разъяснена до конца: так, например, Раскольников объясняет всем присутствующим причины поведения Лужина, включая факты интимного, семейного порядка. Скандалы у Достоевского не нуждаются ни в подтексте, ни в другом, разъясняющем, про помощи сопоставления обобщающем времени.

Подтекст и скандал противоположны друг другу. Скандал полностью раскрывается в своем месте и времени. Подтекст же контекстуален и предполагает специфически-развернутую темпоральность.

IV

О темпоральной структуре романов Достоевского М. Бахтин сказал: «Основной категорией художественного видения Досто-

евского было не становление, а *сосуществование и взаимодействие*. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. ... Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и *угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента*. Это упорнейшее стремление его видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим alter ego, со своей карикатурой (Иван и черт, Иван и Смердяков, Раскольников и Свидригайлов и т.п.)...

Возможность одновременного сосуществования, возможность быть рядом или друг против друга является для Достоевского как бы критерием отбора существенного от несущественного. Только то, что может быть осмысленно дано одновременно, что может быть осмысленно связано между собою в одном времени, — только то существенно и входит в мир Достоевского; оно может быть перенесено и в вечность, ибо в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все сосуществует. То же, что имеет смысл лишь как 'раньше' или как 'позже', что довлеет своему моменту, что оправдано лишь как прошлое, или как будущее, или как настоящее в отношении к прошлому и будущему, то для него не существенно и не входит в его мир. Поэтому и его герои ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее: неискупленный грех, преступление, непрощенная обида. ... Поэтому в романе Достоевского 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»²¹.

В понимании художественного времени Леонов значительно отличается от Достоевского. В этом отношении он следует его примеру пожалуй меньше всего.

²¹ М. Бахтин, *цит. произв.*, стр. 38–40.

Сравнивая друг с другом скандальные сцены в текстах обоих писателей, мы указывали на леоновскую *контекстуальность*, существенную семантическую зависимость эпизода от случившихся с героями в другое время событий. Особое, ключевое значение в «Воре» получают события, имевшие место задолго до начала собственного действия романа: это, во-первых, детство и юность Митьки и Маши и, во-вторых, судьба Векшина в годы революции.

Ни один из этих двух отрезков биографии не выполняет роли обыкновенной экспозиции. В тексте романа они появляются неоднократно — они по-особому возвращаются. Действие романа в значительной степени протекает как *поиски прошлого*. В основном времени текста Митька Векшин представляется загадочной фигурой. Хотя его поведению можно дать точную оценку, но *причины* такого поведения лежат в *предыстории* действия, в определенных эпизодах, которые можно назвать *досюжетными событиями*. Самое трудное — это познание этого досюжетного прошлого. Оно — какая-то тайна, но не в смысле детективного сюжета, в котором ищут, пытаются раскрыть виновника расследуемого преступления. В «Воре» известен виновник, а поиски направлены на *раскрытие нравственно-определяющего события и*, что самое главное, *его идейного смысла*. Автор как будто задает читателю вопросы: Что случилось между Митькой и Машей в годы их детства, в чем Митька виноват перед нею? Что сделал, совершил Митька во время революции?

Ответ ищет специальный истолкователь: писатель Фирсов. Образ романиста в романе — это возможность удвоенного истолкования темы: одно — дело героя (Фирсова), другое — дело рассказчика-автора. Текст следит за Фирсовскими поисками прошлого Митьки, приводит его толкования, отношение к ним рассказчика (очень сложное, порою ироническое, порою положительное, иногда «смешанное»); приводятся даже цитаты из суждений третьих лиц — литературной критики, писавшей о повести Фирсова, других персонажей романа (Маши, Саньки, Манюкина).

Познание *прошлого* Митьки должно дать ответ на вопрос: *Кто такой* Векшин, каково его *будущее*? Ответ, разумеется, не нуждается в биографической подробности и определенности. Он носит *нравственно-идейный* характер. Все эти столь разные толкователи ищут не столько факты, сколько их идейный смысл. Они не спрашивают «Что случилось?», а «Каков общий, жиз-

ненно-определяющий смысл случившегося?». Они ищут *идею героя*. Даже сам герой беседует с другим персонажем (Митька со Пчховым) на тему о том, какую же идею он собою олицетворяет: Пчхов: «Осмыслить сам себя не можешь... так что тебе здесь, в жерновах?» Векшин: «Я вот только осмыслить кое-что не умею!» (283)

Таким образом, прошлое героя раскрывается нам не в качестве постепенного развития, роста, биографической перспективы. Розыски прошлого устанавливают *нравственно-идейную константу героя*. Прошлое событие, в котором эта константа сказала, получает потом *сверхвременное значение*: оно замещает собою в сущности всю жизнь героя, все последующие события, бывшие с ним, ибо они протекали под его знаком, являлись какими-то повторениями его. Таким образом, досюжетное событие перерастает границы бытового правдоподобия и становится *эмблемой идеи героя*.

Эмблематически-идейное значение досюжетного события называется и в том, что герой пытается вернуться к нему или хотя бы в ту среду, в которой оно имело место и в облике которой оно, благодаря своему значению, должно быть запечатлено. Таков смысл возвращения Митьки в родные места, по следам собственного детства. В творчестве Леонова вообще очень много таких возвращений на старые места, в которых когда-то случилось что-то жизненно-важное, определяющее. Эти возвращения устанавливают не только течение жизни, движение героев от юности к старости, их проигрыши, но — и это прежде всего — неизменную действительность исходных идеалов. И если родные места как-то «не узнали» Векшина, «не приняли» его, то лишь потому, что герой возвращался туда, не сумев понять своей роковой ошибки, отбросить иллюзию насчет своей роли: сюжет привел его в досюжетную среду для того, чтобы еще и таким путем, через такое отрицание, определить ложность его нравственных запросов.

Эмблематическое досюжетное событие возвращается в ходе сюжета, каждый раз становясь темой новой интерпретации. Событие, как задача для истолкования, «рассеяно» по всей трассе сюжета.

С большой наглядностью это можно проследить, если взять эпизод убийства Векшиным пленного офицера, случившийся во

время гражданской войны. Сначала эпизод подробно описан Фирсовым по рассказу Саньки Бабкина (49–53). Потом на него намекают в разговоре Митьки с Аташезом после того, как Митька выкрал деньги из кассы Аташезова ведомства (144), и вновь в скандальном эпизоде с отцом Агея (фраза Агея: «... у меня у самого стаж партийный... я архирея задушил» – 164 – так же, как комиссар Векшин убил пленного офицера). Во время столкновения Маши с Таней Доломанова напоминает Фирсову про «содержание повести» его: «Помнишь ту фронтовую расправу...» (250; поступок Векшина она называет «подлостью»). И вновь косвенно упоминается о событии на стр. 273 (ремешок Саньки: «на нем и бритву правили во фронтовое время, им же однажды были накрепко связаны буйствующие руки Дмитрия Векшина»). После этого досюжетный эпизод становится темой нравственно-философского размышления героя (стр. 276: «Убить... нельзя, но... можно? Перед убитым нет вины: вина перед живым, глядящим в лицо»). И т.д.). В дальнейшем он входит в тему разговора Митьки с Пчховым (281) и потом уже переключается в план бредового видения героя (явление матери убитого им офицера, 285). За этим следует второй сон Митьки, в котором его опять посещает мать убитого (351–352); сон этот получает следующее истолкование: «это лишь мысль его сидит рядом и издевается над ним». Болезненное видение возвращается потом еще раз (421). Досюжетная эмблема появляется вновь в описании «пятой главы» повести Фирсова (418–421). Здесь она дана не только в качестве Фирсовской концепции, художественного замысла, но и как предмет атак современной Фирсову критики, отрицавшей значение темы убийства в условиях революционного времени. В заключительной части романа эта тема появляется в разговоре Митьки с психиатром о праве человека на убийство (466–467) и рассказчик заключает: «Митька убил капитана потому, что, отняв у него все, до конца включительно, он не сумел взять главного, умного его сокровища». (467)

Аналогична разработка темы Митькина и Машина детства, темы преданной любви. Основной конфликт в рамках этой темы (взаимоотношение Мити и Маши) опять-таки помещен в прошлое, в досюжетное время и в ходе сюжета дается ряд его истолкований.

Досюжетные эмблематические эпизоды, повторно включаемые

в текст попеременно с сюжетом, в структуре романа выполняют не только эпически-синтагматическую роль; их значение, прежде всего, *парадигматическое*. Они создают *парадигмы центральных значений*. Сюжетные элементы текста по отношению к ним находятся *в положении знака в отношении к своему денотату*.

«Знаковость» в отношении сюжетных элементов текста к досюжетным является одной из доминирующих тенденций в структуре «Вора». В естественном языке знак и денотат – явление бинарное, т.е. обе стороны его воспринимаются, как одновременные, пользующийся языком не задает вопроса, что *prius* и что *posterius*. Другое дело художественный язык Леонова: Сюжетные и досюжетные события, вступая в соотношение знака и денотата, образуя, таким образом, оппозицию, ощущаются нами, как одновременные, параллельные. Но, с другой стороны, так как речь идет о событиях, имевших место в разное время, в событиях, играющих роль знака, обнажается генетическая зависимость от их денотата. Темпоральность такого рода структуры, разумеется, не является ни биографической, ни социально-исторической. Она – перешагивающая рамки конкретного личного и исторического времени темпоральность прочных, постоянных нравственных ценностей, т.е. *темпоральность этико-аксиологическая*.

В мире Достоевского все «сосуществует». То же самое можно сказать и о мире Леонова, ибо герои его, в бытовом своем существовании подвергаясь законам биографического времени, в существовании нравственном устремляются не вперед, а назад, *ad fontes*. Однако тогда как Достоевский строит «вечность» ценности из ее «мгновения», Леонов прослеживает неизменное действие ее во времени, испытание вечности через время. Леоновское мгновение перенасыщено памятью о своем начале, прошлом, о своем изначальном, предустановленном смысле. Леонов – *фабулятор памяти, культуры*.

Мысль М. М. Бахтина, по которой герои Достоевского «помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее», причем это, как правило, «неискупленный грех, преступление, непрощенная обида», по-своему применима и к персонажам «Вора». Но сделать это можно лишь с осторожностью. Хотя герои Достоевского переживают свое прошлое, как настоящее, но настоя-

щее никогда не выступает в качестве знака, для которого необходимо найти помещающийся вне его денотат. Настоящее в его текстах является самостоятельным, автономным. У Леонова же оно неавтономно. Разумеется, это разница существенная.

В связи с этим следует рассматривать и разницу в структурном положении персонажа. Глубокий художественный персонализм Достоевского общеизвестен. В цитируемой нами книге М. М. Бахтина автор подчеркивает, что своеобразие его заключается « не в том, что он монологически провозглашал ценность личности..., а в том, что он умел ее объективно-художественно увидеть и показать как другую, чужую личность, не делая ее лирической, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до опредмеченной психической действительности »²².

О персонажах « Вора » в тексте романа можно прочесть высказывания такого рода: « И смотрю я на вас (Фирсов на Векшина, М.Д.) ... философически, ибо вы есть великая идея... да, идея! » (47) « Он (Векшин, М.Д.) не хотел знать, что рядом с ним шагает другой Векшин: жизнь ». (53) Герои пытаются « осмыслить себя », т.е. они ищут идейную доминанту собственной личности. Они могут получать метафорические характеристики: « Манька-Вьюга », « мясо против железа, Николка и Митька ». Маша говорит о Векшине, пользуясь опять метафорой: « ... ведь у него сердце железное. Прислушайся: звенит. Ты, Зина, чугунное сердце хочешь разбудить! » (533-534) Метафорически понимаемое значение « железа » (твердости, жестокости, бесчувственности) в связи с Митькой проходит через весь текст романа (во второй редакции автор всемерно усилил и обострил его). Для характеристики героя может применяться и лозунг (Митька: « вперед и вверх »). Спор о Векшине в « Воре » – это спор насчет того, « что значит собою », « что олицетворяет собою », « каков смысл, какова идея » этого персонажа. Попробуйте-ка сделать это с Достоевским! Даже персонажи, задуманные было как иллюстрация определенной идеи (Мышкин, Алеша Карамазов) не стали персонификацией. И смогли ли б мы присвоить любому из его героев метафорическое наименование?

Разумеется, пытаясь различить этих двух писателей, мы не ставим им никаких оценок эстетически-аксиологического рода.

²² М. Бахтин, *цит. произв.*, стр. 16.

Речь идет об их своеобразии. И так же, как и в случае сцен скандалов, анализ раскрывает нам в текстах советского « ученика » Достоевского собственную, очень своеобразную семантическую структуру, во многом принципиально разнящуюся от произведений великого классика.

Запечатленная в « Воре » концепция личности и времени зависит от общей леоновской художественной модели мира. Как нам уже приходилось отметить, в этой модели взаимоотношение действия и страдания, сострадания, любви стало составной частью культуры, добро введено в состав единства с трудом и знанием. Такой же аспект раскрывается нам и в леоновской темпоральности и характерологии. Человек не только лицо, но и олицетворение идеи, именно через это олицетворение он включается в текст, задача которого состоит в моделировании системы нравственных ценностей в преемственности эпох. Леоновское время включает разные этапы истории, оно шире отдельных, даже самых выдающихся исторических эпох. Это как раз *время культуры*, т.е. время творчества и преемственности. Рассказ о Векшине – рассказ о бунте против преемственности, о страдании человека, который не в состоянии понять, что проектировать будущее (« вперед и вверх ») можно, лишь исходя изнутри преемственности, культуры. Время революции должно включить себя во время культуры, если оно хочет стать временем человеческим.

Литературная критика не поняла этой проблематики « Вора », может быть, потому, что ей и в голову не приходило искать ее в труппах нэпа; слушая слова о « голом человеке », она не заметила человека, связанного с человечеством узами культурной преемственности. И что пожалуй самое главное: забота автора не являлась ее заботой; сама она являлась скорее Векшиным, чем Леоновым. Однако именно это ее непонимание парадоксально подчеркивает актуальность произведения. Не понимая, осуждая, а впоследствии и запрещая роман, недоброжелатели его бессознательно признавали глубину и меткость мысли автора.

V

Злободневное время « Вора » подчиняется гораздо более широкому темпоральному целому. То же самое можно сказать и о пространственных координатах художественного мира романа.

Произведения Леонова получают иногда топографические названия: « Соть », « Дорога на океан », « Русский лес », « Взятие Великошумска ». Топографические явления иногда даже персонифицируются. Так, в « Воре » родной край Векшина становится « матерью » героя, которая « не по притче принимала его », « из лесу обнажала звериные зубы, пугала, пробовала, всю ли доблесть израсходовал сын », « медведем пугала » (345–346).

Среда, подвергающаяся персонификации, могущая стать партнером человека, разумеется, не то пространство, в котором происходит действие романов Достоевского. Однако все же и здесь найдутся точки соприкосновения.

По словам Бахтина, у Достоевского « *верх, низ, лестница, порог, прихожая, площадка* получает значение ' точки ', где совершается *кризис*, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают запретную черту, обновляются или гибнут. Действие в произведениях Достоевского и совершается преимущественно в этих ' точках '. Внутреннего же пространства дома, комнат, далекого от своих границ, то есть от порога, Достоевский почти никогда не использует, кроме, конечно, сцен скандалов и развенчаний, когда внутреннее пространство (гостиной или зала) становится заместителем площади. Достоевский ' перескакивает ' через обжитое, устроенное и прочное, далекое от порога, внутреннее пространство домов, квартир и комнат, потому что та жизнь, которую он изображает, проходит не в том пространстве. Достоевский был менее всего усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейным писателем »²³.

Художественное пространство « Вора » тоже не является « усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейным ». Среда в этом романе по-своему тоже пространство « порога » и кризиса. Там нигде нет настоящей « обжитой, устроенной и прочной, далекой от порога », комнатной жизни. У Митьки нет дома; если у него комната, то ему приходится жить в ней под чужой фамилией. А то ему приходится скрываться, или жить в качестве временного гостя у Зинки, или же быть на положении приживальщика в чуланчике у Маши. С самого детства у него нет ни матери, ни – вскоре после ее потери – родного крова. Через весь роман проходит тема *бездомности, бесприютности*, которая по-

²³ М. Бахтин, *цит. произв.*, стр. 228.

своему тоже является выражением отсутствия преемственности – центрального нравственного противоречия главного персонажа. И когда Митька пытается вернуться домой, к отцу, его ждет там осмеяние его мечты в лице « ложного брата » и в образе могилы, в которой от тела отца едва ли что осталось. И, в противоположность к этому отсутствию родины, когда Митька пытается понять сущность своего столкновения с пленным офицером, не случайно ему грезится им самим выдуманная фигура его *матери*: у офицера, значит, была мать, был родной дом – было как раз то, чего недоставало Векшину и на что он тоже из зависти поднял руку.

Бездомность характерна для жизненной среды всего романа. Эта черта очень сильно подчеркнута, например, во всех эпизодах, в которых выступает Манюкин: потеряв имущество, родной дом, родину, он лишен какого бы то ни было интимного пространства, мотаясь по кабакам и не имея возможности запереться в своей комнате от людей, от агрессивной бесцеремонности « сожителя » Чикилева. И другие события романа происходят в притонах, кабаках, на улице. Пожалуй единственным « домом » во всем романе является мастерская Пчхова, человека, намеренно и последовательно отстраняющегося от всех действий, в которых человек вмешивается в дела другого. Таким образом, вся среда « Благуши », вся ее периферийная эксцентричность придает роману вид « события на пороге ».

Однако в отличие от Достоевского, это бездомное пространство опять-таки не является самодовлеющим. Подобно сюжетному времени, которое включено в более широкое « время преемственности », пространство « на пороге » раскрывается в широкое пространство космоса, неисчерпаемой жизни и полноценного применения творческих сил человека. « Благуша » указывает в пространство вне себя. Поэтому и происходящее в ней действие не только порою прерывается напоминанием о прошлых досюжетных событиях или рассказом о путешествии Митьки в родные края, но оно получает, сверх всего этого, и особое *пространственное обрамление*.

В прологе романа Фирсов перешагивает топографическую границу Благуши. Вступая в этот замкнутый, своеобразный мир, он, в противоположность ему, рисует картину « просторов незастроенной земли, достаточных, чтоб на них родился и, отстрадав

свою меру, окончился человек. Вверху, в пространствах, тысячекратно повторенных во все стороны, бушуют звезды, внизу люди: жизнь. И без нее какой ничтожной пустотой стало бы все это! Наполняя собой и своим страданием мир, ты, человек, заново творишь его... » (8) И следующий абзац уже называет центральную тему преемственности – опять пользуясь образом пространственных отношений:

« ... Стоят дома, деревья, бежит собака и проходит человек. Промороженные до звонкой ломкости скачут листья, собираясь в шумные вороха. Все связано воедино законом неразрешимого узла. Не облетали б с деревьев листья, не быть бы и колкому этому ветру, – ибо что делать ему одному на пустом поле? » (8).

В конце романа (вторая редакция сделала из него самостоятельный эпилог) Митька навсегда покидает Благушу. Все ее пространство остается безвозвратно за ним. « Никто более не знал Митькиной судьбы ». (537) Новая жизнь героя охарактеризована, как путешествие вместе с людьми, которых « роднила бродяжная, нескладная доля » (537–538). И когда Митька сходит с поезда и шагает пешком навстречу своей новой судьбе, рассказ об этом сопровождается пространственными представлениями, перекликающимися с прологом и с Фирсовскими « просторами незастроенной земли »:

« Скучное, неприветное небо сопровождало его путь в вольную ровень незнакомых полей. Ноги его отхватывали огромные куски пространства. Дорога подняла его на холм, потом скинула в низину, чтоб через полчаса опять вскинуть на обширную в снегах проплешину. Здесь он остановился и глядел, как глядят пришедшие издалека перед лицом большого простора... Да, подступала весна, и ветреная мартовская тишина текла по снежной коросте. В эту пору распутиц, непогод и половодий, только двоих и встретил Митька: родник в лесу (– как незамерзающее, тысячетлетнее сердце бился песок в ручье, приподымаемый подземною струею –) да мужика с клюшкой ». (539) И т.д. Метафорический образ родника, стоящий рядом с образом « мужика с клюшкой », вводит героя в пространственные отношения « бушующей жизни » 24.

24 См. тему источника, как *вечно* зарождения жизни в романе « Рус-

Говоря о пространственной модели мира в « Воре », не следует забывать еще об одной ее координате: об организации текста по отношению к « верху » и « низу ». « Благуша » в романе – не только периферийно–замкнутая противоположность шири и « бушующей жизни ». Фирсов приходит на Благушу потому, что « голый исчезает из обихода и в поисках его приходится спускаться на самое дно » (41). А у центрального героя романа лозунг: « вперед и вверх! » Оппозиция верха и низа в « Воре » является одновременно оппозицией движения и неподвижности; с пространственной оппозицией связана оппозиция нравственного порядка: действие и страдание. Люди « дна » – это сплошь люди страдающие; лозунг Векшина « вперед и вверх » дан в семантической связи с бесчувственностью, насилием, усилением страдания.

По словам Ю. М. Лотмана, « вся система текстов, входящих в культуру, в ценностном отношении организуется трехступенчатой шкалой: 'верх', отождествляемый с высшими ценностными характеристиками, 'низ', представляющий противоположность его, и промежуточная сфера, нейтральная в аксиологическом отношении » 25.

В « Воре » Леонов сделал эту культурно–аксиологическую шкалу основой романного сюжета, подвергнув ее своеобразной переоценке. Это, прежде всего, шкала этических ценностей. Все относительно к ее крайним уровням, аксиологически–нейтральный план отсутствует. Верх и низ даны в разъединении, причиной которого является ложное требование « верха » быть ценностью. Нравственная ценность присуждена « низу ». Для того чтобы « верх » на деле стал в нравственном отношении выше « низа », он должен из лишенного человечности лозунга стать культурой, творчеством. Таким образом, пространственная ось « верха » и « низа » в « Воре » свидетельствует о такой же точке зрения автора, с какой мы встретились раньше, анализируя нравственно–философский план произведения.

Самый факт выключения « верха » и « низа » из нормаль-

ский лес »: здесь этот образ стал центральным пространственно–временным лейтмотивом текста.

25 Ю. Лотман, *О содержании и структуре понятия «художественная литература»*. В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы (Сборник статей), Саранск 1973, стр. 24.

ного иерархического соотношения (они даже меняются местами!) придает тексту « Вора » черты той амбивалентности, которой отличаются произведения Достоевского. Даже в ракурсе этой пространственно-нравственной ориентации каждый персонаж Леонова находится « на пороге », в состоянии кризиса.

Однако при всей схожести текстов обоих писателей они все же в основном глубоко различны.

Тогда как в романах Достоевского амбивалентен каждый отдельный эпизод, в « Воре » амбивалентность присуща лишь тексту в целом. В « Воре » нет молниеносного чередования противоположных душевных состояний (за исключением отдельных сцен, явно навеянных именно примером Достоевского – см., например, столкновение Ксении с Митькой), нет здесь стремительной диалектики личности. Герои становятся порою почти монотонными. (Это касается, прежде всего, главного героя). Противоположное к их настоящему состоянию качество мыслится как составная часть другого пространства и времени, как возможность преобразования в культурном бытии. В романах Достоевского все противоречащие друг другу качества героев присущи одновременно и заявляют о себе с одинаковой силой.

Поэтому и несомненная эксцентричность « Вора », определившая и выбор персонажей и среды, содержит гораздо меньше той « карнавальности », которая столь характерна для романов Достоевского.

VI

В предшествующих главах мы попытались установить черты родства и различия между Леоновым и Достоевским, поскольку они сказались в аксиологических системах этих двух писателей, проанализировать облик и роль скандала в их текстах, описать своеобразную временную модель « Вора » и влияние ее на композицию произведения, отметить сходство и различие в изображении художественного пространства. Делая это, мы все время оставляли в стороне вопрос, значение которого для нашей темы особенно велико: это вопрос о « точке зрения текста », т.е. об « отношении системы к своему субъекту »²⁶.

²⁶ Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва 1970, стр. 320.

По определению М. Бахтина, « новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского – это *всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция*, которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя. Герой для автора не ‘ он ’ и не ‘ я ’, а полноценное ‘ ты ’, то есть другое чужое полноправное ‘ я ’ (‘ ты еси ’) »²⁷. Вся книга Бахтина, в сущности, посвящена анализу *полифоничности* Достоевского.

Полифоничность « делает... героев носителями самостоятельных, неслиянных голосов »²⁸. Для нас, однако, важно « некое объединяющее их ядро », субъект текста. Работа Бахтина, собирая, главным образом, доказательства полифоничности, всесторонней диалогичности произведений Достоевского, уделяет меньше внимания интересующей нас « точке зрения ». Определение этого структурного элемента дал В. Н. Топоров:

« Если в романах Толстого автор находится *над* героями, скрепляет их своей последней и всеведущей волей, то в романах Достоевского автор *внутри* героев в том смысле, что разные герои решают (положительно, отрицательно или каким бы то ни было другим способом) *одну и ту же задачу*, все они намагничены в *одну* сторону, взяты в ракурсе истории *единой* души, во-первых, и в прагматической связи с автором, интериоризирующим себя в текст, во вторых »²⁹. Поэтому – теперь же переходим опять к словам Бахтина – у Достоевского « слово рассказчика... не приносит с собою по сравнению со словом героев никаких новых тонов и никаких существенных установок. Оно ... слово среди слов. В общем, рассказ движется между двумя пределами: между сухо-осведомительным, протокольным, отнюдь не изображающим словом и между словом героя »³⁰.

В « Воре » точка зрения текста строится по-другому. Сюжет романа, прежде всего, подчеркнута дан как *литературно-нар-*

²⁷ М. Бахтин, *цит. призыв.*, стр. 84–85.

²⁸ В. Н. Топоров, *Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления*. (« Преступление и наказание »). В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы (Сборник статей), Саранск 1973, стр. 93.

²⁹ Там же, стр. 93–94.

³⁰ М. Бахтин, *цит. произв.*, стр. 336.

ративная проблема: это – одновременно и произведение о « воре », и « об одном авторе, написавшем роман о воре ». Все происходящее в сюжете трактуется как проблема определенной авторской установки, толкования, безотносительно к тому, расходится ли условный романский автор с собственным субъектом произведения или нет. Важно само *ощущение литературной условности текста в целом*.

Вместе с тем образ условного автора – именно персонаж, т.е. его профессиональные литературные, авторские проблемы входят в состав всей идейной проблематики текста, решаемой при участии всех его героев; таким образом, вопрос о литературной выдумке становится аксиологически активным, значимым элементом произведения. Усиленная литературность оборачивается усиленной этичностью. В « Воре » сказались одновременно и « старомодный », традиционный нравственный пафос русского романа, и авангардное « остранение » литературной формы, как таковой, понимание художественного текста, как орудия идейной борьбы, и ощущение искусства, как особой формы практики. « Вор » несет на себе родимые пятна литературы двадцатых годов нашего века.

Дело, однако, не только в определенной « этизации » темы литературного творчества и в « остранении » внелитературного содержания текста. План художественного вымысла в романе вместе с планом внехудожественного поведения героев создает семантическую оппозицию; благодаря ей план « внехудожественных фактов » получает черты « невыдуманности », « реальности », жизненной важности.

Сюжетная линия « писателя и его повести » образует в тексте еще один замечательный эффект. Фирсов пытается иногда « в жизни » устраивать эпизоды, которые он заранее выдумал в своей повести. Таким путем возникают своеобразные двуплановые сцены, в которых все совершающееся является одновременно и « жизнью » и « игрой в жизнь », и « реальностью » и каким-то « спектаклем ».

Именно таково построение одной из центральных скандальных сцен романа – празднование дня рождения Зинки (часть II, гл. XIII). В начале главы читаем: « Именины свои Зинка праздновала в середине октября, а родилась в июле. К этому дню и подгонял Фирсов посещение гостей, а ковчежные жи-

тели готовили сюрпризы ». (244) Празднование имело место в июле; октябрьская дата приведена здесь в качестве альтернативной возможности, т.е. описанные здесь события могли состояться и более поздно, так как они зависят (хотя бы отчасти) от воли « сочинителя ». А в том-то и смысл всего, что он « подгонял » встречу людей, т.е. на квартире Зинки состоялась не только бытовая встреча, но и « устраивался спектакль ». Не случайно после ссоры Тани с Машей последняя обращается к Фирсову со следующим упреком: « Фирсов! ... Зачем ты устроил весь этот спектакль, Фирсов? Зачем ты созвал нас сюда в один и тот же вечер? ... Сидел бы ты в уголке, выдумывал бы оправдания Митиных подлостей... подвигов, хотела я сказать ». (250)

По мнению героини, Фирсов « жизнь » превращает в « игру ». Однако он, собственно говоря, выдумку, « спектакль » испытует « жизнью ». А в другое время он опять испытывает жизнь через спектакль: в том и заключается, между прочим, смысл рассказа о том, как Маша играла самое себя в кинокартине, снятой по Фирсовскому сценарию (372–373). Персонажи из « жизни » реагируют на свои изображения в Фирсовской повести. Напр., Тania: « Он мне рассказал, что в повести сделал мой портрет. Я прочла в отрывке, в журнале был напечатан. Но это вовсе не так. Там у него слабенькая девочка, а я не слабенькая... да и не девочка уже. Я циркачка... » И т.д. (375) Маша же дает следующую оценку творчества Фирсова и его творческой личности: « Люблю, не загордись... не тебя, но голову сумбурную твою, всегда полную, всегда готовую взорваться... самое кипение твое люблю! » (239)

Фирсов сообщает Митьке, что он является главным героем его повести; в следующую же минуту « не стесняясь Митьки, он набрасывал в записную книжку схемы и эпизоды, всплывшие на поверхность сочинительского ума » (117). В другой раз он советуется с Векшиным насчет реалий воровского быта и даже некоторых сюжетных ходов своей повести (312–313). Векшин, разумеется в согласии со своей общей « железной » бескультурностью и бесчувственностью, дает оценку Фирсовской профессии: « Шуршишь бумагой и думаешь, что дело делаешь. В бумагу, брат, людей не оденешь! » (118). И в другом месте (в таком же духе): « Да и не знаю, зачем тебе понадобилось об нашу жизнь перо марать. ... Нужно про то писать, чего вовсе и нет

на свете. Должен ты даже прилгнуть, польстить людям: люди любят приятное, будто все кругом благополучно. И потом, чтоб писать, например, про меня, должен и ты сам немножко Митькой быть. Ведь не чернилами пишется-то!». Фирсов характерно отвечает: «Э, все мы Митьки, Чикилевы, Манюкины...» (313). Таким образом, даже центральный герой романа по-своему ставит вопрос о взаимоотношении искусства и жизни; неспособность его понять жизненную важность художественной выдумки ставит искусство в один ряд с другими основополагающими ценностями, которых тоже не понимает этот владелец лозунга «вперед и вверх», но которые, с точки зрения автора, безусловно необходимы человеку, революционному же тем более.

Однако тема художественной выдумки в романе не сводится к одному образу Фирсова. Она имеет еще двух представителей.

Одним из них является поэт воровской преисподней Доська. Его стихи – это, вместе с его участием в действии романа, одновременно и реальность сюжета, и его переключение в своеобразный литературный, поэтический план.

И, наконец, Манюкин: В этом персонаже «литературность» сказала в двух формах. Первая – это его кабацкие, создаваемые *ad hoc* рассказы, эти чудеса фабуляции и свидетельство нищенского положения человека; здесь литература выступает заодно в роли творчества – и бытовой реалии. Вторая форма Манюкинской словесности – это его своеобразная исповедь, предназначенная для «Николашки». Что это такое? Выдумка или автобиография? И кто такой этот Николашка, кто является внебрачным сыном Манюкина? Вопрос, поставленный в литературно – сконструированном тексте, ищет ответа опять-таки в «реале» (возникает подозрение, что внебрачный сын Манюкина – Митька; этой догадкой пытается воспользоваться Чикилев и т.д.), т.е. «фабула» включается в «жизнь», подтверждая ее невыдуманность.

Благодаря тому, что в тексте «Вора» отдельные сегменты сюжета даны одновременно и как «реальность», и как «спектакль», «выдумка», роман получает еще один семантический размер: такого рода эпизоды выполняют одновременно и роль сегмента текста, и роль своеобразного «текста внутри текста», т.е. они заодно и «часть картины реальности» и «самостоятельная модель мира». Эта способность сегмента выступать

в качестве модели мира является общей чертой художественного текста. Однако тот факт, что эта его способность именно обнаруживается, становится предметом «остранения», представляется нам характерным для Леонова, как современника авангардных художественных поисков двадцатых годов.

Отмечая эту сторону леоновского произведения, мы не хотим причислить его к какому-либо авангардному течению. Устанавливая в его романе случаи «остранения» сегментов, мы не должны забывать о другой, тоже отмечавшейся нами, черте, а именно о контекстуальности, о роли подтекста в структуре «Вора» (см. наш анализ досюжетного эмблематического события). Эта черта является скорее противоположностью «авангардного» остранения и представляет собою продолжение традиции символизма. Таким образом, в «Воре» на влияние Достоевского наслаиваются влияния основных литературных течений XX века.

Достоевский не пользуется ни подтекстом, ни оппозицией «выдумки» и «реальности» («выдумка» в виде образов двойников является каким-то продолжением реальности). Литературная условность текста является для него чем-то «нормальным», незначимым. Даже в тех случаях, когда он считает необходимым напомнить об условно-литературном характере текста (напр., когда он дает главе романа название «Пока еще очень неясная»), это звучит, собственно, так же, как и другие, осведомительно-деловые сообщения о предмете рассказа (напр., название главы «Федор Павлович Карамазов») ³¹.

Вот почему тоже отдельные эпизоды в романах Достоевского, при всей своей глубокой диалогичности и сценичности, никогда в тексте не превращаются в «спектакль». Героев даже могут пригласить в одно и то же место с целью вызвать определенное, заранее задуманное и обдуманное столкновение, так что образуется искусственно устроенное положение вроде того, которое описано в «Воре». Однако последующий затем эпизод является «театральным» лишь при условии перенесения его на театральные подмости. В романе он является *карнавальным*: у него нет «аудитории» и «сцены», он не различает «актеров» и «публики» и не имеет режиссера. Все участвующие в нем являются

³¹ М. Бахтин, *цит. произв.*, стр. 336.

одновременно или попеременно и аудиторией и сценой, и артистами и публикой. Например, в «Преступлении и наказании» во время поминок по Мармеладову из зрителей или статистов сцены постепенно вырастают активные ее участники – они или сами вступают в скандал, или Катерина Ивановна втягивает и туда, ничего вокруг себя не принимающая за «среду», все и каждого считая вызовом к своей реплике и такой же противостоящей себе репликой.

Леонов же в своем романе «устраивает спектакли». Фирсов не только сорганизовал в «реале» встречу своих героев, он тоже принимает в ней участие, причем сразу в тройной роли: он ведет себя, как один из персонажей сцены, вмешивается в ее ход в качестве режиссера (в определенную минуту он хочет прекратить ее) и, сверх всего этого, наблюдает ее в роли зрителя. В Леоновских текстах скандалы получают своих актеров и соответствующую публику. Например, скандал, объектом которого является отец Агея, сделан так: Присутствующая в кабаке публика, поняв отчасти замысел Агея, сознательно «разыгрывает» роль людей, которыми она на самом деле быть не может. Одновременно она, потешаясь над стариком, наблюдает за ним, как зритель, т.е. именно как публика. Агей же постоянно «устраивает» сцену (вплоть до собственного истерического припадка, когда он «выпадает» из актерской и режиссерской роли) и сам же одновременно с этим «играет». Сцена имеет еще и «только зрителей» (Машу и Фирсова), которые понимают ее, как знак, значение которого известно лишь им одним и Агею.

Когда герой в одно и то же время «живет» и «играет», его поведение не может выглядеть «естественным». Герои Достоевского люди эксцентрические, ненормальные, они часто попадают из скандала в скандал, действуя в них без оглядки на социальные перегородки, на нормы бытового благонаравия и т.д. Но в рамках текстов писателя все это «естественно». Зато леоновская «неестественность», «театральность» бросается в глаза.

Построенный таким образом текст указывает на своего автора. Авторский субъект текста оказывается резко выдвинутым. «Неестественность», обнаженная «аранжированность» поведения персонажей свидетельствует о присутствии режиссера спектакля.

Однако, кто он такой? Как нам описать его место в тексте, его точку зрения? Может быть, он – всезнающее «я» эпоса? Или «я» ораторское, проповедническое, или же рефлексивно-философское? Или он – стилизованный субъект сказа или пародии?

Еще раз вернемся к описанию скандала на квартире Зинки. Мы сравним его с поминками по Мармеладову из «Преступления и наказания». Скандалу у Зинки предшествует описание прихода Заварихина к ее квартире:

«... От сдобного запаха Николка сразу подобрел и развесялился, ибо по душе была ему всякая праздничная суматоха. Он шел, как обычно ходят, сперва левой, а потом правой ногой, резко и трезво шел, как будто все в мире спало и одни только бодрствовали на свете – весь мир опережающие сапоги. Он шел... и, как десять месяцев назад, ошеломленно остановился.

Женщина, одетая в черное, та самая, которая обманула его на перроне, только в ином, строгом и надменном облике, вошла в подъезд перед самым его носом. Едва затихли ее шаги в черноте входного коридора, Заварихин камнем метнулся за нею, догонять утерянную и найденную вновь». (245–246)

У отмеченных курсивом мест одна общая черта: все они выводят текст за рамки мгновения и локальности – в другое время и в другое, более широкое пространство. Это – пространство и время, которые можно было бы назвать «пространством и временем личности героя». Это – или сообщение о его повторном поведении и устоявшемся взгляде, или о его отношении к миру вообще, или же о каком-нибудь важном событии, случившемся с ним в прошлом. Таким образом, рассказчик одновременно и следит за героем в его данном, мгновенном поведении, и обобщает его. Эта тенденция проникает даже в диалог героев. Заварихин обращается к Маше и спрашивает ее: «Ты... та самая... или сестра ее?» Ответ звучит так: «Нет, я даже и не сестра ее». (246) Вопрос задан так, что определенный ответ (даже отрицательный) может дать лишь тот, кто в равной мере со спрашивающим (и с рассказчиком!) знает прошлое, знает, о чем его спрашивают. Таким образом, герои «узнают» друг друга в диалоге не только на основании моментальной коммуникации, но в равной мере (и даже еще больше) на основании своей памяти о прошлом адресата.

Такова и структура скандального столкновения на квартире Зинки. Одно основное положение эпизода, а именно *спор об отсутствующем*, переключает слово рассказчика и диалог героев из рамок мгновения в сферу основополагающих, определяющих качеств предмета спора. Центр тяжести этой сцены – диалог, который является спором именно о сущности характера Векшина. Таня: «... я никогда не ловила Митю на лжи... Митя честный, добрый и прямой... таким и останется, куда бы ни попал». И в дальнейшем это суждение доведено до полугномической сентенции: «Я ведь не о любви к Мите говорю... в наш век можно помириться и на меньшем: только на самой малюсенькой справедливости к человеку...» Маша: «А вы давно знакомы с вашим братом? ... Когда я сказала, что великодушие не является его природным качеством, я имела в виду события... не известные вам». И т.д. (247) В реплике Маши звучит саркастическое противоречие (А вы давно знакомы с вашим братом?, т.е. сестра «не знакома» или «плохо, поверхностно знакома» – с собственным братом!), которое лишь подчеркивает значение основополагающих фактов, наступивших до настоящего момента. Между этими репликами слово рассказчика выполняет, в основном, вспомогательную роль, но даже здесь оно порой устремляется в таком же направлении, в каком движется самый диалог, т.е. оно обобщает. Рассказчик не довольствуется одним описанием внешнего поведения, а дает его обобщающее истолкование: «Она видела, что право говорить так Доломановой дает какое-то исключительное знание о брате, и, растерявшись, она суетливым взглядом обегала гостей». (247–248) Легко можно себе представить текст, в котором из всех цитируемых нами фраз осталась бы одна последняя («растерявшись, она суетливым взглядом обегала гостей»), причем описанное таким образом поведение героини осталось бы вполне понятным. Однако Леонов присоединяется к героям, которые ведут *спор о жизни вообще*, и его слово не может оставаться равнодушным к нему, только «осведомляющим».

В романе Достоевского аналогичная сцена строится совершенно по-другому. II глава IV части «Преступления и наказания» начинается с «теоретического» размышления. Рассказчик размышляет о трудностях попытки «в точности обозначить причины, вследствие которых в расстроенной голове Катерины

Ивановны зародилась идея этих бестолковых поминок»³², и перечисляет целый ряд альтернатив. Но он не выбирает ни одну из них в качестве главной, решающей причины, допуская, что все они возможны, реальны и что они присущи, взаимно переплетены в поведении героя в данную минуту. И вот это, данное, мгновенное поведение интересует рассказчика больше всего. А когда он после этого полностью развернет сцену скандала и в ней всплывут мотивы прошлого, они не играют роли качеств, основополагающих для определения нравственного облика героя. Как раз наоборот: тема прошлого, тема более широкого, общего значения человека звучит здесь явно как выдумка, «автомифизация» героя, созданная с целью самоутверждения его в настоящем. Таков смысл сообщений Катерины Ивановны о ее отце, «который был полковник и чуть-чуть не губернатор, стол накрывался иной раз на сорок персон» и т.д.³³, или о Лужине, в котором Катерина Ивановна одно время выдвигает «всю его преданность ее семейству» и «старую дружбу его с ее папенькой»³⁴, хотя все это совершенно явная неправда. Даже настоящий документ о прошлом («похвальный лист») должен «послужить свидетельством о праве Катерины Ивановны самой завести пансион, но, главное, был припасен с тою целью, чтоб окончательно срезать 'обеих расфуфыренных шлепохвостниц' ...»³⁵. Рассказ Достоевского не только не стремится разбить, разрушить границы мгновения, он пытается вправить в его рамки даже то, что не является его принадлежностью. Такая семантическая тенденция делает субъект текста «незаметным», как будто ход вещей не нуждается в нем: самодовлеющее мгновение не нуждается в посреднике, в звене, связующем его с другим временем.

В противоположность этому леоновский текст как раз нуждается в нем: ему ведь присуждено задание восстановления преем-

³² Ф. М. Достоевский, *Собрание сочинений*. В 10 томах, т. 5, Москва 1957, стр. 393.

³³ Там же, стр. 395.

³⁴ Там же, стр. 400–401.

³⁵ Там же, стр. 404. В сущности такая же апелляция к семейному прошлому, настоящий облик которого явно очень спорный, звучит в словах Амалии Ивановны.

ственности времен, этической цельности человека. И если, вместе с тем, герои порою становятся персонифицированными идеями, то тем более текст нуждается в определенном мыслительном центре, в субъекте, который может и не выступать с систематическим обозрением отстаиваемых им ценностей, но который нужен как фокус, в котором пересекаются все идеи.

Идейный состав « Вора » обдуман, строен и его не трудно передать при помощи понятий этики (срв. в наст. работе гл. I, II). Однако в тексте романа он получил не только сюжетное и логически-понятийное, но и *образно-поэтическое выражение*.

В I главе I части « Вора » на 900 графических слов приходится 71 эпитетов, 21 персонификация, 12 метафор, 9 метонимий, 6 развернутых сравнений, 6 гипербола, 8 других наименований крайней степени качества, 26 архаизмов, поэтизм и слов книжной лексики, 21 слово снижающего значения (в том числе 6 имен типа « воспоминанье » вместо « воспоминание », 15 собственных имен типа « Николка »), 3 уменьшительных названия, 3 оксюморона – в общем 186 единиц поэтизирующей лексики и тропики. В аналогическом отрывке из текста Достоевского (I гл. I части « Преступления и наказания »), где рассказ тоже знакомит читателя с героем и с городской средой, нельзя найти совершенно ничего, хотя бы отдаленно напоминающего ту *интенсивную поэтизацию*, которою насыщен голос рассказчика в произведении Леонова. И если в тексте Достоевского все же встретится экспрессивно-активное слово (напр. дребедень), то это явная цитата, т.е. слово героя. Слово рассказчика в принципе всегда трезво, нейтрально-осведомительно.

Выбор наименований в « Воре » происходит по-другому. Слово рассказчика должно выражать одновременно и аксиологически-активное отношение героя к своему окружению и такое же активное отношение рассказчика к нему и ко всему окружающему героя миру. Попытаемся проанализировать второй абзац I главы I части « Вора », приводя вместе с ним и абзац первый, являющийся введением к нему:

« Все стало явственно и понятно Николке Заварихину. Жизнь большого города величественно предстояла ему. И хотя обильный снег переходил порой во вьюгу, Николка видел все это остро и четко, как сквозь увеличительное стекло.

Бесстрастные нагромождения тесаного камня олицетворяли

как бы вечность. По камню елозило взад и вперед железо, растирая и само растираясь в пыль. Из подражания ему свершали люди бесчисленные количества движений, и Николка презирал их за эти судороги, зная свое мужицкое слово о том. И хоть не впервые приезжал он в город, всякий раз покоряла его разум тревожная и гибельная его краса. Тогда напрасно ухо, глаз и нос кричали ему наперебой: враг... обманет... замучит... не верь! Явленья жизни воспринимал Николка чувствами своими прежде, чем умом, как зверь воспринимает холод и опасность, длину пути и сладкий аромат добычи ». (II)

Первый абзац, семантический строй которого мы не собираемся более подробно анализировать, вводит последующий текст, как сообщение о мире с точки зрения героя. Здесь же в одном плане с именем « Николка », суффикс которого звучит просторечно-сниженно, находятся слова « нагроможденья », « как бы », « елозить », « подражанье », « мужицкое слово », « краса », « явленья ». Это-слои создающий атмосферу народности, сказовой стилистики (см. тоже указательное местоимение в фразе « зная свое мужицкое слово о том »; « мужицкое слово » – народно-поэтическое выражение). Остальные компоненты текста другого происхождения. Эпитеты « бесстрастный », « тревожный и гибельный », выражения « олицетворять вечность », « свершать бесчисленные количества движений », « покорять разум », « воспринимать явления жизни чувствами прежде, чем умом », сравнения « как зверь воспринимает холод и опасность, длину пути и сладкий аромат добычи », все это элементы словаря и фразеологии подчеркнуто-интеллектуальной, одновременно и профессионально-деловой и поэтико-лирической. Несколько персонификаций можно причислить к обоим лексическим слоям отрывка. В целом создается текст, в котором точка зрения героя оказывается вложенной в точку зрения рассказчика, причем рассказчик одновременно и как будто перенимает ее и ставит на уровень оживленных, одушевленных и ставших собеседником героя предметов. Доминирующая роль точки зрения рассказчика сказалась и в том, что явление, которое можно было бы назвать « сказовостью », в отдельных предложениях оказывается вложенным в звучащий по-интеллектуальному контекст. Построение первого предложения в основном интеллектуально-поэтическое: « Бесстрастные нагромождения тесаного камня олицетворяли вечность ».

«Снижение» достигнуто при помощи «ь» вместо «и» в слове «нагромождения» и частицы «как бы», оказавшейся перед словом «вечность». Аналогична структура остальных предложений; в третьем и четвертом предложении народно-разговорный слой текста получил выражение еще и в порядке слов.

Следующие абзацы главы построены по аналогическому принципу. Семантический слой интеллектуальной поэтичности содержит там и такие слова и выражения, которые явно связаны с поэтикой *символизма*: прекрасность (ее лица), незнакомка, нечаянное видение, причудливость, несказанная оранжевость, туманность, и даже по-символистски неопределенное «кто-то». И вся атмосфера снегопада, метели, заявляющая о себе с первого абзаца (со слов «снег» и «вьюга») и кульминирующая в последнем абзаце в имени «Манька-Вьюга» — все это блоковский пейзаж, наполненный блоковской амбивалентностью поэтичности-прозаичности, возвышенности-обыденности Незнакомки. (В данной главе слово «снег» встречается 8 раз: обильный снег; пучок снега; рассветный безнадежный снег; снег порошил ее темные растрепавшиеся волосы; зыбкий, текучий снег; он... побежал в снег; снег учащался; тишина... нетоптанных снегов).

