

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE SLAVA

a cura di
LEONE PAGINI SAVOJ e NULLO MINISSI

XIX

(1976)

NAPOLI 1977

ANNAI

SEZIONE ZIANK

DIRITTI RISERVATI

GIARDINI EDITORI E STAMPATORI IN PISA

XVII

1977

1977

(1977)

GIARDINI EDITORI E STAMPATORI IN PISA

INDICE

Friedeberg Seeley F., <i>Notes on Gogol's short stories</i>	p. 3
Bazzarelli E., <i>Gogol' e l'Europa (dalle Lettere)</i>	» 45
Červenka M., <i>Lyrika Františka Gellnera</i>	» 61
Čapek J. B., <i>Šaldův boj o osobnost</i>	» 79
Goy E., <i>The poetry of Vladimir Vidrič</i>	» 137
Danti A., <i>Per l'edizione della « Zadonščina »</i>	» 163
Franolić B., <i>Was Faust Vrančić the first Croatian lexicographer?</i>	» 177
Bonetti I., <i>K otázce konfrontační analýsy vyjadrování sémantických a syntaktických vztahů jmen v češtině a v italštině.</i>	» 183



Nell'abbandonare, per raggiunti limiti di età, l'insegnamento di lingua e letteratura russa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, nonché la condirezione degli *A.I.O.N.* (Sl.), è mio vivo desiderio ringraziare tutti gli studiosi stranieri e italiani che, con i loro dotti contributi, hanno conferito lustro agli *Annali* e, con la loro assidua collaborazione, mi hanno dato continuo, cordiale attestato della loro amicizia.

Leone Pacini Savoj



NOTES ON GOGOL'S SHORT STORIES

Sixteen of Gogol's seventeen short stories were conceived and written in the seven years between 1829 and 1836; the seventeenth, *Šinel'*, appeared first in the 1842 edition of his Collected Works but is supposed to derive from an anecdote heard by Gogol' in the mid-1830's. The seventeen fall naturally into three groups: not in terms of chronology or of the collections in which they first appeared but in terms of treatment and setting. These groups may conveniently be labelled: folk tales; scenes of provincial life; scenes of Petersburg life. The folk tales comprise all but one¹ of the eight stories in *Večera na khutore bliz Dikan'ki* and, arguably, *Vij*². The scenes of provincial life include: *Ivan Fëdorovič Špon'ka i ego tëtuska*, *Starosvetskie pomeščiki*, *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem* and *Koljaska*. The Petersburg tales are: *Nevskij prospekt*, *Zapiski sumasšedšego*, *Portret*, *Nos* and *Šinel'*³.

¹ *Ivan Fëdorovič Špon'ka i ego tëtuska*.

² *Vij* may be considered to mark a transition form between the folk tales and the scenes of provincial life. The core of the story – Khoma Brut's encounter with the witch and its aftermath – is essentially a folk-tale. The account of the seminary and the seminarists is a slice of provincial life. It frames the core, but it cannot be regarded as merely a frame, for not only does it include part of the core but it actually comprises more than half of the whole story. So it might be more appropriate to view the story as a diptych (to be compared with such diptychs, among the Petersburg tales, as *Portret* and *Nevskij prospekt*) consisting of a panel of provincial life with a nugget of folk tale embedded in it beside a panel of folk-tale with a fringe of provincial life.

³ *Večera na khutore bliz Dikan'ki* will hereafter be referred to as *Večera*, *Ivan Fëdorovič Špon'ka i ego tëtuska* as *Špon'ka*, *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem* as *Dva Ivana*. The place and date of publication of the stories may be recalled here: vol. I of *Večera* – autumn 1831 (*Večer nakanune Ivana Kupala* in February and March 1830 in *Otečestvennye zapiski*); vol. II of *Večera* – spring 1832; *Starosvetskie pomeščiki*, *Dva Ivana* and *Vij* in *Mirgorod*, 1835; *Koljaska* in *Sovremennik*, No. 1, 1836; *Nevskij prospekt*, *Zapiski sumasšedšego* and *Portret* in *Arabeski*, 1835; *Nos* in *Sovremennik*, no. 3, 1836; *Šinel'* in vol. III of Gogol's *Collected Works*, 1842.

The three groups of stories reflect not a clear-cut succession in time but a series of overlaps. Gogol' began thinking about (and perhaps working on) the folk-tales in 1829; *Vij* was begun in 1833 and may have been completed as late as 1834. *Špon'ka*, the first of the scenes of provincial life, seems to have been written towards the end of 1831; *Koljaska*, the latest of the group, was finished at the beginning of 1836. *Zapiski sumasšedšego* and *Portret* were written in 1833-34; *Nevskij prospekt* was finished in 1834 but is said to have been conceived as early as 1831; *Nos* was begun in 1833 and completed in the winter of 1835-36⁴.

Gogol' published his first short story half a year before Pushkin wrote his *Povesti Belkina*, but both collections – Pushkin's tales and the first volume of *Večera* – appeared in print within a month of each other: in September and October 1831⁵. Pushkin's volume created no stir; Gogol's was rapturously received by the public (whatever the hacks of criticism might say), welcomed by Pushkin and, a little later, extolled by Belinsky⁶. It is not difficult to understand the enthusiasm of Gogol's contemporaries for his early stories: they were far superior to all other Russian stories of the time except those of Pushkin (and perhaps of Vladimir Odoevsky); but Pushkin (and, to some extent, Odoevsky) wrote outside the range of general appreciation, while Gogol' wrote well within that range.

Today many serious critics would probably relegate the 'folk tales' to a quite humble place among Gogol's works. But even in the West they still have their devotees. Driessen declares *Strašnaja mest'* to be 'a masterpiece of composition' and 'one of the summits amongst Gogol's work'⁷. Proffer writes: (in reference to *Večera* as a whole): 'While Pushkin was turning poetry into prose,

⁴ These dates are taken from the notes to vols. I-III of Gogol's Collected Works: N. V. Gogol', *Sobranie sočinenij v šesti tomakh*, Moskva, 1952-53. All further references are to this edition.

⁵ Vol. I of *Večera* in September, *Povesti Belkina* in October.

⁶ Pushkin's brief commendation appeared in *Literaturnye pribavlenija k Russkomu invalidu*, 1831, no. 79, as a letter to the editor; Belinsky's even briefer salute in the final section of his maiden essay, *Literaturnye mečtanija*, published in *Molva*, 1834, no. 52.

⁷ F. C. Driessen, *Gogol as a Short-Story Writer: A Study of His Technique of Composition*, (tr. Ian F. Finlay), The Hague, 1965, p. 92.

Gogol' began turning prose into poetry'⁸: which, however defensible factually, begs the question of the quality of that prose and of that poetry. Our comments will seek a way between such earnest involvement as Driessen's and such contemptuous dismissiveness as Nabokov's⁹.

While Soviet criticism continues, in the tradition of Belinsky and Chernyshevsky, to exalt Gogol' as a realist, Western critics have tended to start from assumptions and positions pioneered by Russian critics not identified with the radical Left: whether in the tradition of Apollon Grigor'ev, Rozanov and Briusov, in which Gogol' appears as a fantast, a master of hyperbole and the grotesque, creator of a world projected from his own imagination; or, following the Symbolists and Formalists, ignoring the question of schools to concentrate on the artistic techniques of the Gogolian opus; or pushing on along the psychoanalytic trail blazed by Ermakov¹⁰.

There can be no question but that the element in which Gogol's folk tales are saturated is the fantastic. The fantastic was, almost literally, the element from which Gogol' was born. His mother had married at the age of fourteen after years of wooing that went back to her childhood. By way of overcoming any reluctance on her part Gogol's father, who was twice her age and neither healthy nor handsome, claimed to have had two dreams in which she had been shown to him by the Virgin Mary as his destined bride. The first-fruits of this oddly-assorted marriage were two stillborn children. The birth of the third child, our author, was awaited with anxieties and prayers not untinged by superstition and the sanctions of magic: if the child were a boy and lived he should be named Nikolai after Nikolai Čudotvorec, the saint of the church at Dikan'ka. The child was a boy, and lived, and was called Nikolai; but the anxieties which had preceded and attended his birth continued to surround his fragile health; and he remained the only boy in the family.

⁸ C. R. Proffer, *The Simile and Gogol's 'Dead Souls'*, The Hague-Paris, 1967, p. 19.

⁹ Vladimir Nabokov, *Nikolai Gogol*, London, 1947, pp. 36-39.

¹⁰ Ivan Dmitrievič Ermakov, *Očerki po analizu tvorčestva N. V. Gogolja*, Moskva-Petrograd, 1924 (published under the auspices of the Psikhologičeskaja i psichoanalitičeskaja biblioteka as No. XVI of the Serija po khudožestvennomu tvorčestvu).