Однако символистские элементы здесь вводятся в контекст, который является их противоположностью. В противоположность символистской неопределенности, текучести в Леоновском тексте звучит четкость, слова суровые и снижающие: «причудливость» оказывается «громоздкой», «несказанная оранжевость» — это качество «кожана», «туманность» — «горячая, оплодотворяющая» и «неподвижность» — это «неподвижность трупа». А «Манька-Вьюга» — не только «Незнакомка», но и просто воровка, которая — по словам заключительного абзаца главы — «маялась, жила, любила и потом сгнивала совсем поблизости, прекрасная Манька-Вьюга» (воровка лишена даже той социально-сентиментальной поэтизации, которая в русской литературе столь часто окружала образ проститутки). Таким образом, поэтизирующие наименования сопровождаются *иронией*, к которой Леонов вообще обращается очень часто.

Ни ирония, ни поэтизация не становится полностью преобладающей, хотя количественное соотношение их элементов пере-

менчиво и зависит, главным образом, от предмета рассказа (например, в эпизодах, описывающих поведение Чикилева, ирония резко возрастает). Леонов не ставит их ни в диалогическую связь, ибо он нуждается в их соположности, параллельности, при помощи которой образ субъекта строится, как образ соперничающего, заинтересованного в действии в положительном и критическом смысле, аксиологически-активного, но не решающегося на окончательное слово, оставляющего это право читателю, человека. Текст «Вора» получает специфическое свойство — определенную *лирическую амбивалентность*: субъект текста как будто движется между двумя семантическими полюсами, не давая право ни одному из них стать его исключительным представителем. И это заставляет читателя делать выбор, выбирать повторно, ища аксиологическую доминанту каждой отдельной сцены, мобилизовать свою память, восстанавливать доминанты предшествующих эпизодов. Точка зрения «Вора» опять-таки отличается *повышенной контекстуальностью*.

Эта контекстуальность является по преимуществу лирической: мысленное восстановление предшествующих сегментов текста становится в первую очередь воспоминанием не об определенной последовательности и прагматической связи событий, а о тождественных, повторяющихся мотивах (см., например, намеки на эпизод убийства пленного офицера).

Для того, чтобы какой-нибудь элемент смог стать *лейтмотивом*, он должен выходить за рамки непосредственного своего окружения, т.е. он должен быть не только звеном в последовательности события, но и самостоятельным или тяготеющим к самостоятельности целым. Отсюда вытекает описанное нами выше тяготение к расширению пространственно-временных размеров мгновения и локальности. Такова же и роль высокой частоты тропов и экспрессивной лексики: текст, который называет явления по аналогии или по смежности и по отношению субъекта высказывания к ним, обращает внимание адресата скорее на синхронность, чем на диахронность мира. И то же самое *лирический ритм*: Леоновская проза пользуется синтаксическими повторами («его лицо помутнело, дыхание задержалось, сердце разверзлось, как пропасть...»); «и еще говаривал покойник, суня бровь и гладя бороду»; «глава фирмы и хозяин льна»), звуковыми повторами («обжигающий озноб таянья»; «проспав прибытие

поезда, Николка проснулся »; « пучок снега скользнул по воспаленным от сна щекам ») ³⁶.

Благодаря частоте применения этих средств Леоновский рассказ достигает порою такой степени лирической насыщенности, что почти каждое определение тяготеет к роли эпитета. См., например, слово « темный » в следующей фразе: « Пушистый платок спустился на плечи, и снег порошил ее темные растрепавшиеся волосы, а меховая шубка была распахнута как бы в предельном отчаянии ». Определение « темный » в данном месте является не только орудием эпического описания (портрета); в данном контексте оно получает дополнительный смысл. В связи с представлениями « платок » и « меховая шубка », тяготеющими к персонификации, представление « темные волосы » выполняет не только изобразительно-описательную роль; соединяясь с цвето-контрастным понятием « снег », оно создает вместе с ним оппозицию, литературное значение которой (т.е. связь с символизмом) не подлежит сомнению.

Леоновская лиризация прозы не ограничивается словом рассказчика, проникая даже в прямую речь героев. В ней элементы характерологии и бытового правдоподобия тоже подчинены задаче лирического обобщения. В речи персонажей это сказывается в особой образной, поэтической гномичности, оставляющей в стороне индивидуальную и социальную мотивировку речи героя. Если, например, в эпизоде празднования дня рождения Зинки циркачка Таня говорит: « в наш век можно помириться и на меньшем: только на самой малюсенькой справедливости к человеку... » (247), а писатель Фирсов спрашивает: « Но кто из нас до конца остался честен перед революцией и ожоги ее безжалостно выносил до конца? » (249), то оба эти высказывания одинаково приподнятые, « неестественные ». И даже в речи персонажей, в облике которых бытовой и характерологический акцент очень заметен, эта тенденция не теряет своего значения. Так, в словах Чикилева « Казнить их всех надо, на мыло пустить, голубчиков... Жарьте, умоляю вас, во имя высшей справедливости! » (249) иронический эффект возникает из контраста между « низким » началом и « высоким » концом фразы.

³⁶ Все примеры взяты из I гл. I части « Вора ».

Разумеется, та лиризация текста, о которой идет речь, происходит на фоне, о котором нельзя забывать: « Вор » – не лирическое стихотворение, а именно *роман*. Таким образом, все названные нами выше приемы и тенденции – лишь составные части более сложной структуры, по-прежнему основанной на нормах эпического рассказа, фабуляции. Лишь в связи с построением сюжета как такового они получают свой настоящий смысл. Текст Леонова основан не просто на лиричности, а на напряжении между лиричностью и прозаичностью, между парадигматичностью и синтагматичностью, « неестественностью » и « естественностью ». В этом сказалась принадлежность Леонова к литературе XX века и, прежде всего, к литературе двадцатых годов, для которой характерно многостороннее обнажение элементов художественной структуры.

И добавим к сказанному еще и следующее: В « Воре » прозвучал молодой, свежий, прямо-таки радостный талант автора. С каким удовольствием он дает Манюкину выдумывать его отчаянные мюнхгаузеновские истории, и сразу же опять слагать длинное письмо-завещание-мемуары! И какую игру он разыгрывает, пользуясь образом Фирсова – иронизируя его, отождествляясь с ним, как будто поддакивая выдуманным, но таким вероятным, правдоподобным критикам Фирсовской повести – поддакивая по всем правилам иронии. И сколько раз он как будто полностью раскрывается читателю, мгновенно прячется и призывая его: « Ищи меня, поймай, скажи, где я, кто я! » И с таким же удовольствием, с каким он меняет маски, он взвешивает слово, смешивая стили, « приспособляясь » к героям и в тоже время поднимая их до уровня своей точки зрения, своего в сущности очень грустного, серьезного, углубленного раздумья о судьбе революции, России, человека.

* * *

Анализ текста романа « Вор » показал нам такие черты его художественной структуры, которых никак нельзя приписать влиянию Достоевского. Что же касается тех черт Леоновской поэтики, которые описаны в VI главе настоящей работы, то здесь расстояние между советским автором и русским классиком прямо-таки громадное.

Тем не менее заявление Леонова, сделанное им в 1927 году, остается в силе. Он исходил из наследия Достоевского не только в основной своей мировоззренческой установке, ставя революции существенное условие в критерии страдания, сострадания и любви. И пространственно-временная модель его романа во многом опиралась на Достоевского, застигая мир и человека « на пороге », во времени и месте кризиса. И он изучал его в состоянии постоянной эксцентричности, ненормальности, скандального нарушения бытового поведения, стоящим лицом к лицу с вопросами экзистенциального порядка, пропитавшими собою каждое мгновение, каждую локальность.

Но его разнил от Достоевского, прежде всего, тот факт, что сам он был писателем революции или хотя бы представителем тех из числа участников ее, для кого она являлась путем к превращению человека из пассивного объекта истории в активный ее субъект. И поэтому она являлась для него не только лозунгом « вперед и вверх », но и безусловным обязательством творчества, преемственности.

Поэтому он и не смог сохранить мгновенную темпоральность Достоевского. Время на пороге являлось для него одновременно и временем переоценки ценностей, познания ценностей настоящих, т.е. таких, которые даются добром в союзе с трудом и знанием: время на пороге – это, в его понимании, время преемственности, время культуры.

Все это стало импульсом для преобразования композиции его текста по сравнению с композицией произведений его великого учителя. Все элементы леоновского текста подчеркнуто, активно обращены к центральному носителю культурного сознания и совести: к авторскому субъекту произведения.

Этот субъект лирически овладел тем, что у Достоевского являлось царством героев: миром в одновременно обнадеживающей и страшной возможности добра и зла, красоты и уничтожения. И доказательством леоновской веры в хорошую изменчивость мира стала не только глубокая серьезность его этического вопрошания, но также и радость творчества, ставшая в « Воре » авторским словом о мире и его художественным поведением.

Мирослав Дрозда

KOMPOZICE KUPRINOVA SOBOJE

Modernost mnohých starších realistických děl, nehledaná a do značné míry bezděčná, spočívá v tom, že jejich autoři v nich zachytili osud hrdinů, který se přímočaře a nezadržitelně odvíjí k jedinému možnému konci. Modernost těchto děl tkví především v jejich bezohledné přímočařosti a neúprosnosti, která od mnohoznačných začátečních situací směřuje ke zcela jednoznačnému tragickému konci. Existenční prostor, zpočátku dostatečně široký a snesitelný, někdy zdánlivě neomezený, se postupně stále víc a více zužuje, až přestává existovat vůbec. Konečným bodem se tak stává neexistující existence – smrt hrdiny.

Jedním z těchto děl je i Souboj Alexandra Ivanoviče Kuprina, zpodobující život v carské armádě na sklonku devatenáctého století. Jeho hlavní postavou je poručík Romašov, pasivní a bezradný hrdina, na něhož velmi těžce doléhá brutální vojenské okolí. Obě tyto síly – hrdinova bezradnost a tupost vojenského prostředí – jsou natolik různorodé, že čtenář už od začátku nabývá přesvědčení, že vedle dílčích konfliktů, naznačených už v 1. kapitole, musí jednou dojít ke konečnému střetnutí obou nesusoudných sil, z nichž jako vítězná vyjde ta, která je prosta jakýchkoli zábran.

Obě románové síly, vojenské prostředí a hrdinova existence, se v Souboji promítají do dvou dějových rovin, které se sice neustále prostupují, ale každá z nich vrcholí v jiném okamžiku. Vojenská rovina je završena inspekcí pluku, kterou Kuprin zachytil v kapitole 15., hrdinova rovina vrcholí naopak jeho soubojem, jemuž je věnována kapitola poslední, 23.¹ Při obou těchto příležitostech Romašov

¹ Stejnou posloupnost – nejdřív vojenské prostředí a potom teprve hlavní postava – zachovává autor hned na začátku románu: nejprve líčí večerní výcvik šesté roty a pak teprve zaměří svoji pozornost na skupinku důstojníků, v níž se nachází také Romašov.

zklame, v prvním případě jako voják, v druhém jako člověk a protivník.

Kuprinův Souboj má tedy dvě kulminační kapitoly, z nichž první (15.) je z hlediska románového syžetu vedlejší a druhá (23.) naopak hlavní. O jejich zjevné odlišnosti od ostatního textu svědčí i jejich rozsah, který je nepřímou úměrou jejich sémantickému dosahu, neboť 15. kapitola je nejrozsáhlejší, zatímco 23. je nejkratší. Narůstající děj tak v kulminačních kapitolách zcela zjevně směřuje k co nejmenší rozsahové ploše, což je zase přímo úměrné základní tematické linii, vedoucí od existence k neexistenci.

Tendence k závěrečnému vyhocení se projevuje také v postavení kulminačních kapitol. První vrchol se nachází v druhé třetině románu a druhý v jeho třetí třetině, to znamená úplně na konci. Vzdálenost mezi začátkem románu a jeho prvním vrcholem činí 15 kapitol, vzdálenost mezi prvním a druhým vrcholem 8 kapitol. Románovou proporcí lze tedy vyjádřit vztahem 15 : 8, čili vztahem 2 : 1, vztahem, který odpovídá celkové zužující se a stupňující se tendenci².

Vedle kulminačních kapitol zahrnuje Souboj také kapitoly paralelní, vybudované na principu podobnosti a příbuznosti. V kapitolách, spjatých paralelními vztahy, vystupují obvykle stejné postavy; tohoto postupu užil ve svém románu i Kuprin. Vložil do něho dvě dvojice paralelních kapitol, z nichž každou věnoval jiné postavě. V obou případech jde o osoby, jež jsou hrdinovi nejbližší. První dvojici, kapitolu 5. a 21., věnoval Nazanskému, druhou, kapitolu 14. a 22., Alexandře Petrovně, Romašovově lásce, pro kterou nakonec jde do tragického souboje.

Funkce paralelních kapitol bývá různá, v Kuprinově románě mají v podstatě funkci pomocnou, předcházejí oba syžetové vrcholy a přispívají k jejich vyznění. Oba dějové vrcholy předcházejí přitom

² L. V. Krutiková považuje za kulminační scénu Romašovovu rozmluvu s Chlebnikovem ze 16. kapitoly, to znamená, že za kulminační scény nepovažuje scény, v nichž vrcholí určitá syžetová linie, ale naopak scény sociálně exponované, tj. scény, v nichž se vyslovují společensky závažné názory a scény, v nichž se navazují příkladné společenské vztahy. Určující není pro ni logika a vývoj příběhu, včetně názorů v souvislosti s nimi vyslovených, ale společensky progresivní názory vůbec, bez zřetele na jejich postavení a funkci v příběhu. Krutiková v tomto případě pomíjí skutečnost, že hrdinovy názory ze 16. kapitoly jsou podmíněny jeho neúspěchem při přehlídce, zachyceným v kapitole 15. (viz L. V. Krutiková, A. I. Kuprin, Leningrad 1971, 47).

vždy ve stejném pořadí: nejprve paralelní kapitola s Nazanským, pak paralelní kapitola s Alexandrou Petrovnou a posléze kapitola kulminační. Kulminační kapitoly Souboje mají nestejný dosah, první je vedlejší a druhá hlavní; umístění paralelních kapitol této rozdílnosti plně odpovídá. Druhá kapitola s Nazanským a druhá kapitola s Alexandrou Petrovnou předcházejí druhý syžetový vrchol bezprostředně, nepochybně proto, že jde o kulminační kapitolu hlavní (viz kapitoly 21., 22. a 23.). U první kulminační kapitoly je tomu poněkud jinak, kapitola s Alexandrou Petrovnou ji předchází bezprostředně, ale kapitola s Nazanským naopak zcela volně (viz kapitoly 5., 14. a 15.). Příprava k jejímu vyznění není tak intenzivní jako u druhé kulminační kapitoly, je proto i z těchto důvodů první kulminační kapitola vedlejší.

V paralelních kapitolách má svoji funkci i prostředí, v němž se jejich děj odehrává. Pátá kapitola se odehrává v pokoji Nazanského, 14. v lesíku zvaném Dubečná, 21. na řece a 22. v Romašovově pokoji. Prostor paralelních kapitol je tedy zjevně kontrastní, neboť dvě kapitoly se odehrávají v uzavřených místnostech a další dvě ve volné přírodě. Kontrastnost prostředí je v tomto případě vzájemná a dokonalá, neboť vedle kontrastu mezi kapitolami s Nazanským (byt – řeka) a kontrastu mezi kapitolami s Alexandrou Petrovnou (lesík – byt) zahrnují paralelní kapitoly také kontrasty opačného druhu – kontrast mezi kapitolou 5. a 14. (byt – lesík) a kontrast mezi kapitolou 21. a 22. (řeka – byt). Několikrát kontrastnost odpovídá v tomto případě kontrastu mezi postavami, jímž jsou tyto kapitoly věnovány, tj. kontrastu mezi Nazanským a Alexandrou Petrovnou. Kontrast mezi upřímným Nazanským a sobecky ambiciózní Alexandrou Petrovnou je navíc umocněn jejich bytější láskou.

Prostředí 14. kapitoly, lesík Dubečná, se ještě jednou objeví v kapitole poslední. Prostor obou kapitol je sice stejný, ale jejich vyznění je zcela odlišné, rovněž kontrastní: v místech, kde kdysi dosáhl Romašov maxima svého štěstí, dosahuje posléze maximálního opaku, v místech, kde poprvé poznal lásku Alexandry Petrovny, hyne nakonec výstřelem jejího manžela.

Vedle paralelních kapitol obsahuje román také paralelní scény, které Kuprin obvykle vkládá na závěr jednotlivých kapitol. Patří k nim např. dvojice závěrečných scén z 6. a 17. kapitoly. V 6. kapitole přinese Alexandra Petrovna Romašovovi, který má domácí vězení, oběd, v 17. kapitole přinese zase Romašov Alexandře Petrovně kyticí

narcisů. Obě scény, které jsou od sebe dosti vzdáleny, zapadají do všeobecné tendence, směřující k závěrečné tragice: první z nich je ještě plna milostných nadějí, kdežto druhá je uzavřena odmítavým lístkem, v němž se píše, že «něžnosti ve stylu Romea a Julie jsou směrné, hlavně u pěšího pluku»³.

S všeobecnou tendencí souvisí i série čtyř paralelních scén, v nichž vystupuje Romašov a jeho přítel Vetkin. Podobně jako předchozí scény jsou i ony umístěny na závěr jednotlivých kapitol, dokonce na závěr kapitol těsně po sobě následujících. V 9. kapitole pijí spolu Vetkin a Romašov v důstojnickém klubu, v 10. rozmlouvají spolu na cvičišti, v 11. se opět nacházejí v důstojnickém klubu a ve 12. se spolu setkávají na ulici. Všechny tyto scény mají tři konstantní znaky: vždy v nich vystupuje poručík Vetkin a hlavní postava románu, vždy v nich oba hrdinové vedou rozhovory, které se vždycky týkají vojenského života, jeho prázdnoty a nanicovatosti.

V závěrečné zprávě štábního kapitána Dice o Romašovově souboji se píše, že sekundanty zabitého byli poručíci Bek–Agamalov a Vetkin. Toto sdělení je umístěno na závěr dopisu a paralelně k tomu se i scény s Vetkinem nacházejí v závěrečných partiích uvedených kapitol. Paralelní scény s Vetkinem jsou tak dvojnásobně paralelní, jednak mezi sebou navzájem, a jednak ve vztahu k závěrečné poznámce štábního kapitána Dice.

Spolu s Vetkinem je v závěrečném hlášení jako sekundant uveden také Bek–Agamalov, kterému je v románě rovněž věnována závěrečná scéna, a sice v 18. kapitole Bek–Agamalov a Romašov v ní po dramatickém střetnutí ve veřejném domě odjíždějí drožkou a Bek–Agamalov Romašovovi mlčky děkuje stiskem ruky za jeho rozhodný zásah. Scéna s Bekem–Agamalovem je sice závěrečná, ale na rozdíl od scén s Vetkinem nemá paralelních protějšků. Podobně jako ony je však spjata se závěrečnou poznámkou štábního kapitána Dice.

Paralelní kapitoly a paralelní scény směřují k závěrečnému vyhocení, k hrdinově tragické smrti, významnou měrou se podílejí na stupňující se a zužující se tendenci a plně zapadají do odvíjející se syžetové linie. Z hlediska kompozičního jsou proto závažné a funkční.

³ Cituji podle vydání v sebraných spisech – A. I. Kuprin, *Sobranije sočiněnij v děvjati tomach*, tom 4, Moskva 1964.

Hlavní syžetový vrchol, druhá kulminační kapitola, je ovšem připravován ještě jiným způsobem. Jeho přípravě a dokonalému vyznění je vlastně věnována celá poslední třetina románu, téměř všechen prostor mezi první a druhou kulminační kapitolou. Závěrečné vyhocení děje připravuje Kuprin v podstatě dvojím způsobem: střídáním kapitol odlišného charakteru a scénickým rozvržením.

Kapitola 15., zachycující vojenskou inspekci, představuje první vyvrcholení děje; následující kapitola se k ní bezprostředně přimyká, stěžejní události 15. kapitoly v ní doznívají, Romašovova rozmluva s vojínem Chlebnikovem, kterou 16. kapitola končí, je dohrou neúspěšného inspekčního dne. Kapitola 17. seznamuje čtenáře s Romašovovým vnitřním světem a s jeho myšlenkami, je převážně nedějová a odděluje tak předchozí děj od následujícího. Jí začíná příprava druhé kulminační kapitoly, která se děje důmyslným střídáním kapitol dramatického a nedramatického rázu. Kapitola 18. má v porovnání s předcházející zcela odlišný charakter, který předznamenává už první věta: «Koncem května se v rotě kapitána Osadčije oběsil mladý voják a podivnou hrou osudu spáchal sebevraždu právě ve výroční den, kdy v této rotě došlo ke stejné události». Kapitola 18. je veskrze dramatická, odehrává se jednak v Romašovově bytě, kde opilý Vetkin prostřelí Puškinovu bystu, jednak ve veřejném domě, kde Beka–Agamalova zachvátí ničivá extáze. Stejný ráz má i kapitola 19., v níž se Romašov střetne s Nikolajevem a vyzve jej na souboj. Ve 20. kapitole zasedá důstojnický soud, jeho průběh je líčen poklidně a nevzrušeně, neboť právě tak jej prožívá hrdina románu. Nedramatické ladění má i kapitola následující, v níž Nazanskij Romašova přesvědčuje o nesmyslnosti souboje. Kapitola 22. je naopak plná napětí, neboť Alexandra Petrovna v ní zvrátí Romašovovo odhodlání nebít se a přesvědčí jej o nezbytnosti souboje. Poslední kapitola je dramatická a nedramatická zároveň, je dramatická obsahem, ale nevzrušivá podáním, spájí se v ní obojí postup.

Hlavní syžetový vrchol je tedy připravován tím způsobem, že kapitoly, jež mu předcházejí, mají střídavě zcela odlišný charakter. Po poklidně 17. kapitole následuje dvojice kapitol dramatických, pak dvojice kapitol nedramatických, potom kapitola dramatická a posléze poslední kapitola, jež je dramatická a nedramatická zároveň. Příprava závěrečné kulminace střídáním dramatických a nedramatických kapitol je přitom daleko působivější než přímočarý gradace, jejíž jednotlivé složky jsou navzájem odstupňovány. Tragický závěr je

totiž ve zvolené metodě připravován nejen dramatickými partiiemi, ale také nedramatickými prodlevami, jež dramatické partie a tragické finále náležitě zvýrazňují a vyhrocují. Dramatické a tragické vyniká v nedramatickém kontextu daleko výrazněji než v kontextu stejnorodém, byť patřičně gradovaném (stejně tak tmavá barva vynikne spíše na světlém pozadí než na pozadí příbuzného tmavého odstínu).

Hlavní syžetový vrchol je dále připravován scénickou skladbou kapitol. Zjevná tendence k rozvržení scén začíná 18. kapitolou, která se skládá ze dvou scén: ze scény, v níž opilý Vetkin navštíví Romašova v jeho bytě a daruje mu pistoli, kterou vyhrál v kartách, dále pak ze scény ve veřejném domě, kde dojde k šílenému výstupu Beka-Agamalova (obě scény oddělil autor grafickou pauzou). Kapitola 19. má rovněž dvě scény: scénu, v níž štábní kapitán Klodt a podpraporčík Zolotuchin propadají pijáckému šílenství, a scénu, v níž se střetnou Romašov s Nikolajevem. Kapitola 20. je také rozložena do dvou scén: první líčí zasedání důstojnického soudu a druhá jeho pozdější rozhodnutí (obě scény jsou od sebe odděleny krátkým výjevem, intermezzem, v němž Romašov prohodí několik slov s Kátou Lykačevovou). Kapitola 21. zahrnuje toliko jednu scénu: Romašov a Nazanskij se v ní projíždějí po řece. Stejně je tomu v kapitole 22., kde se naposledy setkává Romašov s Alexandrou Petrovnou. Konečně poslední kapitola nemá vlastně žádnou scénu, je v podstatě pouze zprávou o scéně, která se odehrála za kulisami románu.

Scénické rozvržení posledních kapitol *Souboje* ústí tedy do nulového bodu, a to dvojnásobem. Jednak tím, že počet scén se zcela pravidelně a zákonitě snižuje až na závěrečnou nulovou scénu – příprava kulminačního vyhrocení začíná kapitolami o dvou scénách a končí kapitolou bez syžetové scény: 2 – 2 – 2 – 1 – 1 – 0. Dále pak tím způsobem, že i samo toto snižování má svůj pravidelný a zákonitý řád v četnosti výskytu – tak kapitoly o dvou scénách jsou celkem tři, kapitoly s jednou scénou celkem dvě a kapitola bez jakékoli scény jen jedna. Koncová nula není potom pouze záležitostí numerickou, ale také sémantickou, neboť kapitola s nulovou scénou je kapitolou hrdinova zániku.

Hlavní syžetový vrchol je vcelku připravován dvojnásobem: střídáním dramatických kapitol s kapitolami dějově nedramatickými a odstupňovaným počtem scén. Kombinace obou těchto postupů vytváří zvláštní napětí, jež podstatným způsobem přispívá k závěrečnému vyhrocení příběhu.

Na dějové osnově se vedle uvedených prostředků podílejí i prostředky další, mezi nimi zejména ústřední motiv – motiv *souboje*. Tento motiv – jde o signální motiv⁴ – prochází celým románem, avšak jeho výskyt je nepravidelně rozložen. Objevuje se v kapitole 1., 4. a 8., čili v první třetině, a potom až v posledních pěti kapitolách, v kapitole 19., 20., 21., 22. a 23. V první třetině se vyskytuje víceméně nahodile, kdežto v posledních pěti kapitolách zcela systematicky, to proto, že v kapitole 1., 4. a 8. se hovoří o soubojích obecně, o jakýchsi soubojích, kdežto na konci románu se všechen děj soustřeďuje k Romašovově souboji.

O soubojích hovoří v románě řada postav, téměř každá významnější postava se o těchto vzrušujících událostech jedenkrát zmíní, toliko Romašov o nich nehovoří nikdy a Alexandra Petrovna jako jediná o nich hovoří dvakrát (v kapitole 4. a 22.). Skutečnost, že Romašov nepromluví o soubojích nikdy, a že při všech rozhovorech na toto téma je jen pasivním posluchačem, souvisí s tím, že je v něm skryta budoucí oběť. Alexandra Petrovna naopak hovoří o soubojích dvakrát proto, poněvadž je pravým strůjcem Romašovova neštěstí, hlavním viníkem jeho smrti.

Romašovův souboj s Nikolajevem, jehož průběh je zachycen v poslední kapitole, je podán formou hlášení, které pro velitele pluku sestavil štábní kapitán Dic. Forma raportu, nahrazující epicky rozvítené vyprávění, zapadá do románového textu zcela organicky, mj. proto, že průběh Romašovova souboje byl v románě vlastně už vylíčen – vypráví jej ve 4. kapitole Alexandra Petrovna, která se o podobném souboji dočetla v novinách. Souboj, o němž se zmiňuje, je téměř totožný s budoucím soubojem jejího ctitele: «Jeden podporučík urazil druhého. Byla to těžká urážka a důstojnický svaz rozhodl pro souboj... A ten nešťastný podporučík... mládenec jako vy, a navíc ještě uražený, nikoli ten, kdo urazil, je při třetím výstřelu těžce raněn

⁴ Signální motiv představuje nejběžnější způsob vedení motivu. Jeho jednotlivé varianty se v textu objevují v podobě nápovědí, signálů, jež se v poslední variantě – obvykle na konci díla – plně realizují. Na rozdíl od jiných motivů (např. paradoxálního nebo falešného) mají všechny jeho varianty, včetně poslední, stejný charakter; nedochází tedy u něho k žádnému podstatnému vybočení z celkového ladění; má-li motiv tragické ladění už na počátku, pak je zcela zákonitě zachovává až do závěrečného vyznění. Signálním motivem je např. motiv smrti v Turgeněvově *Novině* nebo motiv červené barvy v Gorkého *Dětech slunce*.

do břicha a večer v bolestech umírá. Měl prý staříčkou matku a sestru ... ». Paradoxem, který všechno toto vyprávění umocňuje, je skutečnost, že o tragické události vypráví budoucí viník budoucí oběti za přítomnosti svého manžela, budoucího vítěze.

Název Kuprinova díla signalizuje soubojové střetnutí, uvedená scéna signalizuje soubojové střetnutí a jeho výsledek. Je to scéna, která na příběhu jiné postavy naznačuje budoucí osud hlavního hrdiny. V podstatě má dvojitý význam: svůj vlastní, autonomní, a zároveň ještě jiný, který ukazuje ke scéně výsledné, završující. Vyprávění Alexandry Petrovny je tak vlastně jakýmsi sémantickým klíčem ke scéně výsledné. Vztah mezi oběma scénami je proto také založen na vnitřní významové souvislosti, nikoli na spojitosti kauzální.

Scénický náznak tohoto druhu má v ruské literatuře starší tradici, vyskytuje se např. už u Turgeněva. V jeho románě *Otcové a děti* vypráví Arkadij Kirsanov Bazarovovi o tragické lásce svého strýce Pavla ke kněžně R. Příběh Pavla Kirsanova je zde vlastně předzvěstí tragického vztahu Bazarova k Odincové. Turgeněvova scéna má s Kuprinovou společné navíc to, že obě jsou retrospektivní a vyprávěné, jejich obsah je sdělován hlavním postavám, jež v obou případech jsou tragické a končí nepřírozenou smrtí.

Romašovův životní příběh je epicky vyprávěn, toliko závěrečná fáze jeho příběhu – jeho smrt – je podána formou vojenského hlášení, maximálně sugestivní záležitost je sdělena suchou úřední formou. Dramatičnost románu a hrdinova osudu není tímto vybočením z vypravěčské roviny nijak oslabena, závěrečné konstatování ji naopak pozvedlo do kvalitativně jiné polohy. Tradiční narativní postup byl touto strohou úřední zprávou netradičně modifikován a závěr románu nečekaně ozvláštněn, dvojnásobně ozvláštněn zejména pak tím, že soubojový raport sepsal Romašovův osobní nepřítel.

Z kuprinovské literatury je známo, že spisovatel si strohou podobu poslední kapitoly nezvolil záměrně, ale pod tlakem vnějších okolností. Nakladatelství sborníku *Znanije*, v němž *Souboj* vyšel, nechtělo oddalovat jeho vydání a zmeškat tak výhodnou situaci před velikonočními svátky, jež umožňovala obejít tehdejší cenzurní předpisy. Kuprin, který chtěl svůj román zakončit tradičním způsobem, epickým rozvedním soubojové scény, byl nakonec nucen – poněvadž se mu už nedostávalo času k realizování původního záměru – napsat v poslední chvíli závěrečnou kapitolu v podobě stro-

hého vojenského hlášení. Kuprin byl zpočátku s tímto řešením nespokojen (dosvědčuje to např. jeho rozhovor s redaktorem listu *Petěrburgskaja gazeta*⁵), avšak vzhledem k tomu, že v žádném z dalších vydání ke změně v textu poslední kapitoly nepřistoupil, se dá usuzovat, že si uvědomil přednosti tohoto řešení, které spočívají v jeho netradiční sugestivnosti.

Kuprin završil svůj román hlášením, které uzavřel podpisem pisatele – na konci raportu, tj. na samém konci díla, stojí jméno Dic. Nezvyklost tohoto jména a jeho výjimečné postavení, odpovídající ostatně výjimečnému postavení poslední kapitoly, mu dodávají skrytý potenciální význam. Časté užívání latinských sentencí a citátů v Kuprinově próze naznačuje, že jméno štábního kapitána lze také chápat jako imperativní tvar latinského slovesa *dicere*. Vyzývací «dic» – rci, řekni, promluv – znamená pak jednoznačný a naléhavý apel na čtenáře, na jeho občanské svědomí, které by nemělo zůstat pasivní tam, kde svobodná existence druhých je omezována a ničena. Finální výzva plně odpovídá zejména dobovému pojetí *Souboje*, které jej chápalo jako vysloveně apelativní román, a odpovídá dále také dobovému přijetí, které bylo neobyčejně živé (román vyšel v revolučním roce 1905).

Motiv souboje není v Kuprinově románě ojedinělý, doprovází ho motiv Puškinovy bysty, který je vystavěn na příbuznosti Romašovova osudu s osudem básníkovým. Sám o sobě, bez znalosti Puškinova konce, nemá motiv žádný konstitutivní význam; jeho podstata spočívá v přeneseném významu, v obrazné podobnosti, kterou si má každý čtenář domyslet. Podobně jako motiv souboje je i on motivem signálním, ovšem metaforicky zabarveným. Jeho metaforičnost je dovršena v poslední variantě, v níž opilý Vetkin prostřelí Puškinovu bystu. Tímto aktem je připomenuta smrt básníkova a naznačen blízký konec hrdinův. Puškin byl podruhé zabit a na Romašova ortel čeká, odchází s Vetkinem do důstojnického klubu, kde se střetne s Nikolajevem.

K přenesenému významu motivu Puškinovy bysty ukazuje Kuprin také několika roztroušenými odkazy, jež jsou spjaty s básníkovým dílem. Tak v 3. kapitole, ještě předtím než se objeví první varianta tohoto motivu, se hovoří o tom, jak poručík Bobetinskij

⁵ Viz A. A. Volkov, *Tvorčestvo A. I. Kuprina*, Moskva 1962, 202.

naučil svého sluhu deklamovat Pimenův monolog z Borise Godunova. Ve 4. kapitole jsou uvedena dvě témata písemných prací, jež se obvykle opakují u zkoušek na akademii generálního štábu; první z nich je latinské *Para pacem, para bellum* a ukazuje k latinskému významu posledního slova románu, druhé zní Charakteristika Evžena Oněgina jako představitele své doby a přimyká se k motivu Puškinovy bysty. V 5. kapitole končí Raisa Petersonová svůj dopis výhrůžným dvojverším, jež je nepřesnou citací Zareminých slov z Bachčisarajské fontány; básníkovo jméno, jméno jeho hrdinky ani název poémy nejsou v textu uvedeny, takže jde o odkaz vysloveně skrytý, který předpokládá dobrou znalost Puškinovy poezie.

K Puškinovi, tomuto «slunci ruské poezie», jak jej nazval v jedné své rané stati autor *Souboje*⁶, odkazuje konečně i téma a titul Kuprinova díla, neboť soubojové téma zpracoval básník v povídce *Výstřel*, jejíž název je souznačný s názvem *Kuprinova Souboje*.

Kompoziční prostředek zcela zvláštního druhu tvoří řada jednotně laděných citátů, přesněji řečeno pseudocitátů. Autor jimi charakterizuje svou hlavní postavu, snívou a introvertní, která na mnohé vnější podněty reaguje tím způsobem, že se stylizovaně, napůl ironicky a napůl vážně, snaží vystihnout svůj vnitřní stav. O sobě hovoří zásadně ve třetí osobě a používá přitom obrátů laciné periferní četby⁷. Všechny tyto komentáře zůstávají ovšem nevysloveny, neboť Romašov je nejen jejich tvůrcem, ale také jejich adresátem. Slouží mu v podstatě za jistý druh obrany, jeho senzibilní ústrojenství se jimi brání proti drsnému a fádvnímu světu.

Z hlediska stavebního tvoří Romašovovy pseudocitáty jakousi jemnou kompoziční nit, která prochází téměř celým románem. Zcela důsledně postupuje především jeho první a druhou třetinu, tj. prvních patnáct kapitol. V 15. kapitole se kompoziční nit nejvíce zauzlí, neboť první kulminační kapitola obsahuje největší počet pseudoci-

⁶ Viz stejnojmennou stať z roku 1899, přetištěnou v knize A. I. Kuprin o literatuře, Minsk 1969, 43–46.

⁷ Nejen obraty, ale také obsahová skutečnost Romašovových pseudocitátů má svůj původ v okrajové literatuře, jejich převážná část staví na otřelém obrazu očí a tváře: « Jeho výrazné, dobrácké oči se pokryly clonou zármutku » (1. kapitola), « Oči krásné neznámé s potěšením utkvěly na štíhlé, urostlé postavě mladého důstojníka » (2. kapitola), « Jeho tvář byla neproniknutelná jako maska » (9. kapitola), « Jeho krásný obličej byl zastřen teskností » (14. kapitola).

tátů, celkem čtyři, kdežto všechny ostatní zahrnují po jednom, někdy po dvou a někdy také vůbec žádný. Nerovnoměrný výskyt je na druhé straně vyvážen kvantitativní adekvátností, neboť na prvních patnácti kapitol připadá stejný počet pseudocitátů⁸.

V 15. kapitole výskyt pseudocitátů nejen vrcholí, ale zároveň také téměř končí, neboť ve zbývajících třetině se nachází toliko jeden pseudocitát. Ve 20. kapitole prolétne Romašovovou myslí věta, která se podstatným způsobem liší od všech předcházejících pseudocitátů. Fiktivní svět dřívějších výroků se totiž omezoval na uzavřený okruh jevů, jejichž spojitost s reálnou skutečností byla buďto nepatrná nebo zcela podružná; posledním pseudocitátem proniká do tohoto světa poprvé obnažená skutečnost, děje se tak v podobě zmínky o souboji. Vývoj událostí se dostal tak daleko, že Romašov sní už pouze v rámci soubojových možností; na závěr rozmluvy s Káťou Lykačevovou si sám sobě řekne: « Dobrácký úsměv přelétl drsným obličejem starého milovníka soubojů »⁹.

Rozvíjení románu až do jeho první kulminační kapitoly je tedy bezprostředně spjato s frekvencí pseudocitátů (dochází zde dokonce k ideálnímu poměru mezi kapitolami a pseudocitáty), naopak při rozvíjení poslední třetiny, při přípravě hlavního kulminačního vrcholu, jich autor již téměř nepoužívá a pracuje naprosto jinými prostředky (střídáním kapitol odlišného charakteru a scénickým rozvržením). Poslední třetina je konečně natolik dramatická, její vzestupná linie natolik strmá, že není zapotřebí většího počtu pseudocitátů. Jejich funkci přejímá jeden jediný, který se ovšem od ostatních podstatně liší.

Romašovovy pseudocitáty se vinou románem jako jakási kompoziční nit; toto označení není nikterak náhodné, neboť v Kuprinově *Souboji* je několik výjevů, v nichž nit, svazující někoho s někým nebo někoho s něčím, hraje významnou úlohu. Tak je tomu např. ve 4. kapitole, při Romašovově návštěvě u Nikolajevových: « Romašov se zmocnil nitky a pomaloučku, že to sám stěžil pozoroval, ji

⁸ Frekvence pseudocitátů v prvních patnácti kapitolách: 1. kap. – 1, 2. kap. – 1, 3. kap. – 1, 4. kap. – 1, 5. kap. – 2, 6. kap. – 0, 7. kap. – 2, 8. kap. – 0, 9. kap. – 2, 10. kap. – 0, 11. kap. – 0, 12. kap. – 0, 13. kap. – 0, 14. kap. – 1 a 15. kap. – 4.

⁹ Substantivum *pojedinok* (= souboj) je v originále zastoupeno substantivem *brejor* (= milovník soubojů).

táhl z Šuroččiných rukou. Pocit, že její prsty nevědomky kladou odpor jeho obezřelé snaze, mu působil něžnou, příjemnou rozkoš. Připadalo mu, že tou nitkou plyne jakýsi tajemný, vzrušující proud, který je spojuje». Stejně je tomu v kapitole 5., kde tento pocit líčí Nazanskému. V 6. kapitole se představa svazující nitky vrací znovu, tentokrát v Romašovově vzpomínce na dětská léta, kdy jej matka trestávala tím způsobem, že jej přivazovala nitkou k posteli. V 15. kapitole, při slavnostní přehlídce, se tato představa objevuje ještě jednou, nyní v podobě neviditelné kouzelné niti, kterou překročit « znamená hrůzu a radost». Pojmoslovné označení vychází tedy přímo z textu, z logiky příběhu a ukazuje zpětně do románové tkáně, již v podobě jemné barevné nitky procházejí Romašovy pseudocitáty.

Funkci kompoziční nitě mají např. také verše starých římských básníků v Brjusovově románě *Oltář Vítězství*, který vyšel sedm let po *Souboji*. Na rozdíl od Kuprinovy prózy jde však o případ, kde je tohoto prostředku nadužito.

Všechny architektonické a kompoziční prostředky Kuprinova *Souboje* směřují k závěrečnému vyhocení, k hrdinově tragické smrti. Paralelní kapitoly a paralelní scény, střídání kapitol odlišného charakteru a scénická skladba kapitol v poslední třetině románu, oba signální motivy a kompoziční nit, skládající se z pseudocitátů, se rozhodnou měrou podílejí na stupňující se tendenci a plně zapadají do odvíjející se syžetové linie. Z hlediska kompozičního mají proto relevantní funkci.

Valerij Brjusov po vydání Kuprinova románu napsal, že *Souboj* je « novou šablonou šablony staré »¹⁰. Brjusovův znehodnocující soud je nepochybně ovlivněn jeho příslušností k symbolistické poetice, která se podstatným způsobem rozcházela s realistickou poetikou Kuprinovou. Brjusovovo přílišné zaujetí pro vlastní způsob tvorby mu znemožnilo, aby viděl nejen přednosti Kuprinova románu, ale také jeho složky vysloveně moderní. Kuprinův *Souboj* se totiž s poetikou modernistických směrů v mnohém stýká, v nejednom případě lze v něm zjistit tendenci k modernímu slovesnému tvaru. Kuprin je sice tvrdošíjný realista, ale realistické a tradiční u něho

¹⁰ Citováno podle monografie L. V. Krutikovové *A. I. Kuprin*, Leningrad 1971, 45.

nevyklučuje moderní, naopak – tradiční a moderní se v jeho díle úspěšně snoubí¹¹. Kuprinův román není totiž jenom románem o souboji, ale je také skvělým soubojem se slovesným materiálem, soubojem, z něhož Kuprin – na rozdíl od svého do značné míry autobiografického hrdiny – vychází jako vítěz.

František Všetická

¹¹ Kuprinův příklon k modernějšímu ztvárnování skutečnosti se v dalším období projevil i ve sféře skupinové – rozešel se se spisovateli kol *Znanija* a sblížil se se skupinou kolem almanachu *Šipovnik*. K obdobnému vývoji a stejnému přeskupení dochází kolem roku 1907 i u Bunina, Sologuba a Juškeviče.

JIŘÍ WOLKER

Literární odkaz Jiřího Wolkra prošel v Československu vývojem, který výrazně souvisí s proměnami celé kulturní situace v českém a slovenském národě. Po úspěchu, kterého dosáhla Wolkrova poesie ještě v posledních letech Wolkrova života, dostavila se jistá reakce, a to i v řadách levicových spisovatelů, jejímž projevem byl článek «Dosti Wolkera!» v brněnském orgánu «Devětsilu», «Pásmu», napsaný Bedř. Václavkem. 10. výročí Wolkrova úmrtí vyvolalo článek «Wolker po deseti letech» v «Listech pro umění a kritiku», jehož autory byli František Halas, Bedřich Fučík, Pavel Levit a Vilém Závada a který rovněž ostře odmítal jakýkoli wolkrovský kult. Útlak českého kulturního života za války poněkud oživil – podle zákona o akci budící reakci – vztahy mladé české literatury k autorovi «Těžké hodiny»¹. Ale po skončení válečného zápasu u její většiny převládl vliv Halasův a vůbec podevětsilské vlny české poesie. Teprve nový kurs v kulturním životě po únoru 1948, jehož mluvčím se stal Ladislav Štoll, vyzvedl opět Wolkra na štít. Uspořádáno veliké, čtyřdílné vydání Wolkrových spisů, jež obsáhlo jeho «Básně», «Prózu a divadelní hry», «Mladistvé práce veršem» a «Mladistvé práce prózou», péčí Píšovou vydán velký «Výbor z díla (Wolkrova)» publikovány jeho «Korespondence s rodiči», «Listy dvou básníků» obsahující jeho dopisování s Konst. Bieblem, «Listy přáteli (A. M. Píšovi)», Wolkrovo dopisování s Ant. Dokoupilem, Ema-

¹ Bylo by však omylem tvrdit, že Wolker a všechny zmínky o něm byly za protektorátního režimu v českých zemích úplně potlačeny. Sám jsem měl k 20. výročí Wolkrovy smrti o něm 3 přednášky a po přednášce v prostějovském Národním domě mi napsala paní Zdena Wolkrová, že mi nikdy nezapomene, že jsem se odvážil v nebezpečné atmosféře Protektorátu mluvit veřejně o jejím synovi a jak otevřeně jsem mluvil.

nuelem Chalupným, Rudolfem Myzetem a j., znovu přetištěny vzpomínky jeho matky z r. 1937. Zaměření tohoto kultu vystihuje výrazně název publikace, kterou vydali 1954 společně Píša, Mukařovský, Tomčík a Závada², « Jiří Wolker příklad naší poesie ». Sjezd českých spisovatelů r. 1956 však ukázal, že Wolkrův « vzor » nezasáhl vývoj tehdejší literatury než zcela povrchně. Čím dále postupovaly nové proudy v poesii a próze let šedesátých v Československu, tím více byl odkaz Wolkrův zatlačován do pozadí jako přeceňovaný přežitek minulosti a zastíňován znovu jednak básnickým dílem Seifertovým, které se stalo majetkem širokých kulturních vrstev, jednak reminiscencemi na poesii Halasovu, Holanovu a Zahradníčkovu ve vlastní básnické tvorbě. Je jistě příznačné, že ani v jediném vážnějším literárním debutu z druhé půli let šedesátých nenajdeme stopu, která by vedla k poesii Wolkrově. Vyšla sice řada prací, které se obíraly jen o dílem (dotkneme se jich ještě v dalším), ale ty mířily k Wolkrovi spíše jako k objektu literární historie než jako k živému článku současnosti.

Po obratu r. 1968 a zejména pak od r. 1970 se kulturní politika v Československu převládající znovu vrátila k Wolkrovi a to s plným důrazem. Podněcována příklady sovětské literární historiografie, která přispěla k wolkrovské literatuře v poslední době několika závažnými pojednáními, jmenovitě pojednáním S. A. Šerleinové « Irži Volker i novyje puti českoj poezii XX. veka », vydaným v Moskvě 1965 a rozpravou S. V. Nikolského « Myšlenka a obraz ve Wolkrově poezii z let 1920–1921 » publikovanou v « Rozpravách československé Akademie věd » 1968 – začala se pod její patronací rozvíjet nová řada prací věnovaných básníkovi « Těžké hodiny ». Vyšel znovu v 2. vydání už « Jiří Wolker » Fedora Soldana, vyšla obsáhlá, dosud nejrozměrnější a nejpodrobnější monografie o Wolkrovi z pera Štěpána Vlašiny « Jiří Wolker », vyšla řada drobných, detailisujících studií o Wolkrově osobnosti a díle, o kterých budeme ještě hovořit v dalším.

Mám za svou povinnost říci o této literatuře několik slov. Oprav-

² Závada se v této publikaci veřejně pokál za svoji účast na článku « Jiří Wolker po desíti letech »: « Velmi lituji a ne teprve dnes, že jsem se podílel na autorství tohoto článku ... Všechny nešťastné polemiky okolo Jiřího Wolkra odvál čas jako plevy a Wolkrovo dílo tu trvá mladé, svěží, zářivé jako v době svého vzniku ».

ňuje mne k tomu moje krátkodobé sice, ale velmi intenzivní soužití s Wolkrem, které jsem už před lety zachytil ve svém « Kamarádu Wolkrovi » z r. 1934 i v drobnějších útržcích počínajících příspěvkem v Bieblově sborníčku « In memoriam » a uzavírajících se vzpomínkovou črtou « O jedné knihovničce a mládencích okolo ní » vydanou r. 1970³. Nutí mne k tomu i vědomí, že jsem už dnes z několika málo intimnějších přátel Wolkrových, kteří zůstávají na živu, a kteří mohou jako bezprostřední účastníci jeho života vydat o něm svědectví. A zvláště na mne zapůsobilo poznání, že nová literatura o Wolkrovi, která dnes u nás vychází, do značné míry zkresluje wolkrovskou skutečnost, vytváří Wolkra odlišného od reálného člověka, kterého jsem poznal já, Wolkra jiného; než byl básník narozený 29. března 1900 a zemřelý 3. ledna 1924. Tu je *povinností* zasáhnout, protože tento nový Wolker by mohl – při halasnosti, s jakou se dere do popředí – úplně zatlačit Wolkra pravého.

Při tom musím začít jistým pokáním. Přispěl jsem sám poněkud k vzniku « nového » Wolkra svými pracemi, které jsem mu věnoval. Moje soužití s autorem « Hosta do domu » a « Těžké hodiny » patřilo k nejkrásnějším létům mého života. Byl to nádherný rozlet do života, plný nadějí a perspektiv. Wolker jej prožíval se mnou. I není divu, že přitahován znovu a znovu k těmto dobám plným jasu a snad i štěstí, stácel se můj pohled bezděky i k němu. Spatřoval jsem jej ve vzpomínkách oblitého září, která v nich naplňovala náš pokoj na Smíchově Na Celné 10, beze stínu anebo jen s nepatrnými dopady stínu, mizícímu v zátopě světla. Idealisoval jsem jej – ne v tom smyslu, že bych byl nějak zkresloval jeho podobu do nesku-tečna, ale že jsem bezděčně v sobě tlumil všechno, co mohlo nějakým způsobem disharmonovat krásnou podobou vystupující v mých vzpomínkách, přiznat slabosti Jiřího, dát výraz našim rozporům i mým nesouhlasům s ním. To platí už o prve zmíněné mé knize « Kamarád Wolker », třebaže jsem tu jinak docela objektivně a nezastíraně vylíčil náš rozchod z jara roku 1922. Tím více pak to pozoruji na svých pracích z posledních dvou desetiletí, v nichž jsem k Wolkrovi

³ Vydala Vzorná okresní knihovna Olomouce a Přípravný výbor Wolkrova Prostějova k Wolkrovým dnům Olomouc – Prostějov 1970. Publikace, které se jinak v naší wolkrovské literatuře dosud nedostalo pozornosti, má význam tím že rozvíjí před očima čtenářovými knižní obzor Wolkrův v době našeho společného přebývání – zejména pokud jde o literatury cizojazyčné.

zabočil i na kapitolách z mých (rukopisných dosud) pamětech « Po proudu života » a ve velkém, zatím do tisku připraveném souboru naší vzájemné korespondence, doprovázeném novými vzpomínkami na Jiřího. První z těchto prací jsem psal ještě v letech padesátých ve vězení v Praze na Pankráci a v Leopoldově, druhou bezprostředně po svém návratu z vězení, když dvojnásobný těžký úraz mne na řadu měsíců upoutal k nemocničnímu lůžku – a je pochopitelné, že v takto katastrofálním prostředí, se mi léta mého společného pobývání s Wolkrem jevila v světelnosti zesílené, poskytující mi jakési vnitřní útočiště proti závalu tmy, mne ohrožujícímu. Tu nebylo místa pro nějaké odrazy, pro nějakou – ať už vědomou či bezděčnou – kritiku, pro snahu odlišit se a odpoutat od mrtvého kamaráda. Wolker vyrůstal v mých vnitřních očích ve světle až jednostranném.

Až Wolkrův dopis Jiřímu Svobodovi z 26. července 1921, který Svoboda publikoval ve své vzpomínkové knize « Přítel Vítězslav Nezval »⁴ mne probudil z této značně sentimentální obluzenosti. V dopisu je ironická zmínka o mně: « Už abych napodobil Kalistu, který teď právě cestuje po svých literárních přátelích v Československu a drží jim řeči o své dvojdimensionální poezii »⁵. Zarazil jsem se velice, když jsem tuto větu přečetl. Nedovedl jsem ji srovnati se skutečností, s obrazem radostného putování mého a Pišova po Krkonoších, k němuž došlo právě okolo data Wolkrova dopisu a které ovšem nemělo nic společného s nějakou dvojdimensionální poezií a vůbec s nějakou literární propagací⁶. Nedovedl jsem si srovnati s Wolkrovými dopisy z července – srpna 1921, ve kterých nás ujišťoval, že bude v duchu stále putovat s námi, litoval že nemůže přijet za námi, přál nám šťastnou cestu atd. Před mýma očima vyrostlo cosi podobného tomu, na co narazil Nezval ve svých vzpomínkách zmínkou o Wolkrově « tajnůstkářství »: živý Wolker, i se svými slabostmi. Uvědomil jsem si, že naše přátelství nebyl jen ten jas, který jsem zachytil v prve zmíněných svých vzpomínkách na Wolkra, že v mém líčení došlo – z části i pod vlivem dokumentů,

⁴ Vyšla 1966 v Československém spisovateli – a řadou vzpomínek autorových na Wolkra, kterého s ním spojoval muzikantský zájem Wolkrův, patří rozhodně i do literatury wolkrovské.

⁵ « Přítel Vít. Nezval », str. 129.

⁶ Obraz tohoto putování mého s Pišou jsem rozvinul ve své vzpomínce na Pišu v « Tvářích ve stínu » (str. 170 a n.).

jako byly právě citované Wolkrovy listy z července – srpna 1921 – k jistému ochuzení skutečnosti, k bezděčné deformaci obrazu.

Snad tato deformativní tendence v mých vzpomínkách na autora « Hosta do domu » a « Těžké hodiny » přispěla poněkud i k deformaci Wolkrova obrazu v nové literatuře jemu věnované, která se dovolává mého « Kamaráda Wolkra ». Ale nelze přehlédnout jistě hluboký rozdíl, který je mezi deformací Wolkrovy podoby u mne a deformací jeho životní historie u jeho dnešních sledovatelů. Zatímco k deformaci Wolkrova zjevu u mne docházelo víceméně mimo moji vůli, pod tlakem výše vyznačených psychických situací a bez jakéhokoli ideologického záměru – představují se deformace tohoto básníka v podáních prací jemu v poslední době věnovaných jako záměrné, jako jakási úprava Wolkrova osudu « ad usum delphini », podle jistého ideologického schématu, jež chce odpovídat (ale ve skutečnosti neodpovídá) marxisticko-leninské základně těchto autorů. Wolker je tu vědomě zpracováván v hrubých, hodně zřetelných obrysech, aby mohl sloužit jako příklad uvědomělého komunistického básníka, jak si ho někteří lidé v dnešním Československu představují.

Deformativní tendence tu zasáhla už Wolkrův domov resp. rodiště Prostějov. Fedor Soldan, který v úvodní vzpomínce své knihy poněkud holedbavě se hlásí k tomu, že také on byl do jisté míry Prostějovan, se velmi ostře opřel proti líčení Prostějova jako venkovského města. Podtrhl význam jeho industriálního podnikání a na této basi pak postavil svého Wolkra, který vychází z dělnického prostředí a, ještě než přijde do Prahy, je v tomto prostředí infikován myšlenkami socialistickými⁷. K tomuto pojetí se přihlásil i Štěpán Vlašín ve své – proti Soldanově jinak daleko seriousnější – wolkrovské monografii « Prostějov a jeho okolí » – podle něho – « mělo už (v době Wolkrově) bohatou revoluční tradici a silnou, početnou dělnickou třídu ». A « dělnická tradice města Prostějova a události,

⁷ V této souvislosti se Soldan opírá o zjištění filologické studie Přemysla Blažíčka « Obrazné pojmenování v poesii J. Wolkra », otištěné v « České literatuře » v r. 1957, že « Wolkrův vztah k přírodě ... je zdravým poměrem nerozeklaného venkovského člověka ». Ale v této otázce by bylo rozhodně třeba přihlídnout nejen k Prostějovu jako východisku jeho poesie, nýbrž i k jiným místům, především k jeho milovanému Svatému Kopečku a pak k jeho dojmům ze skautského táboření. Dotkneme se problému ještě níže.

keré v něm Wolker za války a po převratu prožil » « hrály v jeho politickém zrání velkou úlohu »⁸.

Ve skutečnosti byl ovšem obraz Prostějova v době Wolkrova mládí značně komplikovanější a bylo by bývalo dobře, kdyby autoři wolkrovských monografií se neomezili jen na jednostranné pohledy, jaké představují studie R. Wohlgemutové nebo Pavla Reimanna, nýbrž zabrali se do opravdového studia prostějovských materiálů z této doby, v tom jmenovitě zdejších krajinských listů, které o Prostějově let 1900–1920 podávají velmi živý obraz. Prostějov se tu představuje jako město rostoucí především ze svého zemědělského okolí. Má ovšem svoje továrny, jež jsou ze značné části v rukou německožidovských fabrikantů a přispívají nemálo k jeho hmotnému rozkvětu. Ale dělnictvo těchto továren přichází především z jeho venkova. Jeho politický vůdce Rudolf Bechyně může klidně čas od času uzavírat volební spojenectví s vůdcem konservativního Prostějova známým farářem–básníkem Karlem Dostálem–Lutinovem, protože mezi psychickým ovzduším prostějovských dělníků, uchovávaných si tradice svých venkovských domovů a psychickým ovzduším zdejších katolíků není ještě toho hlubokého předělu, který se vytvořil později. I do řad mimodělnických nassává Prostějov, který svým rychlým růstem konečně předbíhá nedalekou Olomouc, mnoho lidí z okolních vesnic. Příkladem takového venkovského příselce, který zaměřil do Prostějova, aby se tu zúčastnil konjunktury, vyvolané jeho mohutnými industriemi, může být – právě v rodině Wolkrově jeho děd Jiří Skládal, který přišel do Prostějova jako chudý řeznický pomocník a domohl se tu krásného hmotného postavení co majitel výnosné, 45 dělníků zaměstnávající továrny na známou prostějovskou « Režnou ». Vzpomínky paní Zdeny Wolkrové na jejího otce velmi živě zachycují podobu tohoto hanáckého selfmademana, který denně chodí do kostela na mši svatou, pečlivě šetří krejcar ke krejcaru, jak se to naučil ve svém venkovském domově, pracuje nesmlouvavě a neúnavně jako na selské chalupě.

Prostějov mládí Wolkrova měl ovšem i svoje bouře a zápasy. Ale bouře a zápasy ty vyrůstaly především z jeho právě zmíněného celkového charakteru. Příchozí z venkova, kteří vytvářeli jeho dělnickou vrstvu, se dříve nebo později musili střetnout s bohatými a

⁸ « Jiří Wolker », str. 45.

neskrupulosními fabrikanty, svými zaměstnavateli. Sociální zápas, který se tu rozvinul, dostával pak chtě nechtě přízvuk silně nacionální a jako takový se sblížoval do značné míry s nacionálními tužbami prostějovského měšťanstva, jež do značné míry bylo stejného původu jako prostějovské dělnictvo a musilo se také domáhat svých práv na správě města proti tamním německým fabrikantům. Charakteristický je po této stránce obraz dělnických demonstrací v Prostějově 25. listopadu 1912. Demonstranti – většinou mladí lidé – přitáhli nejdříve před zdejší okresní hejtmanství, kde zapěli « Rudý prapor » a poté před prostějovský Německý dům, kde zanotovali « Hej Slované »⁹. V sociální demokracii, která získala na svou stranu většinu prostějovského dělnictva, převážil rozhodně proti centralistům, stojícím na půdě společného programu rakouské sociální demokracie, směr národní. Jeho mluvčím se stal Rudolf Bechyně, který ovládl i krajinský list soc. dem. strany « Hlas lidu ». A jak Bechyně dovedl respektovat konservativní nálady mezi prostějovským dělnictvem, pověděli jsme prve. Když na konci první světové války došlo v Rakousku–Uhersku k známému politickému uvolnění, svolal Bechyně do Dělnického domu v Prostějově schůzi, pronesl tu řeč, jejíž hlavní těžiško představoval výklad o prohlášení Svazu českých poslanců na vídeňské Říšské radě, dožadujícím se samostatnosti českého národa a zřízení českého státu. Velikých hladových bouří v Prostějově 26. dubna 1917, o nichž se zmíníme ještě v dalším, využil spíše k jakési osobní reklamě, podav ve vídeňském parlamentu interpelaci o těchto krvavých událostech, která měla dát zvučněji zaznít jeho jménu v současných politických rozhovorech a zprávách¹⁰.

⁹ Nechtěl bych ovšem, aby tato moje charakteristika Prostějova byla chápána staticky. Prostějov se jistě postupem času měnil. Jeho dělnictvo i drobné měšťanstvo se vnitřně pomalu vzdalovalo své venkovské základny. Do městského života zvolna pronikaly rozličné životní prvky z jiných podobných a hlavně starších industriálních středisek. Že to nebyly vždy prvky kladné, ukazuje zpráva v « Hlasu lidu » z 16. května 1916: « Pouliční prostitutky obtěžují chodce večerní dobou po celém městě, zvláště ale ve stromořadích ke hřbitovu, k severnímu nádraží a ve Vrchovské ulici. Ve středu večer bylo v okolí všeobecné nemocnice několik takových bludiček zatčeno četnictvem. V nemocnici jest jich přes 30 stížených nákazou ». Není pochyby, že v této zprávě se otevírá perspektiva k některým motivům Wolkrovy poesie jak v « Hostu do domu », tak v « Těžké hodině ».

¹⁰ Vedle sociální demokracie zahrnovala početné dělníky (ale ještě víc drobnou buržoasii) v Prostějově i strana národních socialistů. A pozorujeme-li poli-

Měl však Wolker nějakou účast na kvasivém ruchu, který se hlásil v jeho rodném městě tím důrazněji, čím více mu dodávaly důrazu a podpalu válečné události let 1914–1918? Pochopitelně že autoři, kteří se zaměřili k postavě básníka «Těžké hodiny» by jej rádi zapustili co možná nehlouběji v souvislost s různými hospodářsko-politickými krisemi, přihlásivšími se ke slovu v jeho domově. Ale jediný Vlašín zajistil si jakousi argumentaci pro spojení ve vyprávění Eduarda Valenty, líčícím barvitě prve zmíněné hladové bouře v Prostějově v dubnu 1917¹¹. Valenta se tu zmiňuje, jak po krvavém masakru na prostějovském náměstí «odpoledne... šli s Jirkou Wolkerem na hřbitov a stojíce na špičkách dívali... se oknem do umrlčí komory, kde byly pokládány haldy mrtvých». Bohužel to je při vši suggestivnosti, se kterou momentka Valentova Wolkrova pouť za oběti dopoledního vraždění na večer 26. dubna 1917 na prostějovský hřbitov zachycuje, příliš slabá opora pro to, abychom mohli mluvit o nějakém vědomém navazování Wolkrově na život dělnické třídy v jeho rodném městě. Tak jako on zaběhla k oknům umrlčí komory na prostějovském hřbitově a snad i do ní dovnitř v osudný dubnový den spousta jiných – hochů jeho věku i lidí starších. To byla prostě psychická ozvěna krvavé události, vzbudivší a připoutavší pozornost kde koho, kus neukrotitelné chlapecké zvědavosti¹².

K tomu, aby přilnul k dělnické věci svého rodného města, měl Wolker v této době ještě málo předpokladů – především ve svém domově, který působil nepochybně formativně nejsilněji na jeho

tický život prostějovský před první světovou válkou a v jejích počátcích, neu bráníme se dojmu, že v této straně bylo víc revolučního patosu než v bechyňovské sociální demokracii zdejší. Národně socialistický redaktor Lad. Kotek byl na začátku války zatčen a jako velezrádce popraven. Právě to, že kladli takový důraz na moment nacionální, dodávalo prostějovským národním socialistům v městě stále zneklidňovaném zápasy s tamní německo-židovskou velkoburžoasií kvasivějšího rázu.

¹¹ Ed. Valenta «Život samé psaní» (1970), str. 79–80.

¹² Stejně tak nelze ve smyslu politickém vykládati Wolkrova účast v májovém průvodu sociálně-demokratickém 1. května 1918, o níž vypráví vzpomínky Vojtěcha Měrky «Jiří Wolker jako gymnasta» (v «Časopisu Matice Moravské» LXXXVII., 1968, str. 89–95). Bylo to jen gesto vzdoru, který v mladém muži vyklíčil proti rakouskému válečnému útlaku a snad i projev sympatií s vrstvou, z níž byly oběti dubnového masakru loňského roku. Politicky se, jak uslyšíme, Wolker přihlásil k Státoprávní demokracii.

mladou duši. A. M. Piša mi po mém návratu z vězení 1960 vypravoval, jak na jakémsi drobném symposiu o Jiřím Wolkrovi v letech padesátých, kam byl pozván jako jeden z nejmimnějších přátel básníkůvých, byl okřiknut Zdeňkem Nejedlým a Vítězslavem Nezvallem, když se zmínil o tom, že Wolker pocházel z buržoasní rodiny: Prý nikoliv z buržoasní rodiny, nýbrž z pracující inteligence¹³! Ale to je zcela zbytečná slovní eskamotáž, která nemůže zastítn skutečnost. Jdeme-li po stopách rodiny Wolkrovy ve vzpomínkách jeho matky, v zprávách prostějovských krajinských listů z let 1900–1918 a v jiných materiálech, vyvstává nám měšťanský základ rodiny Wolkrovy s názorností přímo naléhavou. Pan Ferdinand Wolker, otec básníkův, vystupuje tu především jako Sokol: je jedním z pořadatelů řečnického kursu Sokola O Bílé hoře, podává na valné hromadě zprávy o vzdělávacím odboru spolku, recituje tu humoristické básně Nerudovy, melodram Vrchlického, zasedá ve výboru Sokola, píše do mladočeských «Hlasů z Hané» «Vzpomínky ze (sokolského) sletu, referát «Akademie Sokola I.», «Tělocvičná Akademie I.» atd¹⁴. Jinak se k nějaké významnější činnosti veřejné nedostává. I jeho vystoupení na Macharově večeru 22. února 1914, o němž bude ještě řeč, je zafasováno do rámce vzdělávacího odboru Sokola I. v Prostějově. Koná svědomitě svoje povinnosti jako úředník prostějovské filiálky Wiener Bankvereinn (německé banky, podepírající německo-židovský průmysl prostějovský, později přijaté Českou bankou Union) a stoupá tu až k hodnosti ředitele. Poněkud živěji se nám jeví básníková matka paní Zdena Wolkrová – už proto, že ji známe i z jejích vzpomínek. Ladislav Štoll ve svém referátu o této knize našel u ní dokonce «osobní moment vzpoury proti obecnému tlaku starého světa». Ale její podoba se nám objeví poněkud jinak, sledujeme-li ji místo v těchto subjektivně přibarvovaných vzpomínkách v objektivních svědectvích současných zápisů v prostějovských krajinských novinách z let 1900–1914. Také ona je především Sokolka. Účastní se sokolského života – spolu s manželem – velmi intenzivně. Je ve

¹³ Scéna je zachycena v Nezvalově projevu při wolkrovských oslavách v Prostějově 1954, který otiskli naposled Milan Blahynka a Jiří Čutka v publikaci «Vítězslav Nezval, Jiří Wolker» (z 1964) na str. 138 a n.

¹⁴ Snad stojí za zaznamenání, že většinu svých příspěvků do krajinského tisku prostějovského (zpráva ze Sokola) otiskoval F. Wolker v mladočeských «Hlasech z Hané».

výboru spolkovém, přednáší tu o počátcích Sokola v letech šedesátých, o ženském tělocviku a j., recituje tu Macharovy básně, je plna aktivity. Sokol té doby ovšem žije ještě do značné míry z idealismu svých prvních let. Představuje se jako instituce celonárodní, bez jakéhokoli zřetele k sociálnímu třídění, které vývoj doby s sebou přináší. Tak nepochybně jej zažívá i Zdena Wolkrová. Sokolský idealismus proniká i do jejího jednání a chování, jež se Sokolem nemá žádné – aspoň ne přímé – souvislosti. Uvidíme to na její filantropii, o které bude řeč v dalším. Ale v době, kdy v českých zemích existují už zvláštní dělnické tělocvičné jednoty¹⁵, musil se Sokol stále více jevit jako opora oné buržoazie, která pod heslem «jednotného národa» a ve jménu jeho ideálu hleděla udržovat a posilovat dosavadní sociální řád a jeho zvrstvení. Rozhodně už nelze říci, že by Sokol okolo roku 1910 a v dalších letech, kdy se na jeho půdě činnost paní Wolkrové rozvinula, představoval nějaké pokrokové hnutí ve smyslu dalšího vývoje české společnosti. Snad pohled čtenářův utkví při těchto slovech bezděčně na Macharových večerech v prostějovském Sokole, při nichž Zdena Wolkrová vystupovala jako recitátorka a jež nepochybně i v očích prostějovské společnosti se jevily jako «pokrok» nebo aspoň cesta v pokrokovém směru. Ale právě tyto večery ukazují velmi výrazně ráz i rozsah «pokroku», který se rozvíjel v rámci bohatého hanáckého města. Jejich podkladem není žádná idea širšího rozsahu: boj za sociální spravedlnost, náraz ve směru dalšího vývoje české společnosti, otevření širokých výhledů do budoucna. Macharovy večery v Prostějově na začátku tohoto století vyrůstají především z lokálního podnětu a představují se jako odezva místních politických a mocenských zápolení. Od příchodu nového správce prostějovské fary známého katolického básníka a představitele tzv. Katolické Moderny Karla Dostála Lutinova do farního domu při prostějovském farním chrámu začal se rozvíjet skrytý i otevřenější boj mezi duchovním správcem prostějovských katolíků a měšťanským vedením Prostějova. «Občanská strana národní», ovládající prostějovskou radnici s rostoucí nelibostí sleduje výbojný postup farářův, který – jak jsme už slyšeli – neváhal

¹⁵ 1903 byl založen Svaz Dělnických tělocvičných jednot českých, který soustředil 31 jednot, t.r. uspořádáno první veřejné vystoupení DTJ a hnutí rychle rostlo, takže 1909 začalo vydávat vlastní časopis Cvičitelské rozhledy a 1912 si zavedlo i stejnojmenný, konkurující stejnojmennému sokolskému

se spojit i s Bechyňovou sociální demokracií, aby mohl výrazněji uplatnit svou politickou stranu, sdružující především houfy venkovských příšleců usazených v Prostějově, proti měšťanstvu, vládnoucímu na prostějovské radnici. Když v Prostějově pronikly radikálnější protiklerikální nálady, vnášené sem zejména stoupenci masarykovské strany realistické, nabyt tento odpor proti Dostálovi–Latinovovi ostřejších forem a upoutal dokonce pozornost širší české veřejnosti. Stalo se tak zásluhou J. S. Machara, který se ujal Dostálova odporce profesora Karla Judy známým útočným fejtonem proti farářovým zákrokům, stihajícím jeho veřejnou činnost. Tento fejton¹⁶ vyburcoval prostějovskou veřejnost k ostřejšímu postupu proti ambiciósnímu básníku–politikovi. Kde kdo se hleděl přiřadit do šiku, kterému zněla do pochodu ostrá a útočná slova J. S. Machara, tehdy českou inteligencí velmi váženého. A v souvislosti s tím třeba posuzovat i Macharovy večery v Prostějově, na nichž manželé Wolkrovi nebo paní Wolkrová sama jako recitátorka vystupovali. Je charakteristické, že uvaděčem Macharova matiné, uspořádaného k šedesátým narozeninám básníkovým v Prostějově 1. března 1914, kde paní Wolkrová přednášela Macharovy básně, byl právě profesor Karel Juda, hrdina maloměstské historie s Páterem Lutinovem. A stejně zasluží pozornosti, že paní Wolkrová ve svých recitacích míří ne k sociálně podbarveným veršům Macharovým, nýbrž především k velkým historickým freskám jeho cyklu «Svědómím věků»: K jeho «Husovi», «Chelčiskému po bitvě u Lipan» a pod¹⁷. Tak to odpovídalo celému rázu prostějovského boje proti čelnému představiteli «Katolické Moderny».

Mimo Sokol projevovala se účast paní Zdeny Wolkrové v prostějovském životě v době básníkovy mládí různými akcemi filantropického rázu. Hned v počátcích první světové války setkáváme se s

¹⁶ Jaký význam mu Machar přikládal, je vidět z toho, že jej nechal zařadit do «Macharovy čítanky», která měla propagovat jeho dílo v nejširších vrstvách současné české veřejnosti.

¹⁷ Tak na večeru Macharově v prostějovské Sokolovně 11. června 1914. Doplňkem Macharovy poesie tu byl paní Wolkrové Svatopluk Čech se svými «Dvěma zvony». Manželé Wolkrovi však nevystupovali v propagaci Macharovy poesie v Prostějově sami. Dostávalo se jim podpory se strany některých prostějovských intelektuálů. Tak na př. profesor Dokoupil, se kterým se setkáváme v historii Jiřího Wolkra jako svýznamným činitelem, napsal velmi pochvalný referát o recitacích Zdeny Wolkrové z Machara v únoru 1913.

ní v předsednictvu Městského pomocného sboru žen, který si vzal za úkol pečovat o stravování chudých, opatrování mládeže, ošetřování nemocných, chudinské podpory a jiné věci charitativního rázu. Koncem roku 1914 je pokladní této korporace. Na začátku následujícího roku setkáváme se v prostějovském místním tisku s jejími zprávami «Z činnosti pomocného sboru žen města Prostějova», které dokládají působnost tohoto sboru, pokud šlo o příživování chudých dětí na prostějovských školách, přípravu světlejších Vánoc pro nemajetné, péči o šestinedělky a pod. Zprávy ty pak pokračují dosti pravidelně i v dalších měsících válečných, střídající souvislá líčení s prostými výkazy darů, jež Městský pomocný sbor žen přijal¹⁸. Lze říci bez pochyby, že paní Wolkrová byla jednou z hlavních opor tohoto charitativního sboru¹⁹. A není pochyby také, že její filantropická aktivita měla jistý vliv i na jejího syna Jiřího. Když v lednu 1915 Spolek pro podporu chudých žáků při c.k. státním gymnasiu v Prostějově uspořádal Akademii ve prospěch svých humanitních cílů, vystoupil tu Jiří Wolker jako houslista, a přednesl 1. větu z IX. houslového koncertu Charles de Bériot. Podobně na Akademii pořádané týmž spolkem 9. dubna 1916 zahrál 4. větu z houslové sonáty H-mol J. B. Doerstra.

Měl však tento filantropismus paní Zdenky Wolkrové nějaké hlubší zakořenění v sociálních poměrech, byl výrazem protestu proti současnému společenskému řádu, souzníval nějak s touhami po jeho proměně, jež začínaly dozrávat v hloubi tehdejší společnosti a rozvinuly se později v širokém přívalu komunistického hnutí? Myslím, že stačí, postavíme-li vedle právě uvedených dokladů filantropismu Zdenky Wolkrové její fejton «Z luhů poživky a labužnictví» v měšťanských «Hlasech z Hané» 31. prosince 1915, oslavující výrobky

¹⁸ Práce sboru byla opravdu nemalá. Podle zprávy z listopadu 1916 straval měsíčně 150 dětí na prostějovských školách.

¹⁹ Otázku, do jaké míry se «Městský pomocný sbor žen» v Prostějově zapojoval snad do různých charitativních akcí víceméně loajálního rázu, k nimž dal podnět začátek první Světové války, nedovedu zodpovědět. Spíše se však zdá, že to byla jakási konkurence a protiváha zdejší odbočky rakouského Červeného kříže, v jejímž čele stála Ida Wiererová, žena smutně později proslulého řízného potlačovatele hladových demonstrací prostějovských, okresního hejtmána Wierera a v jejímž čele stáli málo sympatičtí představitelé prostějovské gentry jako byl uduvač Jos. Polleschensky. V dubnu 1917 však nacházíme v prostějovském tisku zprávu, že okr. hejtmán Wierer opatřil pro «Městský pomocný sbor žen» 150 párů dřeváčků k rozdělení mezi chudé děti.

kuchařské školy paní Nevařilové a paní Sobotkové, aby nám vynikly hranice tohoto charitativního zájmu. Paní Wolkrová rozhodně nemíní vykročit idealismem, který ji vede k její filantropické činnosti, z rámce své sociální třídy. Dovede obratně využít (i to je příznačné pro její třídní příslušnost) konjunktury, která se dostavuje s houstnoucím nedostatkem všech možných potřeb uprostřed velké války. V prosinci 1914 zaznamenává prostějovský krajinský tisk, že paní Zdenka Wolkrová a Jarmila Dosedělová pořádají «ve vlastním domě na prostějovském náměstí od 8. do 24. t.m. výstavu, na níž lze shlédnout výrobky lidového průmyslu uměleckého a textilního, pravé krajky a výšivky, uměleckou keramiku a hračky, gobeliny, prádlo dámské a dětské, vybavy pro novorozence a hygienické prádlo systému dr. Lehmana a Tetra». Ženě – celkem slušně placeného – bankovního úředníka zřejmě nepostačovalo, co jí její muž měsíčně přinášel domů a co získávala z vlastního věna. Je čilého obchodního ducha²⁰.

Duchovní tvářnost paní Zdenky Wolkrové ostatně zvlášť výrazně vynikne, povšimneme-li výchovy jejího syna Jiřího, jak se obráží v jejích vzpomínkách na něho i jen v záznamech současného krajinského tisku prostějovského. Neudiví nás jistě, vidíme-li paní Wolkrovou, jak vypravuje svého šestnáctiletého syna do skautského tábora, řízeného profesorem A. B. Svojsíkem, kde Jiří píše svůj známý «Skautský deník». To je v logice jejího sokolství a ilustruje to jen výrazně její krásnou mateřskou péči o syna, který se stal nositelem jejich ctižádostivých nadějí do budoucna. Víc nás udiví, vidíme-li jak syn horlivé recitátorky a propagátorky Macharových veršů se uplatňuje při žakovských mších pro prostějovské gymnasisty: od března 1916 nacházíme zmínky o houslových sólech, kterými doprovázel na kůře gymnasijské bohoslužby i bohoslužby prostějovské reálky, zaznamenány i v prostějovských krajinských listech²¹. A není to jen toto vystoupení v hudebním doprovodu katolických bohoslužeb,

²⁰ Čilý obchodní duch – snad dědictví po jejím otci – provázel paní Wolkrovou i v pozdějších letech, a to jak za života Jiřího, tak po jeho smrti. Výrazným dokladem toho je na př. její korespondence s nakladatelem Wolkrových spisů Václavem Petrem, chovaná dnes v pražském Památníku Národního písemnictví.

²¹ Záznamy o Wolkrových vystoupeních při bohoslužbách podává podrobně Bohuslav Kraus v článku «Volkerův průboj» v «Zprávách vlastivědného musea v Prostějově 1969».

kde postihujeme syna paní Wolkrové ve výrazně náboženském postoji. Ve vzpomínkách jeho matky ho vidíme, jak při visitaci v prostějovském kostele přednáší uvítací proslov panu děkanovi, « od nějž za to dostal pěkný růženec a od velebného pána svatý obrázek », jeho katecheta P. Vlk výmluvně jej pochvaluje, jak horlivě se hlásíval v hodinách náboženství na obecné škole²². Mohlo by se to vysvětlovat zbožností starého pana Skládala, děda Wolkrova. Ale zdá se, že tu výrazněji působil moment jiný. Slyšeli jsme už, že vystoupil několikrát i při Akademiích uspořádaných spolkem pro podporu chudých studujících prostějovského gymnasia. 9. dubna 1916 hraje na pěvecké a hudební akademii žáků gymnasia IV. větu Foersterovy Houslové sonáty H-mol, 15. dubna 1916 na čajovém večírku dámského odboru Ústřední Matice Školské Beethovenovu Romanci, 6. ledna 1917 na večírku Národní jednoty Smetanovu skladbu « Z domoviny » (I. a II.). 20. ledna na večírku prostějovské Besedy Pickovu Romanci, 24. června na gymnasijní akademii, zahájené « hymnou rakouských národů » sujetu Es dur R. Strausse. Ctižádost paní Zdeny Wolkrové, která se v hezkém a dobře vychovaném synkovi shlíží, zřejmě hledí využít každé příležitosti, aby mohla se zablesknout jeho – zatím skromným uměním a v tomto ohledu nevybírání a nečiní rozdílu – jen když Jiří Wolker zazáří v očích prostějovské společnosti (především těch vrstev, k nimž patří jeho matka) jako záviděníhodný příklad mladistvého nadání²³.

Jiří Zdeny Wolkrové vůbec musí být vypraven do života tak, aby v něm dosáhl *úspěchu*. Životní úspěch – to kouzelné heslo měšťanské společnosti české z minulého a prvních decenníí nynějšího století – vede matku probouzejícího se mladého muže k tomu, že jej posílá na prázdniny do německého prostředí v moravském Šumperku, aby se naučil co možná dokonale německy. Je to jaksi v nesouladu s horlivým nacionalismem, který se uplatňoval jinak v prostředí Sokola i v kruzích prostějovského měšťanstva, ovládnutých tamní radnici proti německým a židovským fabrikantům a kšeftářům právě pod praporem národním. Ale což se nevyškolil otec paní

²² Viz « Jiří Wolker ve vzpomínkách své matky », str. 86 a 98.

²³ Je příznačné, že spolky, na jejichž večerech Wolker vystupoval, byly vesměs spolky, kde paní Wolkrová či její manžel byli funkcionáři. Soupis vystoupení Wolkrových v době jeho gymnasijních studií podává opět B. Kraus v článku cit. v. pozn. 21.

Wolkrové, továrník Skládala ke své úspěšné kariéře životní právě v německé Vídni? Jiří musí být *připraven* nejen jako skaut, ale pro všechny možné životní příhody, dráhy a situace! Jen v tom dělají rodiče Jiřího Wolkra jakýsi ústupek svému horlivému sokolství, že umísťují svého syna v Šumperku u tělocvikáře, cvičitele tamního německého Turnvereinu. Tak bude Jiří zabezpečen dobře nejen ve svém pokroku jazykovém, ale i ve svém vývoji tělesném. Rodina Wolkrova zřejmě nemůže počítat « nerealisticky » s tím, že stará monarchie se jednoho dne zhroutí. 8. prosince 1915 při posledních oslavách panovnického jubilea císaře Františka Josefa I. zaznamenává prostějovský tisk, že Jiří Wolker s úspěchem recitoval známou baladu Fridricha Schillera « Graf von Habsburg » (« Zu Aachen in der Königspracht im altertümlichen Saale ») v překladu J. Kamenáře²⁴, oslavující zakladatele habsburské dynastie pro jeho úctu k Sanctissimu²⁵.

Mladíček Jiří Wolker stál plně ve znamení dobrých úmyslů své matky připravit ho na cestu *úspěšného člověka* ve smyslu tehdejší měšťanské společnosti české. Poměry se ovšem časem změnily, režim, který se ještě 1915 zdál ne-li skálopevným, tedy přece jen pevně stabilizovaným, ztrácel na své jistotě, čím více se prodlužovala léta války. V českém životě, který se zdál prvními nárazy války udušen, ozývá se od r. 1916 vždy důrazněji myšlenka nacionální, mířící přímo proti staré podunajské monarchii. Starý svět odchází a cesty k úspěchu se mladému člověku této doby otevírají v docela jiném směru než dříve. Jeho budoucnost zdá se označena především jménem a osobností Karla Kramáře, kterému jeho odsouzení na smrt v roce 1915 a několikaleté žalářování dodaly gloriosy revolučního symbolu, stavíce jej v průčelí probouzejícího se národa. I v Prostějově se 28. dubna 1918 ustavuje Státoprávní demokracie, v níž se pod vedením Kramářovým sloučila bývalá strana mladočeská a její moravská odnož, strana státoprávní a strana realistická²⁶. 14.

²⁴ J. Kamenář překládal Schillera mnohokrát a vydal 1910 u Laichtra ve « Žni z literatur » Schillerovy « Vybrané básně ».

²⁵ O Wolkrově vystoupení na dynastické oslavě jeho ústavu viz opět článek Krausův cit. v. pozn. 21 str. 2.

²⁶ Wolker sám vylíčil ustavující schůzi České státoprávní demokracie 28. dubna 1918 v zápisu « Zástupy » v mladické knize próz « Vysoké tóny » (Dílo III., str. 147 a násl.). Ze zápisu je zřetelně vidět nadšení, se kterým ustavení nové

srpna konala se první schůze mládežnické skupiny nové strany čili Mladá generace Státoprávní demokracie a na ní do pořadatelského odboru zvolen mimo jiné i Jiří Wolker. Při vlastní ustavující valné hromadě v přednáškovém sále Národního domu prostějovského vystoupil jako dirigent studentského sboru, který zahájil schůzi chorálem «Kdož jste Boží bojovníci» a slovenskou «Nad Tatrú sa blyská» manifestoval soudržnost se slovenskou větví československého «národa». Byl pln nacionálního nadšení:

« mé hrdlo radostí šílí,
nitrem mým orlové letí,
orlové vznešení, svobodní, bílí,
vše ve mně tančí nejprudčí roje
všechno se vzpíná, objímá, směje
...
Radosti, radosti závrtná,
radosti – prapore červenobílý,
rozvlaj se v nebesa posvátná
v souhvězdí plná úžasné síly,
o nichž jsme dlouhá staletí snili ...

Jeho verše zahajovaly i novou, slavnostní valnou schůzi Mladé generace Státoprávní demokracie po převratu 30. října 1918. Wolker byl na ní spolu s Ivanem Sekaninou, Františkem Nechvátalem a jinými zvolen do výboru mládežnické skupiny Státoprávní demokracie²⁷.

Po ruchu převratových dní, jehož se Wolker zúčastnil se stejným entusiasmem jako já v Mladé Boleslavi, nadešla u Wolkra ovšem zřejmě doba jistého odvratu od veřejných událostí. Zaznamenal jsem už ve svém «Kamarádu Wolkrovi», jak mi Ivan Sekanina, s kterým jsem se seznámil při schůzi ústředního výboru Svazu středoškolského studentstva československého v dubnu 1919 a který mne první upozornil na Wolkra a jeho talent, líčil svého přítele jako

strany uvítal. Tvoří také výraznou protivu proti vyprávění Měrkovu cit. shora v pozn. 12.

²⁷ Celou účast Wolkrovi v Mladé generaci. Státoprávní demokracie v Prostějově podrobně líčí podle dochované zápisní knihy této politické skupiny opět B. Kraus v článku cit. v pozn. 21.

jakéhosi aristokrata, který se snaží stát mimo proud ostatních, drží se stranou podniků Svazu středoškolského a je dosti těžko dosažitelným i jiným. Co Jiřího k této «splendid isolation» vedlo, nevím. Snad to byl odraz jeho tehdejší četby, v níž převládali solipsističtí autoři pozdní dekadence («dekadentní neřesti», Svatého kopečku). Spíše však bych řekl, že Wolker byl fascinován blížící se maturitou. Byl velmi znervozňován všemi zkouškami. V prvních měsících našeho společného pobytu v Praze na Smíchově prožíval jsem tuto jeho nervositu – vyvolávanou tehdy jeho první právnickou státnicí – velmi intenzivně a kdo se chce o ní přesvědčit, může najít velmi početné doklady v jeho korespondenci s rodiči. Je pravděpodobné, že tak jako odhazoval všechno «rušivé» před právě zmíněnou právnickou státnicí, hleděl potlačit všechno, co jej mohlo rozptylovat i před maturitou. A zbytečným rozptýlením se mu zdála jistě především činnost politická, zvláště když prvotní nadšení popřevratových dní vyprchalo. Že se nechtěl účastnit akcí našeho Svazu středoškolského studentstva, je pochopitelné: byl vychován doma v pevné disciplíně sokolstva a vycítil rychle bouřlivácké víry, jež se v našem Svazu uplatňovaly a jež mu nemohly být sympatické.

Přes tento jistý «ústup ze slávy» přišel Wolker z podzima 1919 do hlavního města republiky vázán ještě vnitřně k Mladé generaci Státoprávní (později Národní) demokracie. Neměl nic nebo skoro nic společného s Wolkrem, kterého vytvořil dnešní literárně-historický mýtus, s Wolkrem vyrostlým v prostředí dělnického Prostějova a nesoucím už v sobě pozdější svůj vnitřní osud. Vylíčil jsem už několikrát – v «Kamarádu Wolkerovi» i v rukopisné knize «Přátelství a osud» – první naše osobní setkání a seznámení, k němuž došlo někdy před půlí října 1919 ve Wolkrově studentském bytě v tehdejší ulici Kaunicově (dnešní Mickiewiczově). Ale vylíčení tato se vztahují jen k zklamání, jež mi Wolkrovy verše svou šrámkovskou intonací způsobily – jako autorovi, který už tehdy se důvěrněji seznámil s Duhamelem, Vildracem a hlavně německými expressionisty. Nedotkl jsem se podrobněji politické stránky našeho tehdejšího rozhovoru. A přece tu zklamání moje bylo vlastně ještě větší než na poli ryze literárním. Nebyl jsem tehdy dlouho čtenářem politické literatury. Teprve seznámení s divokou mládeží anarchokomunistickou v kavárně Union, do jejíhož prostředí mne uvedli Weil a Černík, vzbudilo ve mně opravdový zájem o české i cizí autory, zabývající se politickou, hospodářskou a sociální problematikou. Vrhel jsem se

však do tohoto proudu s celou zaníceností mladistvého neomysty²⁸. A i v hovoru s Wolkrem, proletěv rychle otázkami osobními a otázkami literárními (zejména pokud šlo o naši vlastní tvorbu, ale i o situaci obecnou) zabočil jsem k problematice politické: Co čte Wolker z této oblasti? Co říká sporu mezi marxisty a anarchisty? Jaký je jeho poměr k ruské revoluci? Zná brožuru Plechanovu «Anarchismus und Sozialismus», kterou jsem si nedávno koupil? Zná leták Karla Radka «Anarchismus und Räteregierung» v překladu Sturmově? A dostal už do rukou Marxův «Kapitál» v nějakém německém vydání? – Ale Wolker na moje dotazy vůbec nereagoval. Nic nezná z literatury, o které jsem mluvil. Otázkami, které jsem nadhodil se vůbec nezabýval. Socialismus – o tom ovšem ví, ale jen docela povšechně. Byl jsem velice zklamán, vida zřejmou apolitičnost kamarádovu a odhadoval jsem správně, že tkví dosud v ideologickém zajetí Mladé generace Státoprávní demokracie, jejímž členem jsem v době převratu 1918 býval i já.

Protože však jsem chtěl ve Wolkrovi, k němuž jsem přilnul už v korespondenci mezi námi vyměňované, získati opravdového kamaráda, poutaného ke mně i stejnými názory, rozhodl jsem se, že ho uvedu do okruhu «Unionky», který způsobil ideologický obrat před tím ve mně. Nezdráhal se vyhovět mému pozvání k návštěvě bouřlivácké kavárny – a přece se ukázalo, že začlenit jej do tohoto vzruchu nebude tak snadné, jak se mi zdálo. Z jeho korespondence s rodiči vidíme jasně, že to, co jej sem táhlo, nebyl vlastně vůbec politický zájem. Pro něho to byla především jedna z barev, do nichž se mu rozkládal údivný obraz velkého města v jeho duši. «Modli se za mně» – píše matce 19. října 1919, krátce poté, co jsem ho uvedl do unionského kruhu – «neboť jdu do jedné pochmurné schůze trakce anarchistické, která pořádá se v polozbořeném domku na nábřeží «u křesťanů», odkud je báječný pohled na Hradčany. Bude se tam zakládat šílený časopis – a mě tam také pozvali. No tak budeš mít syna bolševika!»²⁹. Charakteristické je tu pře-

²⁸ Mnoho socialistické literatury jsem si ovšem ve svých tehdejších krajně stísněných finančních poměrech opatřit nemohl – jen drobné brožury a letáky, jako byly «Proletarische Flugschriften», vydávané hamburským nakladatelstvím Wallaschek & Co. Ale kamarádi z Unionky nebyli neochotni půjčit mi svoje knihy o socialismu i časopisy, jako byl anarchistický «Le reveil», vydávaný v Ženevě, a j.

²⁹ «Korespondence s rodiči», str. 40.

barvení veselého kruhu unionských mládenců na «pochmurnou frakci» anarchistickou (v té době už většina nás se hlásila k marxismu), staré, ale naprosto ne polozbořené budovy kláštera magdalenitek na romantickou ruinu a časopisu, o němž jsme tehdy jednali, na «šílený» časopis. To je kolorit ruských spikleneckých schůzek, které Wolker znal z literatury, a pochopíme, že ohlášení «budeš mít syna bolševika» není míněno vážně, nýbrž v souvislosti s ironickým tónem celé zmínky³⁰. Ale ještě nutkavěji pudila mladého muže do Unionky vyhlídka, že se tu seznámí se spisovatelem a vůbec umělci, kteří bývali hosty staré kavárny. «Byl jsem představen S. K. Neumannovi» oznamuje radostně 31. října 1919 otci. «Vidím se s ním v kavárně Union večer při našich literárních schůzích. Je to velkolepý člověk. Vidím tam i mnoho jiných umělců (Brunnera, Jelínka, Dr Desideria etd.)...». I na «šíleném» časopisu, o němž se mezi mladými lidmi v Unionce debatovalo, byl by se velmi rád zúčastnil. Ale to všechno nemělo s politikou nic společného. První oslavy Říjnové revoluce v Československu 9. listopadu 1919 v Čimickém háji nad Prahou, uspořádané mládeží z Unionky, se nezúčastnil. Moje řečnická vystoupení na dělnických schůzích v Řepích, v Lipanech u Zbraslavě, ve Vokovicích a jinde přecházel v hovoru naprosto neúčastně, bez nejmenší stopy zájmu.

Jeho společností po příchodu do Prahy byli především kamarádi z Prostějova, kteří se současně s ním dostali do hlavního města republiky. V korespondenci s rodiči vracejí se znova a znova jména bohaté rodiny Wichterlov, majitelky prostějovské automobilky Wíkov, s nimiž Wolker chodí na koncerty České filharmonie, do Národního divadla, na výstavy a jinam a tráví večery, «které se ovšem značně protáhly». Přijímá – s jistými rozpaky, ale přece jen bez odporu i jejich pohostinství. Pak je tu Masarykův tajemník Prostějovák V. Škrach, jím do presidentovy kanceláře přitažený J. Uher, pozdější profesor pedagogiky na brněnské universitě, Ivan Sekanina a další krajané. «Jednou týdně», píše Wolker otci 8. února 1920, «se scházíme, Prostějováci v zapadlé hradčanské hospodě «U krále brabantského», tam při kytáře (Ivan Sekanina) vzpomínáme na milený domov». Jako by se ani nedovedl odtrhnouti od půdy, na

³⁰ Ironický tón však byl příznačný. Bezděky ukazoval, jak Wolker byl zaujat novými známými a jak rád by se byl proti nim vnitřně ohradil svou ironií.

kteří doma žil a jejího duchového ovzduší. Jen jeden člověk dovede v Praze získat jeho opravdovou sympatii. Je to – v podivném protikladu proti prve zmíněnému S. K. Neumannovi – Arne Novák. Nemá ho sice zapsaného mezi svými přednáškami z filosofické fakulty, ale chodí na něj: « On sám mi to dovolil a říkal, že má z toho radost ». A známost, navozená přes rodinu Wichterlovu, se rychle prohlubuje. Wolker navštěvuje s Novákem a paní Jiřinou Novákovou výstavy, je pozván i do společnosti, scházející se v bytě u Nováků. A k zmínce o tomto pozvání v dopisu otci dodává: « Mám z toho velikou radost »³¹.