The modes of fantasy – which the individual experiences as dream and daydream – are many and various. In the primitive community fantasy takes shape in myth and legend, in the fairy tale and the grotesque. To these ageless forms civilisation adds the Utopia, capped in our modern age by science fiction. Myth and legend, like utopias and science fiction, are purposeful modes; myth may serve variously to answer questions concerning the origins and order of the world, to embody norms of conduct, to reflect or explain ritual, to project psychological conflicts or problems; legend fills in the outlines of historical tradition and offers models or lessons for living; utopias provide a picture of how human societies should, or should not, be organised; science fiction explores the implications of extrapolating our most advanced technology¹¹.

These four modes of the fantastic may, then, be contrasted, as problem-solving, with the fairy tale and the grotesque as varieties, respectively, of the daydream and of play; the primary function of the fairy-tale may be regarded as wish-fulfilment, that of the grotesque as catharsis¹².

Gogol's 'folk tales' are essentially fairy tales, although the folk tradition is here and there contaminated by literary infiltrations, most obviously in the lyrical landscapes. According to

¹¹ There is, of course, no consensus as to the distinction between myth and legend, and the concept of 'myth' has become bafflingly protean. For a psychoanalytic interpretation of the function of myth see Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Paris, 1938. For the thesis that "the purpose of myth is to provide a logical model capable of overcoming a contradiction" (sc. an antinomy in the order of the world) see Claude Lévi-Strauss, "The Structural Study of Myth" (in T. A. Sebeok, ed., *Myth: A Symposium*, Indiana, 1955). For a socio-psychological view that "The myths that are the treasure of an instructed community provide the models and the programs in terms of which the growth of the internal cast of identities is molded and enspirited" (sc. provide the patterns which the individual members of the community may aspire and strive to internalise), see J. S. Bruner, "Myth and Identity" (in R. M. Ohmann, ed., *The Making of Myth*, New York, 1962, p. 169).

¹² These analogies are not altogether satisfying, since some types of play can, of course, be problem-solving, while catharsis may be seen as signifying the resolution of an emotional 'problem' (conflict). It might be more to the point to say that daydreaming operates on the plane of primary or undirected thinking, while play operates primarily on the plane of action; mature or directed thinking need not have a part in either, whereas it plays an important part in the creation of myth and legend and takes control of the production of utopias and science fiction.

Max Lüthi¹³ the classic fairy tale is characterised by its eschewal of all but essential detail in descriptions, whether of places or of people. Gogol's rhapsodies about the natural beauties of his Ukraine belong not to the folk tale but to a pantomine fairyland. Glowing colours and resonant rhythms, rhetoric and erotic imagery, everywhere hyperbole: heaven and earth are in love, the sun's rays dazzle and set the leaves on fire, shadows are as dark as night, the airy insects are so many jewels, the hayricks and cornstacks are not merely encamped but wander over the limitless fields – all spiralling up to the conclusion: '*kak polno sladostrastija i negi malorossijskoe leto!*'¹⁴. No less Romantic is the summer night portrayed in the second chapter of *Majskaja noč'* and the dithyramb in honour of the Dnieper in the tenth chapter of *Strašnaja mest'*.

Such is the setting; who are the actors? Not peasant serfs. Not serf-owning landlords. But free Cossacks, young and old. The young are all in love. The boys and the young men are all bold and dashing. The girls and young women are all beautiful. The boy has to win the girl (in *Strašnaja mest'* the young man has to keep his young wife from death and sin). As in all fairy tales, there are obstacles in the way of this winning. The usual obstacle is a parent or step-parent; in *Noč' pered Roždestvom* it is the capricious pride of the girl herself. The obstacle is overcome with the magic help of spirits (in *Strašnaja mest'* first the young husband, then the young wife succumbs to the magic of the wicked father). In *Večer nakanune Ivana Kupala* the magic help is bought at the price of crime and the happiness of the young couple turns to bitterness and ashes. But in *Majskaja noč'* the young hero wins the mermaid's help by his chivalrous service; and in both *Noč' pered Roždestvom* and in *Soročinskaja jarmarka* the devil is harnessed to the service of love: in the latter it is perhaps only the semblance of a devil (though the gypsy must surely be at least a good friend of his), but in the former it is the devil all right, and he is made to cut a pretty poor figure. In *Prošavšaja gramota* there is no heroine but there is still a mission and an ordeal. In the core story of *Vij* there is an inversion of the usual fairy tale plot: the witch is an

¹³ Max Lüthi, *Once upon a Time: On the Nature of Fairy Tales* (tr. L. Chadeayne and P. Gottwald), New York, 1970, pp. 49–51.

¹⁴ *Sobranie sočinenij*, vol. I, pp. 10–11.

anti-heroine and, instead of seeking to unite with her, the hero strives to free himself from her; in the initial 'test' (to use Propp's terminology) he triumphs, in the final ordeal he succumbs. Only in *Zakoldovannoe mesto* most of the 'functions' which, according to Propp¹⁵, make up the structure of the fairy tale are submerged in the groundswell of farce which only counterpoints the other tales (and is virtually absent from *Večer nakanune Ivana Kupala* and *Strašnaja mest'*).

For if the younger generation is compounded of beauty and 'heroism' (in the fairy tale mode), the older generation is mainly low comedy. The women are shrews or witches. The men are cowardly and stupid, like Čerevik, or variously greedy, cunning, libidinous and domineering. Only the sorcerer in *Strašnaja mest'* is wicked.

Although the comic personages are, like the young heroes and heroines, in the last resort stock types, they are likely to appear more individualised inasmuch as negative idealisation (or caricature) lends itself to greater variety than positive idealisation¹⁶. If one collates the personalities of all the young heroes or the young heroines they will be found to reduce themselves to a small number of common traits. This cannot be said of the older personages. For example, the fathers in *Soročinskaja jarmarka* and in *Majskaja noč'*, in spite of some common elements in their respective situations, form a far more radical contrast to each other than do any of the young heroes.

The same can be observed in the techniques of portrayal: for the young folk they are uniform, being based on the folk ballads; for the older people they show a range of differences, as witness the descriptions, in chapter II of *Majskaja noč'*, of the village headman and, in chapter IV, of his guest, the distiller¹⁷.

¹⁵ Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (tr. of 2nd edition of *Morfologija Skazki*), Paris, 1970.

¹⁶ By 'positive idealisation' is meant exaggerating or concentrating on the positive while playing down or ignoring the negative; by 'negative idealisation' – the opposite procedure of inflating or concentrating on the negative while belittling or disregarding the positive. 'Positive idealisation' is more commonly referred to as 'idealisation' *tout court*. 'Negative idealisation' is at the heart of caricature and satire.

¹⁷ The headman is described in terms of his social being, the distiller in terms of his appearance. We are told of the headman's prestige, of the respect he commands

What applies to descriptions holds also for the dialogue: the young lovers speak as young lovers in the tradition of folk poetry; the older folk reveal their differing selves in their speech (even if, admittedly, most of them have not very much to reveal).

Beside the children and the parents a third group of personages consists of spirits – devils and mermaids – and magicians – witches and warlocks. In five of the eight tales the witches and devils are minor comic characters. Only the wizard in *Strašnaja mest'* and the devils Vij and Basavrjuk (in *Večer nakanune Ivana Kupala*) are endued with sinister attributes and evil power. It has been widely assumed that in these tales Gogol was seeking to make our flesh creep, and no less widely agreed that his monsters signally fail to achieve this. But perhaps this is to overlook the traditional modalities of the fairy tale. Lüthi notes, on the one hand, its tendency to "intensification toward the extremes" ("Dislike is expressed directly as lust for murder") but, on the other hand, that it « removes the realistic elements » from scenes of horror: « In the fairy tale we do not see any blood flow or any wounds open up when ... someone ... is decapitated, or when an evil queen is pulled apart by four horses ... »¹⁸.

Like the setting and the cast, the action is *unreal* – unreal both in its amorous and in its magical aspect. We are confronted with a fairy tale acted out by puppets in a stage setting. What gives

of the power he exercises; of his forbidding and taciturn bearing; of the episode in his youth – the two days spent as guide to the Empress – from which he draws his authority; of his trick of not hearing what he doesn't want to; of his mode of dress; and of his taste for pretty girls and the limitations imposed on it by his supposed sister-in-law. In contrast to this portrait of a social *persona*, the distiller is reduced to his physical appearance (drawn in a style which may well make us look forward to some of the portraits in *Dead Souls*): "... a shortish, stoutish little man with small, perpetually laughing eyes that seemed to express the pleasure with which he smoked his short-stemmed pipe, as he kept spitting out or pressing back with his finger the tobacco-ash which kept spilling out of it. Clouds of smoke quickly grew up around him, swathing him in a blue-grey mist. It seemed as if some broad distillery chimney had tired of sitting on its roof and, having decided to take a turn, had settled itself staidly at the table in the headman's hut. A short, thick mustache stood out under his nose, but was so dimly discernible through the haze of tobacco that it looked like a mouse which the distiller had caught and was holding in his mouth with no regard to the warehouse cat's monopoly".

¹⁸ *Op. cit.*, p. 73, p. 86.

the *Večera* artistic life – of a modest kind – is the style: the “vivid language, all surprises” as Pacini has it; and he adds: “It is saturated with fantasy, as with a new wine in which the savour of wit is wedded to the bouquet of a restrained lyricism”¹⁹. Actually, the style, like all the other elements in *Večera*, is still uneven and immature; but, like the other elements, and perhaps more than any of them, it does shadow forth the characteristics of Gogol’s mature work.

His characterisation will remain that of the fairy tale so far as technique is concerned: innocent of complexity, conflict or development. But though Lüthi would certainly agree that “Everything complex in reality is simplified in the fairy tale,” he contends that “In general, one can say that the fairy tale depicts processes of development and maturation”²⁰. This seems a startling claim. What process of development or maturation do we find depicted in “Little Red Riding Hood” or “The Twelve Brothers” or “Rapunzel” or “The White Snake” or “Cinderella” or “Rumpelstiltskin”...? It is one thing to hold that lessons implicit in some fairy tales may further the maturation of those who hear them and quite another to read into the tales a depiction of such processes.

Gogol’s folk tales are literary fairy tales; and this accounts for deviations from the traditional forms of the fairy tale such as not only the elaboration of descriptions (of places and people) already referred to, but as the tenuousness and/or discontinuity of the story-line. In *Soročinskaja jarmarka* the theme of the lovers is developed through the first five chapters, then dropped through seven chapters, to be resumed only in the final (thirteenth) chapter. One could say of this story (as of *Majskaja noč* and of *Noč’ pered Roždestvom*) that it pivots on a juxtaposition – rather than interweaving – of love-story and farce, with the farce predominating not only quantitatively – in the number of pages it occupies – but qualitatively: in its artistic impact. Pacini shrewdly connects the peculiarities of Gogol’s story-line (and the observation might be

¹⁹ L. Pacini-Savoj, *Introduzione a tutti i racconti di N. V. Gogol*, Roma, 1957, p. XXII. Pp. XXX–L of this *Introduction* contain a subtle and stimulating analysis of Gogol’s style and language.

²⁰ *Op. cit.*, p. 92, p. 139.

extended to Gogol’s fairy tale techniques of characterisation in the sense defined above) with his absorption in problems of style and language²¹.

The four “scenes of provincial life” were written over a period of roughly four years: between the end of 1831 and the end of 1835. Stylistically they form two pairs. The first and fourth, *Špon’ka* and *Koljaska*, are in a style that might be called predominantly sober or subdued, while the style of the two *Mirgorod* tales, *Starosvetskie pomeščiki* and *Dva Ivana*, is, by comparison, ornate or exuberant. There are also striking differences of tone within the group, though these do not coincide with the stylistic pairing. The tone of *Starosvetskie pomeščiki* is sentimental, nostalgic, idyllic, while the tone of the other three tales is prosaic and sardonic. A third division can be made in terms of the author’s attitude to his personages, and this coincides with neither of the preceding groupings: to *Špon’ka* and his aunt and to the old-world landowners Gogol’s attitudes is basically kindly; to the two Ivans and the cast of *Koljaska* it is basically negative.

Unlike the folk tales which belong to no specific time or place (they are set in a fairyland Ukraine and the eighteenth century dating implied for the three told by the sacristan of the Dikan’ka church is purely notional) – the tales of provincial life are solidly anchored in the recent past (the early nineteenth century); three of them represent a recognisable even if distinctively Gogolian Ukraine; the town of B. in *Koljaska* is generally assumed not to be in the Ukraine, but it is, at all events, a quite ordinary little provincial town. No sign in these tales of legendary “free Cossacks”, magicians or spirits; their place is taken by landowners, officials and officers of the everyday world. None of the happenings here is impossible. The only one to impose a certain strain on our belief is the brown sow’s theft of Ivan Nikiforovič’s bill of complaint; but if one compares that with the antics of the pig in the car in *John Bull’s Other Island*, the one may seem no more fantastic than the other.

²¹ *Op. cit.*, p. XXX: «È per lo meno inevitabile che uno scrittore, il cui temperamento trova il suo centro di eccitazione nello stile, mostri una certa incapacità, e forse anche un disinteresse, nell’articolare una trama o nel dar corso a un conflitto, e in genere in ciò che rende estremamente mutevole la forma: il movimento».

Rather than in the order of their composition, let us consider these four stories in terms of their style and tone: first the two "sober" tales, then the two "exuberant" ones, and *Dva Ivana* before *Starosvetskie pomeščiki* because the former is linked to the "sober" tales by its tone.

Gogol's claims to have received the ideas for sundry of his works from Pushkin, though sometimes questioned, have become received doctrine. But noone appears to have suggested hitherto that Ivan Fëdorovič Špon'ka originated as a Gogolian and Ukrainian version of Ivan Petrovič Belkin²². Both were only sons; both received a very sketchy education, terminated by their entry, at or about the age of seventeen, into an infantry regiment where both rose to junior officer's rank. Both resigned their commissions after the deaths of their parents to go home and run their estates. Both men were addicted to reading and rereading a single book: in Belkin's case Kurganov's *Grammar*, in Špon'ka's a manual of divination or fortune-telling. Both men were notably moderate in their drinking and extremely timid in their attitude to women: we are shown Špon'ka's panic at the very mention of marriage, and of Belkin we are told: "stydlivost' byla v něm istinno devičeskaja".

Admittedly, these similarities are offset by significant differences. Belkin is only lightly sketched, while Špon'ka is depicted in far greater detail and in interaction with a whole social group. And the comedy of Belkin pivots on his incompetence as a landowner and his literay ambitions, while the comedy of Špon'ka pivots on his timidity and, above all, on his terror of women. But both men are *soft*, and unfitted by their softness to cope effectively with life.

The comedy of Špon'ka is much broader than the comedy of Belkin. It is achieved much less by hyperbole and alogism (though there are instances of both in the story) than by the device of treating the immensely trivial with immense earnestness. We are given the details of Špon'ka's biography as if he were a person of importance and interest whereas it is obvious that he is in fact of no importance either socially or psychologically.

²² Not only the Belkin of the preface to the *Povesti* but the "author" of the unfinished *Istorija sela Gorjukhina*.

At school Špon'ka is a model pupil: he gives no trouble. In his regiment he remains a model schoolboy: does just what is required of him; but his lack of interest in drinking, gambling and women (dancing) insulates him from his fellow officers. Not that he misses their company: alone in his quarters, he busies himself "with such avocations as are natural only to a gentle and kindly soul: polishing his buttons, reading his fortune-telling manual, setting mousetraps in the corners of his room or, finally, throwing off his uniform and lying on his bed".

This is an early example of Gogol's cherished device, the *sryv*: that is, the deliberate foiling of the reader's deliberately induced expectations. A further example occurs three sentences later: "So quite soon, eleven years after he had attained the rank of ensign, he was promoted second-lieutenant". The reader is left in doubt whether the irony – that promotion from one junior rank to another after eleven years should be accounted rapid – is at the expense of Špon'ka or at the expense of the whole military set-up – or of both. And from such instances it is plain that the *sryv* may be much more than a device to keep the reader off balance. It may be an instrument of subtle, or even of devastating irony.

In the course of the story we meet with a number of other characters, the principal ones being the neighbouring landowner, Storčenko, and Špon'ka's aunt. Whereas Špon'ka is comic primarily in virtue of what he *is not* – of his lack of self-assurance, his inability to express himself, his intellectual vacuity and emotional infantilism – Storčenko and the aunt are both comic in virtue of what they *are*.

Storčenko is an egoist and a bully: a distant progenitor of Nozdrëv. Mark his treatment of his servant at the inn (the nicely graduated *crescendo* of abuse: "ljubezny ... podlec ... mošennik"); the mixture of affability and overbearing in his dealings with Špon'ka; his snub to his mother when she ventures to advise Špon'ka on his choice of a helping of turkey, followed by his insistence that Špon'ka take what he (Storčenko) considers the most suitable part – with the farcical injunction to his servant to entreat Špon'ka on bended knee. If we accept that Storčenko has in fact suppressed the deed of gift of the wood and meadow-land as

alleged by Špon'ka's aunt, that would bring him even closer to Nozdrěv, though he is unscrupolous rather than pathological.