Vánočních prázdnin 1919–1920 Wolker využil k tomu, aby se od mladých socialistů – komunistů z Unionky úplně trhl. Na citlivého a ješitného mladého muže dolehlo zřejmě škodolibé upozornění soudruha Jiráska na sdělení « listárny Června », že šifře J. W. (t.j. Wolkrovi) neotiskne její báseň « Zrání ». Velmi si mi na škodolibost této poznámky stěžoval, když jsme jednou společně k půlnoci opustili Unionku. Ještě dráždivěji však na něho zapůsobilo přijetí, jehož se dostalo se strany unionské mládeže jeho matce, když někdy v listopadu či počátkem prosince 1919 se objevila v naší kavárně. Paní Wolkrová byla zřejmě zlákána možností, seznámit se v Unionce s významnými pražskými literáty a výtvarníky, kterou před ní otvíraly dopisy jejího Jiřího. Přišla do kavárny v oblečení, které mně velmi připomínalo obraz Eleonory Duseové v jakémsi starém « Českém světě » či « Světozoru » a které zřejmě jí mělo zjednat pozornost umělců, o nichž psal syn. Jenže pro ježatou mládež, do jejíhož středu jsem Wolkra zatáhl, nebyla taková róba než maloměstským přežitkem a pyšní nepřátelé všeho buržoasního uvítali paní Wolkrovou jen několika až urážlivě přezíravými pohledy. To se pak musilo Wolkra, který byl vnitřně stále ještě značně závislý na své matce, velmi dotknout. Myslím, že už potom až do Vánoc do Unionky nepáchl a i po Vánocích předstíral spoustu práce a různých naléhavých záležitostí, když jsem na něho při nahodilém setkání dolehl otázkou, proč mezi nás nepřichází.

A přece Unionka nezůstala na Wolkrových duchový vývoj bez vlivu. Vycítil dobře, že v těch namnoze dost naivních a myšlenkově nespořádaných debatách našich nad šedými kavárenskými stolky,

³¹ « Korespondence s rodiči », str. 51.

hlásí se z dálky něco nového a silného. A to ho nemohlo nechat lhostejným – zvláště když já a jiní, jež tam poznal, představovali jsme mu nový svět socialismu v barvách a tvarech co nejslibnějších. Kavárna « Daliborka » nedaleko jeho studentského bytu, kam docházel se svými prostějovskými známými, a novými známými, s nimiž jej tito seznámili, nemohla mu Unionku nahradit, neboť jejími prostory neprobíhal zdaleka tak čerstvý myšlenkový vítr jako prvním poschodím starého domu na nároží ulice Na Perštejně a Národní třídy. V korespondenci s matkou a otcem ovšem na počátku roku 1920 všechny zmínky o naší kavárenské společnosti mizí. Ale to lze vysvětlit tím, že rodiče a speciálně matka tlačili na Wolkra, aby ho dostali z nebezpečného okruhu mladých anarchokomunistů a Wolker nechtěl nějakou zmínkou o své účasti v Unionce budit nevěli matčinu, vzniklou v srážce jejího maloměstského světa s mocně rozmáchlými stoupenci učení Marxova a Lenina. Že byl v něm neklid, kterému se marně bránil, ukazovaly mi hovory, ke kterým jsme se časem přece jen dostali a ve kterých se mi Wolker otvíral s tím větší důvěřivostí, čím více vycítoval, jak i já jsem musil před tím bojovat s podobnými nejistotami a vnitřními rozpory jako on.

Aby unikl této vnitřní rozpornosti, odejel Wolker bez rozloučení a takřka úkradmo už 15. června 1920 z Prahy domů do Prostějova. 4. srpna 1920 posílá mi odtud « expressionistický pozdrav » – jakoby ohlas našich debat v Unionce i jinde o současném německém expressionismu. Z dalšího jeho dopisu (z 10. srpna 1920) je však vidět, že unionské prostředí jej zasáhlo nejen jako literáta, ale i jako člověka myslícího už politicky. « Trochu učím se římské právo » – uzavírá toto psaní, « hádám se o politiku (následkem toho opustilo mě 70% mých « přátel ») a ve volných chvílích brnkám na klavír, dívá se místo do not otevřeným oknem na hlučící, křičící a zpívající ulici ». O jakou politiku se to Wolker hádal, není tu řečeno, ale já mohu s plnou zodpovědností dosvědčit, že šlo už o politiku se stanoviska komunistického³². K tomu Wolker zvolna dozrával a

³² Svědčí o tom ostatně výrazně Wolkrova úvaha « Revolucionář », otištěná M. Novotným v II. svazku « Díla » Jiřího Wolkra na str. 410–413, jež je – mimochodem – i charakteristická i pro to, jak se po nárazech pražských na Wolkrovi ustaloval pojem revolučního bojovníka a jak proti chocholatému patosu Unionky se stavěl v něm zájem o muže « rozmyslné, kteří se přidají k revoluci teprve, až vypukne, budou však znamenat jakousi sůl její, pokud jejich úkolem bude « revoluci zachovat ».

propracovával se v našich hovorech předprázdninových, procházkách po Praze i návštěvách u něho v Kaunicově ulici a u mně v Oldřichově ulici v Nuslích.

Nezval kdysi v příliš horlivé devotnosti k mocnému Zdeňkovi Nejedlému udělal z Nejedlého – vedle paní Wolkrové – hlavního tvůrce Wolkrova vnitřního osudu³³ a tato fráze se dnes omílá – vyostřena ještě pregnantněji než byla ve vystoupení Nezvalově, vskutku do omrzení. Ve skutečnosti vztah Wolkrův k Nejedlému byl velmi komplikovaný – už proto, že sama osobnost Nejedlého vykazuje ve svém vývoji a díle tolik různých proměn a přemetů, že vybudovat na ní nějaký ideový vztah je velmi těžko³⁴. Nezval sám si byl vědom, že v době Wolkrova obratu ke komunismu Zdeněk Nejedlý «nebyl marxistou, protože prý tehdy za marxisty platili jen sociáldemokrati» – a přes to podobnou eskamotáží slovní, jaké použil proti Pišovu označení rodiny Wolkrové jako rodiny buržoasní nezaváhal prohlásit, že obrat Wolkrův ke komunismu, jeho zaměření k světovému revolučnímu názoru, k «překonání sociáldemokratismu v poesii» měl hlavní oporu v Nejedlém. Nuže: Nejedlý v době, do níž spadá Wolkrovo prve zmíněné «hádání s přáteli o politice» tj. jeho první plné přiznání k socialismu a ke komunismu sice nebyl «sociálně demokratickým myšlením zatížen» jak říká Nezval, ale nebyl také politicky bezbarvým, jakýmsi «skrytým komunistou». Až do 8. června 1921 stál v průčelí politicky vyhraněné skupiny,

³³ Nezvalovy vzpomínky na Wolkra, jež shromáždili Milan Blahynka a Jiří Čutka pod názvem «Vítězslav Nezval – Jiří Wolker», je třeba brát jako svědectví velmi opatrně. Jsou plny vnitřních rozporů jako jich byl pln osobní poměr obou básníků, a místy představují přímo nevysvětlitelné hry fantasmie. Srv. na př. Nezvalovo vyprávění o jedné schůzce ve Slavii («Jednou večer jsme seděli s Wolkrem ve Slavii. Nebylo víc než na jednu černou kávu. Rozhovor vázl. Náhle se Wolker usmál a, ač byl všední den objednal dva absinty. Nevěděl jsem, jak si to vysvětlit. Wolker se usmál, vytáhl z kapsy tisícikorunu a řekl: Vidíš to je můj honorář za Hosta do domu...») a Wolkrova zmínka v dopise otci z 23. února 1922 («S velikou radostí Ti také oznamuji, že «Host do domu» je úplně rozebrán. Vydělal tedy na mně p. Beniško čistých 10 000 Kč, zaplativ mi za knihu 180 Kč») jež epizodu Nezvalem podrobně líčenou vylučuje.

³⁴ Vylíčit tento vztah objektivně bude možno teprve, až snad budeme mít v ruce nějaké úplné vydání korespondence Wolkrové s Nejedlým. Edice Václava Pekárka «Z listů Jiřího Wolkra a Zdeňka Nejedlého» v «České literatuře» XII., 1964, str. 508–515) tohoto úkolu zatím nesplňuje.

kteřou založil s Emanuelem Rádlem pod názvem «Realistický klub» a která chtěla obnoviti starou Masarykovu realistickou stranu, zaniklou zatím jednak v Státoprávní demokracii, jednak mezi Československými národními socialisty. Představoval sice jakési «levé křídlo» svého klubu, ale zdaleka ne komunismus, ba ani ne marxismus v tom smyslu jako tehdejší Bohumír Šmeral. Přednášel na universitě o Beethovenovi a jeho přednáška, kterou jsem navštěvoval a z níž jsem také složil první svoje universitní kolokvium, nezabočovala v nejmenším do současné problematiky sociální a politické. Jak tomu bylo při přednášce «Vědecké theorie hudby», kterou si zapsal Wolker, nevím, nechodil jsem na ni. Ale pak jsme chodili s Wolkrem oba na «Beethovena», sedali jsme vedle sebe, a vyměňovali si svoje skripta, pokud ten či onen z nás některou hodinu Nejedlého vynechal. Wolkrův zájem o Nejedlého byl ryze muzikantský a neměl co dělat s politikou. Jeho užší styk s Nejedlým – jak dosvědčují paměti Jiřího Svobody – začal značně později, rozhodně až v době, kdy Wolker měl přiznání ke komunismu dávno za sebou.

Od srpnových dopisů Wolkrových k plnému přilnutí jeho k socialismu a ke komunismu přešla ovšem ještě dosti dlouhá cesta, pro něho plná vnitřních zápasů, nejistot a zvrátů. Na podzim roku 1920 založil ctižádostivý V. V. Šak, který už před tím vyvolal v život jako protiváhu proti «Umělecké besedě» «Umělecký klub», kulturní deník «Den»³⁵. Jeho šéfredaktorem byl pozdější vedoucí činitel pražského Národního divadla Jan Bor. Když však Bor se soustředil ke svým divadelním podnikům v tehdejší Švandově divadle, vzdal se místa šéfredaktora a Šak, chtěje získat mladého a výbojného člověka do čela listu, obrátil se na mne. Přijal jsem jeho nabídku, když jsme se dohodli, že deník «Den» po několika číslech změníme v týdeník stejného jména. A hleděl jsem vtisknout svému časopisu určitý charakter – i za cenu různých naivností a nedomyšleností. Měl to být jakýsi mládím nesený pendant k Neumanovu «Červnu». Mezi spolupracovníky, jež jsem kolem «Dne» hleděl shromáždit, byl také Wolker. Chtěl jsem, aby sledoval v listě současné události anglosaského kulturního světa a byl jsem velmi

³⁵ Historii «Dne» jsem vylíčil ve svém «Kamarádu Wolkrovi» (str. 31 a n.), ve svých «Tvářích ve stínu» (v portrétu Sovově, Weilově, Pišově a j.) a ve svých rukopisných pamětech «Po proudu života».

ochoten tisknouti mu tu i jeho původní práce. Wolker moji nabídku radostně přijal. Ale k plnému porozumění pro plán mým « Dnem » sledovaný se nedostal. Pověděl jsem už několikrát, jak « Den » byl orientován politicky: jak hleděl seznamovat svoje čtenáře s « bolševickou » literaturou revolučního Ruska, jak přinášel překlady z ní (mimo jiné i první překlad Majakovského do češtiny), jak zaznamenával různé kulturní události ze Sovdepie, jak uspořádal zvláštní « ruské číslo » atd. Sledujeme-li však odraz Wolkrovy účasti ve « Dni » v korespondenci s jeho rodiči, shledáváme, že pro toto vše má Wolker celkem málo zájmu. Jeho zmínky o « Dni » týkají se hlavně honorářů, jež odtamtud dostal či má dostat, a v dopisu matce z 30. října 1920 ohlašuje, že se bude účastnit v *nepolitickém* deníku Dni, při čemž slovo nepolitický je podtrženo.

Byl to zřejmě ústupek měšťanskému světu Wolkrova domova. Wolker věděl, co chce ve « Dni » sledovat – už jako pouhý redaktor pod šéfredaktorem Borem. A přece podtrhuje apolitičnost nového časopisu. Je to přímá odpověď na matčin dopis z 25. října 1920, kde mu matka sdělovala, že jej v Prostějově « prohlašují za patentovaného bolševika ... » a že někdo « zde napísal, že prý v Praze vlastně ani nestuduješ, že prý jsi zaměstnán v redakci bolševického listu » a pod. Matčiny obavy měly být rozptýleny. Prosincovým událostem 1920 – velké generální stávce po zabraní Lidového domu v Hybernské ulici policií, demonstracím, střelbě do demonstrujících a celé vzrušené atmosféře těch dní v Praze i na venkově – Wolker šťastně unikl tím, že 5. prosince odjel do Prostějova. Jeho dopis z 14. prosince 1920 však neprojevuje ani nejmenší účast na současném dění. Jediná zmínka tu není o tom, jak se Wolkra dotkly represalie, stihnuvší pokus o zvrácení « pořádku » v soc. dem. straně, jen zpráva o jeho onemocnění (« přijel jsem domů tak nemocen, že jsem musel skoro celý týden ležet ») a pak starosti o aktovku « Nemocnice » posílanou současně pro « Den », o její umístění a o honorář za ni. Jak docela jinak vyznívají skoro současně – na Štědrý den 1920 – psané řádky dopisu Pišova mně, týkajícího se současných průběhů: « Jsem nesmírně smutný. Chtělo by se políčkovat, bít, pálit a nutno dívat se (na maloměšťáky) klidně, předstírat se zařatými pěstmi lhostejnost »³⁶.

³⁶ Srv. moje « Tváře ve stínu » str. 162.

Teprve když se po Vánocích 1920–21 vybavil s dojezdem do Prahy ze zajetí rodného Prostějova a maloměstského světa své rodiny, přihlásil se Wolker zase hlasitěji k « bolševikům ». Podnětem, který naň nejsilněji zapůsobil, byla zpráva o zatčení našeho společného přítele Jaromíra Beráka a jeho uvěznění v pankrácké věznici pro domnělou účast na komunistickém « komplotu » proti republice. Byl jí dotčen hluboce a neodmítl, když jsem jej vyzval k návštěvě uvězněného kamaráda na Pankráci. Nebyla to ovšem řada návštěv, jak jsem kdysi napsal, nýbrž jen snad 2 návštěvy (daleko víc jsem docházel na Pankrác s Jiřím Weilem), ale zanechaly ve Wolkrovi hluboký dojem. Odrazem jeho je známá Wolkrova báseň « Věžeň » v jeho « Hostu do domu ». Přesvědčení, ke kterému se Wolker propracovával se doma, v Prostějově, nýbrž spíš proti Prostějovu (aspoň pokud byl představován jeho rodinou) a které mu nebylo zprostředkováno ani Zdeňkem Nejedlým, nýbrž rostlo především z jeho vlastních prožitků, v lednu 1921 značnou měrou u něho zesílilo a prohloubilo se. Neodmítl ani účastnit se akcí, které měly napomáhat k překonání deprese, dostavivší se v radikálním dělnictvu po porážce prosincové generální stávky a zajel se mnou do Písku, kde 27. ledna 1921 tamní levicovní studenti v čele s A. M. Pišou uspořádali recitační večer tendenčně socialistické poesie. Tam jsme také s Pišou a Kadlecem vytvořili malou skupinku, jež byla orientována plně ve smyslu komunistickém a Wolker s nadšením přijal její program³⁷.

Ani tím však nebyl Wolkrův boj dobojován vnitřně. V době, o níž mluvím, dával Wolker dohromady svou první knížku « Host do domu ». Kniha představuje jistý svět, tj. jistý představový a myšlenkový okruh, který spolu vnitřně souvisí, je stejného zrodu a srůstá v jeden v podstatě homogenní celek. A není třeba ani zvláštní pronikavosti, abychom postihli, jaký svět tato Wolkrova prvotina představuje. V našich nových pracích je podtrhována « konkrétnost » jako hlavní a nejvýraznější znak poesie « Hosta do domu »³⁸. Ve skutečnosti je tu konkrétního, t.j. časově i místně vymezeného – indivi-

³⁷ O skupince – vedle zmíněného již portrétu Pišova v mých « Tvářích ve stínu » a mého vyprávění v « Kamarádu Wolkrovi » – viz Nezvalův úvod k básnické prvotině Svaty Kadlece « Svatá rodina ».

³⁸ Původ této fráze je, tuším, v Nezvalovi, který už krátce po Wolkrově smrti hleděl upozorňovat na « nekonečně názornou konkrétnost Wolkrovy poesie » (sr. Blahynka–Čutka « Vítězslav Nezval – Jiří Wolker » str. 133).

dualisovaného velmi málo – jen «Vězeň» připjatý k osobě prve zmíněného Jaromíra Beráka a snad «Koledy», jež transkribují starý vánoční zvyk prostějovský. Ostatní všechno, pokud čtenář, který žil s Wolkrem, neví z osobní zkušenosti, že třeba «Poštovní schránka» byla schránka na nároží Myslíkovy ulice a vltavského nábreží nebo že «Okno» bylo okno v našem studentském bytě na Smíchově, je možno umístit kdekoli v světě a v kterémkoli časovém prostoru. Ale právem lze říci, že kniha je prosycena hojnými *reálnými* představami: ráno, louka, léto, chlapeček bosý, dlaň, kapička rosy (Pokora), žebrák s mošnou a holí, černé šaty, límec, knihy v kůži, dveře, nároží (Žebrák), svatodušní svátky, maminka, růžová konvička, květiny maminkou zalévané, vagony první třídy, kyta máku, okovy kolejnic (Svatodušní svátky) atd. A právě *realnost* těchto představ dovoluje nám postihnout svět, ve kterém Wolker vnitřně žil. Setkáte se tu s proletaroidními motivy: s žebrákem «s mošnou a holí» (Žebrák), s dělníky, vracejícími se z práce (K svátku mé milé), s předměstskými domky a kasárnami (Ukřižované srdce), dlaždiči (Dlaždění), s modrookými havíři, s předměstím, kde «pod obrazem umučené rodiny petrolejová lampa věčně svítí» (Host do domu) a snad ještě s několika místy, kde se vynořuje dělník–proletář a představy spjaté s jeho životem. Ale nad tímto celkem nepočteným houfcem, obrazů, vybočujících z rámce měšťanského prostředí daleko převažuje to, co Wolker přijal do svých básní z života vlastní své společenské vrstvy. Převažuje především kvantitativně, t.j. počtem odrazů, jakými doléhají na verše «Hosta do domu» kamna v rodině kuchyni, maminčiny květiny, housle, knihovna, stolek, velká lenoška, okno ve světnici, do níž «po mnoha dobrodružstvích vrátíš se zase» a další a další předměty či drobné děje básníkova domova – až po zmíněné už koledy vytrubované o Vánocích s věže prostějovského kostela. Převažují však i kvalitativně, neboť na žádné z představ, vážících se k světu proletářovu, se kterými jsme se tu setkali, nespočívá větší důraz než jaký jim propůjčuje prostý lidský soucit. Jen v závěru už zmíněného Wolkrova «Vězně», který jinak táhne ubohého vězně především k jeho mamince, mihne se cosi jako znamení vzdoru: «Slunce, přijď sem s paprsky všemi! Tento vězeň je sám jako *semeno v zemi*». Hledat nějakou sociálně–revoluční notu v «Rekrutovi», jako je to oblíbeným zvykem, je po pravdě velmi těžko, neboť báseň svým hlavním úderem není zaměřena do oblasti rozporů společenských, nýbrž do oblasti vztahů mezi mladými muži a mladými ženami

a mezi rukujícími syny a jejich maminkami, která zaujala Wolkra i v jiných případech.

«Co se týče první mé knihy» – napsal Wolker sám v polemice s kdysi jím uctívaným Arne Novákem r. 1922 – «klidně ... přiznám, že je to kniha měšťácká. Měl-li jsem opravdově se tehdy vyjádřit, nemohl jsem jinak». Po «Hostu do domu» se ocitl v zřejmé vnitřní krizi. «Hniji stoje» – píše mi v dopise z 20. dubna 1921. Pokusil se tuto krizi překonat svým «Svatým Kopečkem». Okolo této básně je také dnes už cela literatura, která věru nešetří superlativy uznání vzdávanými jejím veršům. A přece tato báseň je pouze dokladem bezradnosti, která se Wolkra zmocnila po vydání jeho básnické prvotiny. Vznik «Svatého Kopečku» osvětluje dokumentárně vydání mé korespondence s Wolkrem, o kterém jsem se zmínil už shora. V dopise z 1. dubna 1920 ohlašuji Wolkrovi, že jsem napsal delší báseň «Moji přátelé», v níž probírám jednoho za druhým svoje přátele³⁹ a cituji několik ukázek z ní:

«Hle, zde je Jiří, přítel můj milý,
námořníky jsme spolu modrými byli.
Po nebi tichém dnes vyplouváme
daleko přístavy svoje máme.
Od srdce k srdci pluje vždy znova
ta bílá lodička papírová,
lodička bílá, psaní s červenou pečetí ...
A zde je Antonín, rybář tichý ...
A zde je Miloš, cestovatel jenž vrátil se z dále ...
Holubice bílá a malovaná je pokoj celého světa
Indiánů, Japonců, černochoů a Evropanů.
S modlitbou naší vzlétá ke Kristu Pánu ...

Stačí srovnati s nimi verše «Svatého Kopečku», jejichž vznik Wolker sám zachytil časově datací 17.–30.IV.1921:

«Vida tu Karel Šnajdr, můj prastarý kamarád ve skutečnosti stojí
dnes jako vždy rámeček našemu přátelství dělá sekera, trakař, pařezy
a trochu chvojí

³⁹ Odtud také druhý název básně «Řůženec», který jsem později zavrhl. Podoby mých přátel a vzpomínky na ně propadaly mým zamyšlením v básni jako zrnka růžence mezi prsty modlícího se člověka.

... z města už vrátil se Bohouš Tureček, můj drahý kamarád
v malé jizbě na teplých kamnech mezi sklem a kalendáři
paňmáma pro syna jediného pokojnou večeří vaří ...
zde je Franta, Josef, Janek a Eman, nad ostatní vynikající kolo-
hnát ...

Jistě i moje verše měly svou básnickou genealogii, začínající v
Apollinairově « La zône » a její melodii:

« Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René
Dalize
Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Église
It est neuf heures le gag est baissé tout bleu vous sortez du dortoir
en cachette
Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collègue ... ».

Ale rozdíl mezi verši mými a verši Apollinairovými se jeví zře-
telně už v základním půdoryse. Zatím co u Apollinaira se jedná o
vzpomínku na jednoho, jediného z jeho kamarádů a jeho pozornost
je upjata především k scéně, kterou prožívá s René Dalizem v ko-
lejní kapli:

« Tendis qu'éternelle et adorable profondeur améthyste
tourne à jamais la flamboyante gloire du Christ
c'est le beau lys que tous nous cultivons –

u mne se jedná o řadu tváří, které se vynořují především z přítom-
nosti (jen Miloš Pankrác byl tehdy už mrtev), a moje báseň neod-
bývá moje přátele jen dotekem několika veršů, nýbrž nechává je
zabrat celý plán. A právě v této rozvedené podobě mojí přijal drobný
apollinairovský motivek i Wolkrův « Svatý Kopeček ». Byl jsem
velmi rozčilen, když po návratu do Prahy počátkem května 1921
mi Wolker dal přečíst svou skladbu a zároveň mi sdělil, že ji už
– s překvapivou rychlostí – poslal S. K. Neumannovi pro « Červen »,
protože tento předstih mne zbavoval možnosti otisknout vlastní
moje verše, jež po « Svatém Kopečku » by byly musily vypadat
jako jeho ubohá napodobenina. Řekl jsem Wolkrovi několik be-
zohledně otevřených slov – a to byl počátek našeho rozchodu, který
Wolker v dopisech domů a Píšovi kamufloval tím, že prý « snoubím ...
s gestem vůdce mladé poesie ctižádost s pokorou a dekadenci se
socialismem » a že jeho « cesta musí být jiná než Kalistova », aniž

by se slovem dotkl vlastního základu a východiska našeho odcizení⁴⁰.

Snad jsem měl tehdy mít víc porozumění pro vnitřní situaci
Wolkrovi, za níž « Svatý Kopeček » vznikl. Wolker si byl už vědom
vnitřní přitažlivosti, kterou její jeho měšťanský domov poutal. Ale
chtěl se od tohoto prostředí odpoutat, chtěl vejít skutečně do jiného
světa, který by odpovídal jeho zatím zmohutnělému socialistickému
přesvědčení. A v této snaze, v jejíž opravdovosti se projevuje vlastní
jeho morální síla a velikost, hledal nějakou cestu kupředu, cestu
k překonání svých vnitřních rozporností. V dopisu ze 27. prosince
1920 mi napsal z domova: « Až zde teprve chápu, co mi bylo uměl.
pražské prostředí, přátelé a hlavně ty ». Je přirozeno, že při svém
hledání se zase poohlédl po mně, po cestách, kterými chci z podobné
situace vyváznout já. Už v jeho « Hostu do domu » bylo několik
takových poohlédnutí za mnou⁴¹. Já zbytečně jsem přecenil při
« Svatém Kopečku » význam takové recepce. A Wolkrova ješitnost,
dotčená i tím, že jsem měl ve svých výtkách pravdu, přecenila zase
sílu mých výtek. Až do konce našich vzájemných styků se táhla

⁴⁰ Podobně zastřena zůstává vlastní příčina našeho nesváru v dopisu Wol-
krově profesorovi Dokoupilovi z 22. května 1921. Kalista – vykládá tu Wolker
« spoutává lidi svými úsluhami a pomůckami a náš rozchod by byl mnohem snažší,
kdyby byl raději hrubý. Ale tato sladkost musí být přesečena a doufám, že se
mi naskytne příležitost, abych tak učinil ». – Bohužel není tu místa, abych vylíčil
historii našeho rozchodu, o které jsem se dost obsáhle rozepsal ve svém « Ka-
marádu Wolkrovi » a které je věnována dlouhá řada stránek v mých rukopisných
pamětech, obšírněji. Ale aspoň to tu zjišťuji, že nebyla to historie jednoduchá,
že do ní zasahovali lidé mimo nás. Tak nepříznivý vliv měl na Wolkrův postoj
ke mně i právě zmíněný profesor Dokoupil. Nevím, co Dokoupila proti mně
podnítilo. V dopisu právě citovaném, který vydal Přemysl Blažíček v souboru
« Z korespondence Jiřího Wolkra s Antonínem Dokoupilem » v « České litera-
tuře » VI. 1958 na str. 2, se Wolker zmiňuje, že Dokoupil mu rozchod se mnou
prorokoval už dříve, aniž mne osobně znal. Zdá se tedy, že Dokoupil se bál,
aby můj vliv, který u Jiřího nemohl nepozorovati, nevymkl Wolkra z jeho vlivu
vlastního, který si chtěl podržeti i když už Jiří opustil učebny prostějovského
gymnasia, a hleděl tomu předejít bez ohledu na to, zda mi křivdí nebo ne.

⁴¹ Těchto poohlédnutí si ovšem za dnešní situace u nás nikdo neodvážil
povšimnout. A přece stačí srovnat verše takového « Zamilovaného » s verši
mé « Květinářky », otištěné v Neumannově « Kmeni » 2. září 1920, a oslovující
stejně jako Wolker květinářku, nebo závěr Wolkrova « Háje » s mou « Pokornou
studánkou » – aby tato souznění vynikla plasticky. Pozorný čtenář našich knih
by podobných paralel našel ovšem daleko víc.

ozvěna květnového rána, v němž jsme se střetli o « Svatý Kopeček »⁴².

Wolker však ve svém úsilí vybavit se ze zajetí dosavadního svého světa pokračoval po « Svatém Kopečku » dál. Nesnáze se vracely znovu a znovu. Charakteristický pro Wolkrovu situaci je v této souvislosti drobný detail, se kterým se setkáváme v jeho korespondenci s rodiči ještě v říjnu 1922 – tedy v době, kdy Wolker měl za sebou už známý programový projev o proletářském umění a jeho komunismus už byl nebo aspoň se zdál plně stabilisován. Z Prostějova po něm chtěli, aby napsal něco do památníku, který chystal tamní Klub přátel umění k šedesátinám Ondřeje Přikryla. Ondřej Přikryl byl, jak jsme už pověděli, hlavou prostějovské Národní demokracie. Wolker byl uveden žádostí o příspěvek do jeho sborníku v nemalé rozpaky: « Tyto oslavné spisy k počtě jubilantů » – píše matce 22. října 1922 – « jsou většinou zábavičkami stolních společností a vznikají z dlouhé chvíle a nemohoucnosti lepší práce. Já pak do jejich stolní společnosti nepatřím, nic od nich nepotřebuji a jsem jim cizí ». A přece na konec nechce odmítnout docela. « S ohledem na Vaše společenské postavení » – ohlašuje rodičům – « a zlou krev pošlou z mého odmítnutí bych s pánembohem něco jako příspěvek mu napsal ». Jen žádá, aby se rodiče informovali, bude-li sborník vydán pro širší veřejnost. « Vyjde-li tiskem, nemohl bych tam přirozeně dát nic ». Tu je vidět deformativní působení maloměstského životního východiska na Wolkra už krutě: až k jisté dvojitvárnosti dohání Wolkra jeho tlak.

Ještě výrazněji však než tento drobný vnější detail, který lze snad omluvit společenskými vázanostmi rodiny Wolkrovy, dotčenými shora, dokumentuje vnitřní rozkolísanost Wolkrovu po « Hostu do domu » jeho tvorba, vzniklá od jara 1921. Jak již řečeno, Wolker si už byl vědom své závislosti na svém dosavadním životním prostředí. Ale dostat se do prostředí světa dělnického, proletářského, bylo nesnadnější, než tušil. Ze « Svatého Kopečku » je vidět, jak hledal cestu sem obnovou svých přátelských styků s chlapci, svými kamarády z dětství, kteří se zatím rozešli do různých zaměstnání: do fa-

⁴² Sr. Wolkrovu narážku na něj ve Wolkrově dopisu z 13. dubna 1922, který měl opět urovnat cestu mezi námi. (« Pamatuješ si Sv. Kopeček! Tehdy to začlo – a mezera tehdy naseknutá nepřestala se zmenšovat, – ba naopak. » – « Kamarád Wolker » str. 143).

briky v Marientalu, do knihařské dílny, do krejčovství, do polních prací a jinam. V Praze mne několikrát přiměl, abychom se vypravili do okrajových, opravdu proletářských čtvrtí Smíchova: do Radlic a do Košíř, kde tehdy ještě se pestřily nevzhledné, otlučené a barvami chudoby značené domky proletariátu. A vydržel tu chodit – s očima hluboce otevřenými – dlouhé chvíle, zastavuje se u zapatlaných děcek, hrajících si na písku, u starých babek, sedících na prahu domů, u dědů, pokuřujících z dlouhých porcelánek a u jiných žánrových obrázků z tohoto prostředí.

Ale to všechno byly cesty vnější, které nemohly uvést Wolkra dovnitř proletářského světa, seznámit ho se něčím víc než s pouhou podívanou. Wolker hledal cesty hlubší. Byl by se rád odpoutal od sebe sama, cíť, že je příliš zatížen svým starým světem měšťanským. Prostředkem, který mu v tomto směru nejvíc sliboval, zdála se mu *epika*. V epice básník nemůže spočinout na sobě samém, musí rozdělit svoji pozornost mezi několik postav, protože jinak by nemohl vzniknout děj. Wolker doufal, že takovým způsobem donutí sám sebe opustit svou samotu a včlenit se do světa druhých. Upozornil jsem už ve svých vzpomínkách na Wolkra, že první impuls k epice Wolkrově dala představení v biografu. To bylo to, co Wolker hledal: zakouzlení obrazy reálné skutečnosti do jiného světa, do jiné dějovosti, než se odehrává v jednotlivci, do jiného životního proudu, než jakým jsem unášen já. Wolker dobře vycítil, že « dokud bude žít v zajetí obrazů, jako byla kamna v mamčině kuchyni, klavír ve velkém pokoji jejich bytu, veliká lenoška, stůl studentského pokoje Na Celné a jiné podobné, že nebude moci opravdu se sžít se současným proletářem, že je třeba přejít jinam, přestoupit práh jiného světa, světa žijícího jinými realiami, než žil on dotud. To byl smysl jeho touhy po epice.

Ale tu vznikl v něm nový rozpor: Poznal, že ani « Svatý Kopeček » nemůže mu pomoci, aby ztvárnil formálně nový svět, za nímž se rozbíhal. Odvrátil se od Apollinaira a ztratil se v K. J. Erbenovi, od něhož čekal, že jej sblíží daleko více se světem prostého člověka, lidu, než velký francouzský básník. Jeho verše v baladách začínají typicky erbenovským « Když » (« Když nohy domů se vracely », « Když to slyšela, k milému běžela », « Když se to oba dověděli, na pelesť sedli » atd.), jeho dějovost se pohybuje v typicky erbenovských baladických zkratkách « Zprvu se bránila, zprvu se bála, na konec ale přece odevzdala ». Ale mohou tyto erbenovské přízvuky,

vycházející z romantických zálib v lidové písni, unéstí náplň nového života; o který Wolkrovi přece jde? Pro Wolkrovy balady je charakteristické, jak se tu formuje básníkův pohled na reálný svět, jak se odlišuje od jeho pohledu na něj, který jsme postihli v « Hostu do domu ». Ve Wolkrově prvotině byl věčný svět, jím zachycovaný, jaksi proteplen a oživen:

« Miluji věci, mlčenlivé soudruhy,
protože všichni nakládají s nimi,
jako by nežily
a ony zatím žijí a dívají se na nás
jak věrní psi pohledy soustředěnými
a trpí,
že žádný člověk k nim nepromluví ».

V « Těžké hodině » a speciálně v jejích episujících skladbách tvoří jen *kulisáž* obklopující vlastní thema básně. Je podivuhodně chladný, povahy ryze ilustrativní, beze známky nějakého užšího citového vztahu k básníkovi samotnému. Je to ovšem svět proletářský, to tvrdé lůžko milenců kdesi mezi obilím za městem, smutný pokojík milencův, špinavá ulice na předměstí, světnice s třemi lůžky, kde spí mládenec Jan, předměstský domov jeho milé Marie a další místa Wolkrových básní z « Těžké hodiny ». Ale proč Wolker nedovede tyto představy rozvíjet v obrazy barvou i tvarem bohatší, jako to dovedl v první své básnické sbírce? Proč zůstávají více méně jen dekorací jeho dějových rozběhů? Proč srůstají s celkem básně – až na několik míst – nikoli básnický vnitřně, nýbrž jako doprovod racionálního rázu?

Wolker přes všechnu svoji dobrou snahu nesrostl se skutečným světem proletariátu, nesžil se s ním *plně*. Nikomu, kdo bezpředsudečně čte jeho « Těžkou hodinu », nemůže ujít obecnost jeho baladických dějů: Jeho « Balada o nenarozeném dítěti » se rozvíjí možná v Praze, ale možná i ve Vídni, ve Varšavě, v Buenos Aires či v kterémkoli velkém městě na světě. Stejně neurčitě je zarámována « Balada o snu » i « Balada o očích topičových ». A neurčitost se netýká jen lokalizace. Proč – ptáte se, čtouce « Baladu o nenarozeném dítěti » – jakási blíže neosvětlená bída vede neopatrně milence k myšlence potratu, proč nejsou statečnější v řešení nesnáze, která přece nemá řešení pouze jedno? Jaký je to vlastně pochod, ve kterém « mládenec jménem Jan » pochoduje, aby zabil sen? Proč byl topič An-

tonín opět tak neopatrný, že nepoužil při své práci v topírně elektrárny ochranných skel, aby ušetřil svůj zrak? Proč tento dělník, který si nechránil své oči, hned umírá? A podobných otázek se vynořuje ve vás celá řada. Musili bychom být slepí, abychom neviděli, že Wolker proletářský svět pouze líčí, ale že jím *nežije*.

Dosáhl Wolker vůbec onoho světa proletariátu, za kterým se pustil a kterým *chtěl* žít? Myslím, že by bylo nespravedlivé mu to odepírat. Ještě když jsme spolu bydleli první měsíce v Praze v společném bytě na Celné, byl Wolker komunistou víceméně papírovým. Dostali jsme oba prostřednictvím Josefa Hory legitimace členů komunistické strany přímo z ústředí. Nebyli jsme vázáni k žádné organizaci a neúčastnili jsme se také života v žádném stranickém útvaru. (Moje činnost jako mladého komunisty, o níž jsem se zmínil shora, vázala se v mém rodišti na tamní Dělnickou tělocv. jednotu – později FDTJ – a v Praze a okolí na Svaz soc. dem. bezvěrců, který zůstával dlouho po rozštěpení strany soc. dem. jednotný.) Ale o prázdninách 1921 došlo v této situaci u Wolkra k proměně, která byla pro něho velmi významná. Ještě než jsme se rozejeli z hlavního města do svých domovů, umluvili jsme si, že se o prázdninách sjedeme: nejprve u mne doma v Benátkách, abychom společně oslavili moje plnoletí, a pak u Wolkra v Prostějově, kde uspořádáme večer mladé poesie. Do Benátek však přijel jen A. M. Píša a také Wolker měl v Prostějově nemalé nesnáze, chtěje tu uspořádat smluvený recitační večer, k němuž měl jako recitátor přijet Svata Kadlec, toulající se tehdy po Moravě s jakousi hereckou společností. Začal jednat nejprve s tamním « Klubem přátel umění », k němuž jej poutaly tradice z minulosti. Ale zástupci Klubu nejevili příliš nadšení pro podnik jím navrhovaný – snad také proto, že se obávali politického zaměření mladých básníků a nechtěli posloužit « bolševikům ». Syt jejich « cavyků » obrátil se Wolker ke svému bývalému učiteli na gymnasiu Janu Kamenářovi, který byl tehdy z vedoucích činitelů prostějovské organizace KSČ, a požádal ho, aby mu pomohl uspořádat náš večer na půdě strany. Kamenář ochotně vyšel Wolkrovi vstříc a podnik smluven jako první akce tehdy právě v celé KSČ budovaného Proletkultu. Znamenalo to však, že Wolker, který dotud stál komunistické strany v rodném městě stranou, musil navázat se zdejší organizací bližší styk, musel zajít do schůzek, v nichž se jednalo o ustavení prostějovského Proletkultu, musil tu projednávat jednotlivosti připravované akce a chtěl nechtěl i jiné záležitosti, jež Proletkult a místní

KSČ chystaly. Jeho zájem byl brzy široce podchycen, neboť vedle profesora Kamenáře objevil se na těchto schůzích i druhý učitel Wolkrův z gymnasia Ant. Dokoupil, a pod záštitou obou těchto mužů Wolker brzy v prostějovské KSČ zdomácněl. Legitimaci člena KSČ vydanou z pražského ústředí vyměnil brzy za členskou legitimaci prostějovské organizace strany.

Teď teprve nabyl Prostějov pro vnitřní zaměření Wolkrovo onoho významu, který mu přičítá literatura dotčená shora v mém výkladu. Navazuje na kořeny, přivezené z Prahy, uvedl Wolkra v proud vlastního dění, stranického, probudil v něm aktivitu komunistickou, udělal z něho kovaného příslušníka KSČ, změnil jeho *přesvědčení* v duchovou *energii*. Sama historie recitačního večera, který se uskutečnil v prostějovském Dělnickém domě 10. října 1921 ukazuje dost výrazně přechod, k němuž v té době začalo ve Wolkrovi docházet. Začte-li se čtenář trochu pozorněji do dopisů, které mi Wolker psal v době příprav našeho podniku, neujde mu jistě důraz, kterým tu Wolker vyzvedá toho, jemuž podle jeho názoru byly verše večera především určeny, t.j. *dělníka*. Důtklivě klade mi na srdce, aby přednáška, kterou jsem měl večer uvést, byla «nejjasnější a nejpádnější», abych se vyhýbal cizím výrazům, abych hleděl vysvětlit duchovní problémy moderní poesie co nejsrozumitelněji atd. «Včera» – dodává – «jsme o tom v přípravném výboru Proletkultu mnoho debatovali a zdá se, že oni se obávají s naší strany jakéhosi «duchovního aristokratismu». To musím vysvětlit. Na našem večeru straně tu také velice záleží. Uvede se tím poprvé tu «Proletkult». Byl bych velice nešťasten, kdyby se večer nepodařil...». Celé myšlení Wolkrovo zřejmě se podrobilo zájmu strany, odsunujíc stranou všechny zřetele ostatní. To, co mi psal, zopakoval mi pak ještě důrazněji ústně, když jsem přijel do Prostějova. A nemohl jsem nevidět, když jsem při svém proslovu několikrát zabloudil očima do pozadí sálu, kde stál Wolker mezi mladými dělníky, jak rozehvěle, s neskrývanou nervositou sleduje můj výklad. Myslím, že příliš nenadsadím, řeknu-li, že pro Wolkra měl recitační večer v prostějovském Dělnickém domě 10. října 1921 význam osudový, neboť zde se Wolker opravdu vnitřně propadl do dělnického prostředí, vcítil se ne jen vnějškově, ale především psychicky v dělnické obecnost, jeho myšlení, jeho posuzování, jeho vnitřní pochody.

Nechci tím říci, že by večer byl znamenal opravdu jasně vyznačený předěl ve vnitřním vývoji Wolkrově. Místní básník pro-

stějovský Karel Pittich, který dostal úlohu, aby v sociálnědemokratickém, Bechyňově «Hlasu lidu» odrazil začínající kulturní ofensivu prostějovských komunistů a strhal tu také bez milosti celý podnik v Dělnickém domě, vytkl mu neprávem, že na večeru, který byl označen jako «Večer socialistické poesie» Wolker nechal recitovat svůj «Pohřeb» napsaný pod dojmem smrti babičky Skládalové, tedy pod citovým tlakem momentu osobního. Potlačit *osobní* složku ve svém vnitřním životě opravdu nebylo pro Wolkra snadné. A nebyl to jen jeho vlastní «Pohřeb», co na večeru sociální poesie z 10. října 1921 representovalo poesii diktovanou citovou situací básníků jako jednotlivců. Wolker, který odepřel sem zařadit Antonína Sovu, protože prý slabošsky couvl od svých «Slok spisovatelům», rozhodně tu chtěl umístit Apollinaira, který mu byl *osobně* v té době blízek, ačkoli mluvit o Apollinairovi jako o básníkovi sociálním by bylo opravdu dosti těžko. Ale na tomhle nezáleželo. Důležité bylo, že Wolker si *uvědomil* nebo aspoň *začal si pojednou rychle uvědomovat*, jak vypadá svět dělníků, jaké jsou jeho obrysy, jaké jsou jeho hranice, jaké jsou jeho základní, východiskové představy, jeho požadavky atd. K tomu jej vedlo *přemýšlení*, probuzené přípravami k večeru, debatami, o nichž se zmiňují jeho dopisy, napjetím okolo večera a j. Wolker se stal schopným ne jen *vidět dělníka z vnějšku*, ale i *vnitřně s ním žít*, ne jen sentimentálně litovat «uražených a ponížených», ale spojovat se s nimi v dobrém i zlém.

Wolker, který přijel na podzim 1921 do Prahy, aby tu pokračoval ve svých studiích, byl opravdu do značné míry jiný než Wolker, který odtud odjížděl v červnu toho roku domů na prázdniny. Pocítil jsem to sám velmi brzy. Můj komunismus, který vytvářel jeho politickou orientaci před tím, mu nepostačoval. Přes všechnu horlivost, kterou jsem ukazoval kdysi, ztrácel jsem pomalu jako komunistu půdu pod nohama. Mládež v mém rodném městě, která znamenala hlavní moji spojku s dělnickými vrstvami, se po rozchodu soc. dem. strany dočasně rozpadla a nejevila výraznější známky života, takže prázdniny, které pro Wolkra skončily vlastním sepejetím s KSČ, pro mne proběhly spíš v samotě – ne nepodobné tomu, co Wolker sám prožíval na jejich počátku na Svatém Kopečku. Nedostalo se mi stimulu pro onen stranický praktikismus, který se zrodil či začal rozvíjet ve Wolkrovi. A to mne od Wolkra začalo odlišovat stále zřetelněji. K momentům, o kterých byla už řeč výše, začaly přistupovat momenty jiné, jež náš vzájemný vztah vždy více přistřívaly.

Docházelo mezi námi k sporům, jež spíše než myšlenkové rozdíly prozrazovaly naši podrážděnost. Oba mladí lidé, bydlící v studentském pokoji Na Celné 10, kteří na začátku svého společného pobývání považovali skoro za svou povinnost předčítat jeden druhému svoje verše, začali před sebou svoje rukopisy schovávat⁴³. Na konec napjaté ovzduší, které se mezi námi rozhostilo, vyústilo ve vnější rozchod: Wolker využil toho, že jsme po těžkém onemocnění naší bytné paní Čapkové dostali oba z našeho bytu výpověď a, nestaraje se dál o to, co bude se mnou, přestěhoval se k mému tehdejšímu úhlavnímu nepříteli Karlu Teigovi. Duchovní a politické stanovisko Teigovo, který, vtlačiv se pohotově a dost hluboce do řad tehdejšího Proletkultu, organisovaného v pražském ústředí KSČ, stal se v jistém smyslu oficiosem kulturního života strany, zdálo se stranickému praktikismu Wolkrovi poskytovat více vnitřního prostoru než jeho dosavadní přátelství se Zdeňkem Kalistou, zvláště když spolubydlícím jeho v novém bytě se měl stát Jindřich Hořejší, který patřil stejně jako Teige k průčelním postavám našeho stranicko-kulturního proudu.

V těsném kontaktu s Teigem a s «Devětsilem», který se kolem něho seskupil vznikly pak známé Wolkrovy projevy a vznikala i další jeho tvorba, jež měla naplnit valnou část jeho druhé básnické sbírky «Těžké hodiny». Pro celé toto období je u Wolkra charakteristická snaha *být zařazen*. «Článek tento» – začíná jeho přetisk

⁴³ Tohoto vzájemného schovávání rukopisů využil později ve své polemice se mnou (v «Národním osvobození» z 3. srpna 1924) Frant. Götz, tvrdě, že «Wolker před [Kalistou] musil zrovna schovávat své básně, tajiti náměty, aby je mohl sám zpracovat». Musil však už 11. srpna 1924 (v téže Národním osvobození) od této kalumnie ustoupit výrazným odvoláním: «Přesvědčil jsem se, že v době, kdy Kalista a Wolker se rozcházeli, kdy jejich vzájemná důvěra byla ochromena, podezřívali se *navzájem* z toho, že druh druhu prohlíží rukopisy. Bylo to na Wolkrově přechodu od «Hosta do domu» k «Těžké rodině», tedy v době, kdy autor, dokončuje své dílo, rval se se základy své básnické praxe, kdy se krystalisoval jeho svět myšlenkový i formový a kdy, jak známo, je básník často chorobně žárlivý a střeží své tajemství před celým světem. Naproti tomu Zd. Kalista, jehož formové i lyricky obsahové úsilí šlo sice paralelně s «Hostem do domu», ale rozcházelo se s «Těžkou hodinou», cítě jiné stanovisko, jiné formové principy, uzavíral se před Wolkrem stejně». – O téže věci se zmiňuje i Vít. Nezval ve svých vzpomínkách «Z mého života» (I. vyd. str. 79), ale správně je klade v souvislost s naším sporem o původnost «Svatého Kopečku». Je možné, že po incidentu s touto básní jsem začal před Wolkrem rukopisy schovávat já první.

přednášky v kruhu «Varu» – «nebudíž brán jako osobní názor pisatelův. Je spíše programovým základem tak jak jsme se na tom shodli s ostatními přáteli a umělci. Byť naše osobní názory na jednotlivosti byly odlišné, nechceme je řešiti proti sobě, ale mezi sebou. V základě pak jsme jednotni». A toto proemium pak pokračuje ve vlastním textu přednášky: Wolker připouští, že už francouzský unanimumus usiloval o odsobnění básnického díla a že proletářský umělec do jisté míry přejímá jeho kolektivní názory. «Nejsou mu však smyslem, ale jedním z účelů. Nestojí *nad* hnutím mas, ale *v něm*, cítění kolektivní není mu jen uměleckým experimentem, ale živoucí skutečností. Nechce umělecky vyjádřit jen hnutí mas, ale též důvody a smysl těchto hnutí. Prakticky kolektivism znamená vědomí třídní solidarity».