The aunt is an engaging mixture of masculine physique and energy with "feminine" sentiment and inconsequence. She can handle an oar as well as any fisherman, goes out game-shooting, and runs her nephew's estate with efficiency and authority. But in her speech she is always going off at a tangent and having to bring herself back to the point with the reminder: "No ne ob etom delo". Similarly, when she starts dreaming of her prospective great-nephews and great-nieces, her actions become incongruously geared to these imaginings. And she insists on regarding her 37-year-old nephew as still a child, who can't be expected to manage the whole of his eighteen-soul estate and who needs to be told when it is time for him to marry – in which ridiculous assumption she proves paradoxically right.

Her decision to marry Špon'ka to a sister of Storčenko triggers a comedy of panic which Gogol' will work out more fully in *Ženit'ba*. The crux is that Špon'ka admires and is attracted to the girl but is overwhelmed by his sense of his incapacity to cope with the demands of a human relation such as marriage. "Ja soveršenno ne znaju, čto s neju delat'!" he cries in pathetic terror. His mind reels at the prospect of having *an other* at his side night and day. His nightmares reveal not so much the character or causes of his panic as merely the turmoil and confusion it has unchained in his mind. The initial and final images are perhaps open to interpretation; they have been foreshadowed in his waking thoughts in the preceding paragraph: "ikh dolžno byt' vezde dvoe". In the dream he cannot get away from his goose-faced wife: wherever he turns – she is there. And she will envelop him, he will have to wear her, like a garment; but there is no saying whether the material will turn out well or ill. The goose face may betray an unconscious contempt for women (at the level of consciousness he evidently looks up to his aunt and admires, though in a quite different way, his intended bride); but perhaps it symbolises only the animal, alien element in marriage.

More recondite and therefore more frightening are the other two elements in the dream. Why must he hop on one foot because he is now a married man? Will marriage reduce him to a premature second childhood (in fact the prospect of marriage is showing

up his infantilism)? And why is he a bell: in what sense is he to be rung? Or is the point that he is to be hung (hanged) by his wife: that marriage will drive him to suicide? One can only fall back on his own helpless cry: "Žit' s ženoju! ... neponjatno!"²³

Koljaska, while comparable to *Špon'ka* in style, is in a very different key. *Špon'ka* is pure comedy: in the sense that its laughter is painless, or almost. By contrast, *Koljaska* might almost be sub-titled, in Dostoevskian idiom, *Skvernyj anekdot*. Gogol's story is much slighter than Dostoevsky's, and not so excruciatingly embarrassing. But *Koljaska* is a study in embarrassment.

And whereas the mood of *Špon'ka* was gay and – till the note of anxiety is struck in the last two pages – carefree, *Koljaska* is imbued with the sense of tedium. Already in its second sentence Gogol' tell us how terribly dull the town of B. had been. It is true that in the first sentence he assures us that it brightened up on the arrival of the cavalry regiment. But he then spends a whole page describing the original dullness, and when he goes on to expound the effects of the cavalry's arrival – the town appears merely to have exchanged one sort of dullness for another.

Not, indeed, that the story itself is dull. Rather it is a masterly little exercise in how to sustain the reader's interest in an essentially dull setting, dull characters and dull events: the characters are virtually non-persons, the happenings are virtually non-events. Again the essentially insignificant story is told, the essentially insignificant personages are presented in epic detail and with epic solemnity. We are informed not only what there was to eat and drink at the brigadier's dinner but how far each protagonist and category of guests ventured to unbutton himself during or after it.

Čertokuckij's social insecurity is beautifully conveyed by his attempts to impress his host and by the sycophantic refrain of

²³ Dr John R. Seeley, to whom I appealed for a psychologist's interpretation, offered the following suggestions. Hopping on one leg might imply that the subject cannot walk on his own two feet; it might imply that the subject has been split down the middle, that he has lost a part of himself, so that in future he will be able to walk (perform) normally only in double harness, only in concert with his wife. The belfry represents a womb and Špon'ka is being dragged by the umbilical cord back into the womb. To be suspended in the bell-tower is to be reinwombed, to be immobilised, to be reduced to giving out a hollow sound for other people's pleasure.

“Your Excellency” with which he interlards every other sentence. His exchanges with his young wife anticipate the billings and cooings of the Manilovs in *Dead Souls*. And his taking refuge in the vaunted carriage is on a level, in its foolishness, with the speculations about Čičikov at the officials’ council of war²⁴: there is the same lack of any sense of reality and the same panic rush in just the opposite direction to that indicated by common-sense and self-interest.

Čertokuckij is distinguished by a fatal propensity to social blunders. Something of that kind obviously lay behind his enforced retirement from the army. And now, before our eyes, he goes and does it again. To impress his host (and, no doubt, his neighbours) he invites the brigadier and his staff to dine at his house and inspect a carriage which he perhaps hopes to sell. At this point he realises quite clearly that he should go home immediately to prepare for the next day’s reception. Instead, he stays on, gambling and drinking, till the early hours of the following morning; arrives home in no condition to give any orders for the dinner; and sleeps through till the arrival of the guests. At this point he could still have retrieved the situation – if he had sent his wife to excuse him on the plea that he had suddenly developed a high fever. Instead, he sends down a message which could not fail to offend his visitors – and then scuttles to “hide” in the very place where those visitors were most likely to find him (for, after all, one purpose of their coming had been to inspect the carriage). If he had just stayed in bed he would have been perfectly safe from discovery. But – once a *gaffeur*, always a *gaffeur*!

We have adverted to the pseudo-epic strain in *Špon’ka* and *Koljaska*; might it not be claimed that *Dva Ivana* constitutes a miniature equivalent in prose of the heroi-comic poem? The mock-heroic approach lends itself to two distinct techniques, which may be compared to the modes of vision of the microscope and of the reversed telescope. That is, either the petty and worthless may be ridiculed by being blown up to epic proportions or the ordinary may be dwarfed by being treated with epic gravity and circumstance. In *Špon’ka* and *Koljaska* Gogol’ uses the reversed

²⁴ F. F. Seeley, “Gogol’s ‘Dead Souls’”, *Forum for Modern Language Studies*, vol. IV, No. 1, January 1968, pp. 39–40.

telescope. In *Dva Ivana* he brings the microscope into play: the absurd altercation of the two sub-human Mirgorodites is inflated to the proportions of a *cause célèbre*. It convulses the whole society of Mirgorod, blights the lives of the two protagonists, and casts a pall of gloom over the whole world of the narrator: “Skučno na etom svete, gospoda!”

The epic note is struck already in the title: “The Tale of how John son of John quarrelled with John son of Nicephorus”. One is immediately put in mind of the *Iliad*, pivoting on the quarrel between Achilles and Agamemnon, as the opening lines proclaim:

“Achilles’ wrath, to Greece the direful spring
Of woes unnumbered, heavenly Goddess, sing ...”²⁵

However, unlike Homer, Gogol’ does not plunge us forthwith *in medias res*. He devotes his first chapter to the portrayal of his two heroes. First, a three-page dithyramb to Ivan Ivanovič, the more mobile, articulate and enterprising – with the thrice-repeated refrain: “Prekrasnyj čelovek Ivan Ivanovič!” Then a much briefer commendation of Ivan Nikiforovič, who has to be defended against such slanders as that he has been married and that he was born with a tail. Finally, the friends are compared – or, rather, contrasted: in physical appearance, in their speech habits, in energy, and in temper. Ivan Nikiforovič is bulky and physically sluggish, but irritable and, although sparing of speech, yet verbally aggressive; Ivan Ivanovič is tall and thin, physically active by comparison, loquacious, fussy, inquisitive and timorous.

It is noteworthy that in the first three pages of the chapter Ivan Ivanovič is extolled not for what he is but for what he has: for his fine coat, his fine house and garden, his distinguished social contacts. It is true that when the narrator turns from his hero’s possessions to his activities, he is moved to exclaim: “A kakoj bogomol’nyj čelovek Ivan Ivanovič!” But not only is this

²⁵ Pope’s translation. In the original (ll. 1 and 7) Homer introduces the patronymics of both heroes:

Μῆνιν ἄειδε, θεὰ, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος... and
Ἄτρεϊδης τε, ἄναξ ἀνδρῶν, καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

devoutness thrust upon us after we have been introduced to the hero's serf mistress and brood of little bastards; but it turns out to be reducible to attendance at Mass as a prelude to the heartless quizzing of the beggars at the church door, who are led to expect some generous alms only to be sent away with a flea in their ear (a practical analogue of the literary device of the *sryv*).

This, mainly descriptive chapter is followed by a chapter consisting mainly of dialogue. In fact, narrative predominates in three of the first six chapters of *Dva Ivana*, while dialogue predominates in the other three; in the final (seventh) chapter dialogue almost balances narrative²⁶.

The dialogue is comic in its slowness, in its labouring of the obvious, and in its demonstration of the limitations of the speakers. It takes Ivan Ivanovič more than a page – more than a dozen exchanges – to reach the object of his visit (the gun which he covets). It takes another page and a half to bring home to him that he has no chance of getting it as a gift. He begins to bid for it; the bidding – with some diplomatic digressions – occupies another page and a half, faintly prefiguring Čičikov's bargaining with Sobakevič: in the circuitous approach, the vain efforts to persuade the owner of the desired objects to a realistic assessment of their value, and the general tone of cross-purposes.

At last, both men get riled and start to insult each other, and the fatal word "gander" scorches the air. Achilles was not content with so little – he burst out with not one, but three insults, and of somewhat heavier calibre:

"Gruznyj vinom, so vzorami pes'mi, s serdcom elenja ..." ²⁷

Admittedly, the mischief that ensued was correspondingly deadlier ...

The quarrel blazes up: the two Ivans shout defiance at each other; there is a momentary dumb *tableau* foreshadowing the

²⁶ "Narrative" is here used loosely, to include description. In the story as a whole dialogue and narrative occupy roughly equal space.

²⁷ *Iliad*, I, 225: Οἰνοβαρέες, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, κραδίην δ' ἐλάφοιο... Of course, there had been a rain of insults in Achilles' preceding speech. The Russian version is from Gnedič's *Iliada*.

famous final curtain of *Revizor*, and then Ivan Ivanovič shakes the dust of his dear friend's home forever from his feet.

Not that our heroes had enough character even to stick to their threats if left to their own devices. It needed Gogol's favourite surrogate for the devil, a woman, to stiffen Ivan Nikiforovič's resolution to the point of matching words with action. Ivan Ivanovič's own diabolic ally, the brown sow, comes near to discomfiting her master's adversary; but the woman with a devil in her intervenes again to restore a stalemate. All human efforts to reconcile the litigants are baffled – not by their obduracy but by their foibles: Ivan Nikiforovič's unfailing talent for putting his foot in his mouth and Ivan Ivanovič's peculiar allergy to the word "gander", when he has had no difficulty in swallowing much more colourful insults ("Pocelujtes' s svoeju svin'ěju, a koli ne khotite, tak s čortom!"). And since the local Court dare not decide a case between landowners of equal status, it is transferred to a higher instance. It eats up time, it eats up money. Ten years pass, with every day due to bring a decision and no decision ever emerging, till, on a murky autumn day, the narrator returns to Mirgorod. He finds the two Ivans firmer in their enmity than ever they were in their friendship, aged almost beyond recognition, and completely obsessed by their litigation, which each is convinced he is about to win.

The illusion of friendship could be shattered by a word; the habit of hostility has escalated into passion.

Habit or passion as alternatives are proposed by Gogol' himself as the crux of *Starosvetskie pomeščiki*. The antithesis, as presented in the story, is rhetorically striking, but less than impressive psychologically. It implies a Romantic conception of passion, as essentially stormy or spectacular; but surely hoarding is a passion in Pljuškin no less than in Skupoj Rycar'; honour is a passion in Pëtr Grinëv no less than in Mitja Karamazov.

Gogol' has already conceded that his old people love each other ("Nel'zja bylo gljadet' bez učastija na ikh vzaimnuju ljubov'"), and, in another context, has gone out of his way to distinguish love from the kind of attachment that may arise from habit ("Nel'zja skazat', čtoby Pul'kherija Ivanovna sliškom ljubila eë, no prosto privjazalas' k nej, privykši eë vseгда videt'").

The love of the old couple is clearly a sort of symbiosis; but

then the same can be said of the young Rostovs, if Nikolaj is to be believed: "a ženu razve ja ljublju? Ja ne ljublju, a tak ... Bez tebjja ... ja kak budto propal i ničego ne mogu. Nu, što ja ljublju palec svoj? Ja ne ljublju, a poprobuj, otrež' ego ..." ²⁸. But who has ever thought of declaring Nikolaj and Mar'ja as Belinskij declares the old-world landowners, to be "dve parodii na čelovečestvo"? ²⁹ True, Nikolaj and Mar'ja are more than twenty years younger and belong to a more "cultured" stratum of society; but of Nikolaj in particular it would be equally true to say that not one of his desires ever flew beyond the limits of his estate ("ni odno želanie ne pereletaet za častokol ...").

The old-world landowners live not so much for, as in each other. When Pul'kherija Ivanovna faces death, her one thought is for Afanasij Ivanovič: how to ensure that he shall suffer as little as possible by her going, shall live as well as possible after she is gone. She will not even be buried in her best dress because it could be remade as a dressing-gown in which he would be able to receive visitors. And Afanasij Ivanovič, when she dies, sinks into a sort of semi-stupor, from which nothing can rouse him. It is not even memory most of the time; memory, when it occasionally stirs, finds vent in tears. It is just that the spring of life is broken in him, and he has nothing to do but wait for death, which will reunite him with that core of himself which has been torn out of him. Only when he hears the call of death does his face light up once more.

Let it be granted that this Philemon and Baucis are socially "parasitic" and "unproductive"; that they are intellectually and imaginatively inert. Afanasij Ivanovič goes through the motions of overseeing the work of the fields, Pul'kherija Ivanovna oversees the running of the household: that is the sum of their practical – and intellectual – activity; he teases his wife with fantasies of their home burning down or of his going off to war, she accepts the visit of her runaway cat as an omen of her death: that is the sum of their imaginings.

²⁸ L. N. Tolstoj, *Vojna i mir*, Epilog: čast' pervaja, IX (*Sobranie sočinenij v četyrnadcati tomakh*, Moskva, 1951–53, vol. 7, p. 269).

²⁹ V. G. Belinskij, "O russoj povesti i povestjakh g. Gogolja" in *Sobranie sočinenij v trekh tomakh*, Moskva, 1948, vol. I, p. 132.

But is it not likewise a fact that over more than half a century they have never harmed anyone? That their unpretentious hospitality has radiated some of their own kindness into other hearts, such as that of the narrator, implanting gracious memories and regrets which live on after them? Nay more: that the serenity and childlike purity of these lives (the narrator several times compares the old man to a child) amounts to such a field of force as not only excludes the evils of the world but is capable of reducing them to at least temporary unreality ("... na minutu zabyvaeš' sja i dumaes' što strasti, želanija i nespokojnye poroždenija zlogodukha, vozmuščajuščie mir, vovse ne suščestvujut ...")? Above all, is their devotion to each other not an achievement which may well be envied by many socially meritorious and intellectually distinguished readers? ³⁰.

Of course, this fairy world: of inexhaustible abundance that never cloys, of insatiable appetite that never sickens, of happy routine that never palls – rests on illusion and is being imperceptibly but steadily eroded by the "nespokojnye poroždenija zlogodukha", which it purports to negate, bodied forth in the fornications of the maids and the depredations of the bailiff, the headman and others. As soon as the old couple die, it collapses in ruins; what keeps it going so long is the reality of their simple, primitive goodness. To the sophisticated narrator this primitiveness is an embarrassment: he is impelled to distance it by a tone of slightly condescending humour ("Ja inogda ljublju sojti ...") which serves to counterpoint the idyllic sentiment. Pushkin summed up the story with his usual felicity as "šutlivuju, trogatel'nuju idilliju, kotoraja zastavljaet vas smejat'sja skvoz' slězy grusti i umilenija" ³¹.

³⁰ This is not the view of R. A. Peace ("Gogol's 'Old World Land-owners'", *Slavonic and East European Review*, Vol. LIII, No. 133, October 1975, pp. 504–520). Tracing the inspiration for the Tovstogubs to Narežnyj's "ageing, childless couple" in his *Dva Ivana*, Peace sees the verbal exchanges of Afanasij Ivanovič and his spouse as "full of submerged hostility" (p. 510), alike in some of the talk about food and in the teasing. But why assume that Gogol' is following Narežnyj, and not *rewriting* him, in the sense in which the young Dostoevsky was later to *rewrite* Gogol'? And is it not a truism that the most devoted love is likely to include a negative charge?

³¹ "Večera na khutore bliz Dikan'ki", *Sovremennik*, No. 1, 1836 (A. S. Pushkin *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomakh*, 1949, vol. VII, p. 346).

In the 1842 edition of his *Collected Works* Gogol' included three stories first published in 1835, two published in 1836, the "fragment" *Rim* first published earlier in 1842, and the previously unpublished *Šinel'*. But it is hard to see any justification for the Soviet claim that Gogol' thereby "invested this group of tales with a thematic and artistic unity analogous to that of the 'Evenings on a Farm near Dikan'ka' and of 'Mirgorod'"³². The claim is not argued or even explained and is, on the face of it, untenable: the dates of composition of the stories cover a period of at least seven years; their settings range in space from Petersburg to the Ukraine and Western Europe; their casts include Russian officials, artists and officers, a Russian landowner and an Italian prince; not to mention that two or three of the seven are distinguished by supernatural elements and that two (*Koljaska* and *Rim*) are in styles very different from the other five.