Bylo už zase dost napsáno o tom, jak tyto projevy Wolkrovy vznikly, kdo se podílel na jejich formulaci, co tu je vlastní řeč Wolkrova a co sem vsunula ústa cizí. I stín Zdeňka Nejedlého jako spolutvůrce Wolkrova vnitřního života se v této souvislosti znovu důrazně uplatnil⁴⁴. A přece není pochyby, že všechna tato cizí účast by byla nestačila, aby vrhla Wolkra tak daleko v jeho názorech, jak jej z jara 1922 zastihneme, kdyby tu nebylo bývalo předpokladů vytvořených – skoro neviditelně – předchozími vnitřními osudy, zvláště pak kdyby nebylo oného Prostějova z podzima 1921, o němž jsme prve hovořili. Spíše ve vnější souvislosti tu vystupuje Zdeněk Nejedlý, který poskytl místo několika Wolkrovým teoretickým úvahám a referátům ve svém «Varu». Měl význam jako *podpora* Wolkrova – a to jak tím, že mu dal k dispozici svůj «Var», tak také ochranou, již poskytl Wolkrově přednášce na večeru «Varu» – ale nikoli jako myšlenkový *podnět*. Tu se Wolker vyvíjel už především ze sebe.

⁴⁴ Přivedl jej sem sám Nejedlý svým článkem «K diskusi o Wolkrovi (ve «Varu» I. č. 4. z 15. května 1948), kde tvrdí, že «nebylo skoro přednášky, aby po ní Wolker nepřišel do mé pracovny a abychom tam dlouho a dlouho nerokovali. Tak vznikl i jeho pověstný Manifest proletářského umění». Ale mám pochybnosti o pravdivosti této vzpomínky, jež měla zřejmě podtrhnout vliv Nejedlého na vnitřní budování mé generace. Wolkrovy 2 zmínky o návštěvách u Nejedlého (v listě matce z 6. února 1922 a otci 12. t. m.) jsou velmi střízlivé a nenapovídají nic o tak úzkém vnitřním sblížení studenta a profesora, o jakém hovoří vzpomínka Nejedlého.

Cesta, kterou Wolker usiloval proniknout v hnutí mas, byla ovšem příznačná. Po «Baladě o nenarozeném dítěti», která je ještě nesená sentimentálním soucitem s nešťastnými milenci, přišla «Balada o snu», kde chce už se sebe setřást jakékoli stopy slz a hlásá:

« Musí se zabít,
musí se žít,
ruce jsou zbraně,
srdce štít ».

Ale ukázal jsem už shora, jak málo realistického zření je v této nové, sociálně zaměřené poesii Wolkrově. A upozornil bych ještě na jednu věc: jak málo jsou děje Wolkrových balad vázány na nějaké fenomény vývoje sociálního: Co má na příklad vynucený portrét v «Baladě o nenarozeném dítěti» dělat se sociálním bojem současného proletariátu? Je nějaký nexus causalis mezi nehodou neopatrných milenců a nespravedlivým sociálním řádem? Nevychovala i při tomto řádu spousta chudých lidí svoje potomstvo – za cenu jistých osobních obětí? Je vůbec sociální řád zásadně na překážku tomu, aby se dva mladí lidé mohli milovat? Wolker tu příliš zjednodušeně rozšířil případ jedné milenecké dvojice, o jejímž sociálním zařazení nám nic konkrétního nepověděl, na příklad obecný, případ celé třídy. V «Baladě o očích topičových» je tomu podobně. Nelze přece z neopatrnosti muže, který si nezajistil, jak měl, zrak proti účinkům žhavých plamenů, dělat případ typický, obviňovat z neštěstí ubohého slepce jeho třídní nepřátele, t.j. jeho zaměstnavatele. Což by se stejný osud nestal údělem neopatrnému dělníkovi v ČSSR i dnes? V «Baladě o snu» zase narážíte jen na obecnost: co chtějí uskutečnit ti dělníci «z fabrik a podkroví», kteří «nemají dobré srdce jen, ale též dobré pěsti», kde je podnět jejich jednání, na jaký tlak jejich visionářský líčený pochod reaguje – nikde se nedostáváme k žádnému reálnému fenoménu sociálního života, který by jej vysvětloval! Postavme jen proti Wolkrovým baladám kusy Bezručových «Slezských písní», oč pevněji a účinněji jsou zakotveny v skutečnosti, v skutečném stavu společnosti na Ostravsku, v skutečném, viděném světě básníkovi současném!

Zase tím nechci říci, že by byl Wolker svoje *zařazení* jen nějak literátsky předstíral, že by je byl neprožil, že by zůstalo u něj jen na papíře. Ale cesta k němu byla složitá, protože Wolker i v «Těžké hodině» převahou svých představ ukazuje, že se mu svět jím pro-

žívaný od mládí nepodařilo lehce změnit za svět jiný a v tom smyslu plně a cele se vnitřně zařadit do «hnutí mas», o němž hovoří jeho prve citovaná úvaha o proletářském umění. Velmi poutavě líčí tuto cestu svou symbolikou Wolkrova báseň «Moře». Vypráví, jak básník hledal «moře», t.j. nekonečno lidské společnosti:

« Teprv dne sedmého, kdy nad městem zvon zněl
já opilec z vlastních svých očí jsem se vypoťácel,
ne už co lázeňský host – jak dělník v neděli
jsem městem se potloukal sdílný a veselý.
A proto večer v hospodě u mola
skutečné moře jsem uzřel kol dokola,
když přes stoly dubové hleděl jsem do tváří
vám, námořníci, bárkaři a rybáři,
vám bratři uzlatých pěstí, co v trikotu roztrhaném
nosíte bouře a pohody a celou tu zemi,
vám dělníci věční, sluncem propálení,
kteří tu stavíte moře a jste z něho vystaveni!
Zahraj, chraplavý aristone, ptáku mi nad jiné milý,
zde tančí všechna moře s pěti světa díly
a nejšťastnější já, jenž do srdce tance všech byl přijat jsem,
mozoly obrůstám jako strom ovocem,
jsem námořník, bárkař a rybář, jsem dělník v přístavu,
v tisíci lodicích proplouvám moře a ještě proplavu,
ne jedněma, tisíci rukama moře se zmocňuji,
ne jedněma, tisíci rukama moře buduji.
Zahraj, chraplavý aristone, ptáku mi nad jiné milý,
svět jsou jen ti, kteří jej živí, by z něho živi byli,
moře jsme my, dělníci zvlněných svalů, cizí i zdejší,
my, skutečnost jediná, skutečnost nejskutečnější! ».

Vystoupit, vypoťáct se z vlastních očí, t.j. z představového a prožitkového okruhu, který se v něm vytvořil v jeho mládí a kterým až dotud převážně žil – jeví se Wolkrovi jako nezbytný předpoklad toho, aby mohl splynout se skutečností nejskutečnější, t.j. s dělníkem, na jehož práci má spočinout jím toužený svět, rozuměj: nový svět «podle obrazu srdce jeho». Básník, který ještě v «Svatém Kopočku» hleděl zahrát svým dělnickým kamarádům na housle jakousi sonatu s «allegro agitato», «capriccioso agitato», «andante amoroso», «di marcia funebre» a «ad libitum», který vystupoval kdysi

s programem Beethovena, R. Strausse, J. B. Foerstra, B. Smetany a j., našel nyní zálibu v chraplavém aristonu, neboť ten jej může spíš uvést v kosmos dělníků. Jen ten, kdo dovede se zadívat do wolkrovské reality, tj. vyjít z Wolkra, obepjatého měšťanským prostředím jeho mládí, porozumí souvislosti a významu jeho « Moře ». Není ostatně v jeho tvorbě z roku 1922 osamělé. Taková « Tvář za sklem » to je pohled člověka, který « vystoupil ze svých očí », přestal se dívat na kavárnu pohledem veselého studenta, shledávajícího se tu s kamarády a patří na tuto « říši stavěnou z hudby, tepla a plyše » s nenávistí proletáře, kterému je všechna tato nádhera odepřena. Stejně « Jaro », kde básník zpřísnil a zledověl:

« pro jiné jaro jiného milování
jež čeká teprv své vybojování,
neb jeho květiny mírné a veselé
vyrostou na hrotech mečů
na stvolech z ocele ».

I jeho známá báseň « U roentgenu », jehož paprsky hledají v dělníkovi především « nenávist » a další verše, podřizující vlastní oči očím dělníka, který jde do boje za svou budoucnost.

Zde byl počátek skutečně nové cesty Wolkrovy poesie. V předchozí básnické tvorbě jeho byl dělník *objektem* jeho pozorování, jeho sympatií, jeho filantropického zájmu – právě tak jako nevěstka, rekrut, « zádušný uhlíř z podsklepi a domovnice, švadlenka, která hektickým růměncem prošívá bledé své líce, úředník smutný, jenž v zimě ztratil svou ženu » a další osoby defilující před našima očima při čtení jeho básní. Jako objekt pozoruje dlaždiče v jeho těžké práci (« Dláždění »), jako objekt vidí « obraz umučené rodiny » v předměstí, pod nímž co znamená hladu petrolejová lampa svítí (« Host do domu »), chudé milence, kteří se pro svou chudobu neodvažují přivést na svět dítě (« Balada o nenarozeném dítěti »), topiče, který přichází v práci o své oči (« Balada o očích topičových ») i jiné dělnické postavy, s nimiž se stkává. Jakmile však « vystoupil ze svých očí », tj. opustil dosavadní svůj svět, jeho představový a myšlenkový obzor a je přijat « do srdce tance všech », splyne se srdcem dělníků, stává se pro něho dělník *prožitkem*, mění se sám v dělníka z přístavu, námořníka, bárkaře, rybáře, nabývá « tisíci rukou » – jak jsme to viděli v citátu z jeho moře. Že to není jen prázdné slovo, dosvědčují prve uvedené básně « Tvář za sklem »,

« Jaro », « U roentgenu » a jiné, kde Wolker už dělníka nepozoruje, ale činí jej přímo subjektem básně, dává mu v ní přímo promlouvat, uvádí jej před oči čtenářovy co motorický základ své básně, jednající prvek její.

Bohužel místo východiskem nové básnické cesty stal se obrat, zahájený při jednáních o večer mladé poesie v Prostějově v říjnu 1921, kdy Wolker prvně si *uvědomil* specifčnost dělníkovy světa a jeho rozdílnost proti světu vlastnímu, kdy prvně začal přemýšlet o vnitřním životě dělníkově a způsobech, jak se mu přiblížit, a zesílený jeho dalším životním vývojem doma, v Praze i na jihu – začátkem jeho katastrofy. Ještě než mohl svůj nově se utvářející prožitek přelít v skutečný, plný básnický tvar, sráží se Wolker s neúprosným osudem, který má uzavřít jeho životní dráhu. Byl si *vědom* (a v tom je nejhlubší tragika jeho případu) své hrůzné situace. V « Umírajícím » – nejkrásnější básni, kterou napsal, plně propastné citovosti – loučí se se svým děvčetem. Ale vlastní tragiku svou zachycuje ve svém « Epitafu »:

« Zde leží Jiří Wolker, básník, jenž miloval svět
a pro spravedlnost jeho šel se bít.
Dřív než moh srdce k boji vytasit,
zemřel, mlád dvacet čtyři let ».

Tomuto epitafu neporozumí, kdo neprojde v duchu vnitřním vývojem Wolkrovým, který jsem se shora pokusil stručně vyznačit. Zůstane pro něho jen podnětem k víceméně sentimentálnímu povzdechu nad předčasně umírajícím básníkem. A přece tady je zachycena ne pouze poslední etapa, poslední dny podřatého života, ale celý jeho rozsah: od měšťanského prostředí jeho mládí, s nímž musil dlouho, skoro až do konce zápasit až k okamžikům, kdy si Wolker uvědomil, že musí « vystoupit ze svých očí », aby mohl vejít do světa, který ho přitahoval. Wolker si uvědomil, že stanul *na prahu*, že před ním se otevírá jiný, od jeho dosavadního osudu rozdílný život se svou nekonečností. To « dřív než moh srdce k boji vytasit », kde smysl celé věty je poněkud zatemněn neurčitým výrazem « srdce », třeba přetlumočit jako výraz vědomí, že není mu možno už zasáhnout v boj tím dílem, o němž snil: dílem zakotveným plně, *celým prožitkem* v jiném, novém světě, využít východiska, k němuž dospěl.

Byl bych nerad, kdyby někdo v tomto mém stručném nárysu básnického osudu Jiřího Wolkera chtěl hledati nějaké klasifikační

záměry v tom smyslu, jako bych jeho dílo měřil či chtěl měřit podle toho, jak se přiblížilo dělníkovi a jeho sociálnímu boji. Nic takového nemám na mysli a bylo by to jistě pošetilé, protože i tam, kde promlouvá z jeho veršů jen on sám, tj. v oblasti poesie osobní, intimní, nacházíme kusy, jež si vynucují neskryvané uznání. Ale měříme-li dílo jako *tvorbu*, t.j. jako *budování nových hodnot*, pak nemůžeme nevidět, že nová hodnota, již Wolker chtěl a mohl rozmnožit poklad české poesie, měla být ne v této lyrice ryze subjektivního rázu, nutně se rodící z danosti jeho mládí a vůbec jeho dosavadního života, ale v lyrice, vycházející z daností vytvářených novými prožitky, v tom především prožitkem nového světa proletářova. Tam směřoval Wolker celou svou *vůli*, která je základem každého skutečného *tvoreni*, tam viděl – a právem! – metu celého svého básnického úsilí, tam spočíval jeho básnický osud v hlubším slova smyslu. Pro tento nový tvar Wolker hledel «vystoupit ze svých očí», vzdát se citových vztahů, jež měl k lidem i věcem svého dosavadního prostředí, vykročit z idylického tepla «Hosta do domu», stavět svět «dle obrazu srdce svého» «život člověka spravedlivého». A tragika jeho spočívá ne pouze v předčasném fyzickém konci jeho, ale v jeho pohledu z posledních dní, který tolik připomíná pohled Mojžíšův s hory Nebo do země zaslíbené.

Zdeněk Kalista

THE ALLEGORICAL SIGNIFICANCE OF MIRISI, ZLATO I TAMJAN

(Slobodan Novak, Zagreb, 1968)

Slobodan Novak, born in 1924, began writing early – publishing his first works in war newspapers. His literary opus remains so far of modest dimensions, however: two volumes of poems, two volumes of stories, one novel and several radio plays. He has received awards for many of his works, and his novel, *Mirisi, zlato i tamjan* (Gold, frankincense and myrrh) was awarded three of the most important literary prizes in Yugoslavia¹.

Apart from the early verse, Novak's most important works to date were published in the nineteen sixties: he belongs, consequently, to the intermediate generation of post-war Croatian writers. The general trend of Yugoslav prose writing since the Second World War has been a steady endeavour to reject the initial dogmatism in the name of a more complete, human, moral and psychological realism. In this scheme Novak belongs to a group of Croatian writers who use autobiographical material to convey a condensed experience of life – not in order to portray a specific time and place, but rather to generalize about the human condition. A large proportion of his work is concerned with the conflict between illusion and reality, and the point at which illusion is lost.

This complex and intricately constructed novel offers in a short space and with great humour, a picture of life so dense as to have the quality almost of myth. It is an attempt to convey, largely through the use of symbol, a sense of some of the issues involved in living in a post-revolutionary society.

¹ Those of Matica hrvatska, NIN and the Vladimir Nazor prize.

The novel is situated on the Adriatic island of Rab and the action covers the eighteen days leading up to Twelfth Night. These two factors invest the book with its prevailing atmosphere: a derelict mansion in a small isolated town where the eternal rhythms and sounds of the sea are never far away; combined with all the symbolism, pagan and Christian, surrounding the cold slow death of the old year and the unspectacular arrival of the new. It is a world in which man's role is small and uncomprehending. But far from using archetypal, larger-than-life figures to convey the human predicament, Novak's imagery is largely confined to the most humbling facts of living and dying.

The eighteen days of the action do in fact represent a kind of miraculous time span which gives the novel some of its mythical quality: this is the length of the cycle by which the central figure, a decaying, bed-ridden old lady, exists – the cycle of her bowel movements. Such a cycle makes her a medical phenomenon and this fact lifts the story out of the everyday. The significance of the invalid's rare excretions to the couple who take care of her provides the shape of the novel. Without wishing to dwell too long on this aspect of the book, it should be clear that the choice of such a rhythm must underline the theme of man's helpless dependence on physical facts beyond his control. There is related imagery throughout the novel: as, for example, when the husband describes the fact that he feels denied a place in the "new society" by saying that he has been excreted out of the bowels of Moloch while others are digested and absorbed. There is thus a constant deflation of idols and ideologies, and an insistence on the necessity of accepting the least glamorous facts of life. This is underlined also in the way Christmas imagery is turned upside down: instead of a newborn child, we have the old lady's withered body; instead of the fragrance of incense, the stench of decay; instead of rich gifts, bodily waste.

The novel describes the fluctuating states of mind of the man who has been left alone with the old lady while his wife is away: sometimes he rebels, wanting overwhelmingly to be rid of her and free to lead his own life, to return to his wife and children in the city. He is sometimes tempted to speed the process of her death. He does not really understand why he is devoting his time to looking after the invalid: he carries on, driven by unspoken and unreasoning human compassion. At other times, he is overcome by a sense

that his whole life has been futile and meaningless, and he clings to the old lady as the one remaining purpose of his existence. Despite the crudeness of much of his material, Novak treats it with great warmth and delicacy: there are several moments of contact between the man and his charge in a kind of residual, minimal human 'love'.

There is another level to the story: the relationship of the couple to the more temporal aspects of life, the society they helped to build in the war and after it. The husband is already disillusioned, and when his wife returns from her trip to the city tearfully miserable at having found their "new world" so petty and corrupt, the couple's isolation is complete: they no longer have anything to expect from the town. Perhaps the children, who did not ever know the excitement and enthusiasm of the beginning, will be happy, but they are left with nothing but Madonna, the old lady, whom they now need probably more than she does them. They no longer wait tensely as they did before for their 'freedom': it has become a meaningless word.

The imagery of the novel is varied, ranging from recurrent leit-motifs to allegory. Secondary characters and minor incidents generally have significance beyond themselves, so that different levels of response exist simultaneously. The success of the novel depends on the extent to which these elements are welded together. The imagery ensures the whole a coherence, to which everything, from the setting to the structure, contributes.

The symmetrical structure of the novel and its setting convey in themselves the suggestion that the themes involved are universal and timeless, an impression that is reinforced by the style of the writing. The novel opens with a typically ironic reference to religious ritual as the narrator and his wife tend to their charge's least exalted bodily needs and cast the contents of the 'urn' into the 'holy rivers': the eternal sea beneath the walled town. And the closing scene, which unites all the threads of the novel ends with the words:

"We are in heaven. And this is eternity now"².

² Slobodan Novak: *Mirisi, zlato i tamjan*. Zagreb, 1968. p. 204. U raju smo. I to je sada vječnost.

Within this broader framework, then, the novel is set in a crumbling old mansion and the action takes place around Christmas. The symbolic value of both these contexts is exploited to the full. The house is decaying, as is its owner, and both represent the passing of the old social order. The theme of property and its confiscation or acquisition is one of the main threads of the novel and the house contains a wealth of antiques on which the covetous cast their eyes. With typical irony, the two ideas of religious life and material possessions are united here: the silver and copper-ware coveted by the doctor are found in the neglected family chapel. The Christmas setting offers scope for resonance on several levels from the pagan patterns surrounding the turning of the year to the many Christian associations and the intensity of a child's experience of Christmas. This context also establishes the fundamental tone of the novel: irony which ranges from gentle mockery to bitterness. On one level Madonna's situation is a grotesque parody of the Christmas story: the decaying old woman replaces the newborn child, the long-awaited Twelfth Night brings, not rich royal gifts, but the completion of Madonna's 'excremental calendar'. But it is also a time of age-old tradition. Here, on the island, Christmas continues to live through the Church, little affected by the social upheavals inland: the old peasant, Tunina, still brings his offerings to the landowner's house and the priest still comes to bless it. It is at such a time that man has the strongest sense of his continuity.

This sense of continuity is one of the elements that the symmetry of the structure reinforces: the idea of cyclical patterns of life is inherent in the Christmas setting, and explicit in the workings of Madonna's digestive system. The novel follows a cyclical development itself, in that it begins and ends with the same situation, the main narrative begins with the departure of Draga in the second chapter and ends with her return in the second to last, the twelve chapters in between (not corresponding exactly to, but echoing the twelve days of Christmas) reach a climax in the seventh, which stands on its own in the novel and consequently acquires special emphasis simply by virtue of its position.

In this context, the main body of the novel concerns the dying old woman, her significance to the narrator and her allegorical significance to the reader.

For all the varied texture of the writing, the novel is stark: its

main character is a nervous introvert who has sought to escape from the painful jolts and disappointments of modern city life by going to live on a small island in the northern Adriatic. His life there, with its minimal relationships, irritations, frustrations and occasional moments of peace, forms the content of the work. On one level the author reduces the world to a few elements in order that the essential truths can emerge. But human life can be fully explored only in relation to other people and therefore Novak concentrates on the narrator's relationship with another human being: the decaying old lady he has left his city life to tend. There are other relationships in the novel, but they are all incidental to the main one, apart from the narrator's relationship with his wife, which is fully and warmly depicted. But they have grown so close together and accepted one another so absolutely that they cannot answer each other's questions about life – only help each other to face the questions. For this reason Draga is absent for most of the novel: leaving the narrator alone with Madonna, the old lady who herself embodies sufficient questions of life and human society to sustain the narrator's meditation through the novel.

The main fluctuations of the narrator's relationship with Madonna, are contained in his attitude to her death and the extent to which he desires it. Throughout the novel, Madonna's tyrannical nature is insisted upon: embodying as she does the old feudal order, her behaviour ensures that no-one shall forget her power. While one might expect her, as an invalid, to be dependent on those who care for her, in fact the opposite is the case and she exerts absolute tyranny over those around her. This is demonstrated first in the fact of the couple's enforced confinement on the island and then in many little details. The most awkward and demanding aspects of her character are stressed so that the narrator's frequent exasperation is fully understood.

It is in the narrator's solitary reflections on his situation that the allegorical significance of Madonna and the narrator's whole attitude to the world gradually emerge. He considers the merits of living in town and sets in train one of the undercurrents of the novel: the implication that the fundamental impulses of life are unclear and irrational – in the city life has been contained, controlled, rationalized.

All the different aspects of Madonna's significance are touched on in the monologues: her role as a victim of history and an object

of almost religious devotion. The narrator thinks wryly of his past and of how he was wounded in the service of the revolution, a victim of progress, and how he is now tending a representative of the anachronistic class that the revolution sought to remove. He describes their common situation as one in which:

One invalid nursing another. A casualty of the future nursing a casualty of the past, as it were³.

He attempts to accept his situation of service to the old lady's whims by imagining himself as a white-coated laboratory worker, but the comparison works to his disadvantage as the scientist's service of a machine is so much more purposeful. The theme of service, in the sense of worship, which is treated in a variety of ways through the novel, is thus introduced in one of Novak's characteristically ironic images: the object of devotion is present from the first implicit reference in the old lady's name. It is never brought to a coherent conclusion, but rather adds to the general colouring of the book by implying an acceptance of the Christian ethic based on compassion. For the most part the references are ironic: from Madonna's name and the control-board altar, to the figure of the little novice and her easily assaulted chastity, and the farting priest. This is typical of Novak's method, in that he mocks all institutions while retaining an instinctive respect for life which is in tune with the transcendent values that inform all religious impulses. This dimension is no more than an under-current, but it contributes to the broad universal implications of the work.

The last important theme involving the figure of Madonna is her obsession with her property, confiscated by the communist authorities. Her family once owned most of the island and she has been concerned ever since the war to have her possessions returned, involving all around her in her preoccupation, and pestering the narrator with constant questions about it.

Once all the themes relating to the figure of Madonna have been introduced, coloured by the tone of resentment of the first half of the novel, new possibilities of contact between the narrator and his charge emerge in the second, although Madonna's behaviour remains largely

³ p. 31. Invalid invalida mora njegovati! Invalida prošlosti jedan invalid budućnosti, tako reći!

tyrannical. An explanation for his dedication to her service is suggested in the idea of a bond of elementary affection between two human beings living close together.

The tone of the central section of the novel is set by a scene of great warmth where the narrator and Madonna settle down to their pale reflection of past Christmasses, silently sampling dry biscuits and Maraschino brought by the little novice from the neighbouring convent. In this moment of peace, Madonna recalls a Christmas from the narrator's childhood. Contact between the two is suddenly made more possible as she realizes with complete clarity who this is at her bedside: most of the time the old lady deliberately wanders in her own inaccessible fantasy world. Sitting at her bedside, feeding her, the narrator is caught in sunlight which reminds her of a distant Christmas when he was chosen to play the part of the angel in the traditional service:

Distant days flashed into this room, untouched by time, and the past can never have been so directly present as now, through this medium, through this immobile time-ship through which memories come so clearly to life, wiping out all the intervals between the years⁴.

The narrator takes over the reminiscence, which gives rise to one of the key reflections of the novel: Madonna is identified with all those well remembered characters from the narrator's childhood, past and present meet here in this house and it seems to him that all that has gone between was no more than 'improvizacija'. And at this point he and Madonna meet in a more profound sense. She seems almost to guess his thoughts:

On this sleepy afternoon ... which ... should bring goodwill *et in terra pax hominibus*, there occurred for an instant an absurd cosmic rendezvous between the two of us, who had for so long been moving away from each other in opposite directions ... And, immersed like this in the golden sarcophagus of Christmas drowsiness, I would perhaps have said something, simply to free myself from that sickening meeting with a corpse in the labyrinth of memory had I not felt in the depths of my consciousness that a cosmic circle had just now in

⁴ p. 77. Davni dani zasjali su u ovoj sobi nedodirnuti vremenom, i nikad valjda prošlost nije bila tako neposredno prisutna kao sada kroz ovaj medij, kroz ovaj nepokretni vremeplov kroz koji oživljuju jasno sjećanja brišući sve razmake godina.

fact been closed and that in an instant all our divergent orbits had been wiped out, for we had met once more at the starting point, face to face ...⁵.

The significance of this encounter lies in the fact that it suggests a new level on which the whole novel can be interpreted. The narrator describes the scene in church that day when he took the part of the angel and the scene is shot through with sunlight and serenity and the hymn of the Three Kings. The desolation of the present is shown in sharp contrast to the joy and promise of childhood:

How did the brilliance vanish from this room, from this house, where did the sky escape to, where is my joy at being alive?⁶

The whole episode exudes a weary nostalgia for the brilliance of childhood, for youthful enthusiasm betrayed by the world of man, and marks a turning point in the narrator's relationship with Madonna in that it suggests that she represents all that is left of that distant world. The shocks and disappointments of the war and city life that filled the period between that childhood Christmas and this seem now like an aberration, a deflection from currents of life that still exist for the narrator only here on the island. The three elements of this relationship with her are now present: resentment, minimal affection, and underlying the rest, an unspoken need.

This developing relationship provides the background and the emotional colouring against which the various aspects of Madonna's allegorical significance are examined. The final phase in the relationship is a realization of the gulf that separates them, and all human beings, from one another. Out of boredom and frustration, the narrator announces, according to the peasant Tunina's suggestion, the return of all Madonna's property.

⁵ p. 89. U ovom pospanom popodnevnu ... koje ... treba da donosi dobru volju *et in terra pax hominibus*, dogodio se na trenutak i apsurdni kozmički rendez-vous između nas dvoje koji se odavno udaljujemo u suprotnim smjerovima ... I bio bih možda, i ovako uronjen u zlatni sarkofag božićna drijemeža, rekao nešto, tek da se oslobodim mučna susreta sa lešinom u labirintu sjećanja, da nisam u dnu svijesti naslutio kako se ovdje u stvari jedan kozmički krug zatvorio i kako su u jednome trenutku naše suprotne putanje zbrisane, jer smo se sreli opet na ishodištu licem u lice ...

⁶ p. 95. Kako je nestao sjaj iz ove sobe, iz ove kuće, kamo pobjeglo nebo, gdje moja radost što sam živ?!

He waits for the devastating effect of this news, and, when the old lady remains unmoved, the narrator suddenly sees her in a new light and reaches the conclusion that this class, which the revolution set out to destroy, represented something vitally necessary to every age. The tone of this monologue is exalted, placing Madonna and what she represents on a superior intellectual plane, which is the culmination of the whole idea of the narrator's service to her. He distinguishes Madonna and her class from the rest of humanity by the fact that such as she are not liable to the emotional shocks of ordinary mortals:

They cannot rejoice in the way Tunina and I imagine, and for them there is no joy that can kill them. We are killed by good and by evil, by happiness and by pain. We are killed by laws and by lawlessness. We are killed by life and by captivity, by love and by hate. We are killed by everything. By enslaved labour for the Markantuns, and by free labour on our own land. But they kill themselves, as they want. They write a book, ten books, they write what they want, how they want and then they walk calmly away, into the cells of the Inquisition, from where there is no return ... Or, if they have nothing to write in a book, like Madonna here then at least they refuse to die out of spite, even when socialism excommunicates them and their own body betrays them⁷.

The rest of humanity cannot understand this mysterious intellectual superiority, for they are different in kind:

Their destinies cannot merge as ours do, for we date from yesterday, and are therefore consistent, identical, stereotyped, as though mass-produced⁸.

All the other characters are somehow dependent on the idea of possessions: Tunina, who is virtually enslaved to his little piece of land; the narrator himself, and those like him, who gave their blood

⁷ p. 173. "One se ne mogu veseliti kako Tunina i ja zamišljamo, i za njih nema veselja koje bi ih ubilo. Nas ubija dobro i nas ubija život i ubija nas ropstvo, ubija nas ljubav i ubija mržnja. Nas ubija sve. I ropski rad za Markantunove i oslobođeni rad na svojoj zemlji. A oni se ubijaju sami kako hoće. Napišu knjigu, deset knjiga, napišu što hoće i kako hoće, i onda se mirno odšetaju do uza inkvizicije iz kojih nema povratka ... Ili, ako nemaju što da napišu u knjigu, kao ova Madona, onda se barem zainate i neće da umru ni kad ih socijalizam ekskomunicira i vlastito telo izda".

⁸ p. 173. Njihove se sudbine ne mogu ispremišati kao naše, jer mi smo od juče, pa zato i dosljedni, jednolični, stereotipni, kao konfekcionirani.

for their land; the doctor, whose moral sense is undermined by his greed. This reflection identifies the Communist authorities, and their persecution of Madonna's superior class, with the Inquisition, and the persecution of thought through the ages. It ends with a bitter acknowledgment of greed, one of the most important threads of the novel, as the main motivating force of human endeavour. Madonna, who appeared so absorbed in her property, is irrevocably separate from all those who so short-sightedly took her at her word:

They leave ash in the wind, or a contorted skeleton, but also a voice which is heard among the wise, while we travel on into history weighed down by always the same destructive termite's hunger, in the name of which we read over and over again the same monotonous condemnation through the centuries, like a grace before eating⁹.

The allegorical value of the figure of Madonna has now been fully exploited. The conclusion that something of irreplaceable value has been destroyed by the revolution is now the explicit expression of the narrator's previously unspecified disillusion. It colours the remaining two chapters, giving substance to Draga's despairing cry that everything has changed for the worse in the 'new society' since they left. Everything has been somehow prostituted, morality, beliefs, all are openly bought and sold:

Now character, morals, ideas are no longer sold under the counter, as happened until recently... Now they are thrown down on to the counter like bales of cloth, fingered, crumpled, taken out into the daylight among the passers-by, bargained for, and bills are even issued, with an official stamp¹⁰.

But the moments of profound insight in the narrator's solitary reflections, and particularly his last, are now past: the tone of these last chapters is lighter, more in keeping with that of the first part of

⁹ p. *Ibid.* Od njih ostaje pepeo na vjetru, ili zgrčeni kostur, ali i glas koji se čuje među mudrima, a mi putujemo dalje u historiju opterećeni uvijek jednako razornom termitomskom gladi u ime koje čitamo jednu te istu monotonu osudu kroz stoljeća, kao molitvu prije jela.

¹⁰ p. 186. Sada se tamo karakter, moral, ideje, ne prodaju više ispod pulta, kao što je bilo još do nedavno... Sada se to baca na težu kao bala sukna, opipava, gužva, iznosi na danje svjetlo na ulicu među prolaznike, cjenka se, i čak se izdaju računi sa žigom.

the novel, although the issues are profoundly serious. Draga's exposition of what she found is interrupted by a visit by the colourful Erminija, who makes her own contribution to the theme: when she asks Draga how things were in the city, Draga talks vaguely of hooligans, car thieves, to which Erminija has her own characteristic reply:

It's our good fortune that these cars have come!... If all these things had been in the streets in those days, we would have been in luck! These hoo-hoo... whatsitsnames, they only ill-treat individual drivers, only drivers, and not whole peoples and humanities¹¹.

The main section of the last part of the book takes the form of a long lament for their lost ideals as the narrator and his wife set off to collect a drainage pipe which the law requires them to install. The pipe is the last item in the sequence of objects involved in the imagery associated with the rejection of waste. It also serves to ensure that the ironic tone of the whole novel is maintained: although serious, Novak is never solemn and no situation is free from potential ridicule. The figure of the narrator himself is constantly mocked, in an endeavour to maintain some distance between the reader and the world described. In this scene he refers to his attitude to the revolution and its achievements more explicitly than hitherto in the novel:

We were extravagant, presumptuous, conceited, we thought that if we had nothing to lose, we deserved everything! But we did not know that everything in the world that was being destroyed through our vandalism and arrogance was a loss for the world that was becoming ours... we could not grasp that the world does not give in to brute force, we thought it began with us, and that it would be just as we had sketched it. And we should, on the contrary, have realized that some things had been tried and definitively decided in a sensible way before our time, and that all we had to do was learn...¹².

¹¹ p. 187. Sreća je naša da došli su ti automobili!... Da su u ona doba imali to sve na ulici, kamo sreće! Ovi huhu... kako bi rekla, oni zlostavljaju pojedinoga šofera, samo šofere, i ne zlostavljaju narode i čovječanstva...

¹² p. 190. Bili smo razmetljivi, oholi, prepotentni, mislili smo ako nemamo što izgubiti, da smo zato sve zavrijedili! A nismo znali da sve ono što u svijetu propadne od našeg siledžijstva i bahatosti, da je sve to gubitak za svijet koji postaje naš... Nismo mogli shvatiti da se svijet ne predaje brutalnoj sili. Mislili smo da on od nas počinje, i da će biti onakav kako ga nacrtamo. A trebalo je, naprotiv, da shvatimo kako su neke stvari iskušane i definitivno pametno riješene prije nas, i da nam preostaje samo da ih naučimo...

The novel ends with the completion of Madonna's cycle, returning to the starting point as the couple air the house after the event. The final scene is one of great serenity as the old lady rests on her pillows, and the three main characters are united in common understanding and mutual need.

The narrator's relationship with Madonna is clearly the most fruitful aspect of the novel, but the various ideas introduced in the first three chapters are also developed either through the narrator's reflections or through the intervention of other characters: the old peasant Tunina, the postman, the doctor, the novice. The characters contribute to the main ideas either through what they say or what they represent: Tunina is important both as a vestige of the past and for a remark he makes that has later repercussions. The postman gives rise to a series of minor reflections. The doctor is the most important of the secondary characters: he contributes to the property theme, and also emerges as a representative of all that the narrator rejects in the new society. The novice exists as a contrast to the decaying old lady and heightens the narrator's isolation. The characters are not clear-cut allegorical figures, but individuals who raise several issues in more or less distinct forms. For example, the character of Tunina is developed for its own sake: he provides a characteristically paradoxical mixture of humour and wisdom. He is incalculably old and represents the old feudal order, coming with Christmas gifts in the manner of the traditional offerings by the serfs to their landlords. The gifts are inevitably, in keeping with the tone of the novel, a pathetic travesty of the old days when hundreds of peasants used to fill the garden with their produce and livestock: he brings a branch of pine and a scraggy cock. Tunina gives rise to two sequences of ideas, each of which will lead to a climax: he reminds the narrator of his childhood and inadvertently sows in his mind the idea of announcing the return of Madonna's erstwhile property.

Tunina also stimulates a reflection on Time: he appears to have worn the same clothes as long as the narrator can remember and this provokes him to consider how insignificant the great historical upheavals of his time must be, if they have been outlived by a peasant's jumper:

It is impossible to believe that all these years of mine, a whole lifetime, are the same in the life of this old man as the lifetime of a

jersey and a pair of canvas shoes. From my new long socks to my invalid's pension. And it is impossible to believe that the world could have changed at all through wars and misfortunes, through blood and upheavals, if all these storms and gales have not destroyed one peasant's jersey ... Perhaps from the point of view of the millennium nothing has occurred even during this time ringing with the sound of tanks, ideologies and revolutions. Perhaps the world is only slowly aging and wearing out in the most natural way, changing its clothes, and we see dramas in the microcosm of our day-long life, in order to justify our weariness and our departure, or in order to create a false notion of our own importance. Are not our truths as unhistorical to this world as Tunina's jersey and shoes are to him: garments which have replaced old ones, which will be replaced by new ones? Tunina's jersey and shoes were essential to him. Was our pinprick essential to the world?¹³

The tone of this passage provides an illustration of Novak's use of paradox, and his general intention to deflate exalted ideals (and ideologies) which involve falsehood and hypocrisy.

The theme of the narrator's resentment of Madonna's tyranny is brought to a climax in the main episode of the second half of the novel. This episode, which concerns the doctor and the property theme, is developed in three chapters interposed with the narrator's good humoured and futile attempts at seducing the young novice. This second half of the novel opens with a sombre reflection on the nature of conscience, which sets the tone:

The conscience is adaptable, and it troubles us only if we do not know how to tame it, if we do not train it to leap through the burning hoop of our ideals ... Deprived once and for all of great ideals,

¹³ p. 42. Nemoguće je vjerovati da su toliko je godine, cijeli jedan život, u životu ovoga starca isto što i trajnost jedne maje i jednog para platnenih opanaka. Sve onamo od novih dugih čarapa do invalidske penzije. I nemoguće je vjerovati da se svijet mogao izmijeniti imalo kroz ratove i nesreće, kroz krv i potrese, kad se od svih nevremena i šijuna nije raspala jedna seljačka maja ... Možda se onda iz aspekta milenija nije ništa dogodilo ni u ovome vremenu kojim su protutnjili tenkovi, ideologije i revolucije. Možda samo svijet polako stari i dotrajava najprirodnije, pa mijenja svoju odjeću, a mi vidimo drame u mikro-kosmosu svoga jednodnevnoga života, da bismo opravdali svoj umor i svoje odlazanje, ili da bismo umjetno stvorili predodžbu o svojoj važnosti. Nisu li za ovaj svijet naše istine tako malo historijske kao što je za Tuninu njegova maja i njegovi opanci: odjeća koja je zamijenila staru, koju će nova zamijeniti. Tunini su maja i opanci bili neophodni. Je li naš ubod iglom bio neophodan svijetu?

it was only my frenzied conscience that has flung me into this enslavement, and now I serve out my sentence, burdening my conscience yet again with evil thoughts about Madonna¹⁴.

The somewhat cynical weariness of this reflection prevails now, taking the place of the more light-hearted meditations of the first half of the novel, and similarly, the thoughts provoked by the minor incidents are now more profoundly sombre. For example, the postman arrives to deliver the narrator's pension. His character and his speech are depicted with the same lively humour as the other minor characters. But the money that the postman slowly counts out seems to the narrator like a part of the life he gave for his ideals, like drops of his blood returned to him now in kind:

My life has been confiscated, nationalized and collectivized, and these are the payments ... One month of my youth is now worth three hundred and ten new dinars, but with or without those crossed-out noughts¹⁵, my life is lame, and no number of noughts can ever return it whole¹⁶.

And out of this reflection comes the first explicit statement of the narrator's need of Madonna. A card comes from a friend in Germany asking him why he does not leave the old woman and his pathetic pension:

I can't leave this stinking carcass, my friend! I'm not being sentimental any more ... But this disgust suits me, I need it. To redeem myself in my own eyes, in the light of my youth, I live here with a corpse, I decay beside it, using up what's left of me, and that way I know I'm alive¹⁷.

¹⁴ p. 96. Savjest je prilagodljiva, i ona griže samo ako je ne znamo pripitomiti, ako je ne uvježbamo da skače kroz goreći obruč naših ideala ... lišena zauvijek velikih ideala, mene je samo goropadna savjest moja bacila u ovu robijašnicu, i sada robiju robijem, a savjest i opet opterećujem zlim pomišljajem na Madonu ...

¹⁵ A reference to the currency reform of 1965.

¹⁶ p. 100. Moj je život konfisciran, nacionaliziran i kolektiviziran, a ovo su sada obveznice ... Jedan mjesec moje mladosti vrijedi sada tristoideset novih dinara, ali s onim izbrisanim nulama ili bez njih, moj je život sakat, i nema broja nulama koje bi ga mogle vratiti iscijeljenog.

¹⁷ p. 102. Ovu staru crkotinu smrdljivu ne mogu ostaviti, lipi moj! Nisam više sentimentaln ... Ali godi mi ovo gađenje, potrebno mi je. Da se iskupim pred sobom, pred svojom mladošću. Ja ovdje živim s kadaverom, propadam s njim, trošim svoje ostatke, i tako znam da me još ima.

This section contains one of the most sombre meditations of the novel, given additional focus by virtue of the fact that it clusters round one of the central recurrent images: that of 'hands'. The main theme of this reflection is human stupidity and it contains a new bitterness. Its position in the novel causes it to colour the whole episode of the doctor, for it is in this atmosphere that he is called to examine Madonna's back, badly affected by bed-sores. He immediately implies that the narrator must have neglected her intentionally, presumably in order to be rid of her and become her heir. From the start these insinuations are bound up with the doctor's interest in a locked door leading to the first floor, where he expects there to be a rich collection of antiques. Consequently his callous attitude to Madonna is connected with his personal greed. This is made explicit in the second appearance of the doctor, where he states that he would assist Nature's course in return for some of the copper and silver-ware from the family chapel. The narrator's reaction is not so much moral or intellectual, but uncomprehending physical revulsion. The doctor is identified in a fundamental sense as the 'enemy': he represents a group of people, already identified in the long meditation on human stupidity, who are preoccupied with a different scale of values from the ones which are implicit in the novel. The doctor fits easily into the modern world that the narrator has left, a world that rationalizes life and death by controlling them. In the context, the doctor, proposing to interfere with the natural process of Madonna's dying, comes to symbolize the abrupt interruption of social evolution entailed by revolution and the forging of a 'new society'.

From the point of view of structure, the main themes are introduced in the first, static, part of the novel, after Draga's departure and before the central passage, which describes the childhood of Christmas. These various ideas: the narrator's attitude to the island and the city; the theme of service; the property theme, are then developed in the second half of the book until their resolution in the final chapter. There is an element of paradox in the whole work, however, colouring both the details and the general movement of the various ideas. They all evolve in an ironic way, leading to the opposite of what they seemed initially to imply: after the narrator's first desire to escape, the island comes to exert considerably more attraction than the city until it offers the only prospect of a relatively

sane life; Madonna, who represents the class the revolution sought to destroy comes to be valued as the one aspect of human life worth preserving; the narrator's initially resentful service of her becomes finally the only justification of his existence; from being the old lady's only nurses, the narrator and his wife come to depend completely on her.

The result of this tendency is a heightened sense of the subtlety, illogicality and absurdity of life.

The figure of Madonna provides the main focal point for a collection of ideas about social upheaval. Other characters raise general issues as well: the doctor and Tunina, for example. Within these main lines there is a wealth of detail: character sketches, with their idiosyncratic speech patterns faithfully reproduced and their quirks conveyed with that mixture of irritation and indulgence that marks the tone of Novak's writing. It is the tone of one profoundly aware of contradiction and the absurdity of his limitations. Every minor incident is an excuse for an acute observation or an amusing evocation, and occasionally for a passage of great lyricism:

I let the sun roll like a piglet in the hot milky dough of the golden clay, scratch itself on the tops of the pine trees in the west, prick itself on the needles and cones. And when the wood grew darker and the sea was deserted, and the west grew grey, when the performance had come to an end, I was still drumming my fingers on my high balcony ... as in a lull in a childhood game, not knowing what to do with my freedom¹⁸.

This consistency of method is reinforced also by the recurrent imagery: whether through the novel, like the repeated image of confiscation of both property and life; or through a chapter, like the trivial incident of his finger cut on a piece of glass in the garden which is developed into an elaborate image:

You would have to have a head like wood, not to see that all evil comes from a conscience deprived of great aims. Or from a little piece of morning glass. From glass altogether. From that mass

¹⁸ p. 139. Pustio sam da se sunce kao svinjče valjuška u mlječavu žarkom tijestu zlatne ilovače, da se češka o krošnje borove šume na zapadu, da se nabada o iglice i šišarke. I kad je šuma pomračila, more opustjelo, posivio zapad, kada je onamo završila predstava, je sam još tuckao prstima na svome visokom balkonu, ... kao na đaćkom stajanju, ne znajući što bih sa slobodom.

of glass that already threatens the world. For everything decays in the earth and on the earth, so can conscience if it is superfluous, but glass accumulates, remains and endures and glitters horribly from every corner. How fortunate if conscience hides, even for a short time! Hidden glass pricks till you bleed and bites you unexpectedly from its hiding-place. The fractured conscience is still. But fragments give the glass back its sharp edges ...¹⁹.

Two images which recur through the novel are those of hands and angels. The first mention of hands is largely humorous:

I lie on my divan in the kitchen and look at my fingers ... I would be able to tell a whole lot of sad little tales about these fingers of mine, and without any exaggeration they would be strange and a little horrifying ... I belong to a people which has chewed-up fingers like these, contorted ligaments, scars, the most precise human tools, deformed on all sides. And I belong to a generation which excels in this ...²⁰.

Thereafter, however, as with all else in the novel, the issues become more serious:

But if I turn away from my hands, if I lay them in front of me, or clasp them on my chest, suddenly I too am only a corpse preparing to step onto the paths of Paradise, and I see myself as her roommate - Madonna there, me here, the two of us abandoned like lepers, waiting only for death²¹. My hands were clasped, my hands were weapons, they were instruments for applauding - now they are slaves²².

¹⁹ p. 101. ... trebalo bi imati glavu kao čioda, pa ne vidjeti da sve zlo dolazi samo od savjesti lišene velikih ciljeva. I uostalom, od jednog jutrošnjeg stakalca. Od stakla uopće. Od silnog stakla koje već ugrožava svijet. Jer sve trune u zemlji i na zemlji, pa i savjest može, ako je suvišna, ali staklo se nago-milava, ostaje i traje i svjetluca opako iz svakoga zakutka. Kamo sreće ako se savjest pritaji, makar i nakratko! Skriveno staklo griže do krvi i ujeda iz potaje neočekivano. Skrivena savjest miruje. A krotine vraćaju staklu ubojitu oštrinu...

²⁰ p. 34. Ležim na svome otomanu u kuhinji i gledam svoje prste ... Ja bih o tim svojim prstima mogao ispričati male žalosne priče i bez svakog pretjerivanja, bile bi one čudnovate i ponešto jezive ... Pripadam narodu koji ima takove odgrižene prste, skvrčene tetive, batrljke, svestrano unakažene najpreciznije čovjekove alatke. I pripadam generaciji koja u tome prednajači ...

²¹ p. 35. Ali ako se odmaknem od svojih ruku, ako ih položim pored sebe ili ih sklopim na trbuhu, odjednom sam i ja samo kadaver koji se sprema da zakorači na rajske staze, i vidim sebe kao njenog sobnog susjeda - onamo Madona, ovdje ja, nas dvoje napušteni kao gubavce čekamo samo smrt.

²² p. 104. Moje ruke bile su sklopljene, moje ruke su bile oružje, bile su sprava za aplaudiranje - one su sada robinje.