Nor does there seem to be any point in considering the five Petersburg tales here either in chronological order of composition or in the order in which they appeared in 1842 (and in later editions). At first sight, it might seem attractive to consider together the two stories with artists as protagonists and then the three centred on officials. But there is much to be said for a different grouping. In two of the five – *Nos* and *Portret* – the protagonists take root in the world – in society – and achieve a modicum of success there. In two others – *Neuskij prospekt* and *Zapiski sumasšedšego* – the protagonists fail to strike roots and destroy themselves. In the fifth case – *Šinel'* – the hero does accept the world, does have a place in it, but is destroyed by it. And this grouping may be seen to have other connections in its favour. Kovalëv and Čartkov are extraverts; Piskarëv and Popriščin are introverts; Akakij Akakievič is not easy to classify in this respect because of the low level of his vitality and, hence, the flatness of his attributes, but he would appear to partake of both characters. Moreover, the supernatural is a strong integral element in both *Nos* and *Portret*; it does not appear as a motif in *Neuskij prospekt* or *Zapiski sumasšedšego*; in *Šinel'* it would seem to figure in the last four pages but is amenable there to explanation in natural terms.

³² N. V. Gogol', *Sobranie sočinenij*, vol. III, 1952 (Primečanija, p. 287).

What all five tales have in common is the metropolitan setting, and this marks them off not only from the folk tales and the tales of provincial life but from such capital later works as *Revizor* and *Mërtove duši*, which represent continuations of the line of provincial life. The theme of the great city is one which assumes a leading place in the literatures of France, England and Russia from the fourth decade of the nineteenth century onward. This is due, of course, to the fact that among European cities only Paris, London and Petersburg were large and modern enough at this date to throw up many of the social and psychological problems and symptoms of the later megalopolis³³. In the Russian, as in the English, handlings of the great city it is mainly the negative aspects that receive attention: the loneliness and helplessness of the little man, the squalor of his habitation and place of work, the grinding poverty and the struggle for existence – and the consequences of all those factors: sickness and vice, crime and ruin. The centre of Balzac's social world is well above that of the *Sketches by Boz* or the *Petersburg Tales*; so his crime can be grandiose and his ruin tragic, which is impossible in Gogol' or the early Dickens. But all three writers are fascinated by some of the pictorial aspects of the great city: by the appearance of streets and buildings, rivers and bridges in various kinds of light or in different atmospheric conditions, as well as by the crowds and the bustle, the diversity of types and situations, and the lure of mystery, at one level emanating from the physical fogs, at another from the isolation of individuals and the kaleidoscopic novements of the masses³⁴.

Nos is, on almost any definition, an exercise in the grotesque:

³³ N. A. Nilsson (*Gogol et Pétersbourg: recherches sur les antécédents des contes pétersbourgeois* – Etudes de philologie slave, t. 4 – Stockholm, 1954) traces the study of the great city back to Louis-Sébastien Mercier's *Le Tableau de Paris* in 1781 and forward through the works of Victor-Joseph Jouy (1764–1846), which were translated into Russian from 1822 on and hailed and imitated with enthusiasm, through a series of Russian tales of the late 1820's and early 1830's, in which – under such titles as *Bednyj Pëtr*, *Bednyj Makar* – the new theme of the poor little official is grafted onto the stem of Karamzin's *Bednaja Liza*, to such contemporary developments as Dickens's *Sketches by Boz* and Balzac's *Scènes de la vie parisienne*.

³⁴ In this connection see Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens and Gogol'*, Chicago and London, 1965, especially pp. 21–27.

a vision of "die verfremdete Welt" in Kayser's formula³⁵; the fearsome made ludicrous in freakish form, as Jennings would have it³⁶. What could more obviously be "a violation of the basic norms of experience pertaining in our everyday life" – and, more specifically, "(a violation) of the inviolate nature of the human body" – than the disappearance of the nose from a man's face without physical lesion or violence; its epiphanies – first,

³⁵ Wolfgang Kayser, *Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg and Hamburg, 1957, tr. by U. Weisstein as *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington, 1963. Kayser does not so much define the grotesque as trace its history and attempt to encompass its character by a series of tentative approximations. His view may perhaps best be summed up in Jennings's (see n. 34 below) formulation of it: "the familiar world suddenly made outlandish and alien, an intrusion into our lives of the realm of chaos and paradox" (Jennings, p. 2).

³⁶ L. B. Jennings, *The Ludicrous Demon: Aspects of the Grotesque in German Post-Romantic Prose* (University of California Publications in Modern Philology, vol. LXXI), Berkeley and Los Angeles, 1963, chap. I, *passim*. Jennings devotes his first chapter to an exposition of his theory of the grotesque, which is close to Kayser's but expressed more concisely and concretely. Jennings's main modification or corrective to Kayser lies in his insistence on the ludicrous or comic element in the grotesque, which in Kayser's analysis remains secondary if not marginal. So far as the fearsome element is concerned, Jennings is basically in agreement with Kayser: it stems from "a violation of the basic norms of experience pertaining in our daily life" (whether experience of figures and objects or experience of processes and relations – "situations", in Jennings's terminology). In the grotesque situation "the distortion" of life as commonly experienced "must not proceed to the point of pure senselessness, but must result in the creation of an entirely new ordering principle, an 'anti-norm'". "The familiar structure of experience is undermined and chaos seems imminent". "The ludicrous aspect, in turn, arises from the farcical quality inherent in such scenes of absurdity and approaching chaos". "The development of these feelings" of fear and amusement "depends on a really thorough violation of the basic norms of existence (e.g., personal identity, the stability of our unchanging environment, the inviolate nature of the human body and the separation of the human and non-human realms); and the violation must be expressed in entirely concrete terms". The perception of objects and situations as grotesque, as well as the creation of grotesque objects and situations by the artist and the writer Jennings attributes to a "disarming mechanism" in the deep layers of the human mind, whereby – "The formation of fear images is intercepted, at its very onset, by the comic tendency, and the resulting object" (or situation) "reflects this interaction of opposing forces". "It is indeed questionable whether, in the primitive condition of man, all expressions of the terrible may not pass through this disarming phase, whereby the stability and well-being of the mind is in some measure preserved and protected against disruptive forces". These formulations are quoted *in extenso* as being germane, in particular, to our reading of *Nos* and of *Zapiski sumaszedsego*.

in a loaf of bread and then in the form of a high-ranking civil servant; and its spontaneous restoration to its original place? And is it not the case, at the same time, that a "ludicrous aspect ... arises from the farcical quality inherent in such ... absurdity", so that "the formation of fear images is intercepted at its very onset by the comic tendency"?

We know that Gogol' deliberately switched the story into the grotesque mode: it was originally written as a dream (and certain traces of that dream character may be seen to survive in the definitive text). As a dream it would, by definition, not have been grotesque, for the world of dreams is as much a world apart as the world of fairy tales. And it is this switch to the grotesque – underlined by Gogol's insistence that "such things do happen in the world – rarely, but they do" – which demonstrates the inadequacy of explanations of *Nos* as aestheticism, art for art's sake, the author playing with various story-telling techniques. If Gogol' had merely wanted to thumb his nose at moralist critics, he could just as well have left the story as a dream.

Why did he not? And why the gratuitous paradox that "such things do happen"? The most likely reaction of a reader to such a challenge would be to shrug the whole story off as a jest. And Gogol' had strong unconscious motives for wanting him to do just that. We know (and Gogol' himself came to recognise later) that most of his personages embody aspects of himself: and here the sexual symbolism of the dream no doubt overlies more or less embarrassing conflicts and problems in the depths of his psyche. Clearly, the more he insists on the truth of the story, the less inclined will readers be to take it seriously or look at it too closely.

This has in fact been suggested (though not specifically in reference to the recourse to the grotesque) by Mr P. C. Spycher in an article entitled "N. V. Gogol's 'The Nose': A Satirical Comic Fantasy Born of an Impotence Complex"³⁷. The article first examines *Nos* as a satire on social climbers; it then proceeds to comb the text of the story for "sexual undertones" – which lead up to the conclusion that "Kovalev's dream ... is actually ... an impotence or castration dream". On the whole Mr Spycher

³⁷ *Slavic and East European Journal*, vol. VII, No. 4, 1963, pp. 361–374.

plays the psychoanalytic game competently and plausibly, although on the subject of the barber he appears to go astray: perhaps through overlooking the fact that the logic of our everyday world is inapplicable to the world of dreams, which has its own, quite different *logic*. He contends that Ivan Jakovlevič must be dreaming simultaneously with Kovalëv and must, therefore, be Kovalëv's *alter ego* ("in fact the true Kovalev stripped of his pretensions"), and/or that both dreams must form part of the dream of some third party (such as the author). Surely it would be much simpler and more satisfactory to assume that the whole barber sequence (Part I of the story) forms part of Kovalëv's dream?³⁸ Of course both Kovalëv and Ivan Jakovlevič are events or processes in their creator's mind, but they form part there not of a *snovidenie* but, at best, of a *mečta*.

No doubt a Freudian exegesis may throw some useful light on certain aspects of Gogol's unconscious. But can Gogol' possibly have seen either the story or himself in Freudian terms? And will readers, even today, want to see Kovalëv as no more than a social climber with a castration complex?

The term "dead souls", applied by some critics to all the personages of Gogol's novel, by a few – to all his personages (though one might question the possibility of his fairy-tale characters having human souls) – is more striking than helpful. For it could naturally be taken to mean that those personages have had live souls which, at some point before we meet them, have withered and died. If this is true of a very few (Pljuškin is the most obvious and impressive specimen of such), it is not true of the majority: there is no reason to think that most Gogolian personages have ever been more or differently alive than they are when we meet them. For the Gogolian universe is, as we have seen, innocent of

³⁸ In support of this interpretation it may be pointed out that the barber manifests no surprise on seeing Kovalëv's nose in its proper place when he comes to shave his client in Part III. His stupefaction when Kovalëv shouts at him ("i ruki opustil, otropel i smutilsja, kak nikogoda ne smuščalsja") would lend itself to either interpretation: if he had dreamed independently of having cut off Kovalëv's nose, it would be due to a sense of guilt connected with the dream; if he had had no dream, he would simply have been startled by the suddenness and vehemence of the interpellation – or it may have been simply that Kovalëv imagined his barber was reacting with undue dismay.

development as of complexity and inner conflict: it is psychologically static and simple. The majority of Gogolian personages are alive when we meet them (some go on to destroy themselves before our eyes), but they are alive at a very low level. More concretely: their faculties are undeveloped and unintegrated. Some have fantasy (Nozdrëv, Khlestakov, Popriščin, to name no others), but even the artists among them have only glimmerings of imagination, and nobody has more than glimmerings. One or two are of at least average intelligence (Čičikov, the general in *Šinel'*)³⁹, but their intelligence is harnessed to narrowly and selfishly practical ends and unquickened by culture as by disinterested curiosity; the majority are unintelligent as well as ignorant and intellectually sluggish. But more disabling than lack of imagination and limitations of intelligence is their emotional poverty. This is the most horrifying thing about them; this is what reduces so many of them from human status to the status of grotesque puppets. Passion is unknown to them – unless they go mad like Čartkov. Emotions and desires – as distinct from sentiments and appetites – are unknown to them, if by emotions and desires we understand complexes in which the affective or appetitive elements have been fertilised and enriched by intelligence and imagination. Even sentiment – if we take that to involve some stable identification – is the exception rather than the rule: we may posit sentiment between the old-world landowners, but in most other presentations of marriage, as of friendship, what passes for sentiment is a combination of habit and *itch* (what Gippius calls *zador*)⁴⁰. For appetites or itches are about as far as most Gogolian personages get on the way towards human desire.

The primary objects of these itches are sensuous enjoyment and material possessions: eating, drinking, money and what money

³⁹ For a less summary appreciation of Čičikov see F. F. Seeley, *op. cit.*, pp. 40–43.

⁴⁰ V. V. Gippius, *Gogol'*, Leningrad, 1924, pp. 158 ff. The term is, of course, originally Gogol's (*Mėrtvyje duši*, chap. II: *Sobr. soč.*, vol. V, p. 25). But Gogol' uses it in a much narrower sense: almost as equivalent to "hobby" or "craze". Gippius broadens and generalises the meaning: for him *zador* is the root of the dynamism of the active characters, whom Gippius distinguishes from the inert and self-satisfied (such as the two Ivans and the old-world landowners). Our use of *zador*, though it originated from our reading of Gippius' tenth chapter has developed different associations and, like our classification of the characters, no longer corresponds to his.

can buy. The principal itches are two: a positive itch, which might be denominated *vanity*, and a negative itch (if that does not sound too incongruous!) which can be designated *anxiety*. These two itches combine in different persons in widely differing proportions, and these proportions determine the main orientation of the personage. Where anxiety predominates, the personage withdraws into himself and, if the anxiety exceeds bearable limits, into obsession or madness (Korobočka, Pljuškin, Popriščin). Where vanity prevails over anxiety, the personage is oriented outward, towards social success (Kovalëv, Čartkov, till towards the end, Khlestakov, Čičikov). Where vanity and anxiety approximately balance each other, the result is what Gippius calls *samodovol'stvo*, which is not confined to satisfaction with one's own physical and psychic being, but includes this in a more general satisfaction with the *status quo* (the old-world landowners, the two Ivans, Sobakevič). The anxious type struggles more or less blindly and more or less wildly not to lose what little he has; the static type concentrates on consolidating and enjoying his sufficiency; while the enterprising type multiplies his objectives: wealth is pursued not only as a key to material possessions and enjoyments but to such social *goods* as prestige, a wife and family, friends. It is not clear how far the cleavage between the static and the enterprising type is due to situation and how far to temperament. Obviously, the static personages have *arrived*, while the enterprising ones are still on their way. But that does not resolve the question whether the static personages have ever been enterprising or ever could have been (if, say, they had not inherited their sufficiency); and, conversely, whether a Khlestakov or a Čičikov will become static as soon as he has *arrived*.

Be that as it may, Kovalëv is a simple specimen of our "enterprising type", and one purpose of *Nos* is manifestly to offer us a satiric portrait of such a type. And since *Nos* is one of only three among Gogol's works which is so completely dominated by one central character, it is reasonable to assume that that is one of the main purposes of the story – which, incidentally, satirises all the other personages, whether they serve principally to frame and characterise Kovalëv (like the barber and Podtočina) or whether they serve more generally, as representatives of a

profession (like the doctor, the newspaper man and the police), to characterise the world in which Kovalëv lives and moves.

Yet there are plenty of conceivable ways of portraying and satirising Kovalëv. By setting his tale on the plane of dreams – and then shifting it to that of the grotesque – Gogol' provides himself with a twofold shield against the resentments of society and the repressions of the censorship⁴¹.

So Kovalëv has a dream, which certainly is a shock and which perhaps ought to be a warning to him. If so, the warning goes for nothing: as Spycher points out, Kovalëv emerges from the experience unchastened and unchanged. He is essentially incorrigible. But what is the lesson which Kovalëv fails to learn? Spycher is in no doubt. According to him, Kovalëv is guilty of only playing with love: "he is unwilling and unable either to surrender to the total experience of true spiritual and physical heterosexual love or to renounce it resolutely and perhaps humbly"⁴². But even if one allows, for the sake of argument, that this might be the lesson which Gogol' ought to have drawn from the story once he had written it – surely it doesn't begin to look like any message which Gogol' could conceivably have intended to address to his hero or, through his hero, to his readers?

Kovalëv sees his nose parading as a *statskij sovetnik*, symbolising social success, which is the phoney major's highest conscious aspiration. However, then – and only then – does he recognise that his nose is an indispensable part of his face and that life without it is just unlivable. What is noteworthy is that Kovalëv does not want to merge – does not even consider merging – with the *statskij sovetnik* who is his nose: he wants the *statskij sovetnik* reduced to a nose and the nose returned to his own face. That is to say, even the rank of general⁴³ can be too dearly bought: there are some sacrifices for which no success can compensate. Kovalëv, like Gogol's other enterprising types, is quintessentially

⁴¹ In fact, these precautions proved insufficient: "cenzura osobenno bespoščadno otneslas' k etoj povesti". (*Sobr. soč.*, vol. III, Primečanija, p. 300).

⁴² *Op. cit.*, p. 367.

⁴³ The *statskij sovetnik* was a civil servant of the fifth rank corresponding to the military rank of brigadier, which by that time had been abolished in the Russian army.

a phoney (great stress is laid on the phoniness of the title of major⁴⁴ which he arrogates to himself). The nose is, by definition, a phoney *statskij sovetnik*: which might be construed to mean that in order to achieve even a phoney social success, one would have to sacrifice an essential part of one's face, sc. of one's real being, without which life would prove unlivable ... Not that this need be the message of *Nos*. Not (one would like to assume) that the tale need have a single message – or any message at all. But would it be immodest to suggest that if *Nos* had a message, this would be a kind of message which Gogol' would have been capable of eliciting as he re-read the story – and even of intending when he wrote it?