My pensioner's daily allowance twists shyly between my fingers. The doctor squeezes my elbow, and now my hand crumples the note as though in reply to that squeeze, and I do not understand these two intimacies; do I care about this wretched banknote, or the doctor for my distrustful arm?! ... What has my hand become now, of all the things that it once was?!²³

The image of angels is associated with all the ritual of Christmas and used light-heartedly, mainly to describe Madonna's rare moments of appreciation of the narrator's attentions: as he sits in a halo of sunshine he reminds her of that distant Christmas when he played an angel in the traditional service, and it is as angels that the old lady sees him and his wife in her last words:

Like two angels you are to me my lovelies²⁴.

There are other images, but without giving a list this will perhaps be enough to show that the main theme of the novel is developed in a wealth of detail and humour, so that its allegorical significance emerges gradually, and is not imposed on the reader.

Because the various aspects of the work are so closely interwoven, and because the reader is driven always to look beyond the surface meaning, where so much is implied or understated, the texture becomes increasingly dense with closer acquaintance. The book can be read on several levels and it makes a particularly satisfactory whole because each of these levels reinforces the others. Ultimately, however, one interpretation suggests itself more forcefully than the rest: on the one hand because the whole tendency of the work is towards universal implication, and on the other because of the emphasis on childhood and age. We have seen that the childhood reminiscence is given special prominence because of its structural position: in the context of the whole novel the coincidence of the narrator's disillusion, the loss of his youthful ideals and revolutionary fervour, with his growing older no longer seems simply to add denser colouring to the picture of life in a post-revolutionary age. It seems that the ultimate theme

²³ p. 107. *Previja se među prstima moja penzionerska dnevnicu stidljivo. Doktor mi stišće nadlakticu, i šaka gužva novčanicu kao da odgovara na stisak, a ja ne shvaćam te dvije intimnosti; zar je meni do te postidene tu novčanice, ili tome Doktoru do moje nepovjerljive ruke?! ... Šta je ova moja ruka opet postala od svega što je nekoć bila?!*

²⁴ p. 204. *Ste mi kako dva anđela, lipi moji!*

of the novel is something more universal: namely the process of growing old. This suggestion is intensified by the whole episode of the narrator's attempted defloration of the little novice: she is not unwilling, but in the end it is he who is incapable, and the implication seems to be that he is irrevocably isolated in the grey no-man's land between the youthful freshness and vigour of the novice and the decaying old body of the Madonna. He can no longer participate in the world of the young, the world which he helped to create by destroying the old.

Ultimately, perhaps, it is impossible to reach a categorical conclusion about the allegorical significance of the novel. The reason for this lies largely in its singular style: despite the constant self-mockery, the reader is drawn frequently to identify with the narrator. On the one hand his situation and reactions are comic, but on the other his fundamental beliefs are readily recognised and accepted. This aspect of the work is at once unsatisfactory and appealing: the level on which it can be treated as pure allegory is frequently interrupted, and the author is too immediately present for the statement he makes to be objective. Fittingly, the ultimate effect of the novel is paradoxical: it has the technical coherence of a prose poem, because of its balanced composition and recurring imagery, but a disturbing disunity of tone and effect. The result is a shifting, ambiguous surface, the prime component of which is irony, but which is permeated with human compassion and warmth.

E. C. Hawkesworth

NOTERELLE LINGUISTICHE SLAVO-FRIULANE

A Evel Gasparini
nel suo 75°

1. La pubblicazione dell'ASLEF¹, oltre ad arricchire notevolmente le conoscenze sulle varietà dialettali del friulano, può fornire anche una buona occasione per individuare nuovi slavismi (di origine slovena) nell'Italia nord-orientale, e soprattutto per verificarne la circolazione ed una precisa localizzazione (che raramente è indicata in note opere lessicografiche). La consultazione dell'ampia opera cartografica (che include nella rete dei rilevamenti vari punti alloglotti, sloveni e tedeschi) consente inoltre di discutere, con nuovi materiali, spesso finora ignoti, sui rapporti linguistici e culturali slavo-romanzi nelle aree d'incontro tra Romania, Slavia e Germania².

In questo breve contributo mi limiterò intanto a tracciare un programma di lavoro, a fornire una breve esemplificazione circa la diffusione areale precisa di alcuni slavismi, per lo più già noti, e a segnalare eventualmente qualche parola friulana di origine slovena poco conosciuta. Crediamo pertanto di integrare, mediante la nostra rassegna (sia pure assai incompleta) le annotazioni e le etimologie di voci friulane proposte in precedenza da vari studiosi, a volte con cognizioni o prospettive inadeguate sui prestiti sloveni e tedeschi nei dialetti friulani³.

¹ Cioè *Atlante storico-linguistico-etnografico friulano*, diretto da G. B. Pellegrini (redattore capo G. Frau), di cui sono finora usciti i primi due volumi cartografici (Padova-Udine 1972 e 1975) e la mia *Introduzione all'ASLEF*, Padova-Udine 1972.

² V. i miei *Saggi sul ladino dolomitico e sul friulano*, Bari 1972, pp. 420-438 («Contatti Linguistici slavo-friulani»).

³ Gli studiosi che si sono occupati di «slavismi» nel friulano si sono fondati per lo più (o quasi unicamente) sul noto *Vocabolario friulano* di Jacopo Pi-

2. Bisogna d'altro canto riconoscere che manca ancora una monografia ampia, moderna e aggiornata che tratti complessivamente tanto delle mutazioni slovene nel friulano, quanto dei numerosi accetti friulani e veneti sedimentati in varie epoche, e sicuramente dal 1000 (o ancor prima) nel dominio linguistico sloveno, anche se non mancano buone ricerche in codesto settore dovute soprattutto a slavisti e romanisti jugoslavi⁴. Non possiamo dunque disporre di un'opera sicura, analoga a quella pubblicata, or sono alcuni anni, da H. Striedter-Temps, dedicata ai prestiti tedeschi nello sloveno⁵. Possiamo subito dichiarare con sicurezza - lo aveva già sottolineato K. Štrekelj nel 1890⁶ - che l'influsso sloveno sul lessico friulano risulta piuttosto circoscritto, tranne per poche voci di cui diamo qui sotto un campionario. Non altrettanto possiamo dire circa i nomi locali che anche nel Friuli centrale, con propaggini in quello occidentale (destra Tagliamento), per non parlare della fascia orientale, risultano invece abbastanza numerosi e ancora assai poco investigati⁷.

rona pubblicato per cura di G. A. Pirona, Venezia 1871 (= Pirona); tale opera è stata ampiamente aggiornata dal *Nuovo Pirona. Vocabolario friulano* a cura di G. A. Pirona, E. Carletti e G. B. Corngali, Udine 1935, ora più volte ristampato dalla Società Filologica Friulana di Udine, 2ª ed. 1967 (cito NP). Da alcuni anni la SFF sta pubblicando una serie di utilissime *Aggiunte al Nuovo Pirona*, suddivise per «zone» (Gemona, Buia, Cordenons, Val Cellina, Budoia, Moggio ecc.).

⁴ Sono in particolare sempre importanti i contributi di K. Štrekelj di cui menziono ad es., *Zur slavischen Lehnwörterkunde*, Wien 1904; *Beiträge zur slavischen Fremdwörterkunde*. I «Arch. sl. Phil.» XII (1890), 451-474 e II ivi XIV (1892), 512-555 ecc. Si veda anche F. Šturm, *Refleksi romanskih palataliziranih konzonantov ...* «Časopis za slov. jezik književnost in zgodovino» VI (1927), 45-85 e *Romanska lenizacija ...*, ivi VII (1928), 21-46. È ora assai interessante un articolo di A. Grad, *K izvoru slovenskih besed 'miza', 'borjač'*, *Linguistica* XIII, Ljubljana 1973, 198-209.

⁵ H. Striedter-Temps, *Deutsche Lehnwörter im Slovenischen*, Berlin 1963; per un'opera analoga relativa all'influsso tedesco sul serbo-croato: E. Schneeweis, *Die deutschen Lehnwörter im Serbokroatischen in kulturgeschichtlicher Sicht*, Berlin 1960.

⁶ Lo Štrekelj nell'articolo *Zur Kenntniss der slavischen Elemente im friaulischen Wortschatze*, «Arch. sl. Phil.» XII (1890), 474-486 a p. 478 affermava obiettivamente: «nach oberflächlichen Rechnung scheinen mir die Slovenen mehr als dreimal so viel von Friaulern, als diese von den ersteren entlehnt zu haben ...».

⁷ V. ora la utile rassegna di G. Frau, *Gli studi sulla toponomastica del Friuli: bilancio e prospettive*, in «Actes du XI^e Congrès international des Sciences Onomastiques» 1., Sofia 1974, 321-25.

Sulle ragioni storiche di tale presenza indiscutibile ho discusso in altre occasioni; ho ancora una volta sottolineato il ruolo ricoperto, a questo proposito, dalle *pustote* ricolonizzate a partire dal 1000, ad opera di contadini sloveni richiamati ed immessi in aree friulane, devastate e semideserte, da feudatari e dalla signoria ecclesiastica e politica aquileiese⁸. Anche se tali stanziamenti slavi (poi sloveni) furono verosimilmente assorbiti più o meno rapidamente (non possiamo stabilire una cronologia sicura) poiché essi costituivano tanti isolotti in seno alle più ampie comunità neolatine (considerate di maggior prestigio attraverso i borghi e le città cui facevano capo), le conseguenze linguistiche degli insediamenti alloglotti si vedono chiaramente nella sopravvivenza di alcuni tipici nomi locali e forse anche in qualche relitto lessicale limitato per lo più alla sfera semantica dell'agricoltura. Non è peraltro agevole poter distinguere in ogni caso i vari tipi di prestito nelle parlate friulane qualora godano di una discreta circolazione ed ampiezza di diffusione; sono verosimilmente «relitti» quelli facilmente individuabili in zone friulane di confine (ad es. nel Goriziano), ove la popolazione ha conservato più a lungo il bilinguismo, mentre il giudizio rimane assai più incerto rispetto alle mutazioni di modesta area di diffusione disseminate in paesi piuttosto lontani dalla *Benečija*⁹.

3. Tra gli studiosi dei rapporti linguistici sloveno-friulani i cui contributi conservano una notevole validità va menzionato in prima linea K. Štrekelj¹⁰ ed assai meno I. Koštiál¹¹. Ma non si dovranno

⁸ Mi basti rinviare alla mia *Introduzione* cit. 74-91 (con bibliografia essenziale).

⁹ Gli Sloveni, come si sa, utilizzano la denominazione «slovenska Benečija» per le regioni friulane in cui sopravvivono dialetti sloveni, mentre in italiano è corrente la dizione *Slavia italiana* (titolo di un noto volume di C. Podrecca, Cividale 1884 e 1887). Non capisco il motivo per cui alcuni studiosi sloveni non accettino tale definizione («Venezia slovena» in italiano sembra ora anacronistico), v. in proposito il disappunto espresso da Tine Logar, *Slovenska koroška narečja v Avstriji*, in *IX. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 2-14 julij 1973, Ljubljana 1973, 32 (a proposito di un articolo di A. M. Raffo, *Alcuni rilievi sulle parlate della «Slavia veneta» con particolare riguardo alla Val Natisone in Val Natisone*, Udine 1972, 147-173).

¹⁰ Articolo citato alla nota 6 (seguito da brevi note nella medesima rivista). L'A. fa il punto sugli slavismi del friulano e passa in rassegna quelli individuati dai suoi predecessori, ora accettandone le proposte etimologiche, ora scartandole.

¹¹ *Slavische Lehnwörter im Friaulischen*, «Arch. sl. Phil.» XXXIV (1913),

dimenticare alcune note occasionali del Pirona¹², di Th. Gartner¹³, di H. Schuchardt¹⁴, di A. Cosattini¹⁵, di U. Pellis¹⁶ di G. Marchetti¹⁷ e di G. B. Corgnali¹⁸.

Per le spiegazioni dei nomi locali friulani di origine slovena rendono ancora buoni servigi i brevi articoli di F. Musoni o di L. Quarina (qua e là piuttosto impreciso)¹⁹ o i lavori di studiosi jugoslavi e tedeschi²⁰. Ora si può contare anche sulla illustrazione generale della toponomastica friulana da parte di G. Frau²¹ e su alcune annotazioni dello scrivente²². Negli articoli del Musoni e del Quarina

292-298; in realtà il K. si limita a segnalare alcune parole di origine slovena (precisamente 79), raccolte a Lucinico nei pressi di Gorizia, ove una parte della popolazione sarà stata un tempo bilingue. Si tratta di parole che non varcano per lo più i confini dell'area goriziana vicina alla città.

¹² J. Pirona, *Voc. friul.* citato p. XVII (segnala una ventina di slavismi, ma non mancano chiari errori di etimologia).

¹³ Th. Gartner, *Rätomanische Grammatik*, Heilbronn 1883, 31-32 (segnala alcune voci friulane di origine slovena, ma non tutte sono spiegate correttamente).

¹⁴ H. Schuchardt, *Slawodeutshes und Slawoitalienisches*, Graz 1884.

¹⁵ A. Cosattini, *Contributo allo studio etimologico del vocabolario friulano*, «Pagine friulane» III (1890), 196-199 (su due colonne); il C. ripete e commenta il contributo di Štrekelj sopra citato, con alcune osservazioni personali (= Cosattini).

¹⁶ Si tratta di poche note (brevi) inserite qua e là nella rivista diretta dal medesimo A. «Forum Julii», Gorizia 1910-14 e di poche annotazioni inserite in «Ce fastu?» (*passim*).

¹⁷ G. Marchetti, *Lineamenti di grammatica friulana*, Udine 1967 (II ed.), 42-44 (v. anche alcune mie correzioni alle spiegazioni del M. nei miei *Saggi* cit. 450-453) (= Marchetti).

¹⁸ *Scritti di Gian Battista Corgnali a cura di G. Perusini*, estr. da «Ce fastu?» 41-43 (1965-67), Udine 1968 (con ottimi indici a cura di G. Frau) (= Corgnali).

¹⁹ F. Musoni, *I nomi locali e l'elemento slavo in Friuli*, Firenze 1897; L. Quarina, *Toponomastica slava nella pianura friulana*, «Ce fastu?» X (1934), 244-254.

²⁰ Ad es. F. Bezljaj, *Slovenska vodna imena*, Ljubljana 1956-1961; E. Kranz-mayer, in ZNF XV (1939), 193-224, ecc.

²¹ G. Frau, *Saggio di una illustrazione toponomastica generale del Friuli*, tesi di laurea a.a. 1964-65, discussa a Padova (dattiloscritto); ci auguriamo vivamente che tale importante contributo, riveduto e aggiornato, possa esser presto pubblicato.

²² V. ad es. la mia comunicazione tenuta al congresso di Sofia (sopra ricordato) *Toponymie de double tradition dans la région friulane* (uscirà tra breve nel

manca peraltro qualsiasi riferimento alle forme documentarie, fondamentali per ogni ricerca toponomastica seria; è invece particolarmente meritorio il lavoro del Frau che ha potuto avvalersi non soltanto del prezioso *Saggio geografico* di A. Di Prampero²³, ma anche degli schedari inediti, raccolti in lunghi anni di esplorazione delle carte friulane, da parte di G. B. Corgnali²⁴.

4. Cito ora qualche esempio di toponimo friulano di origine slovena già individuato dagli studiosi succitati; integro l'illustrazione soprattutto mediante le forme d'archivio²⁵:

Gorizia, a. 1001 *medietatem predi Solikano et Gorza nuncupatum* (cancelleria ted.), a. 1015 *medietatem unius ville que sclavica lingua vocatur Goriza*, a. 1064 *Meginardus de Guriza*, a. 1139 *Comes de Gorza*, a. 1146 *Heinrichus de Guorze*, a. 1150 *Goritiam*, 1166 *de Goricia*, a. 1174 *Egelbertus et Hertinc de Gorz*, a. 1221 *Maynardo de Gorze*, a. 1224 *Comitum de Gorizia*, a. 1228 *Meinardi de Goriza*, a. 1247 *Plebs de Goricia*, a. 1260 *in Gotischa*, ecc. (Prampero 70). La spiegazione dallo slov. *gorica* 'piccolo monte', 'collinetta' da *gora* 'monte' è assicurata, (ma il sign. di *gorica* può esser vario).

vol. II degli *Atti*); *Sul dialetto e sulla toponomastica della Val Natisone: a proposito di contatti linguistici slavo-friulani*, ora nel mio volume *Saggi di linguistica italiana*, Torino 1975, 462-477.

²³ A. Di Prampero, *Saggio di un glossario geografico friulano*. Venezia 1882 (= Prampero).

²⁴ Gli schedari di G. B. Corgnali che si riferiscono alla toponomastica e all'antroponimia friulana (una autentica miniera di materiali!) sono stati ora riordinati, e sono conservati alla Biblioteca comunale di Udine di cui il C. è stato per lunghi anni direttore.

²⁵ Riporto qui alcune sigle utilizzate: Plet. = M. Pleteršnik, *Slovensko-nemški slovar* (2 volumi) v Ljubljani 1894 (di cui esiste ora una ristampa: Cankarjeva Založba 1974); Topol. = *Topolessigrafia della Venezia giulia. Contributo alla Topolessigrafia italiana*, Trieste 1925; Schütz = J. Schütz, *Die geographische Terminologie des Serbokroatischen*, Berlin 1957; Skok = P. Skok, *Etimologiski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* (4 volumi) Zagreb 1971-74 (opera postuma, fondamentale per ogni ricerca anche di balcanistica); Tuma = E. Tuma, *Vocabolario botanico latino-sloveno* (con prefazione di C. Battisti) in «Studi goriziani» II (1924), 159-194. Ricordo infine tre tesi di laurea da me dirette: Goretta Racca-nello, *Contributo allo studio della terminologia friulana di alcuni mestieri* (a.a. 1972-73); Elisa Dal Prà, *Contributo alla terminologia friulana di alcuni lavori femminili* (a.a. 1973-74) e Maria Teresa Beltrani, *Contributo allo studio della terminologia agricola in friulano* (1973-74).

Qui interessa sottolineare alcune particolarità delle forme storiche che denotano spesso la componente di cancellerie tedesche. Va detto inoltre che la forma friulana *Gurizze* riproduce bene l'originaria slovena, mentre il ted. *Görz* trova i suoi normali antecedenti nelle forme sopra riportate. È interessante notare come la forma 'dotta' con *-tia*, *-cia* dei notai traspaià già negli atti del secolo XII, dovuta all'attrazione delle forme del tipo *Venetia* da cui il dotto *Venezia*; tale forma ha avuto presto il sopravvento nell'uso ufficiale italiano (ma in un primo tempo *Goritia*, *Goricia* dell'uso scritto doveva riprodurre *Goriz(z)a* del parlato). Il Quarina 251 menziona anche *Gorizzo* (Codroipo) cui corrisponde la forma all'a. 1297 *inter villam S. Vidotti et villam Guriz* (Frau 269) e a. 1377 *in villa Goricii* (Prampero 70); *Gorizizza* (Codroipo, Basiliano) a. 1311 *de Goricicia*, a. 1320 *Guriziza* (Frau 269), inoltre *Goriziz* (Basiliano e Campofornido).

Belgrado (friul. *belgrât*) in comune di Varmo, a. 1132 *in loco qui dicitur Velgradu*, a. 1184 *curtem de Belgrado*, a. 1266-67 *in loco cui dicitur Velgradum*, a. 1279 *silve seu nemoris quid appellatur gramougla supra Belgradum* (Prampero 19), Quarina 251, Musoni 8, Frau 179, da slov. *bel* 'bianco' e *grad* 'castello', 'fortezza'.

Prepotto, friul. *prepôt*, *prapôt*, a. 1161 *in villa que Prapot vocatur*, a. 1200 *de bonis de Prapot* a. 1235 *in villa de Prapoth* a. 1257 *mansus de Prapot, in curtina de Prapot*, a. 1244 *montem vineamque de Prapot* (Prampero 145, 147), dallo slov. dial. *prapot* 'felce' per *praprot* con dissimilazione aplogica (Plet. II, 210 *prapot* 'das Farnkraut'), Musoni 7, Frau 142, *Topoless.* 86 *prapet* slov. dial. 'felce' e *praprot* slov. felce (*praprotna draga* 'valle delle felci'). Si noti anche *Prapotnizza* a Drenchia (Val Natisone), dimin. del prec.; nella toponomastica friulana vi corrisponde ad es. *Feletto Umberto* (Udine) da *filictum* (REW 3300) 'luogo coperto da felci' (a. 1293 *Felet*).

Percotto friul. *perkût* in com. di Pavia di Udine, a. 1184 *Jacobus de Percoto*, a. 1202 *habebat advocatiam in Percoto*, a. 1211 *gastaldio de Percoto*, a. 1275 *in villa de Perchuit*, a. 1279 *in villa de Percodio*, a. 1292 *de Percodo* (Prampero 132); Musoni 8, Quarina 252, *Topoless.* 87 (*prehod* 'passo, valico'), dallo slov. *prehod* 'passaggio' 'traghetto' (Plet. II, 236). Il Frau 298 osserva giustamente che il paesino (che ha dato origine al cognome della nota scrittrice friulana) si trova presso il fiume Torre; cfr. inoltre *Percot* e *Precot* in comune di S. Leonardo (Val Natisone). Ne ha trattato anche il

Corgnali in un articolino de « La Patrie dal Friul » III (1948), 3-4 in cui egli sottolinea l'erronea italianizzazione di *Osôf* e di *Parcût* in *Osoppo* e *Percotto*.

Lonca, friul. *lonke* a Rivolto in com. di Codroipo, a. 1311 *de Loncha*, a. 1403 *in Loncha* (Corgnali-Frau 279); il Quarina 251 cita anche *Lonche* di Zoppola, e v. Musoni 8 che propone la derivazione da slov. *l o k a* 'palude', v. Plet. I, 529 *loka* 'sumpfige Thalwiese' 'die Aue' e *Topoless.* 63 *loka* 'prato paludoso' (ove è da notare la conservazione nel toponimo friulano della vocale nasale!); v. anche Schütz 55 s.v. *luka* ove si citano le corrispondenze slave tra cui lo slavo eccl. *lōka* 'Meerbusen' 'Tal' 'Wiese'.

Virco, friul. *vuerk*, in com. di Bertiole, a. 1174 *villam de Wirco*, a. 1275 *in villa de Wirch duodecim mansos*, a. 1366 *in villa de Wirco* (Prampero 225). La derivazione dallo slov. *vrh* 'sommità' 'cima', sostenuta dal Quarina 262, pare poco verosimile poiché - come osserva il Frau 342 - il paese si trova in aperta campagna pianeggiante. Si deve inoltre osservare che *r* sonante dello sloveno nei dialetti della Slavia italiana è normalmente reso con *ar* o *er*, e pare pertanto preferibile ricorrere allo slov. *virek*, dimin. di *vir* 'sorgente', 'fontana' (Plet. II, 771 *virek* 'Quellchen'), v. anche Schütz 73 *virak* (s.cr.). Il Frau annota « Virco si trova sulla linea delle risorgive ».

Zellina, friul. *ziline*, in com. di S. Giorgio di Nogaro e rio che da Castion di Strada mette nella laguna di Marano; a. 1239 *quantitatem paludis de Castello pertinentem ad Capitulum, silicet a Schusa veteris Ziline usque ad Levatam per quam itur Maranum recta linea versus occidentem* (Prampero 231); da confrontare ad es. con *Zelinis* di Codroipo e con a. 1489 *duos campos in loco dicto sora Zilinis* (a Carlino), v. Frau-Corgnali 344 (più incerto è invece il collegamento con *Zelina*, cioè *torrente Cellina* e *Val Cellina*, a. 984 *infra decursum aque que vocatur Zelina et rivi qui vocatur stortus* - Prampero 230 - poiché può esser ivi allettante il richiamo a *Celina* di Plin. NH III, 131, oppure la derivazione da *Cella* ant. *Cellis*, villa nel canale di Barcis ora scomparsa, a. 1319 *Ecclesia S. Georgei de Cellis* a. 1339 *de villa Celle* - Prampero 35 -; v. i miei *Saggi* p. 287. Pare verosimile la derivazione dallo slov. *celina* 'terra incolta', Musoni 7, Quarina 252, v. Plet. I, 77 *celina* 'etwas Unversehrtes ... das noch ungepflügte Land', e v. anche Schütz 52 s.v. s.cr. *čjelica* 'Brache, Heide, Neuland', anche *čjelina* (sec. XVIII) ove si

citano le altre corrispondenze slave. Pare alludere a terre abbandonate o non coltivate in precedenza. Ne ha trattato anche il Prati, RLiR XII (1936), 58 e Olivieri, TV 96.

Samotis, in com. di Martignacco già interpretato dallo slov. *samota* 'solitudine', Quarina 252, v. Plet. II, 457 *samota* 'die Einöde' 'die Einsamkeit'; fa venire alla memoria una situazione analoga a quella dei deserti prelatini e cioè ad «incolta et solitudines» della pianura friulana al tempo delle invasioni galliche menzionate da Livio (XXXIX, 22), v. i miei *Saggi* 272.

Rupa, friul. *rupe*, in com. di Basiliano, inoltre *La Rupa* a S. Giorgio della Richinvelda ed a Valvasone; come osserva il Frau 324 che richiama una nota del Corgnali (Schedario 180) «gli Sloveni chiamano *rupa*, una buca profonda, un burrone, una cavità con pareti ripidissime»; v. *Topoless.* 96 *rupa* 'grotta, abisso, fossa' e Plet. II, 325 *rupa* 'die Erdhöhle, das Erdloch, ein Wassergrube'; v. inoltre Schütz 48, s.cr. *rupa* 'Loch' ed ivi le corrispondenze slave, Skok III, 172-73 (che ne indica l'origine come postverbale di un verbo conservato ad es. dal polacco *rupić*, *rupać* 'scindere, friare', ceco *rypati* 'fouiller, enfoncer').

Grobies, in com. di Flaibano, *Grovie* a Basiliano, *Grovies* ivi, *Grovis* a Basiliano, Codroipo, Lestizza, Mereto, Sedegliano ecc.; secondo il Quarina 251 provengono dallo slov. *grobļje* 'cumulo' 'depositi di ghiaia', cfr. lat. *maceries* -ia, friul. *maférie* ed infatti v. Plet. I, 255 *grobļja* 'Steinhaufen, Schutt, Ruinen'.

Ialmicco, friul. *ialmīk*, in comune di Palmanova, a. 1120 (ca.) *in foro Aquileje in villa de Jamnich*, a. 1211 *in Janich*, a. 1238 *Razonis militis de Jamnico* (Prampero 80); v. Musoni 7, Podrecca, *Slavia Italiana* 29, Frau 274; normalmente è derivato dallo slov. *jama* 'fossa' 'grotta' col suffisso -ik, ipotesi verosimile e che richiede un perfezionamento di ordine fonetico: forse attraverso una antica metatesi di -mn- (slov. *jamna* da *jamina* 'die Grube', *jamnat* 'voll Gruben') e da -nm- per dissimilazione -lm- (??). È da notare che in slov. *jâmnik* significa «der Höhlenbewohner» (Plet. I, 357). Lo Schütz 47 per il s.cr. *jama* 'Grube, Vertiefung, Kluft, Höhle', oltre ai riscontri slavi, riporta anche il toponimo *Jamina* (che spiega *jamnich* dei documenti).

Gradisca d'Isonzo, friul. *gradisča*, a. 1160-1182 *in loco qui dicitur Gradisca*, a. 1176 *Gradisca*, a. 1275 *in Gradisca superiori* (Prampero 71); vi corrisponde *Gradisca* di Sedegliano, *Gradisca* di Spilim-

bergo (a. 1190 *in Pozzo*, *in Gradisca*, a. 1204 *in Plebe Cose scilicet in villa Gradisca*, Prampero 71), inoltre la forma dimin. *Gradiscutta*, fr. *gradiscute* a Varmo, a. 1289 *de decimis Belgradi et de decimis Gradische super Belgradum* (Prampero 71), ed è da notare che il toponimo si ripete altre volte. La derivazione dallo slov. *gradišče* 'fortezza', 'castello', già indicata dal Quarina 251, dal Rutar, *Colonie* 25, dal Frau 389 ecc. è assicurata; v. *Topoless.*: *gradišče* slov. 'luogo dove stava un castello', Plet. I, 243 «die Burgstätte, der Ort wo ein Schloss gestande hat», 'die Ringmauer, der Schlosswall'. È da notare che l'adattamento friulano e italiano della voce slovena è perfettamente regolare dato che lo slov. -šče è stato reso in friul. con -sk'e > -sće, italianizzato poi, secondo la norma, in -ska (è nota la palatizzazione friul. di *ca* in *k'a*, *ča*).

5. I campi nozionali in cui sia facile reperire più frequentemente alcuni slavismi nei dialetti friulani sono i seguenti: I) geonomastica, vale a dire appellativi che si riferiscono al terreno e che più spesso emergono nelle cristallizzazioni toponimiche, mentre essi hanno scarsa circolazione come comune appellativo; II) fitonimia, in cui è abbastanza agevole riunire un manello abbastanza consistente di voci slave anche lontano dalla fascia orientale; III) alcuni nomi di animali; IV) terminologia che si riferisce alla vita dei campi, a strumenti di lavoro e a vari arnesi analoghi; V) nomi d'indumenti o di arredi domestici; VI) nomi di cibi caratteristici; VII) nomi che si riferiscono a giochi, usi e costumi particolari, strumenti musicali e simili; VIII) pochi nomi di professioni; IX) qualche aggettivo, verbo ed espressioni varie. Di ciascuna delle categorie qui elencate daremo un breve campionario, senza la pretesa di completezza ed evitando alcuni slavismi limitati per lo più a Gorizia e vicinanze, o a Trieste, che assumono a questo riguardo una posizione particolare. In alcuni casi si resta incerti se poche voci slovene di origine tedesca siano la fonte delle parole friulane corrispondenti, oppure se sia possibile trarre queste ultime direttamente dai dialetti tedeschi (i casi sono particolarmente numerosi per il Goriziano).

I) Per i nomi che hanno rapporto col terreno mi basti rinviare a una mia raccolta precedentemente pubblicata che non desidero di ripetere qui e che si rifà per lo più alle fonti già sopra citate²⁶.

²⁶ V. un elenco di termini geografici sloveni con i continuatori toponimici

Sarebbe stato utile esplorare nuovamente la regione friulana per ritrovarvi tra i nomi locali le tracce di « Schiavo », « Schiavone », abbastanza comune²⁷; paradigmatico è l'esempio di un frequente accoppiamento di *Sclavons* a *Romans* anche sulla destra del Tagliamento²⁸.

II) Citerò alcune osservazioni di C. Battisti, « Studi goriziani » II (1924) p. 145: « Non dico cosa nuova se ricordo che nel campo della flora alpina e subalpina gli incontri e gli scambi linguistici fra friulani e sloveni non sono punto rari. Incroci e sovrapposizioni delle stirpi, contatti di confine hanno agito più profondamente che le derivazioni autoctone dai primi idiomi o accatti comuni – rarissimi in tempi antichi – dal bavarese ... ». Ecco qualche esempio: *barburizze* (anche *barburuzze*) 'fiordaliso' *Centaurea Cyanus* L. (NP 39) < slov. *purpurica* 'rosolaccio', *purpelica* 'papaver rhoeas' (Plet. II, 364), incontratosi col friul. *barbe* (?) (v. ASLEF I, 417 c. 43); *ceregne* 'bernoccolo' (attestato dalle nostre inchieste dell'ASLEF Q. 375) < slov. *črešnja* 'ciliegia' (secondo un'ipotesi non impossibile del Marchetti 42), *cernicule* 'mirtillo' (v. qui avanti); *cespe*, *siespe* 'susina' e *cespâr* 'susino' (v. qui avanti); *cimbar* (e *zimbore*) 'qualità di susina', 'lazzeruolo' *Crataegus Azarolus* L. arboscello di frutto coltivato e talora inselvaticato' (NP 150) e per la forma triestina v. Rosamani 1255–57 *zibora zimberle*; Cosattini 197 < slov. *cimbor*, *cibora*, *cibara*, dal bavar. *Zipper*, *Zippert* 'specie di prugna' (Štrekelj 482); *cimiriche* 'elleboro' 'veratro' e anche 'colchico' < slov. *čemerika* (Battisti cit. 145)²⁹; *còcul* 'gettaione' (NP 165) < slov. *kokolj* (Battisti cit. p. 145); *crompir* 'patata' (raro) < slov. *krompir* (dal ted. *Grundbirn*); *gabra* 'frassino' (NP 363) voce (pare) limitata al Goriziano, < slov.

friulani nella mia *Introduzione* cit. 77–79 (con qualche incertezza espressa da punto interrogativo).

²⁷ Un ampio elenco dei continuatori toponimici di *S(c)lavus*, *Sclavenus* ecc. nelle varie aree italiane, anche meridionali, si trova nel lavoro di Ivan Petkanov, *Slavjanski vlijanja v romanskite ezici i dialekti* (in bulgaro con sunto in francese) in « Godišnik na sofijskija Universitet » LIII.1. (1959), 193–317 e *Altri elementi slavi nelle lingue romanze fino al secolo XVI*, ivi LIX (1965), 431–492.

²⁸ L'accoppiamento di *Romans* e *Slavons* si nota tanto nelle vicinanze di Gorizia, quanto nella zona della destra Tagliamento.

²⁹ Mi basti rinviare ad un mio recente articolo *Un nome preromano dell'Aconitum Napellus*, ove tratto anche del tema fitonimico *čemer* diffuso nelle lingue slave e baltiche (in corso di stampa in AGI).

gaber che significa propriamente 'carpino' (Plet. I, 205); *jermàns* 'millefoglio' (specie nel Collio), v. ora A. Zamboni in *Studi di filologia romanza offerti a S. Pellegrini*, Padova 1971, p. 716, ove si osserva che il tipo più comune nelle zone slovene confinanti col Friuli è *rmanz*, *rmanza* e si menziona il friul. di Muggia (ant.) *romans* tratto dai testi raccolti da J. Cavalli, AGI XII, 1890–92, p. 343: *romans*, < slov. *jer manec* con le varianti *rmanek*, *jer manek* (entrato anche nel ted. dial. di Baviera e di Boemia) che pare risalire poi a *herba romana* (v. Plet. I, 366 *hermanec*, *rman* 'die Schafgarbe' *achillea millefolium* L., Goriziano); *jeussa*, *jeussi* 'ontano' (Goriziano) < slov. *jelsa* idem (Plet. I, 365 *jelša* 'alnus glutinosa'); *luziz* 'boschetto, macchia ombrosa' (NP 539) < slov. *ložič* (dim. di *log*) 'das Wäldchen' Plet. I, 534; *nete* 'menta' (NP 650) < slov. *meta* (dal lat. *menta* con la perdita della nasale e *m*-> *n*-); *mòziche* 'fragola' anche *mòzziche*, *mociche* (in Carnia e Val Canale), NP 623, Battisti cit., p. 145 < slov. *močnica* che indica propriamente il mirtillo rosso (*Vacc. Vitis Idaea* L.), Tuma 192 (nel nostro ASLEF I, 613, ove è esaminato tale concetto, abbiamo raccolto *múčine* a Chiusaforte); per *puspân* 'bosso', non è sicura la derivazione dallo slov. *pušpan* 'immergrüner Buxbaum' (*buxus sempervirens*) a sua volta dal ted. dial. *puchspan* (*Buchsbaum*) poiché la provenienza diretta dal tedesco è sempre possibile (ho sentito usare tale espressione anche da falegnami della prov. di Belluno, ed in tal caso essi la avranno appresa in aree germanofone); *rubida* 'spinaia' (NP 1391) < slov. *robida* 'die Brombeerstrauch' (*rubus fruticosus*) a sua volta dal lat. *rubus*; *triscule* 'fragola' (v. qui sotto); *visin* e varianti, *visignâr* 'frutto e albero di marasco' 'visciolo' (v. qui sotto); *nise* 'Setaria glauca' e *nise di panole* 'Setaria viridis', *nise forcule* 'Poa trivialis' *nise morene* o *morene di panole* 'Poa pratensis'; *nise* corrisponde per lo più a *grame* 'Cynodon Dactylon'; secondo il Corgnali 266 – il quale vi contrappone la denominazione di *altissime* – verrebbe dallo slov. *nížek* 'basso' (« Mi mari, che veve vivût in campagne mi discoreve di *nise* e di *altissime*, e' jo, no sai parcé, mi soi, un pôc a la volte, mitût tal cjâf che se l'*altissime* 'e jé alte, la *nise* 'e devi sei basse ... »), v. anche NP 652 *nise* bot. = *grame morene*; *cisignòc* corrisponde a uno dei tanti nomi friulani del 'colchico', v. Zamboni, St. MVG. XX (1972), 226; secondo il Corgnali 260–70 starebbe in rapporto con lo slov. *češen*, *češenj* ecc. 'aglio' (semanticamente

possibile, ma non mancano le difficoltà fonetiche!). Aggiungo *ruše* 'pino mugo' del Canal del Ferro < slov. rušje « die Zwergkiefer » Plet. II, 446), raccolto con le nostre inchieste dell'ASLEF I, 602 c. 123³⁰.

III) Tra i nomi di animali citeremo ad es.: *bosia crota* 'rana verde' (NP 200 e Koštiál 130) - diffuso nel Goriz. - < slov. božja krotá (Plet. I, 477) « Laubfrosch », più propriamente *božja žaba*; *cagna, cagnàs* 'poiana' 'astore' (NP 90) < slov. kanja, kanjec, kanjac idem (Plet. I, 385); *chèbar* 'scarafaggio' (NP 119) < slov. kebar (dal ted. Käfer); *cocòsse* 'gallina' a Buia (A. Ciceri, *Agg. NP, zona di Buia*, Udine 1968, 14) < slov. kòkòš idem; *gòvet* solo nelle frasi *passùt come un gòvet* cioè 'vitello ingrassato' (Marchetti, *Agg. NP*, Udine 1967, 16, diffuso nell'area pedemontana) < slov. govéd 'bovino'; *gubilza* 'cavalletta' (NP 412, Goriziano) < slov. kobilica idem (Plet. I, 416); *madrac* 'biscia, serpe', assai comune in Friuli, è stato erroneamente attribuito allo sloveno poiché è quest'ultima lingua, al contrario, che ha attinto dal friulano (slov. *modràs* derivato dal pl. friul.); *madràc* corrisponde al trev. e bellun. *maràs* 'vipera' e risale al lat.-gall. *mataris* + *-aceu*, cfr. per la semantica il serpente *saettone*, e l'it. *marasso*; *masaròc -òt* 'salamandra' (Goriziano) risale allo slov. *močerad* idem (Plet. I, 594 *močerad* 'der gefleckte Salamander' *salamandra maculata*); *pensa* 'capinera' (Goriziano) < slov. penica idem (Plet. II, 22); *razza* 'anatra', molto diffuso, v. qui sotto; *sàrasen* 'calabrone' (Goriziano) < slov. sršen idem (Plet. II, 565); *save* 'rospo' e varianti, molto comune, v. qui sotto; *sciurc* 'scarafaggio' (NP 1394, Goriziano) < slov. ščurek 'blatta orientalis' e 'grillo', Plet. II, 622; *soia* 'ghiandaia' (NP 1064) < slov. šoja 'der Eichelhäher' (*garrulus glandarius*) 'die Elster', Plet. II, 640; *storcli* 'sciocco' (Goriziano) < slov. štorkla -lja 'cicogna' (di origine ted.) e fig. 'maldestro' 'rozzo' (v. Plet. II, 646 *štorkljač*).

IV) Forse più frequenti i termini che si riferiscono all'agricoltura, ad es. *batisa* 'mazza' (Goriziano) da cui il verbo *batizà* 'sodare' (NP 45) < slov. betica, batica 'battaglio', e si noti anche

³⁰ V. il mio articolo *Le denominazioni di alcune conifere nei dialetti friulani*, in *Scritti in onore di Giuliano Bonfante* (in corso di stampa).

friul. *butizze* 'randello'; *britola, britule* 'coltello a serramanico', 'roncolino' (v. qui sotto); *comàt* 'collare del cavallo' (v. qui sotto); *cosse* 'gerla da portare sulla schiena fissata alle spalle con lis *brazzadoris*' (v. qui sotto); *cos* 'paniere' 'cesta' (v. qui sotto); *cose* (con *s* sonora!) 'specie di cavalletto', *glove* (biforcazione di rami d'albero con vari usi) e 'finimento di ferro dell'alare per sostenere la scodella del sale' ecc. (specie a Reana) - NP 190 e 389 - v. Corgnali 270 il quale indica giustamente in slov. *koza* 'capra' l'etimo corretto (Plet. I, 449 *koza* 'eine mit Haken versehene Stange über dem Feuerherde'); *matica* 'zappa' (Goriziano), NP 1380 < slov. motika idem; *mec* 'otre' (NP 585, Goriziano) < slov. meh 'vescica'; *otava* 'fieno di secondo taglio' < slov. otava idem (di origine slava, v. i miei *Saggi* p. 392); *pira* 'farro', v. qui sotto; *pricina* 'cassetta che si appende di traverso sotto il carro agricolo' (Marchetti p. 43) < slov. prečina, prečnica 'traversa' (Plet. II, 222); *rabote* e ant. *rabot* 'prestazione di lavoro senza pagamento' (NP 939) < slov. rabota 'lavoro'; *rasine* 'regolo per muratori' anche *razina* (Marchetti p. 43) < slov. razina idem (Plet. II, 387 *razina* 'das Niveau'); *ranizze* 'striscia di terra lungo una siepe' (Marchetti p. 43) < slov. oranica 'das Ackerland' *senožeti in oranice*, Plet. I, 846; *sgagne* 'acquavite' < slov. žganje idem; *sgàile* 'frusta per buoi' (NP 1024) < slov. dial. zaigla, gaizla (che risale al ted. *Geissel* idem) con doppia metatesi (Štrekelj 485, Cosattini 199, il quale osserva che potrebbe trattarsi di sprostatico); ricordo infine *ciutare, zùtare* 'specie di borraccia per portare l'acqua durante i lavori dei campi (più comune *butàz*), probabile prestito dallo sloveno *čutara* 'flache, runde, meist hölzerne Reise - oder Felflasche' (Plet. I, 117), voce di amplissima diffusione balcanica, v. Corgnali 268.

V) Pochi sono i nomi di indumenti o di particolari arredi, ad es. *cùzzine* (Carnia) 'coperta tessuta di lana grossolana e pelosa specie per cavalli' (NP 220), già collegato allo slov. *kocina* 'pelo', ma è ipotesi assai dubbia, cfr. anche bellun. *koz* 'coperta pesante di stracci' e tir. *Kotzen* 'zottige Decke aus Wolle', Schöpf 336 e i miei *Appunti etim.* I, 274³¹; *craglizze* 'tela della Carniola che non

³¹ G. B. Pellegrini, *Appunti etimologici e lessicali ladino-veneti*, in « Atti Istituto Veneto » CVI (1947-48), 247.

diventa mai bianca' (NP 193) < slov. *kranjica* 'della Carniola'; *pasizze* 'fascia, cintura', v. qui sotto; *petizze*, *pitizze* 'moneta austriaca da 26 soldi veneti e 13 carantani o 5 grossi in corso ai primi del secolo XIX' < slov. *petica* 'da cinque' (Plet. II 31); *ruta* 'velo, fazzoletto da testa' (Goriziano) < slov. *ruta* 'das Kopftüchel', Plet. II, 446; *rutise rutizze* 'catena di ferro lunga circa due metri... del carro rustico' (NP 907) < slov. *ročica* 'die Wagenkipfe' ecc. Plet. II, 431 (etimo di Štrekelj, « Arch Sl. Phil. » XXVI, p. 419); *scarabàz* 'frusta' (NP 955) < slov. *karabac* (dal ted. *Karabasche*); *sùchigne* 'specie di veste antica' < slov. *suknja* 'panno'; *zanche* 'rinforzo di ferro' (NP 1301) < slov. *zajnka* 'Schlinge' 'Band' (Štrekelj 486).

VI) Menziono per i cibi: *colàz* 'ciambella', molto diffuso (v. qui sotto); *fula* 'tipo di gnocchi' (Goriziano) < slov. *fulja* idem (dal ted.) secondo Koštiál 294; *gubane* 'nota focaccia di pasta sfogliata con ripieno di noci, zibibbo e droghe tritate', molto comune, specie a Cividale e nella Val Natisone (NP 412) < slov. *gubana* idem (dal verbo *gubati* 'falten, in Falten legen', Plet. I, 259); *mule*, *mulis* 'sanguinaccio' (NP 627) < slov. *mula*, *mulica* idem (Plet. I, 618); *pitinìz* 'rapa arrostita sulla brace' (NP 767) < slov. *pečenica* = *pečena repa* (Plet. II, 17), Štrekelj 484, Cosattini 189, Ussai « Ce fastu? » XI, 145; *plucie* 'polmeni' (cibo), nel Goriziano e a Trieste < slov. *pljuča* idem; *repa*, corrispondente al friul. *broade* < slov. *repa* 'rapa'; *ribiz* 'grattarape' (v. qui sotto); *sligovizze* 'acquavite di prugne' (ormai ampiamente nota in Italia) < slov. *slivovica* (da *sliva* 'prugna'); *strùcul*, *strùcolo* 'noto dolce = *Strudel*' < slov. *štrukelj* (dal tedesco).

VII) Ed ecco qualche nome che si riferisce a giochi, usi e costumi, ecc.: *bèrsla* 'trottola' (Goriziano) < slov. *brljica* idem; *gòdine* 'specie di mandola, strum. musicale' (NP 393) < slov. *godem* 'suono' (I pers., infin. *gosti* 'suonare il violino'), Plet. I, 237; *cres* 'fuochi di S. Giovanni' (molto diffusi in Friuli con altri nomi) < slov. *kres* 'das Feuer das am Vorabend des Johannesfestes angezündet wird', Plet. I, 464; *likôf* 'merenda o pasto che il proprietario dà di regola agli operai occupati nella costruzione d'un edificio, quando si giunge a tetto' (NP 521) < slov. *likof* idem, a sua volta dal m.a.ted. *Litkouf*, cioè *Leikauf*, ma la voce friulana potrebbe venire direttamente dal tedesco, v. anche Corgnali 330; *coleda* in Val d'Arzino si equivale a « buine man », cioè a doni fatti

in occasione del capodanno ai bambini che cantano le tipiche canzoni, girando di casa in casa; secondo il Corgnali 315 sarebbe (giustamente) lo slov. *koleda* 'der von Musik und Gesang begleitete ... Umgang von Haus zu Haus, wobei Gaben gesammelt werden' (Plet. I, 422) (risale al lat. *calendae*!); *pis-cianca* 'zufolo' (Goriziano) < slov. *piščalka* idem (tale voce è molto produttiva anche per indicare varie piante nella Slavia italiana).

VIII) Tra i nomi di professioni bisogna riconoscere che alcuni slavismi sono limitati soprattutto a Gorizia e Trieste; tali ad es. *mesnar* 'campanaro, sacrestano' < slov. *mežnar* che riproduce il ted. *Mesner*; oppure *perisa* 'lavandaia' < slov. *perica* (Koštiál 294 e per Trieste v. Rosamani 769); *sintar*, *scintar* 'accalappiacani' (NP 971 'copecians' e Rosamani 1032) < slov. *šintar* dal ted. *Schinder*.

IX) Tra le espressioni varie, ad es. *barbelà* 'parlare ansimando' 'balbettare' < slov. *brbljati* 'plappern, plaudern' (Plet. I, 52); *clòpadiz*, *sclopàdiz* 'barlaccio', 'stantio', dicesi di persona che non sta bene senz'essere malata (NP 162) < slov. *klopetic* idem (Plet. I, 413); *cudicio*, *cudin* 'diavolo' (Goriziano) < slov. *hudič* idem; *muči* 'zitto', slavismo di ampia diffusione anche nel Veneto ed in altre regioni italiane < slov. *molči*, *muči!* 'taci!'; *polegane*, *poligane* 'arte d'insinuarsi nell'animo altrui con lusinghe' (NP 789, Boerio 517, Rosamani 809), voce di ampia diffusione anche in altre regioni dell'Italia settentrionale < slov. *polagano* 'adagio pian piano' (Schuchardt 79, Štrekelj, « Ar. Sl. Phil. » XXVI, 416); *sime*, *sima* (con s- sonoro!) 'temperatura rigida', 'inverno molto freddo', noto soprattutto a Trieste, ma anche in altre regioni (ad es. nei dialetti agordini!) < slov. e s.cr. *zima* 'freddo' 'inverno'. Ricordo infine una parte del corpo umano *pòpec* 'ombelico' (Goriziano) < slov. *popek* idem (Pellis, « Ce fastu? » VI, 23 e NP 593). Un lungo discorso a parte meriterebbe la voce friul. *pojata* 'mucchio della carbonaia' che il Marchetti 43, deriva erroneamente dallo slov. *pojata* 'baracca, capanna'; si tratta invece del lat. *podium* + suff. -*attus* (REW 6627) noto a tanti dialetti dell'Italia superiore proprio della forma *pojât*, *pojata* ecc. idem. Ora ci si può chiedere se anche lo slov. *pojata* che trova corrispondenza in tante lingue balcaniche non rappresenti una continuazione di **podjare* 'appoggiare' (si vedano vari sensi in Skok, II, 695, s.v. *pojata*, *pojat*). A tale significato si attiene anche il friul. che conosce oltre a *poât* 'car-

bonaia' (NP 785) da *pojât*, anche *poât* (da *pojât*) 'costruzione accessoria a pali canne, tavole a un piovante che s'appoggia ad uno dei muri esterni della casa rustica e serve da ripostiglio' (ivi). Ho l'impressione che si tratti di una voce diffusa nella latinità balcanica, non ancora sufficientemente esplorata (lo Skok in definitiva la dichiara di origine preslava).

6. Passo ora all'esame più particolareggiato, per l'aspetto areale, di alcuni slavismi abbastanza diffusi, mediante l'ausilio dell'ASLEF e dell'ALI (inedito)³²:

1) « *Vaccinium myrtillus* L. »; sono attestate le seguenti forme per varie località nell'ASLEF, I, 612 carta 127³³: 3a Tim. *černíkula* (anche ALI) 5 Paul. *černikuläs* pl. 19a Lov. *černíkules* pl. anche ALI 19b Ced. *čarníkule* (AIS), 20a Bev. *cärnikulis* pl., 20 Mogg. *čarníkulis* pl. (AIS), 30 Zugl. *k'arníkule*, 31a Ilg. *černíkulas* pl., 35 Prn. *čirnikula*, 36a Intss. *černíkule*, 45 Venz. *čirnikule*, 50 Ospp. *čirnikula*, 51 Gem. *čirnikule*, 52 Montn. *čirnikule/čirnikule*, 60 Pinz. *černíkule*, 64 Art. *čirnikules* pl. (*k'arnikolár* 'la pianta'), 68a Racch. *černíkulis* pl., 75 Fanna *čirnikulis*, 79a Aon. *čirnikui/cirnikules* pl., 80a Mels *cernikule*, 83a Feltt. *černíkules*, 86 Faed. *černékules*, 87 Torr. *černíkula*, 99 Mor. *čirnikulis* pl., Civ. *černíkula*. Al tipo qui esaminato si deve aggiungere uno meno comune e più vicino alla voce slovena che ha originato il prestito friulano: 15 Dogna *k'arničis* pl. (anche ALI), 21a Raccl. *k'arničis* pl.; tali forme sono sprovviste del suffisso *-ikula* id origine friulana (cfr. *morúkula* idem). La derivazione da (*jagoda*) *černica* appare evidente (Štrekelj 481, Battisti cit. 145), vedi anche Tuma 192. La mutazione deve esser avvenuta attraverso *černice* pl. (pron. *-tse*), reso in dial. carnici con *černiče*, come confermano anche le forme più vicine alla regione slovenofona: *k'arničis*. Poi è stato aggiunto il suffisso *-ikula* con va-

³² ALI = *Atlante Linguistico Italiano*, in corso di allestimento presso l'Università di Torino (direttore dell'opera Corrado Grassi). Q. = numero della domanda nel Questionario; per l'ASLEF rimandiamo all'opera pubblicata per i primi 2 volumi, e agli schedoni - col numero del Q. - pronti per la stampa per i materiali non ancora pubblicati. Le sigle delle località sono elencate nella mia *Introduzione* pp. 249-52.

³³ Ho illustrato la nomenclatura friulana e settentrionale italiana della pianta nell'articolo *I nomi friulani del 'mirtillo nero' e del 'mirtillo rosso'* (in corso di stampa nella *Miscellanea* in onore di K. Th. Gossen).

rianti; *če-* in atonia è stato attratto da *k'a-* < CA- latino. Quanto alla grande fortuna della nostra denominazione in quasi tutte le aree friulane (Carnia, Val Canale, Friuli centrale ecc.), si potrebbero fare alcune supposizioni tra le quali ad es. questa: i primi spacciatori del mirtillo sui vari mercati friulani (tale vendita era molto comune in vari paesi alpini) potrebbero esser stati sloveni e spesso dei paesi della Slavia italiana, ove il mirtillo è particolarmente rigoglioso. Essi avrebbero venduto il prodotto col loro nome dialettale.

2) « susino », « susina », *Prunus domestica*, ASLEF Q. 400 ALI 3836 : 5. Paul. *čréspen* (6a Lagl. *čréspen*, 7a Ug. *čréspen*) 15 Dogna *zepár*, 23 Frn. St. *šjespáre*, 26 Rav. *sešpárje*, 28 Lauc. *sešpár*, 31a Ilg. *zespárje* (34a *čöšpline*, 34b *čöšple* = Oscc. e Stlv.), 36a Intss. *šjespár*, 42 Trm. St. *čespár*, 45 Venz. *sešpár* (46a Prad. *zjespár*), 47 Clauz. *zespárje*, 48 Vt. d'As. *čespár*, 49 Forg. *čespár*, 50 Ospp. *šesepár*, 51 Gem. *sešpár*, 52 Montn. *sešpár*, 56a *čespár*, 64 Art. *sešpár*, 65 Magn. *šesepár*, 66a Ciser. *čespár*, 67 Nim. *šesepár*, 68a Racch. *sešpár*, 75 Fanna *šjespár* (o *amolár*) 77 Arba *šjespár*, 80a Mels *sešpár*, 83a Feltt. *sešpár*, 86 Faed. *šesepár*, 87 Torr. *šesepár* (88a Vern. *drijeu od čiespe/čiespár*), 96 Cos. *sešpár*, 99 Mor. *sešpár*, 100a Ceres. *šesepár*, 103a Cern. *šjespár*, 105 Civ. *sešpár*, 107a Mezz. *šjespér*, 108 Bud. *šjespér*, 112a S.Od. *čespár*, 113 Mer. *sešpár*, 115 Ud. *šjespár*, 118a Ors. *sešpár*, 119a Lonz. *šesepár*, 103a *šesepár*, 131 Manz. *šesepár*, 134a Brazz. *sešpár*, 138 Gor. *sešpár*, 139a Cavol. *sufinér* e *šiespér*, 144a Zomp. *sešpár*, 146a Lav. *šesepár*, 150 Ch. Vsc. *šesepár*, 161 S. Vt. T. *sufinár* e *šiespár*, 162a Str. *šesepár*, 169a Versa *sešpár*, 172 Chns *šesepér* e *sufinér*, 175a S. Pao. *sešpár*, 176 Varmo *šesepár*, 177 Rivign. *zespár*, 187 Mans. *šiespér*, 189 Ronch. *sešpár*, 199a Cave S. *sešpár*, 206 Carl. *čespár*, 209 S. St. *šiespér*, *šuketér*, 212 Aqu. *sešpár*, 214 Fium. *sešpár*, 215 *šesepár* (219 Sgon. *driju od čiespe*). Dallo slov. *č e š p a*, *č e š p l j a* 'die Pflaune' 'die Zweschke' (*prunus domestica*), Plet. I, 100³⁴ + suff. romanzo -a r i u. È sorprendente la profonda penetrazione dello slavismo in ogni angolo della regione friulana con propaggini oltre il Livenza e non è facile determinarne i motivi della fortuna.

3) « fragola » (*fragaria vesca*) ASLEF Q. 378, ALI Q. 1995:

³⁴ Secondo lo Štrekelj 476 lo slov. *č e š p a* deriverebbe dal bavar. *Zweschpen* 'Zwetsche', v. anche Cosattini 197, e vedi anche Štrekelj, ČZN VI, 66, ove si propone per la pianta un etimo remoto.

96 Cos. *triškules* pl., 97a Cic. *triškules* pl., 103 Ceres. *triškule* (accanto al comune *fréule*), 113 Mer. *triškule*, 119a Lonz. *drískula*, 127 Basil. *triskule*, 130a Lumgn. *triskule*, 131 Manz. *triškule*, 134a Brazz. *triškule*, 134a Brazz. *triškule*, 146a Lav. *triskule*, 150 Ch. Vsc. *triškule*, 155 Farra *drískulis* pl., 169a Versa *triskulis* pl., 193 S. Giorg. *triskule*, 194a Malis. *triskule*, 195 Cerv. *triškula*, 196 Ruda *triškula*, 209 S. St. *triskole*, 214 Fium. *triškula* (219 Sgon. *smúkvenze*). Dallo slov. *tr o s k a l i c a* (pronunciato *trúsklca*) 'Fragaria collina', anche *troska* 'Fragaria elatior', *truska*, *truskalica*, *truskovec*, Štrekelj 486³⁵; si noti la diffusione del nostro tipo lessicale «centro-orientale».

4) «visciolo» *Prunus cerasus*, ASLEF Q. 395, ALI Q. 3832 : 17 Ovr. *višula/viščula*, 18 Sutr. *višiniš*, 19a Lov. *višiniš*, 21a Raccl. *višinis*, 23 Frn. St. *višare*, 26 Rav. *višiniš* (34a Osc. *višana*, 34b *višfen*), 36a Intss. *višui*, 41a Chiev. *višfol*, 42 Trm. St. *višfoi*, 44a Intrn. *višulár*, *višinár*, 45 Venz. *višinár salvádi*, 50 Ospp. *svuišulár*, 51 Gem. *višinár*, 52 Montn. *višinár*, 56a Poff. *višulár*, 60 Pinz. *svuišfin*, 64 Art. *višiniš*, 65 Magn. *višinár*, 66a Ciser. *višui*, 67 Nim. *višins*, 68a Racch. *višolár*, 73a Grizzo *višolár*, 80a Nels *višui*, 83a Feltt. *višui*, 86 Faed. *višulár*, 87 Torr. *višlár* (88a Vern. *višhá*), 96 Cos. *svuišui*, 97a Cic. *svuišuiš*, 100a Ceres. *višulár*, 101a Modl. *višulár*, 103a Cern. *višulár*, 105 Civ. *višulár*, 112a S. Od. *višinar*, 113 Mer. *višulár*, 115 Ud. *višulár*, 118a Ors. *višular*, 119a Lonz. *višulár*, 134a Brazz. *višul*, 127 Basil. *višulár*, 130a Lumgn. *višulár*, 131 Manz. *višulár*, 138 Gor. *višulár*, 144a Zompicchia (Codroipo) *višiniš*, 146a Lav. *svuišulár*, 150 Ch. Vsc. *višui*, 162a Str. *višiniš*, 169a Versa *višui*, 193 S. Giorg. *svuišiniš*, 194a Malis. *višulár*, 196 Ruia. *višis*, 206 Carl. *višulár*, 221 Ts *višolér*, 223 Mugg. *višolér* (219 Sgon. *višhá*). È verosimile che le voci succitate, le quali ricoprono la massima parte della Regione, dipendano soprattutto dallo slov. *višnja* idem, come sosteneva lo Štrekelj 486; il problema è assai più complesso per l'it. *visciolo* e per le forme dialettali analoghe che qua e là traspaiono anche nella nostra rete di rilevamento³⁶. È da notare che le forme in *-ár*, del

³⁵ Vedi anche Cosattini 199.

³⁶ Per l'it. *visciola* è verosimile una origine longobarda accennata ad es. da Devoto, *Avviamento* 459 (long. **wih sila*); ma, come osserva anche il DEI V, 4067, le voci friulane accennano nella massima parte ad una origine slovena, e dai nostri materiali si può intuire spesso l'incrocio tra il tipo di derivazione germanica con quello di origine slovena (con *-ār*).

tipo *višiniš* ecc., alludono ovviamente alla pianta (nella nostra raccolta le risposte si riferiscono più spesso alla pianta, altre volte al frutto).

5) «anatra femmina» e «anatra maschio», ASLEF II, 804 e 805 carte 228 e 229. Quasi ovunque dai nostri rilevamenti compare l'espressione *ráza*, *ráze*, *rása*, *ráse* e *razát* (spesso per il maschio). Cito solo una brevissima esemplificazione: 10a Lud. *razo*, 3 Palzz. *razát* (6a Lagl. *razát*, 7a Ug. *rázman*), 18 Sutr. *rasát*, 19 Arta *račát*, 19a Loc. *razát*, 15 Dogna *razát*, 21a Raccl. *razát*, 24 Amp. *rašát*, 26 Rav. *rasát*, 28 Lauc. *račát*, 30 Zugl. *razát* (88a Vern. *razón*). Per il maschio (ma a volte anche per la femmina) nell'area friulano-veneta, e qua e là anche in area friulana (ma assai di rado) figura *mašurín*, *mašorín*, al P. 209a Corb. *mádro* e non manca *ána*, *ánara*. Il tipo *rátza* è penetrato anche al P. 16 Sauris (ted.). Normalmente si ritiene che il tipo «raza» in Friuli sia una voce di origine slovena, ma non sono mancati alcuni dubbi ed altre proposte etimologiche. Com'è noto il medesimo tipo riappare nel romeno, nell'ungherese e nell'albanese³⁷.

6) «anatroccolo» ASLEF II, 806 carta 230. Si notano quasi ovunque derivati di *ráze* col suffisso tipico del friul. *-üttu* : 17a Luin. *razúta* (16 Saur. *rátzela*, dim. ted.), 3 Palzz. *razúte*, 18 Sutr. *račúte*, 38 Lauc. *račúte*, 30 Zugl. *razúte*, 31 Tolm. *razúte*, 31a Ilg. *razúte*, 19a Lov. *razúte*, 21a Raccl. *razúte* ecc. (quasi ovunque!). Altri tipi sono ad es. *anarúte*, *anarín*, *puldín de-l-ána*, ecc. È da notare che anche al P. 187 Mansué appare *rađéta*, al P. 209a Corb. *rađeta/rađót*, 201a Lug. *rasús* pl. 213 Grado *rása pikola*, ma al P. 211 Mar. *mašorinéto*.

7) «rospo» (*Bufo bubo* L.) ASLEF II, 707, carta 173 : 3a Tim. *háuxa- fáva*, 5 Paul. *šaf/rašpát*, 22a Vico *šavát*, 23 Frn. St. *šáf*, 24 Amp. *šáf*, 26 Rav. *šáf*, 18 Sutr. *šáf*, 20 Mogg. *rašpát/šáf*, 21a Raccl.

³⁷ Per la voce romena *rață* il Cioranescu, *DER* 692 accoglie l'etimo slavo tradizionale, cfr. anche alb. *rosë* e ungh. *réce* idem. Poco verosimile risulta la proposta del Salvioni (ZRPh. 22, 475) di ritenere *raza* dovuto ad aferesi di *anaratsa* da *anas* (REW 439), testimoniato nel trevisano. Piuttosto va tenuta in considerazione l'ipotesi di origine elementare (onomatopeica) abbozzata da Kniezsa, *A magyar nyelv szláv jövevényenyiszavai* 2., Budapest 1955 pp. 727 s.v. *réce* (forse da *rac-*, *rec-*, *ruc-*? verso dell'anatra). Una nuova spiegazione dal latino (*ratis* : **ratis*) è sostenuta dallo Skok III, 92 s. v. *raca*² (ma non mi sembra convincente): il problema resta comunque aperto.

fáve/raspát, 31 Tolm. *raspát/faf* (34b Stolv. *skörna faba*), 40 Claut *savát*, 42 Trm. St. *faf*, 37 Cvazz. *faf*, 44a Intrn. *zabe*, 45 Venz. *fāf* (46a Prad. *faba*). Il Friuli centrale e meridionale presenta quasi ovunque *fáve*, *zábe*, *-a* ed anche per codesto concetto la voce pare presente quasi in ogni punto. Dallo slov. *ž a b a* 'rana', slavismo individuato già dal Pirona e accolto dagli studiosi che se ne sono occupati in séguito. Da notare che dalla forma *fáve* si è estratto un m. *fāf*, frequente specie in Carnia; ma si dovrà ora riconsiderare il problema etimologico secondo le notevoli osservazioni – e i dati sicuri – esposte da H. Plomteux³⁸.

8) « farro » (*Triticum spelta*) ALI 3666. Si noti la forma di origine slovena ai sgg. punti dell'ASLEF (materiali tratti dall'ALI): 162a Str. *pire*, 201 Lug., 164 Flum. *pire di faro*. Dallo slov. *p i r a* 'der Spelt, der Dinkelweizen' (*triticum spelta*), anche *p i r* idem; il ms. Della Porta 506 menziona esempi da Udine: a. 1682 *pira da magnar*, *pira da semi*, *pira minuto*, *pira fava* ... (Beltrani 103)³⁹.

9) « roncolino a serramanico », ASLEF Q. 592, ALI Q. 3978 : 2a Coll. *brítulo*, 3 Palzz. *brítule*, 19 Arta *brítule*, 24 Amp. *brítula*, 31 Tolm. *brítule*, 38 Erto *brítola* (accanto a *ronketín*) e forme analoghe a: 42 Trm. St. 44a Intrn., 48 Vt. d'As., 50 Ospp., 52 Montn., 56a Poff., 64 Art., 66a Ciser., 73a Grizzo, 86 Faed., 87 Torr., (88a

³⁸ V. Hugo Plomteux, *Un presunto slavismo in friulano: zave 'rospo'*, in «Linguistica» XII (1972), 195–206; l'A. osserva come *žave*, *žaf* del friulano non possa in definitiva esser separato dalle denominazioni simili che si ritrovano ad Ovest della nostra regione ed egli riunisce una ricca messe di attestazioni del tipo *čavát* 'rospo' dell'area trentina e dolomitica che si collegano a forme occitaniche e iberoromanze, già studiate da tanti specialisti. Poiché per tali forme è escluso un etimo latino, per tale ampia famiglia di parole si dovrà postulare un'origine da un prelatino *s a p(p)u s, già proposto da J. Jud in BDR III (1911), 11, v. anche REW 7593, *s a p p u s, ove peraltro la derivazione del friul. *zave* 'rospo' è esclusa e si accenna alla tradizionale etimologia slovena. Forse è nel giusto il medesimo P. quando accenna all'eventualità che la voce preromana, tanto diffusa, si sia incontrata in Friuli con la simile parola slovena che ne ha determinata l'ampissima diffusione nella regione (e si noti in friul. la sonora iniziale!). Aggiungo le poche risposte analoghe per «rana verde» (ASLEF II, 702 c. 170): 2a Coll. *šávo* (ALI e AIS), 10a Lud. *Savo*, 19a Lov. *fave*, 67 Nim. *šave*.

³⁹ L'etimo corretto del friul. *pire* figura già a partire dal Pirona XCII e v. Štrekelj 475 e Cosattini 197, ove si osserva: «Manca nel Vocabolario, sebbene sia nell'uso anche a Udine». Anche in romeno è noto *pir* 'grama' (Agropyrom repens), derivato dallo slavo *pyro* 'espelta', Cioranescu 626.

Vern. *brítula*), 97a Cic., 100a Ceres 107a Mezz. (*britolín*); 108 Bud. (*britolín*), 109 Rover. (*brítola*, *britolín*), 112a S. Od. 118a Ors.; 119a Lonz., 121a Vig., 122 Cordn. (*brítula/kurtísa*), 127 Basil., 130a Lumgn., 131 Manz., 138 Gor. (*fausilút/brítula*), 139a Cavol., 146a Lav., 155 Farra (*brítule di sakéta*), 162a Str., 169a Versa, 194a Malis., 195 Cerv., 196 Ruda, 201a Lug. (*kurtísa/brítula*), 199a Cave S., 202a Gorgo, 206 Carl., 209a Corb. (*brító'a/kortr'ét*, *brító'in*), 212 Aqu. 212, 214 Fium. (*ronsél/brítula*), 215a Pier., ma 223 Mugg. *falseto*(?). L'etimo corretto è da tempo individuato nello slov. *b r i t v a* 'ein schliessbares Messer' (Plet. I, 62), ed è da notare l'ampia diffusione della voce anche in area veneta⁴⁰.

10) « collare del cavallo » ALI Q. 6382 (di qui i materiali ASLEF, integrati dall' AIS 1239). È attestata ovunque l'espressione *komát*, a Trieste *komáto* ed a Fossalta *komáto/komáčó*; tale voce è ampiamente diffusa anche nel Veneto e proviene dallo slov. *k o m a t* 'das Kummel' (Plet. I, 427) di origine tedesca⁴¹.

11) « gerla », ALI 6136, AIS 1491; si ha il noto slavismo ai sgg. PP.: *kose* 80a Mels, 68a Racch., 115 Ud., 144a Zomp.; *kosa* 92b Tes., 138 Gor.; *kos* 56a Poff., 122 Cordn. (il NP 190 cita *cos gerla*), d'uso in Carnia. Anche *cosse* e *zei*; dallo slov. *k o š-k o š a* 'der Rückkorb', Plet. I, 444 (Raccanello 295)⁴².

12) « bica di covoni di stocchi » ASLEF Q. 457, ALI 6382; si ha *kóse* a 127 Basil., 130 Lumgn., 206 Carl.; tale voce compare anche per «covone» a 146 Lav. (ASLEF Q. 440) e per «bica di frumento» al P. 127 Basil.; probabilmente dallo slov. *k o š a* (anche 'die Mahd'), Plet. I, 444 (Beltrani 251) o meglio cfr. pol. *koszica* 'bica di granoturco', Berneker I, 587.

⁴⁰ Mi basti rinviare a Prati, *Et. ven.* 25 *brítola* (vic., pad., venez., trev., bel-lun.) 'coltellino per lo più a uncino'; (poles.) 'roncolo', *brítola*, *brítula* (triest.) 'coltello a serramanico' dallo slov. *brítva*.

⁴¹ Per la diffusione nel Veneto, v. Prati, *Et. ven.* 47 *comàcio* (vic., valsug.) 'collare del cavallo', ove peraltro si preferisce la derivazione diretta da *k o m a t* (m.a. ted.) con sostituzione di suffisso.

⁴² La voce slovena *koš-koša* rientra in una famiglia di parole slave bene attestate in tutte le lingue del medesimo ceppo; essa è stata mutuata da varie lingue europee. Il Berneker I, 586–7 cita l'a. bulg. *koši* 'kophinos, Korb' ed elenca tutti i derivati slavi; l'etimo ie. è un *q^ua-s-i-o-, cfr. lat. *qualum* 'geflochtener Korb' e *quasillus* 'Körbchen' (conservato dal solo sardo). Per la diffusione in altre lingue mi basti menzionare ad es. il rom. *coş* 'canasta, cesta' ecc. Cioranescu 238, e v. ora Skok II 167, cfr. ungh. *kas* ecc.

13) « cestone della benna », ASLEF Q. 633, ALI Q. 3631; 2a Coll. *la košo*, 18 Sutr. *koš*, 19 Arta *kos*, 26 Rav. *koš*, 30 Zugl. *kos*, 31 Tolm. *kos*, 42 Trm. St. *kóša*, 49 Forg. *kóš/koša*, 51 Gem. *koš*, 68a Racch. *koš*, 77 Arba *kos*, *la kosa*, 80a Mels *koš*, 86 Faed. *koš*, 92a Basld. *kos*, 96 Cos. *kóš*, 97a *kos*, 100a Ceres. *kóš*, 115 Ud. *koš*, 131 Manz. *la kóše*, 134 Brazz. *la kóše* (in altre località è comune *la fája*, *zája*). Deriva chiaramente da slov. *koš*; *koša*, già esaminato.

14) « porca », ASLEF Q. 463, ALI Q. 3692, AIS 1419. Lo slavismo *leha*, variamente adattato, si nota nei seguenti PP.: 49 Forg. *iéka*, 47 Clauz. *iéke* e così pure a 112 S. Od., 175 S. Pao., 189 Ronch.; *éke* anche a 47 Clauz., 162a Str.; *éka* a 57 Navar., 201a Lug.; *liéka* 202a Gorgo. Il NP 483 cita « *jeche*, *jecl* 'aiuola, piccolo spazio di terreno spianato e coltivato negli orti... anche *eche*, *strop*, *vaneze* »; la derivazione dallo slov. *leha* 'das Ackerbeet, das Gartenbeet' ecc. Plet. I, 506, non offre alcuna difficoltà (Beltrani 325)⁴³.

15) « loggia o portico per riporvi il carro », ASLEF Q. 467, ALI 3696; uno slavismo compare al P. 223 Muggia, ove si ha *lúpa*; forma identica a Capodistria secondo il Rosamani 556: *lupa* 'tettoia per carri ed altri attrezzi agricoli'; dallo slov. *lopa* 'Vorhaus', 'Laube', Plet. I, 531 (che risale in qualche modo al long. *laubja*), Beltrani 385⁴⁴. È da notare che per il medesimo concetto compare a 101a Modol. *poât* di cui abbiamo discorso più sopra.

⁴³ V. ora A. Zamboni, *Etimologie friulane e venete*, in « Studi linguistici friulani » (da me diretti), III (1973), 11-61, in particolare 39 nota 100 ove l'A. osserva che « l'area concordiese, a parte il periferico *orsa*, *uorsa*, offre sempre in modo compatto (per il concetto « aiuola ») *eka*, *jeka* e derr., dal portogruarese fino a Tramonti di Sopra, toccando però anche la riva sinistra del Tagliamento... ». Già lo Šturm, « ZRPh. » 52 (1932) ha indicato correttamente l'etimo della voce nello slov. *leha* ed è probabile che si tratti in questo caso di un tipico relitto della terminologia agraria degli antichi coloni sloveni. La forma *jeche* è un'equivalente di *cunvierie* (porca), v. A. Ciceri, *Agg. NP, zona di Buia*, Udine 1968, 21; cfr. ven. giul. *leca* 'pantano' (Rosamani 532). Quanto all'etimo della voce slava v. Berneker 708-9 s.v. *lecha* (a. bulg.) attestata in tutte le lingue slave e derivata da un ie. **loisa*, cfr. a.a. ted. (*wagan*)*leisa* 'Wagenspur' e lat. *lira* 'solco', da precedente *leisa* 'Furche im Ackerbeet'; v. anche s.cr. *lijeha*, *lijha* (ikavo) 'areola' Skok II, 295.

⁴⁴ V. Skok II 318 cfr. s. cr. *lopa* anche 'recinto per le pecore', ecc. con varianti istriane del tipo *lipa* ecc., vi si accenna all'etimo germanico a.a. ted. *loup-pia* > *loubia* > *Laube*, cfr. it. sett. *lobbia*.

16) « barba (capelliera) della pannocchia », ASLEF Q. 452, ALI Q. 3677, AIS 1464; è verosimile che la risposta *bil*, ottenuta a 15 Dogna, rappresenti uno slavismo non registrato dal NP. In tal caso bisogna attribuire all'informatore una probabile inesattezza (?), poiché lo slov. *bil* significa piuttosto il 'gambo', Plet. I, 26 (Beltrani 189).

17) « stoppia del granoturco », ASLEF Q. 456, ALI Q. 3681, AIS 1463 Cp.; la risposta *pok* ottenuta a 113 Mer., 127 Basil., 196 Ruda rappresenta uno slavismo incerto; v. anche NP 785 *pòc de panóle* « mozzicone di fusto troncato inferiormente alla pannocchia... stelo, ramo mozzato... *lâ a pocs* andare a tagliare con l'accetta cep-paglie ed escrescenze varie... ». Pare infatti un deverbale da *pocâ* 'cozzare', 'spunzonare', 'picchiare', ma la derivazione dallo slov. *pokati* che significa anche 'prügeln, schlagen' (Plet. II, 117), non è del tutto sicura; cfr. anche slov. *poka* 'die Spalte, die Ritze' (ivi), Beltrani 235. Più sicuro è lo slavismo nel caso di 119a Lonz. *starkéjz* (pl.) sempre per il medesimo concetto; la voce può infatti esser interpretata come derivato dallo slov. *strn* 'stoppia' (Plet. II, 592) e *kec* 'taglio, colpo' (ivi I, 393).

18) « corba », ALI Q. 6131; si notino le risposte *kóse* a 23 Frn. St. e 206 Carl., *kosa* a 212a Belv. e *kos* a 68a Racch. (NP 190 *cosse* 'paniere di vimini'), v. qui sopra.

19) « corbello », ALI 6132, AIS 1492: *kos* a 23 Frn. St. e 31 Tolm.; v. sopra.

20) « cesta », ALI Q. 6133, AIS 1490: *kóse* a 189 Ronch., *kosút* a 23 Frn. St. e *kosín* ivi; dim. con suffissi friulani del noto *koš* più volte citato.

21) « canestro », ALI Q. 6135: *kos* a 2a Coll. (cfr. NP 190 *cos* 'civea') v. qui sopra.

22) « paniere », ALI Q. 6136, AIS 1489: *kóse* solo a 134 Corm. Il Gortani - come informa la Raccanello 283 - descrive la *cosse* o il *cos* come un « cesto di dimensioni modeste dalla forma a tronco di cono e che veniva usato soprattutto per portare la colazione a chi lavora nei campi »⁴⁵. Si ha attestazione della voce ad es. negli « Stat. di Udine » del secolo xiv (C.S. 71): « nullus in Utino audeat vel presumat tam puer ultra XII annos habere quam provecete etatis accipere vel fruges aliqui forensi de eius cistis sive *cossis* »⁴⁶.

⁴⁵ V. M. Gortani, *L'arte popolare in Carnia*, Udine 1965, 94.

⁴⁶ V. inoltre il ms. Della Porta (cioè G. B. della Porta, *Voci e cose del pas-*

23) Sotto il concetto « staio », ALI 6484, AIS 351 Cp., si sono raccolti anche i sottomultipli e al P. 138 Gor. figura *poloniks* (pl.) che corrisponde a 1/3 dello staio (il NP 689 ha *palunic*, Gradisca d'Isonzo ecc.) 'vecchia misura di peso corrispondente a due *pesenai* o a 1/3 di staio); dallo slov. *polovnik* 'der vierte Theil des österreich. Metzens', 'der Scheffel', Plet. II, 133.

24) « cintura », ALI Q. 5470, AIS 1564: P. 138 Gor. *pasiza* (e analogamente a Pradielis e Oseacco), dallo slov. *pasica*, dim. di *pas* 'cintura', Plet. II, 11. Nel ms. Dalla Porta 553 all'a. 1521 Udine « una passiza over centura », a. 1749 Udine « una passizza di seta vecchia ». (Dal Prà 264).

25) « pedule, soletta, scappino », ALI Q. 5515; si ha *blęks* pl. a 51 Gem. e 146 Lav. propriamente 'toppa, pezzo di stoffa o d'altri per rattoppare » (NP 59); dallo slov. *blek* 'toppa' di origine tedesca, Štrekelj 481⁴⁷ (Dal Prà 515).

26) « grattarape » ALI 5664¹: *ribis* a 131 Manz., 134a Brazz., 195 Cerv. 212 Aqu., 214 Fium.; *ribes* 167a Ialm.; *ribis* 103 Cern., 118a Ors., 130a Lumgn., 146a Lav.; risale allo slov. *ribež*, *ribežen* -žna 'idem'⁴⁸.

27) « ciambella », ALI Q. 5778; il noto slavismo *kolač* compare a Tim. e Pes. *kolatčūt*, Claut *koláč*, Poff. *koláč*, Clauz. *koláč*, Tes. *koláč*, Ud. *kolás*, Cordn. *kolás*, Zomp. *i kolás*, sg. *koláč*, Flum *koláč*; Belv. *kolás*, Corm. *kolás*, ecc., v. NP 22 e Rosamani 229; dallo slov. *kolač* 'ein runder Kuchen ...', Plet. I, 430⁴⁹.

sato in Friuli, Udine 1919-1940, prezioso ms. conservato presso la Biblioteca comunale di Udine) che a p. 234 riporta *cos*, a. 1671 Nogaredo di Torre « musaroli detti cossi delli animali ». Nel medesimo testo p. 235 figura *cosar* di altra origine a Cividale a. 1470 « per dar al *chosar* delle caure sol. II » (cioè slov. *kozar* 'capraio').

⁴⁷ Per « pedule » compare in altri punti friulani dell'ASLEF anche il tipo « toppa » e simili. Per la voce v. anche Cosattini 197 e Rosamani 91; la voce slovena *blek*, *bleka* 'Flicklappen, Tuch-oder Lederlappen' proviene dall'a. a. ted. *flęc*, *flęccho*, m.a. ted. *vlęc*, *vlęccke*, bavar. *Fleck* nel sign. di 'Flicklappen', Striedter-Temps cit. 93.

⁴⁸ V. il mio articolo *Die Namen des « Reibeisen für Rüben » in Friaul*, in *Aus dem Namengut Mitteleuropas. Festgabe zum 75. Geburtstag von E. Kranzmayer*, Klagenfurt 1972, 53-60 (con tavole f.t.).

⁴⁹ La voce slovena *kolač* proviene da *kolo* 'ruota'; lo slavismo è stato considerato da vari autori tra i quali Pirona, XCII, Gartner, *RRom. Gramm.* 31, Štrekelj 475 (che cita anche i derivati *colazzütt*, *-in*, *-ét*, *-ón* e il verbo *incolazzà*

28) « sagrestano », ASLEF Q. 293, ALI Q. 2220, AIS 799; solo a 138 Gor. compare *męfnar* ed analogamente nei punti alloglotti; < slov. *mežnar*, Plet. 580, di origine tedesca⁵⁰.

7. Dall'esame, sia pure frettoloso, degli slavismi friulani qui sopra elencati, si può arguire quali e quanti siano ancora i problemi che richiedono ulteriori esplorazioni e ricerche più approfondite. È necessario innanzi tutto disporre di materiali lessicali bene localizzati, ed a questo proposito l'ASLEF - dal quale abbiamo derivato soltanto un modesto campionario - ci pare uno strumento che effettivamente può contribuire validamente a delimitare le aree ricoperte dalle voci friulane di origine slovena. Si dovrà distinguere, con maggior precisione, tra slovenismi limitati al Goriziano ed a Trieste (che presentano una particolare posizione per la presenza nelle due città di numerosi bilingui), dalle parole di più ampia circolazione in seno alla regione friulana; tra queste bisognerebbe poi isolare gli autentici prestiti « culturali » da eventuali « relitti », in parte dovuti ai noti stanziamenti slavi medievali cui abbiamo più volte accennato. Tra i prestiti culturali mi pare si possano classificare i numerosi derivati di *koš* con vari sensi, e quelli provenienti da *britva* (ecc.). Nel primo caso si dovrebbe immaginare che gli Slavi possedessero una notevole perizia nella costruzione di particolari canestri, ceste, corbe, gerle ecc. ricavate dall'intreccio di vimini o simili: tecniche poi adottate da tanti contadini e artigiani di varie regioni europee. Nel secondo caso non escluderei che il roncolino o coltello a serramanico sia stato introdotto nell'Italia nord-orientale da genti slovene.

Rimangono tuttavia ancora aperte varie questioni di ordine cul-

'acciambellare, disporre in tondo a spirale una cosa lunga', NP 438), Cosattini 198, Marchetti, « Ce fastu? » IX, 182, Schuchardt 78 ecc.

⁵⁰ V. Striedter-Temps cit. 179 *mežnar* -*rja* 'Messer' dal m.a. ted. *męsnoere*, *męsnoere* 'Küster', che risale al m. lat. *masinarius*, *mansionarius*, v. anche Skok II, 419, s.cr. *mežnar* 'crkvenik', 'zvonar'. Aggiungo qui altri due slavismi poco noti e cioè *ropi* 56a Poff., *ropes* 60 Pinz. (ambedue pl.) « froge del cavallo » (Q. ASLEF 762) - da una tesi di P. Domeneghi - che viene di certo dallo slov. *rupa* 'die Erdhöhle', 'das Erdloch' (Plet. II, 445) che raggiunge la destra Tagliamento, comune nella topon. friulana nella forma *Rope*, *Rupe* ecc.; inoltre *měl* del friul. or. 'asse della ruota del mulino' che risale verosimilmente allo slov. *měl* 'una specie di quercia' (Goriziano; Plet. I, 568), cioè il legno dal quale si ricava tale asse.

turale ed etimologico di cui abbiamo fornito qui sopra qualche esempio (si pensi alle discussioni intorno all'origine di *rátsa* 'anatra' e alla sua particolare fortuna in Friuli). Non mancheremo in seguito, con lo spoglio di materiali inediti o non ancora utilizzati, di arricchire il repertorio lessicale sloveno del Friuli di alcune unità, anche se siamo fin d'ora certi che la fortuna di tale filone risulterà assai ristretta, verosimilmente attestato soltanto in pochi punti.

Giovan Battista Pellegrini

LA DÉCLINAISON DES SUBSTANTIFS CROATES D'ORIGINE FRANÇAISE QUI SE TERMINENT PAR -E, -I, -O, -U

La question s'est longtemps posée parmi les philologues croates de savoir comment décliner les substantifs d'origine étrangère qui se terminent par une voyelle. On peut aborder cette question de deux manières: du point de vue accentuel (prosodique) car le type d'accent (ton) et la place de l'accent sont souvent déterminants en ce qui concerne la déclinaison de ces substantifs ou du point de vue de la finale, terminaison vocalique. A notre avis il faut tenir compte à la fois de l'accent et de la quantité de la voyelle finale. Le problème fondamental en ce qui concerne la déclinaison en croate des noms d'emprunt étrangers est de savoir dans quel cas les voyelles finales seront considérées comme désinences et dans quel cas elles seront traitées comme faisant partie du radical. Dans le mot *râdio/râdija* 'radio' la désinence casuelle du nominatif singulier est certes -o, mais dans le mot *nivô/nivôa* 'niveau' la marque désinentielle est -ø (zéro) parce que la voyelle finale longue des emprunts étrangers fait partie du radical.

Il convient de signaler que dans son article: *O Deklinaciji i akcentuaciji tuđica muškoga roda na samoglasnik*, (Jezik No. 2, 3, année 1955/56, Zagreb), B. Klaić affirme que le type et la place de l'accent souvent l'emportent sur la finale vocalique en ce qui concerne la déclinaison de ces substantifs. Dans ce cas il convient de répartir les emprunts en monosyllabes, dissyllabes, trissyllabes et de les traiter à part.

Les emprunts français monosyllabes *kê* 'queue', *grô* 'gros', *sû* 'sou', *kû* 'coup', *klû* 'clou' portent tous l'accent à ton descendant long¹ et se déclinent d'après le type *bôj* 'combat', gén. *bôja*,

¹ C'est seulement pour des raisons de commodité, suivant une habitude établie, que nous nous en tenons au système traditionnel de notation accentuelle

nom. pl. *bòjevi*, c'est-à-dire nom. sg. *kê*, gén. *këa*, nom. pl. *kèovi*, nom. sg. *grô*, gén. *gròa*, instr. *gròm*, etc.

Les emprunts français dissyllabes montrent plus de variété; les dissyllabes qui portent l'accent à ton descendant bref sur la première syllabe sont *tàksi* (en *-i*) 'taxi', gén. sg. *tàksija*, nom. pl. *tàksiji*, gén. pl. *tàksijā*; *mìljē* (en *-ē*) 'milieu', gén. sg. *miljèa*, nom. pl. *miljèi*, gén. pl. *miljēā*; *kàro* 'carreau', *zèro* 'zéro', *ròndo* 'rondeau' (en *-o*). Si l'on admet que le type d'accent (le ton) et la place de l'accent l'emportent sur la quantité de la voyelle finale, les substantifs *kàro*, *zèro* et *ròndo* pourront se décliner d'après le type *děčko* 'garçon', c'est-à-dire nom. sg. *kàro*, gén. sg. *kàra*, nom. pl. *kàri*, gén. pl. *kārā*, etc.; il faudrait donc les classer parmi les substantifs masculins; mais *kàro*, *zèro*, *ròndo* pourraient aussi bien être traités comme des substantifs neutres parce qu'ils se terminent par un *-o* (bref) et se déclinent d'après le type *slòvo* 'lettre', c'est-à-dire nom. sg. *kàro*, acc. sg. *kàro*, nom. pl. *kārā*, etc.

Les emprunts dissyllabes qui portent l'accent à ton montant bref sur la première syllabe et se terminent par *-i* sont: *bèlvi* 'bellevue', *dèbi* 'début' et 'débit', *kòmī* 'commis', *kròki* 'croquis', *màki* 'maquis', *mèni* 'menu', *pòmfrī* 'pommes de terre frites', *rèmi* all. *Remis* 'remis' 'différé' 'match nul' au jeu d'échecs: la partie est remise', *rèvi* 'revue', *žiri* 'jury'; (en *-ē*) *àntrē* 'entrée', *bàrē* 'barré', *bidē* 'bidet' *bifē* 'buffet', *bùkē* 'bouquet', *bùklē* all. *Bouclé* 'laine bouclée', *dinē* 'dîner', *dòsjē* 'dossier', *dràpē* 'drapé', *dùblē* 'doublé', *èfē* 'effet', *èpē* 'épée', *filē* 'filet', *foàjē* 'foyer', *fràpē* 'frappé', *glàsē* 'glacé' *kàrē* 'carré', *kènke* 'quinquet', *klišē* 'cliché', *kòljē* 'collier', *kòmplē* 'complet', *kròšē* 'crochet', *krùpjē* 'croupier', *kùpē* all. *das Kupee* 'coupé', *lāmē* 'lamé', *mètjē* 'métier', *pikē* 'piqué', *pirē* 'purée', *plisē* 'plissé', *rèfē* 'refait', *sižē* 'sujet', *sùflē* 'soufflé', *sùpē* 'souper', *tirē* 'tiret', *tùpē* all. *Toupet* 'toupet', *tùšē* 'toucher', *žèlē* 'gelée', *žilē* 'gilet'; (en *-ō*) *àrgō* 'argot', *birō* 'bureau', *bistrō* 'bistrot', *dèpō* 'dépot',

bien qu'il ne représente qu'imparfaitement la réalité fonctionnelle du système prosodique du croate.

- ' dénote accent à ton montant bref
- ' dénote accent à ton montant long
- '' dénote accent à ton descendant bref
- ^ dénote accent à ton descendant long

màkrō 'maquereau', *bòrdō* 'bordeaux', *nivō* 'niveau', *pàltō* 'paletot', *plàtō* 'plateau', *rèšō* 'réchaud', *ringlō* 'Reine-Claude', *ròlō* 'rouleau', *sèrsō* 'cerceau', *šèvrō* 'chevreau', *šòdō* 'chaudeau', *tàblō* 'tableau', *trikō* 'tricot', *trimō* 'trumeau', *žàbō* 'jabot'; (en *-ū*) *grìzū* 'grisou', *ràgū* 'ragoût', *žùžū* 'joujou'.

Tous ces substantifs sont masculins et se déclinent en conséquence, par exemple:

sižē, gén. sg. *sižèa*, nom. pl. *sižèi*
žiri, gén. sg. *žirija*, nom. pl. *žiriji*
birō, gén. sg. *biròa*, nom. pl. *biròi*
ràgū, gén. sg. *ragùa*, nom. pl. *ragùì*

En ce qui concerne l'accentuation de ces substantifs, les avis des philologues croates sont divergents. Ainsi J. Benešić dans son *Hrvatsko-poljski rječnik*, Zagreb 1949, marque les accents de la manière suivante: *sižē* 'sujet', gén. sg. *sižèa*, gén. pl. *sižèā*; *trikō* 'tricot', gén. sg. *trikòa*; *trimō* 'trumeau', gén. sg. *trimòa*, c'est-à-dire d'après le type *làžōv* 'menteur', gén. sg. *lažòva*, gén. pl. *lažòvā*. Mais B. Klaić prétend qu'il y a deux types différents d'accentuation de ces emprunts, qui correspondent aux deux zones géographiques. Il a constaté que dans les régions du nord on accentue *bife* 'buffet' gén. sg. *bifèa*, gén. pl. *bifèā*, dans le sud (y compris Sarajevo et Dubrovnik) *bife*, gén. sg. *bifea*, gén. pl. *bifeā*. Les dissyllabes qui portent l'accent à ton descendant long sur la dernière syllabe, c'est-à-dire les emprunts dont l'accent n'a pas encore reculé d'après les règles de l'accentuation neoštokavienne, se déclinent de la même manière, par exemple: *abē* 'abbé', gén. sg. *abèa*, nom. pl. *abèi*, gén. pl. *abèā*; *esprī* 'esprit', gén. sg. *esprija*; *etuī* 'étui', gén. sg. *etuija*, nom. pl. *etuiji*, gén. sg. *etuijā*; *biblō* 'bibelot', gén. sg. *biblòa*, nom. pl. *biblòi*, gén. pl. *biblòā*; *sabō* 'sabot', gén. sg. *sabòa*, nom. pl. *sabòi*, gén. pl. *sabòā*, etc.

Il est intéressant de noter que le dissyllabe *àuto* 'auto', si l'on tombe d'accord que *au-* ne constitue qu'une seule syllabe, est masculin en croate: à l'ouest (Zagreb) on dit *ti àuti* (masculin) 'ces autos' tandis qu'à l'est (Belgrade) on dit *ta àūtā* (neutre).

Nous n'avons trouvé que deux emprunts français trissyllabiques qui portent l'accent à ton descendant bref: *žìgolo* 'gigolo' qui se décline d'après le type *nèstaško* 'lutin, farfadet' sans changement d'accent, nom. pl. *žìgoli*; et le composé *prèspappjē* 'presse-papiers'

qui se termine par *-ē* (long) et fait au gén. sg. *prespapjèa*; l'emprunt *prèsbirō* 'bureau de la presse', pris à l'allemand *Pressbureau*, se termine par un *-ō* (long) et par conséquent a le gén. sg. *prèsbiroa*, instr. *prèsbirōom*.

Le trissyllabe *dè manti* 'démenti' porte l'accent à ton montant bref sur la première syllabe, accent qui ne change pas tout au long du paradigme, par exemple: *dè manti*, gén. sg. *dè mantija*, dat. *dè mantiju*, instr. *dè mantijem*, nom. pl. *dè mantiji*, gén. pl. *dè mantijā*, etc.

Les trissyllabes en *-ē* qui portent l'accent à ton montant bref sur la deuxième syllabe comme *defilē* 'défilée', gén. sg. *defilèa*, gén. pl. *defilèā*, se déclinent comme *bifē* 'buffet', gén. *bifèa*. Tels sont encore les substantifs *atàšē* 'attaché', *atèljē* 'atelier', *dekòltē* 'décolleté', *ekspòzē* 'exposé', *foàjē* 'foyer', *frikàsē* 'fricassée', *kanàpē* 'canapé', *kombinē* 'combiné' *moàrē* < all. *Moiré* < fr. 'tissu moiré', *mulinē* < all. *Mouliné* 'soie moulinée', *neglìžē* 'négligé', *pledoàjē* 'plaidoyer', *portmònē* 'porte-monnaie', *portèpē* 'porte-épée', *pralinē* < autrich. *Pralinee* 'praliné', *protèžžē* 'protégé', *renòmē* 'renommée', *rezimē* 'résumé', *rikòšē* 'ricochet', *romànsjē* 'romancier', *sepàrē* 'séparé', qui se déclinent de la même façon que *defilē*. Le problème d'orthographe qui se pose au sujet de ces substantifs est de savoir comment il faut écrire ces substantifs au nominatif pluriel et aux cas obliques du pluriel; par exemple, le nom. pl. serait *defilèi*, dat. pl. *defilèima*, acc. pl. *defilèe*; en toute vraisemblance la consonne de transition *j* va se développer pour réduire le hiatus entre la voyelle du thème et la voyelle désinentielle des cas.

A ce groupe se rattachent les trissyllabes en *-ō*: *frikàndō* 'fricandeau', *lavàbō* 'lavabo', *rokòkō* 'rococo'; en *-ū*: *randèvū* 'rendez-vous'; en *-i*: *potpùri* 'pot-pourri', *parvèni* 'parvenu', et en *-i*: *orgàndi* 'organdi'.

Les emprunts trissyllabes qui n'ont pas encore effectué le recul et le changement d'accent portent l'accent à ton descendant long sur la dernière syllabe et se terminent par la voyelle longue qui fait partie du radical; ils se déclinent, en conséquence, comme les substantifs masculins du croate; par exemple: *abrežē* 'abrége', gén. sg. *abrežèa*, nom. pl. *abrežèi*, gén. pl. *abrežèā*; *debušē* 'débouché', gén. sg. *debušèa*, nom. pl. *debušèi*, gén. pl. *debušèā*; *prosedē* 'procédé', gén. sg. *prosedèa*; *kroazē* 'croisé', gén. sg. *kroazèa*; *poalī* 'poulu', gén. sg. *poalija*; *vizavī* 'vis-à-vis', gén. sg. *vizavija*, nom. pl.

vizaviji, gén. pl. *vizavijā*; *fabliō* 'fabliau', gén. sg. *fabliōa*, nom. pl. *fabliōi*, gén. pl. *fabliōā*; *paspartū* 'passe-partout' gén. sg. *paspartūa*, nom. pl. *paspartūi*, gén. pl. *paspartūā*, etc.

Le trissyllabe *bistūri* 'bistouri' porte l'accent à ton montant long sur la deuxième syllabe; il est masculin et se décline au gén. sg. *bistūrija*, nom. pl. *bistūriji* sans changement d'accent tout au long du paradigme.

Les quadrisyllabes *komunike(j)* (*kominikē*), *konferànsjē* 'conférencier', *varijètē* 'variété' suivent la déclinaison du type *bifē*. L'emprunt *fetakomplī* 'fait accompli' dont l'accent a toujours gardé sa place et n'a pas encore reculé se décline comme *žiri* 'jury' et fait au gén. sg. *fetakomplija*, au nom. pl. *fetakompliji*, au gén. pl. *fetakomplijā*.

Le polysyllabe *informbirō* se décline comme *birō*.

Certains auteurs écrivent en *-ej* au lieu de *-ē* les substantifs d'origine française qui se terminent par *-ē*. Ainsi les substantifs *attaché*, *défilé*, *exposé*, *cliché*, *coupé*, *communiqué* se trouvent sous deux formes *atàšē/atàšej*, *defilē/defilej*, *ekspòzē/ekspòzēj*, *klišē/klišēj*, *kùpē/kùpēj*, *komunikē/komunikēj*. La forme du nom. sg. en *-ej* est établie d'après les cas obliques où *-j* n'est qu'une consonne de transition qui s'est développée pour réduire le hiatus entre la voyelle du radical et la voyelle désinentielle des cas obliques. De tels substantifs en *-ej* sont déjà bien fixés dans la langue, p. ex. *èsēj* 'essai', *licēj* 'lycée', *mùzēj* 'musée', *kēj* 'quai', *làkēj* 'laquais', *rèlēj* 'relais', *tròfēj* 'trophée'. Les formes en *-ej* sont mieux intégrées dans le système morphologique du croate que les formes en *-ē*; mais sous l'influence du centre culturel (Zagreb) les formes en *-ē* *kùpē*, *komunikē*, etc. sont constamment restituées et par snobisme linguistique considérées comme plus 'belles' et plus 'correctes'. Ainsi la notion de prestige du centre culturel rejaillit sur la langue à l'intérieur de la même communauté linguistique.

Quelques remarques sur la déclinaison des substantifs d'origine française dont le radical se termine par -k ou -g

Dans la déclinaison des substantifs croates, il est de règle générale que les consonnes finales du radical *-k*, *-g*, *-h* passent à *-c*, *-z*, *-s*, devant la désinence *-i*, à savoir au nominatif, locatif et instrumental pluriel des substantifs masculins, au datif et locatif singulier des substantifs féminins et au datif, locatif et instrumental pluriel

des substantifs neutres. Les emprunts étrangers entièrement intégrés dans le système morphologique croate se conforment à cette règle mais ceux qui ne sont que partiellement adaptés résistent à la flexion, tandis que certains montrent un flottement des formes aux cas obliques. Ainsi les emprunts français *kàlk*, *àspik*, *àtak*, *bìvak*, *kònjak*, *frànak* se déclinent au pluriel *kàlci* (ou *kàlkovi*), *aspici*, *ataci*, *bivaci*, *konjaci*, *franci*; de même les substantifs féminins *atàka*, *perika*, *artičóka* se conforment à la règle et se déclinent aux cas obliques *ataci*, *perici*, *artičoci*. L'emprunt *šèzlōng* qui au pluriel devrait se décliner *šezlonzi* résiste à la flexion; mais on entend aussi *šezlon* (et même *žeslon*) qui au pluriel fait *šezloni* (*žesloni*). De même *dènga* 'sorte de maladie tropicale', *mòrga* et *flànka* résistent au changement $g > z$, $k > c$ et font aux cas obliques *dèngi*, *morgi* et *flanki*. Tandis que *klika* et *màska* montrent un flottement entre *kliki* et *klici*, *maski* et *masci*².

Branko Franolic

² En ce qui concerne la flexion des autres substantifs d'origine étrangère, cf. l'article de B. Klaić, *Sibilarizacija u stranim riječima*, Jezik, 3 (1961/62), pp. 81-90.

RECENSIONI

Ein seltener Typ einer Monographie

Bedřich Dohnal, *Překladatel a básník*. Petr. Kříčka a české i cizí překlady z Puškina. Ústav jazyků a literatur Československé akademie věd, Praha 1970, 273 Seiten, unverkäuflich.

Die umfangreiche Übersetzungstätigkeit des 19. Jahrhunderts, die so typisch für die tschechische Kultur ist, wurde von einer reichen theoretischen Reflexion begleitet, die aber lange Zeit fast unbeachtet blieb¹. Der Schöpfer einer modernen Theorie der Übersetzung literarischer Werke wurde erst Jiří Levý, der aber wegen seiner glänzenden Persönlichkeit zugleich die anderen Arbeiten auf diesem Gebiet in den Schatten stellt². Zu den wenigen Theoretikern der älteren Generation gehört auch Bedřich Dohnal.

Er beschränkt sein Interesse bewusst auf die Problematik: Puškin und sein tschechischer Übersetzer Petr Kříčka. Eine so enge Behandlung der Übersetzungstätigkeit ist selten, da sie den Autor sehr einschränkt, zugleich aber zeigt sie einige Probleme unter unerwartetem Aspekt.

Weil keine Monographie über Kříčka existiert³, war Dohnal

¹ Deshalb klagte noch im Jahre 1916 – schon damals nicht ganz zurecht – Otokar Fischer, «O překládání bylo psáno leccos teoretického. V cizině; u nás méně». (Über das Übersetzen wurde schon manches Theoretische geschrieben. Im Ausland; bei uns weniger). Heute in: *České teorie překladau*. Hrsg. Jiří Levý. Praha 1957, S. 580.

² Jiří Levý faßte sein theoretisches Denken im Buch *Umění překladau*, Praha 1963, 287 Seiten, zusammen. Deutsche Bearbeitung: *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Übertragen von W. Schamschula. Frankfurt/M. – Bonn 1969, 308 Seiten. Vgl. in Schamschulas Vorwort: «Unter den ... Vertretern der jüngeren tschechische Strukturalisten nahm der frühverstorbene Jiří Levý eine führend Stellung ein». (S. 10). Schamschula nennt mehrere Literaturwissenschaftler, einen anderen Theoretiker der Übersetzung als Levý kennt er nicht.

³ Einer Monographie am nächsten steht das Vorwort von Bohumil Polan im Buch *Petr Kříčka: Z díla*. (Ausgewähltes). Praha 1954. Kříčka lebte 1884-

gezwungen, in einem Einführungskapitel die Hauptfragen von Kříčkas Schaffen zu beantworten. Er analysiert vom formalen Standpunkt aus Kříčkas Poesie, wobei er die Semantik des Rhythmus, des Reimes und der Euphonie festzustellen versucht. In seiner Bildlichkeit sieht er ein nationales Wesensmerkmal (S. 22).

Dieses Anfangskapitel ist der Ausgangspunkt der ganzen Arbeit, da Dohnal versucht, Kříčkas Übersetzungen als Zeugnis einer inneren Verwandtschaft – und zugleich Wahlverwandtschaft – mit Puškin zu sehen. Die Übersetzung ist für Dohnal nicht nur eine Aussage über den Autor, sondern auch über den Übersetzer⁴.

Deshalb versucht Dohnal zuerst, den dichterischen Typus der beiden Dichter festzustellen. Puškin und Kříčka sind für Dohnal extrovertiert-intuitive Typen (S. 45); die werden durch direkte Benennung und einfachen Satzbau gekennzeichnet, der manchmal bis zu gnomischer Triftigkeit führt. Bei beiden sieht er Puškins «Zauber der reinen Einfachheit»⁵. Dohnal betont auch stets die ausserordentliche Musikalität in der Poesie der beiden Autoren.

Dohnal geht – was nicht gerade zum Vorteil ist – wenig auf die Anschauungs- und Geisteswelt der beiden Dichter ein. Nur ausnahmsweise konstatiert er z.B. die Beziehung beider Dichter zur Natur, mit der sich zu identifizieren beide im Stande sind, oder zeigt er die Unterschiede in der Liebespoesie Puškins und Kříčkas.

1949, studierte Chemie, verbrachte ein Jahr in Paris und ein Jahr in Moskau, machte den ersten Weltkrieg durch und wurde dann Beamter im Schulministerium. Seine Übersetzungen aus dem Deutschen bilden eine Ausnahme, er übersetzte aus dem Französischen und sehr viel Prosa und Poesie aus dem Russischen. Als Dichter debütierte er 1916 mit der Sammlung *Šípkový keř* (Heckenrose).

⁴ Vgl.: «Převod – avtoportret perevodčika». (Die Übersetzung ist ein Selbstporträt des Übersetzers). *Kornej Čukovskij: Vysokoe iskusstvo*. Moskva 1964, S. 18.

⁵ Puškins Einfachheit lobte auch der Übersetzer des Onegin, der Dichter Josef Hora: «...rekonstruovat řeč 'Eugena Onegina' v plné její jasnosti, v samozřejmě její přesnosti, jež se vrhá zpřímá na svou látku, zmocňuje se jí s prostotou, dnes dávno vymizelou z poezie... Umění být prostý a jasný!» (... könnte man die Sprache von Eugen Onegin rekonstruieren, in ihrer ganzen Klarheit, in ihrer selbstverständlichen Genauigkeit, die sich direkt auf ihren Stoff stürzt und sich dieses Stoffes mit einer Einfachheit bemächtigt, die heute längst aus der Poesie verschwunden ist. ... Einfach und klar sein können!). *Poesie a život*. (Poesie und Leben). Praha 1969, S. 440.

Was die Dichtergrösse betrifft, so weiss Dohnal, dass die beiden Dichter unvergleichbar sind; er betont nur die schöpferische Affinität ihres Typus: «Jakkoliv tvůrčí osobnost Kříčkova je nesouměřitelná s Puškinem, přece mezi lyrickou sférou ruského básníka a jeho českého překladatele ... najdeme některé blízké rysy ...» (Wenn auch die Dichterpersönlichkeit Kříčkas mit Puškin unvergleichbar ist ..., finden wir doch zwischen der lyrischen Sphäre des russischen Dichters und seines tschechischen Übersetzers ... einige verwandte Züge ...) S. 44.

Leider wich Dohnal der Frage aus, wie weit jene Züge des Dichtercharakters, in welchen es zwischen den beiden Künstlern einen offensichtlichen Unterschied gibt, die innere Verwandtschaft – die Wahlverwandtschaft – verletzen, oder weshalb sie dadurch nicht verletzt wurde. Er stellt aber eine enge Sprachbasis und einen begrenzten Wortschatz bei Kříčka fest S. 24, im Vergleich mit der breiten Basis und dem reichen Wortschatz bei Puškin⁶; es sind aber nur Beispiele. So wird auch nicht Puškins Sinnlichkeit im Vergleich mit Kříčkas Gefühlsvermögen ausführlicher behandelt (S. 55) usw. Deshalb halte ich auch den zentralen Gedanken Dohnals für zu radikal: «... vzdor talentu a zkušenosti by ani překladatel-básník hlouběji nepronikl do díla, kdyby strukturou své osobnosti, svou apercpcí reality, svým světovým názorem – a proto i strukturou díla – nebyl původnímu básníku blízký, případně s ním typologicky sourodý anebo spřízněný. Pro lyriku to platí bezpodmínečně». – «... trotz des Talents und der Erfahrung könnte nicht einmal ein Übersetzer, der dabei selbst ein Dichter ist, in das Werk tiefer eindringen, würde dieses nicht durch die Struktur seiner Persönlichkeit, durch die Apperzeption der Realität, durch die Weltanschauung – und infolgedessen auch durch die Struktur seines

⁶ Hierbei halten viele Übersetzer die Sprache für das Hauptproblem. So behauptet beispielsweise Pasternak: «... doslovnaja točnost' i sootvetstvie formy ne obespečivajut perevodu istinnoj blizosti. Kak schodstvo izobraženija i izobražajemogo, tak i schodstvo perevoda s podlinnikom dostigaetsja živost'ju i estestvennost'ju jazyka». (Wörtliche Treue und entsprechende Form sichern nicht die wirkliche Annäherung an das Original. Das Übereinstimmen der Abbildung mit dem, was abgebildet wurde, genauso wie die Übereinstimmung der Übersetzung mit dem Original wird durch Lebendigkeit und Natürlichkeit der Sprache erreicht. – Unterstrichen von mir, J. F.). B. Pasternak: *Zametki k perevodam šekspirovskich tragedij*. «Literaturnaja Moskva» (kn. 1), Moskva 1956, S. 794.

Werkes – dem Originaldichter nahestehen, beziehungsweise wäre er ihm nicht typologisch ebenbürtig oder verwandt. Was die Lyrik betrifft gilt dies unbedingt». S. 117.

Im Lichte von Dohnals extremer Auffassung der Übersetzung als Ausdruck der inneren dichterischen Verwandtschaft stellt sich die strenge Beschränkung seiner Untersuchung auf die Tätigkeit eines Übersetzers, ja sogar die weitergehende Beschränkung auf die Übersetzung eines Dichters durch einen einzigen Übersetzer, als völlig logisch dar. Hierdurch kann man die Bedeutung der inneren Verwandtschaft hervorheben. Zugleich gerät aber Dohnal in einen gewissen Widerspruch mit den Untertitel seines Buches: «Petr Křička – die tschechischen und ausländischen Puškin-Übersetzungen». Zwar führt er in seinem Buche 14 bedeutende tschechische, zwei slowakische, einen deutschen (von Guenther) und einen polnischen (Tuwim) Puškin-Übersetzer an. Alle diese Übersetzer und ihre Übersetzungen werden jedoch lediglich als Beispiele und zur Konfrontation, nur als Hintergrund für das Bild von Křička erwähnt.

⁷ Dieses Verhältnis zur Übersetzung steht bei uns oft unter dem Einfluß der Stilisierung von Otokar Fischer: «... volba mých autorů byla, skoro vždy, zdánlivě náhodná, ale ve skutečnosti podmíněna zákony mého vlastního vývoje; ... i Macbeth i Polyeucte, i Zarathustra i Villon byli překládáni z nějakého vnějšího popudu, který však vždycky přišel v takřčeném plodném okamžiku a tudíž koincidoval s nějakým rozkazem z nitra». (... die Wahl meiner Autoren war fast immer scheinbar zufällig, aber in Wirklichkeit durch die Gesetze meiner Entwicklung bedingt, ... sowohl Macbeth als auch Polyeucte, sowohl Zarathustra als auch Villon wurden aus irgendeinem äußeren Antrieb übersetzt, aber dieser Antrieb kam immer in einem sogenannten fruchtbaren Augenblick, und deshalb fiel er mit irgendeinem inneren Befehl zusammen). *České teorie překladu*, S. 619 – Diese Meinung ist besonders unter den Dichtern, die selbst übersetzen, verbreitet. Von den bedeutenden heutigen Dichtern behauptete z.B. Kamil Bednář: «Překlad básně ... je v první řadě akt sympatie, nebo chcete-li, lásky». (Die Übersetzung eines Gedichts ... ist in erster Linie ein Akt der Sympathie, wenn Sie so wollen, ein Akt der Liebe). *Na okraj nových překladů J. Q. Goetha*. (Randbemerkungen zu den neuen Goethe-Übersetzungen). In der Zeitschrift *Krásná literatura*, Nov. 1955, S. 5. – Ich persönlich habe hierzu eine andere Meinung. Ich teile die Übersetzer – inklusive Lyriker – in zwei Typen ein: a) in subjektive Übersetzer, wie es der Fall einerseits bei Wahlverwandtschaft, andererseits bei – eventuell gewaltsamer – Anpassung des Originals an das eigene Naturell ist; b) objektive Übersetzer, die an die Übersetzung wie an einen Akt einer gewissen äußeren Pflicht herantreten und versuchen sich maximal dem übersetzten Dichter anzupassen. Vgl. meine Monographie *Bohumil Mathesius*, Praha 1963, S. 114.

Dohnal führt eine zweifache Gegenüberstellung durch. Die erste, das soeben angedeutete Vergleichen einzelner Übersetzer, unternimmt er antihistorisch; das bedeutet, dass er verschiedene Übersetzungen aus verschiedenen Zeiten vergleicht, wobei er weitgehend von zeitbedingten Abhängigkeiten absieht und versucht, einen ausserzeitlichen gemeinsamen Nenner zu finden. In der zweiten Gegenüberstellung versucht er hingegen, die Beziehungen zwischen Křičkas beiden Polen, dem Dichter und dem Übersetzer, von der sprachwissenschaftlichen, ästhetischen und psychologischen Sicht her zu finden.

Bei diesen Gegenüberstellungen geht Dohnal von der fast verabsolutisierten Gestalt, von dem Gedicht als einem Ganzen aus⁸. Das Ganze eines Gedichts beruht auf einer Dominante; die Dominante kann der Ideengehalt sein, zum andern der Rhythmus oder die Euphonie. Erst das Begreifen dieses Ganzen öffnet dem Übersetzer die Tür für die adäquate Übersetzung⁹, für das Begreifen

⁸ Vgl. z.B. Walter Benjamin: «Übersetzung ist eine Form». *Das Problem des Übersetzens*. Hrsg. von H. Jo. Störig. Darmstadt 1963, S. 183; tschechisch in *Překlad uměleckého díla*, Praha 1970, S. 245. – Die Kenntnis, daß das Ganze übersetzt werden muß, ist vielleicht so alt, wie das Übersetzen selbst (vgl. den hl. Hieronymus!). Die bei uns bekannteste Formulierung von Otokar Fischer lautet: «Běží o to, aby celek byl vytvořen, ne aby na stejném místě stálo totéž slovo ...» (Es handelt sich darum, ein Ganzes zu schaffen, und nicht darum, daß dasselbe Wort an derselben Stelle steht). *České teorie překladu*, S. 584.

⁹ Dohnal verwendet die Begriffe «adäquate», «äquivalente» Übersetzung. Über diese Begriffe hat man öfters bei uns und in der UdSSR diskutiert. Die sovetische Theorie benutzt den Terminus «realistische Übersetzung». (Vgl. G. Gaččiladze: *Vvedenija v teoriju perevoda*. Tbilisi 1970). Denselben Begriff benutzte auch Jiří Levý, doch für die deutsche Bearbeitung seines Buches wählte er als Titel des betreffenden Kapitels «Die ästhetischen Probleme des Übersetzens»; im Text spricht er von «Treue». Wie ein Eingreifen in diese Diskussion klingt die Frage Mounins: «Originalgetreu übersetzen – aber was?» (G. Mounins: *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. München 1967, S. 126). Ganz ähnlich stellte des öfteren die Frage der tschechische Shakespeare-Übersetzer E. A. Saudek: «Der Übersetzer soll treu bleiben, aber – wem?». Fedorov gebraucht die Begriffe «točnyj», «adekvatnyj», «polnocennyj»; den letzteren zieht er vor und versucht ihn zu definieren. (Vgl. *Vvedenie v teoriju perevoda*. Moskva 1953, S. 114. Dohnal nimmt zu diesen vagen Termini nicht Stellung, seine eigene definiert er nicht, obzwar man seine einzelnen Aussagen (vgl. S. 201) aus seiner eigenen Arbeit leicht ergänzen kann. Die Definition der adäquaten Übersetzung könnte bei Dohnal so klingen: Der Übersetzer muß es verstehen, die

und Erfassen des Spezifischen der Gestalt. Diese seine Auffassung unterstreicht Dohnal auch durch seinen eigenen neuen Terminus, den der Rekonstitution (im Unterschied zu bisherigen Begriffen wie Reproduktion, Transplantation usw.). So gelingt es Dohnal, den banalen Feststellungen auszuweichen, an welcher Stelle und was für einen sprachlichen oder rhythmischen Fehler der Übersetzer beging. Trotzdem führen seine Gegenüberstellungen und Vergleiche zur Betonung des vollkommenen sachlichen und sprachlichen Verstehens¹⁰ dem Original bei Křička, was aber nicht zugleich restlos für alle Übersetzer gilt, besonders für diejenigen nicht, denen die innere Verwandtschaft fehlt.

Dieser Ausgangspunkt für die Einschätzung des Übersetzers stellt gerade bei Křička weitere Fragen. Die eine ist grundlegend: Den «Evgenij Onegin» übersetzte Křička nicht! Dohnal erklärt dies damit, dass Křička im Jahre 1936 die zu kurze Frist des Verlages ablehnte (S. 261). Doch Křička musste erkennen, dass Hora die sonst wunderbare Übersetzung des Onegin zu sehr «spiritualisiert und metaphorisiert» (S. 44) hatte¹¹, obwohl er sich der «Einfachheit Puškins» bewusst war, wie das angeführte Zitat beweist⁵. Warum setzte sich Křička wenigstens später nicht mit Hora auseinander? Dohnal bleibt uns die Antwort schuldig, ob es darüber Material gibt oder ob wir in dieser Frage nur auf Hypothesen angewiesen sind.

Mit Ausnahme der Einführung teilte Dohnal die eigene Analyse der Übersetzung in seinem Buche ganz einfach und zweckvoll in zwei Teile ein: Lyrik und Epik. Doch sind die beiden Teile nicht symmetrisch, Dohnal behandelt sie nicht gleichartig. Er gibt dem Material – und das ist eine glückliche Lösung – was es verlangt

Dominanten des Originals zu finden, er muß sie in der Übersetzung revozieren und rekonstituieren; diesen Dominanten muß er andere Komponenten der Übersetzung unterstellen.

¹⁰ «Wer ein Gedicht übersetzen will, muß es zunächst verstehen», behauptete schon Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf. (Vgl. *Das Problem des Übersetzens*, S. 149; tschechisch *Překlad literárního díla*, S. 17).

¹¹ Diese Meinung herrschte gleich nach Fertigstellung der Übersetzung. Horas Freund und Mitarbeiter, Bohumil Mathesius, veröffentlichte gerade deshalb anlässlich des «Puškinjahres» eine ältere Übersetzung: A. S. Puškin: *Evžen Oněgin*, übersetzt von V. A. Jung, X. Gesang übersetzt von Boh. Mathesius, der auch das Nachwort verfaßte, Praha 1937, 316 Seiten.

und untersucht die Lyrik den Verskomponenten nach. Deshalb hat «Lyrik» folgende Kapitel: «Rhythmus», «Reim», «Euphonie», dann einen Exkurs «Die sprachliche Organisation» (Jazyková organizace), der meiner Meinung nach vorangehen sollte, und zum Schluss den ersten Versuch einer Synthese «Die Übersetzung als Gestalt» (Překlad jako tvar). Zu allen Fragen, die durch die Überschriften der Kapitel gekennzeichnet sind, kehrt Dohnal im zweiten Teil des Buches auf die eine oder andere Weise zurück.

Dohnal stellt den Jambus als dominante Rhythmusgestalt bei Puškin fest; denselben Rhythmus findet er auch in Křičkas eigener Poesie. Schon der junge Křička verfasste ein Gedicht über Puškin als über sein Vorbild und sprach von puškinartigem Jambus. Dohnal sieht bei Křička in der Bewältigung des Jambus¹² eine der Voraussetzungen für die adäquate Übersetzung erfüllt.

Puškins Reim¹³ sieht Dohnal genau wie den Rhythmus als semantisch vollwirkend an. Er wird oft zur Dominante des Verses und ist ein Element, das den Rhythmus mitträgt und vollkommen in den euphonischen Bau des Gedichts eingegliedert wird.

¹² Der Autor der besprochenen Monographie betrachtet die Frage des tschechischen Jambus (und auch des Amphibrachys, über den Dohnal S. 75 u.ö. spricht) als praktisch gelöst. An seiner Seite steht z.B. Jaroslav Závada: *Uvod do estetiky ruského verše*. Praha 1949, S. 137, 139 u.ö. Dagegen ist J. Hrabák sogar in den Handbüchern viel vorsichtiger. (Vgl. *Úvod do teorie verše*. Praha 1956, S. 79 u.ö.). Diese Vorsicht finden wir heute auch in den Gymnasiumslehrbüchern. (Vgl. S. Cenek: *Teorie literatury*. Praha 1958, S. 843 u.ö.). In ähnlicher Lage sind alle Sprachen und Völker, wenn sie ein Metrum wiedergeben sollen, das in ihrer Dichtung nicht existiert oder nur schwer realisiert werden kann; vgl. z.B. über die Übersetzung des Jambus ins Georgische bei Gačečiladze, aaO, S. 238 u.ö. – Meiner Meinung nach ist das Metrum nicht immer eine objektive Qualität des Textes, sondern eine Angelegenheit der Rezeption, oft eine Konvention. Das gilt für das tschechische steigende Metrum im allgemeinen.

¹³ Wenn Dohnal zu der Frage des Reimes im zweiten Teil seines Buches zurückkehrt, wirft er dem älteren tschechischen Übersetzer Táborský übermäßige Benutzung von Assonanzen vor (S. 237 u.ö.). In die Reihe der Assonanzen gliedert Dohnal auch folgende Wortpaare ein: Má/bedlivý; hřmí/vítají. Doch nach alter Praxis und auch entsprechend einigen Definitionen des einsilbigen Reims («Übereinstimmung des letzten Vokals und der folgenden Konsonanten»), kann man die angeführten Beispiele sehr wohl für Reime halten, da nach dem übereinstimmenden Vokal gar kein Konsonant mehr folgt. So reimte schon Jungmann: lká/má; svou/planinou; dá/pochová; und auch Křička selbst: tvé/osudné; dojmá/já; tvou/oporou; tvá/ubohá; mé/vzdálené usw.

Die Euphonie¹⁴, die Kříčka, und ebenso Dohnal, mit Musikalität gleichsetzt, ist für Kříčka «die Hauptkraft von Puškins Lyrik» (hlavní síla Puškinovy lyriky; S. 104), also in Dohnals Terminologie meistens die Dominante, die das Rückgrat der Einheit und Totalität der Gestalt bildet. Kříčka gelingt es, in der Übersetzung die Euphonie zu bewahren.

Das Kapitel «Die sprachliche Organisation» ist mit den drei vorangehenden Kapiteln eng verbunden. Dohnal zeigt einige rein grammatische Kategorien bei Puškin und Kříčkas Versuche, sie beizubehalten oder zweckmässig zu ersetzen. Er vergleicht auch Kříčkas Lexik mit der Puškins. Hierbei macht er auf eine Seltsamkeit in der Übersetzungsgeschichte aufmerksam: Kříčka übersetzte die Ausdrücke der allgemeinen Umgangssprache bei Puškin mit tschechischen Dialektausdrücken. Selbstverständlich kommt dies auch bei Kříčka nur selten vor, doch Dohnal wertet Kříčkas Mut sehr positiv.

Das synthetische Kapitel «Die Übersetzung als Gestalt» berührt in vieler Hinsicht die Einführungskapitel. Was enfangs als Aufgabe gestellt wurde, wird nun aufgrund der Materialanalyse demonstriert. Immer wieder kehrt Dohnal zu der Funktionseinheit aller Elemente zurück, die zu erfassen, seiner Meinung nach, Kříčka gelungen ist, weshalb er seine Puškin-Übersetzungen für die besten hält¹⁵. Kříčka wird in diesem Kapitel historisch und der Generation nach eingeordnet (S. 158). Dohnal zeigt ihn zwar als einen Über-

¹⁴ Diese Bestrebung wiederholt sich in der Geschichte, immer wieder unter neuem Namen. Heute spricht z.B. Mounin über «Poesie» des lyrischen Textes, die er leider nicht definiert; doch im Grunde meint er dieselben Postulate wie Dohnal (vgl. aaO, S. 129 u.ö.).

¹⁵ Roman Jakobson ist anderer Meinung. Er behauptet sogar die Unmöglichkeit einer «adäquaten» Übersetzung. Unter diesem Aspekt rufen auch – was Puškin angeht – die tschechischen Übersetzungen einen beklemmenden Eindruck hervor (das betrifft natürlich auch Kříčka). Jakobson geht dabei von der Überzeugung aus, daß es unmöglich sei, die Einheit und die Ganzheit des Grammatischen und des Künstlerischen eines Kustwerks zu übersetzen und wiederzugeben: «Na sklone tridcatych rokov redaktorskaja rabota nad sočinenijami Puškina v českom perevode nagľadno pokazala mne, kak stichi, dumalos' by, tesno približajuščiesja k tekstu ruskogo podlinnika, k ego obrazam i zvukovomu ladu, začastuju proizvodjat sokrušajuščee vpečatlenie glubokogo razryva s originalom v silu neumenija ili že nevozmožnosti vosproizvesti grammatičeskij stroj perevodimogo stichotvorenija». (*Poezija grammatiki i grammatika poezii in Poetics-Poetyka-Poetika*, Warszawa 1961, S. 397).

setzer der Generation von Otokar Fischer und Bohumil Mathesius, aber Kříčka greift viel weniger in den Text ein, als seine berühmten genannten Generationsfreunde. Er scheint eher der entgegengesetzte Typ gewesen zu sein, weil er Puškin nicht modernisierte und seiner Zeit anpasste, sondern eher puškinsche Formen zu einer grösseren Einheit und Regelmässigkeit ergänzte (S. 179). Es scheint hier aber um eine allgemeine Tendenz der Übersetzung zu gehen, das Original zu vervollkommen und zu verbessern. Jiří Levý untersuchte unter diesem Aspekt Prosa-Übersetzungen und stellte eine Intellektualisierung des Textes fest¹⁶. Ich glaube, es wäre leicht nachzuweisen, dass besonders bei den älteren Übersetzern von Poesie eine ähnliche Tendenz zur Gleichsetzung von Metrum und Rhythmus, zu vollkommen regelmässigen Strophen, zur Gleichsetzung von rhythmischen und inhaltlichen Elementen vorliegt.

Es wurde schon erwähnt, dass Dohnal im Kapitel über die Epik einen anderen Weg gegangen ist. Es ist schade, dass er nicht in Betracht zieht, wie gering Kříčkas Ausbeute der Epik Puškins eigentlich ist: ein Poem (Graf Nulin) und drei Märchen! (Hierher gehört vielleicht die schon erwähnte Problematik Kříčka und Onegin). In diesem Teil geht Dohnal konsequent von seiner Devise aus, dass durch Kříčka das hundertjährige Ringen um einen tschechischen Puškin erfolgreich beendet wurde. Für Dohnal ist Kříčka der erste tschechische Dichter, der erste Übersetzer, der Puškin gerecht wurde. Dohnal korrigiert einige fixierte ältere Meinungen, beispielsweise erschüttert er das Prestige von František Táborský, einem bedeutenden realistischen Dichter und anerkanntem Übersetzer, der auch eine Monographie über Puškin verfasste¹⁷. Andererseits beurteilt er die Übersetzungstätigkeit Bendls positiv, womit er etwas in Gegensatz zu seinem Lehrer und Ratgeber Prof. Ilek geriet¹⁸.

¹⁶ Levý, aaO, S. 98; deutsche Übersetzung S. 117: «In der Übersetzung kommt es zu drei Typen der Intellektualisierung: a) einem Logisieren des Textes, b) einem Aussprechen des Unausgesprochenen, c) einer formalen Darlegung syntaktischer Beziehungen».

¹⁷ František Táborský: *Puškin, pěvec svobody*. (Puškin, der Sänger der Freiheit). Praha 1937, 141 Seiten.

¹⁸ Siehe B. Ilek: Bendlův překlad Evžena Oněgina. (Bendls Übersetzung des Evgenij Onegin). Bulletin Vysoké školy ruského jazyka a literatury, V, Praha 1961, S. 117–152.

Die Entwicklung der Übersetzungstradition, wie wir sie in den Kapiteln über Epik dargestellt finden, bestätigt für Dohnal seine früheren Schlüsse. Auch die Übersetzungen der Epik wachsen aus der Wahlverwandtschaft hervor (S. 188); auch da zeigt sich, wie sich Křička von seiner Generation unterscheidet, aber gleichzeitig, wie er sich ihr durch manchmal recht kühne Textänderungen – von denen wir in der Lyrik nicht einmal eine Spur finden – nähert oder sich mit ihr sogar identifiziert. Die Textänderungen sind nach Dohnals Meinung immer überlegt, taktvoll und logisch, immer dem puškinschen Geist entsprechend und massvoll in puškinschem Sinne. Ich will nur wiederholen, dass der Charakter des Eingreifens doch an das schon erwähnte «Logisieren» bei Übersetzungen denken lässt. Am Schluss kommt Dohnal zu einer paradoxen Feststellung, nämlich dass Křička am erfolgreichsten eben dort war, wo er den Mut hatte, besonders stark in den Text einzugreifen (S. 258) – also gerade anders als bei der Lyrik.

Für sehr wertvoll muss man den Vergleich einiger Übersetzungen des «Märchens vom Fischer und dem Fischchen» halten. Dieses Märchen ist reimlos und rhythmisch unregelmässig. Dohnals Schluss «es gibt keine leichten Gebilde für Übersetzer» (neexistují překladatelsky snadné útvary; S. 199) kann man für erwiesen halten.

Dohnal versuchte, einen interessanten Weg für die Untersuchung einer Persönlichkeit auf dem Gebiete des Übersetzens zu bahnen. Er wich dem Primitivismus des einfachen Feststellens der Fehler und Nachteile einer Übersetzung aus, er wählte auch nicht den Weg der inhaltlichen, linguistischen oder stilistischen Analyse, auch bemühte er sich nicht um historische Parallelen zwischen Puškin und Křička, sondern sein Bestreben geht dahin, Dominanten eines Gedichts zu finden und auf Grund dessen es als Ganzes und als Gestalt zu begreifen. Erst von diesem Aspekt her konfrontiert er den Übersetzer mit dem Autor. Hierbei versucht es Dohnal durchgehend, Křičkas dichterischen Charakter als Ausgangspunkt zu wählen.

Einige Fragen wirft Dohnal nur auf, er löst sie nicht; oft ist er methodisch nicht konsequent genug, an vielen Stellen – wie ich mich zu zeigen bemühte – provoziert er direkt zu einer Polemik, doch ist sein Buch methodisch prägnant. Er stellt die Übersetzungsproblematik als eine Problematik besonderer Art dar, und durch sein Erfassen der Dominanten deutet er eine mögliche Lösung der Übersetzungsfragen mit Hilfe spezifischer Methoden an. Dohnal er-

weitert unsere Kenntnisse über Křička Kals Dichter und Übersetzer, aber er bringt auch einige Gedanken, die fruchtbar für die allgemeine Übersetzungstheorie sind.

Obwohl diese Monographie nicht ihrer Bedeutung entsprechen verlegt wurde – das Buch wurde nur vervielfältigt, ohne Register, Bibliographie, möglichen Beilagen; aus Spargründen? – hat sie schon die Aufmerksamkeit und das Interesse der Rezensenten in der Československá rusistika, Tvorba, Slavia erweckt.

Jiří Franek

Suzanne Kakuk, *Recherches sur l'histoire de la langue osmanlie des XVI^e et XVII^e siècles. Les éléments osmanlis de la langue hongroise*, Budapest 1973, pp. 660.

È noto che la lingua ungherese nel corso della sua storia ha subito a più riprese l'influsso culturale di varie lingue turche. I primi due strati di prestiti turchi (quello più antico e più importante, di tipo ciuvascio, risalente al VII–IX secolo, e quello cumano–pecenego dell'XI–XIII secolo) sono stati oggetto di vasti e sistematici studi da parte di studiosi interessati alla lingua ungherese e alla turcologia, mentre per lo strato più recente di origine osmanli (conseguente all'occupazione ottomana di gran parte del regno ungherese nei secoli XVI e XVII) non esisteva finora uno studio complessivo ed esteso come quello ora offerto dalla turcologa ungherese Zsuzsa Kakuk. La Kakuk ha portato a realizzazione, dopo una ricerca ventennale, il progetto del maestro Gyula Németh di riunire in uno studio d'insieme i prestiti osmanli della lingua magiara. Un saggio di questa ricerca (*Fejezetek oszmán-török jövevényiszavaink történetéből*, Budapest 1954), rimasto inedito, è stato utilizzato nell'elaborazione di alcuni lemmi dei primi due volumi del TESz.¹, ora però l'opera completa, redatta in una lingua più accessibile agli studiosi europei, è apparsa per i tipi dell'Akadémiai Kiadó come XIX volume della Bibliotheca Orientalis Hungarica.

Occupandosi di storia e dialettologia della lingua turca, la Kakuk

¹ TESz. = *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, I (A–Gy) Budapest 1967, II (H–Ó) *ibid.*, 1970.

è pervenuta all'idea che i prestiti osmanli della lingua ungherese potevano presentare un interesse non solo dal punto di vista dell'ungherese, ma anche dal punto di vista del turco. Infatti le ricerche di storia della lingua turca osmanli, specialmente per l'aspetto fonetico (e in particolare per la questione del sistema vocalico), incontrano gravi difficoltà nell'uso della scrittura araba in cui sono conservati i monumenti linguistici ottomani. Di grande importanza è stata l'indagine condotta sui poco numerosi testi turchi in traslitterazione. Essendo però quelle testimonianze linguistiche redatte da persone di lingua materna non turca ed in varie scritture (latina, gotica, greca ecc.), a loro volta complicate da varianti nazionali, presentano delicati problemi di utilizzazione. Ecco dunque come un ulteriore ausilio per la conoscenza della lingua turca nella fase compresa tra l'osmanli antico e il turco moderno viene dato dallo studio dei prestiti osmanli che compaiono nell'ungherese e nelle lingue balcaniche. Poiché i fatti linguistici vengono esaminati non come elementi dell'ungherese, ma come monumenti del turco, ne risulta giustificato il metodo di riunire assieme i prestiti autentici (poche decine) con i termini obsoleti o gli hapax legomena, i nomi comuni con quelli propri (di persona e di luogo), i prestiti diretti con quelli di mediazione slava meridionale (trattandosi spesso di influssi realizzati attraverso molteplici canali). L'opera della Kakuk si articola in due parti principali: nella prima (pp. 17-434) gli elementi osmanli dell'ungherese sono raccolti in 1277 articoli (tra cui numerosi quelli riguardanti i sintagmi, ad es. *başî* 'capo' compare in 60 nessi sintagmatici); nella seconda (pp. 435-543) vengono tratte conclusioni di linguistica storica in base al materiale degli articoli e dei testi in traslitterazione. Ogni articolo della prima parte raccoglie sotto un lemma turco i dati della lingua ungherese (tratti da un vasto - benché incompleto - spoglio di documenti di varia natura), con tutte le varianti osservate e le datazioni; seguono poi le attestazioni dei prestiti turchi nelle lingue balcaniche (serbocroato, bulgaro, macedone, albanese, romeno, bizantino e greco moderno); infine compaiono i dati osmanli tratti dai monumenti linguistici, dai dizionari e dagli studi dialettologici. La metodologia adottata dalla Kakuk ha già trovato applicazione con la lingua serbocroata (Stachowski)² e

² S. Stachowski, *Die osmanisch-türkischen Lehnwörter im Serbokroatischen und ihre Bedeutung für die Phonetik des Osmanisch-türkische*, in «Folia Orientalia» (= FO.) IV (1963); ved. anche FO. V (1964); VI (1965); VII (1966).

la lingua bulgara (Mollova)³, ma per lo studio del vocalismo turco nei Balcani (caratterizzato dalle peculiarità dei dialetti turchi della Rumelia occidentale) è di fondamentale importanza la lingua ungherese, l'unica che possiede una serie completa di vocali labiali (*o, ö, u, ü*) analoga a quella dell'osmanli, mentre tutte le lingue balcaniche (a parte l'albanese in cui compare anche *ü*) non conoscono che le labiali velari (*o, u*).

Il volume della Kakuk presenta un particolare interesse per lo studio della diffusione nelle lingue europee (con speciale considerazione dell'italiano) dei vocaboli di origine orientale, intendendo con ciò piuttosto quelli di estrazione arabo-persiana che quelli di origine turca. Nel materiale raccolto dalla Kakuk i vocaboli tecnici (l'80% del totale), concernenti per la gran parte il vocabolario amministrativo e militare, solo per il 20-25% sono di origine turca, per il 75-80% si tratta soprattutto di parole di origine araba o persiana. Per il restante 20% dei termini considerati, la proporzione dei vocaboli appartenenti al fondo originale del lessico turco sale al 30%, mentre la gran parte (65%) delle altre voci è ancora di origine arabo-persiana e altrettanto si deve dire per i nomi propri (riferiti generalmente a personaggi ottomani) fra i quali la percentuale più alta (80%) spetta ai nomi di origine araba. Poiché l'italiano, come altre lingue romanze, ha subito un notevole influsso arabo e, in misura molto minore, turco, è interessante stabilire dei confronti fra i prestiti di origine orientale presenti tanto nell'ungherese e nelle lingue balcaniche quanto nell'italiano o nei suoi dialetti, secondo le indicazioni prospettate in alcuni lavori di G. B. Pellegrini e M. Cortelazzo⁴. Tra l'altro alcuni dei vocaboli turchi (passati all'ungherese e alle lingue balcaniche) di origine italiana, risalgono a loro volta all'arabo: è il caso dell'osm. *tersâne* (pp. 393 e 525) 'arsenale di marina' (< it. *tersanà* < ar. *dār aṣ-ṣinā'a*) e dell'osm. *zubun* (p. 432) 'giubbone' > ungh. *zubbony*⁵, per il quale la Kakuk ricorda il bologn. *dzibon* e il venez.

³ M. Mollova, *Étude phonétique sur les turcismes en bulgare*, in «Linguistique balkanique», XII (1967).

⁴ G. B. Pellegrini, *Convergenze italo-balcaniche negli elementi di origine orientale*, in «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Palermo», 1968, pp. 203-235; M. Cortelazzo, *Corrispondenze italo-balcaniche nei prestiti dal turco*, in *Omaggio lui A. Rosetti la 70 de ani*, București 1965, pp. 147-152.

⁵ Nell'ungherese compare anche l'allotropo *suba* (XIII secolo) 'pelliccia', di mediazione incerta, ma di eguale origine araba.

zipon (ma cfr. piuttosto il genovese *zubone* dell'a. 1420 dall'ar. *ğubba*)⁶.

Alcuni appunti critici possono essere adottati soprattutto alle etimologie che chiudono gli articoli della prima parte del volume. In senso generale ritengo che sarebbe stato utile ricordare per molti vocaboli gli allotropi di uguale origine giunti nella lingua ungherese in epoche diverse e per diversi canali. In molti casi si tratta di vocaboli di origine turca penetrati in ungherese in epoca antecedente i rapporti con gli Ottomani, come il nome di persona *Zoltán* risalente al tempo degli Árpád (x-xiii secolo) che ha la stessa origine⁷ dell'ungh. *szultán* (p. 372) < osm. *sultan* (< ar. *sulṭān* 'sovrano'), mentre per l'ungh. *ibrisim*, attestato nel 1604 (p. 191) 'seta' < osm. *ibrişim* (dal persiano) si può richiamare l'ungh. *bársony* (dal xiv secolo) 'velluto' dal turco *barçın*, *barçun* (di origine iranica: TESz. I, 254-255), ecc. In particolare devo segnalare la contraddizione fra l'etimologia dell'osm. *kalfa* 'sottocapo di un ufficio' fatto derivare dall'ar. *qalfa* 'garzone anziano, operaio' a pp. 210-211, mentre a pp. 460 e 490 viene supposto dall'ar. *ḥalifa* 'erede, successore' (con importanti deduzioni fonetiche). A p. 90 la forma persiana *ğuba* 'corazza' > osm. *cebe* 'id.' è una errata vocalizzazione di Steingass p. 356⁸ (ved. Doerfer I, 284)⁹ e non deve quindi far pensare all'ar. *ğubba* 'sottoveste di cotone'. A p. 381 l'osm. *şerbet* (> ungh. *sörbet*, it. *sorbetto*) non risale alla forma ar. *şarba* 'sorso; purgante', bensì all'ar. *şarbāt* 'bevanda dolce, sciroppo'. Per il nome di persona osm. *Iskerlet* (come nome comune 'scarlatto') ricordato a pp. 198-199 e 523, bisogna menzionare da un lato l'esistenza della famiglia *Scarlati* (importante nel xvii secolo) del villaggio San Foca presso Costantinopoli, da cui si vantava di discendere il sovrano di Moldavia e Valacchia Costantino Maurocordato¹⁰, d'altra parte, accettando l'etimologia italiana da

⁶ Ved. G. B. Pellegrini, *Gli arabismi nelle lingue neolatine, con speciale riguardo all'Italia*, Brescia 1972, pp. 37, 115, 177, 339.

⁷ Ved. la stessa S. Kakuk in «Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae», XXVIII (1974), fasc. 1, p. 2.

⁸ F. Steingass, *A Comprehensive Persian-English Dictionary*, London 1957⁴.

⁹ G. Doerfer, *Türkische und mongolische Elemente in Neupersischen, unter besonderer Berücksichtigung älterer neupersischer Geschichtsquellen, vor allem der Mongolen- und Timuridenzeit*. I. *Mongolische Elemente im Neupersischen*, Wiesbaden 1963; II. *Türkische Elemente im Neupersischen, alif bis tā*, ibid., 1965; III. *Türkische Elemente im Neupersischen, ğim bis kāf*, ibid., 1967.

¹⁰ Ved. N. Iorga, *Bizant după Bizanț*, București 1972, p. 118; l'autore ricorda anche uno *Scarlat Mavrocordat* (pp. 208 e 213) e uno *Scarlat Sturdza* (p. 238).

scarlatto (< ar. *siqirlāt* 'tessuto di broccato d'oro' < biz. σιγιλλᾶτος < lat. *sigillātum*), bisogna connettervi l'osm. *sicillāt* (Kakuk pp. 364-365) 'registro', di origine latina con mediazione arabo-persiana; per il nome di persona osm. *Çiğaloglı* (C-), risalente al nome della famiglia genovese *Cicala* (pp. 108 e 523), credo che si debba presupporre la mediazione di una forma greca Τζιγάλα¹¹.

Queste ed altre simili osservazioni proponibili non intaccano però il valore complessivo di un'opera ammirevole per lo scrupolo informativo e la ricchezza della documentazione, qualità attestanti lo sforzo espletato dalla studiosa ungherese nell'apportare un fondamentale contributo alla conoscenza dell'influsso orientale rilevabile nel tessuto culturale e linguistico di diverse popolazioni europee.

Gianguido Manzelli

¹¹ Ved. N. Iorga, *op. cit.*, p. 212.