Like *Nos*, *Portret* was originally an exercise in the grotesque, with the "realms of chaos and paradox" intruding into life in the shape of the demonic: so that the "basic norm of existence" violated here was the separateness "of the human and non-human realms". In the re-worked version of the story this grotesque element is to a great extent removed from the first part and attenuated in the second – presumably to make room for the moralism which has now come notably to the fore. Not but that the theory of art on which Gogol' sought to base the justification of his own writings is to be found in both versions; however, in the 1842 text it is not only elaborated – and highlighted by the programmatic restatement of the doctrine at the end of Part II – but thrown into relief by the muting of the irrelevancies of demonic interference.

The crux of this artistic creed is the assertion of the artistic legitimacy of *every* kind of material. The criterion of art, the artistic value of a work of art is rooted not in the nature of its subject-matter but in the feeling with which the artist treats his subject. A "low" subject may be treated by two artists, and treated with equal fidelity, but in one case it will have been filtered through the artist's soul and irradiated and transmuted by his love and

⁴⁴ In Peter the Great's Table of Ranks the civil service was divided into fourteen grades corresponding to ranks in the army and navy. But military rank was thought more prestigious, and one form of civil service snobbery consisted in arrogating to oneself the military title corresponding to one's civil service grade. Kovalëv's title was doubly phoney: because he had received the grade of *kolležskij asessor* in the Caucasus, where such promotions tended to go by favour rather than merit, and because he had no right to any military title.

understanding, while in the other it will have been soullessly reproduced and therefore remain as paltry and ugly as the original reality. This is the essence of the antithesis between "creativity" and "slavish, literal imitation of nature".

It is to be noted, however, that this creed remains strictly extraneous to the 1835 version as a whole and to Part I of the 1842 version; it appears marginally in Part II of the latter when the monk tells his son that he had painted the portrait of the old moneylender "with repulsion", "without love" ("Nasil'no khotel pokorit' sebja i bezdušno, zaglušiv vsë, byt' vernym prirode"). What corrupts and destroys Čartkov as an artist is not slavish imitation of nature, but a turning away from nature, a kind of pseudo-idealisation, consisting in the production to order of stereotypes of charm, dignity and sundry other social graces. It is true, of course, that in these products nothing is filtered through the artist's soul, that they are turned out without love or understanding; but there is a radical difference between representing reality with a minimum of understanding and love (there must needs be a modicum of emotional involvement, of interest – whatever its character) and merely fantasticating for the purpose of making money and a name for oneself.

What Kovalëv is warned in his dream not to do, that Čartkov does before the reader's eyes. To secure worldly success he casts away an essential part of his being – his genius or artistic talent. Čartkov, when we meet him, is not yet a phoney (not even in the 1842 version: Gippius simplifies and overstates here the difference between Čartkov and Čertkov), but he has elements of phoniness in him, and he abandons himself to them. If he had been as hollow as Gippius sees him, his despair and madness at the end would be simply incredible, for, after all, he had won the wealth and status which, on Gippius' view, was all he was capable of or all he really wanted⁴⁵. In fact, Čartkov carries in him opposed potentialities: as an artist and as a worldling. His artistic talent is as real as his appetite for wealth and fame. If, instead of a thousand gold pieces, he had chanced across a girl who believed in, and loved him for, his talent, he might well have persevered in his artistic labours. In all cases he would have

⁴⁵ *Op. cit.*, pp. 54–58.

followed the line of least resistance; his artistic scruples and aspirations, though genuine, are far too feeble to generate anything worth calling an inner conflict. But, feeble as they are, they can yet be intensified by half a lifetime of repression into an explosive charge of rage and desperation when confrontation with a real masterpiece and recognition of the artistic impotence to which he has reduced himself strip from Čartkov his cocoon of comforting illusions and force on him the full realisation of what he has become and what his life and career amount to.

The second part of *Portret* is regarded by most critics as a failure. If the structure of the story was intended to be a diptych, with the pseudo-artist represented on one panel and the true artist on the other, it could hardly be otherwise: the delineation of positive types was never within Gogol's artistic range. In the 1835 version the old hermit does not carry conviction either as a saint or as Gogol's mouthpiece, and the worlds of monastic religion and of demonic mystery are too remote from the world of metropolitan art and high society for any artistic integration to be attained. In the 1842 text the demonic strain is toned down, but whatever is gained here is, arguably, offset by the introduction of such heterogeneous material as the anecdotes about Catherine and the moneylender's victims.

The diptych-structure which Gogol' essayed unsuccessfully in *Portret*, he used also – to much better effect – in *Neuskij prospekt*. On one panel, the idealist and his infatuation; on the other, the adventurer and his adventure.

Pirogov is a type we have already investigated: the enterprising phoney. He is younger than Kovalëv – still only a lieutenant to his *major* – and, in the time he is before us, less preoccupied with his career and with more leisure and zest for his philandering. He would seem as unteachable as Kovalëv.

Piskarëv is presented to us as an artist. But doesn't he look more like an embodiment of the conventional *artistic temperament*? He is captivated by the face of a girl he glimpses in the street, but discovers she is a prostitute and retreats into dreams of her. There must be some significance in the fact that in his first dream she appears as a great lady, a queen of the ballroom, a fairy princess. This represents, at this stage, his ideal: he is looking for someone to worship, not to love.

When dreams will not come to order, he conjures them up with opium; and after seeing her in a dream as his wife, he decides to attempt the popular Romantic feat of redeeming the *fallen woman* by *love*. When her reaction to his proposal demonstrates that she is (*sit venia verbo!*) wedded to her profession, he flies from her in horror, locks himself in his studio and, rather inefficiently, cuts his throat.

If such a story is to impress us as pathetic rather than pathetic, we must be brought to believe in, and respect, the feeling that inspires it. To that end Gogol' begins by establishing his hero's purity of heart. We can accept and enter into Piskarëv's feelings as he ignores his friend's insinuations and trails the unknown beauty to her lodgings (although such feelings might seem more fitting in a homebound adolescent than in an emancipated artist of a metropolitan Bohemia. The more so, as Piskarëv is by no means simple-minded: he immediately recognises the sort of place he has landed up in and what his goddess must be if she inhabits or frequents that sort of place). But unfortunately Gogol' misleads himself and misdirects his readers. Again and again he writes as if Piskarëv is destroyed by a great love: “*esli byl kogdanibud' vlyublennyj do poslednego gradusa bezumija, stremitel'no, užasno, razrušitel'no, mjatežno, to etot neščastnyj byl on*”; and elsewhere: “*Tak pogib, žertva bezumnoj strasti, bednyj Piskarëv*”.

But surely any talk of love (or passion in the sense of love) is out-of-place, not to say ludicrous. Piskarëv does not love the girl: she horrifies him to the point where he cannot bear to live in the same world. True, he is overwhelmed by the beauty of her face. But this is quite unrelated to the kind of obsession with the curve of a woman's foot or the rustle of her dress which drives some Dostoevskian heroes crazy. Piskarëv is never concerned with physical possession or physical contacts. It isn't even an artistic or aesthetic obsession: it never occurs to Piskarëv to try to paint the girl, whether by way of eternalising her beauty or by way of securing it for himself in pure and ideal possession⁴⁶.

⁴⁶ It is true that at one point (*Sobr. soč.*, III, 27) he exclaims: “*Lučše by ty povse ne suščestvovala! ne žila v mire, a byla by sozdanie vdokhnovennogo khudožnika' ...*”. But this is a momentary velleity, which he makes no attempt to translate into action. Even the wish, however, is not to produce a work of art reflecting the beauty of the

It will be objected that he offers to marry her. So he does – but not out of love or passion. He himself defines his reasons for marrying her (which he regards not as a means to her happiness or his own, but as a great exploit): “... moj podvig budet besko-rysten i mozet byt’ daže velikim. Ja vozvrašču miru prekrasnejšee ego ukrašenie”. Perhaps these words and this resolve of his offer a key to the real cause of Piskarëv’s destruction.

Piskarëv decides to marry the girl for much the same purpose as Pushkin’s Salieri decides to murder Mozart: to redress the lapsed order of the universe⁴⁷. The defilement and degradation of such beauty is to Piskarëv an intolerable outrage (just as Mozart’s unearned genius is an intolerable outrage to Salieri). Salieri sets out to correct an oversight of God; Piskarëv sets out to cheat the devil of his prey: “... uvy! ona byla kakoju—to užasnoju voleju adskogo dukha, žažduščego razrušit’ garmoniju žizni, brošena s khokhotom v ego pučinu”.

Piskarëv is destroyed, then, by his refusal to accept reality except on his own terms. And his terms are the traditional idealistic axioms: that beauty must be correlated with goodness and (perhaps) with truth. To find beauty so completely at odds with goodness is to find a breach in the postulated natural order of things which must be due to the intervention of the devil. Piskarëv nerves himself to challenge the devil; but he has none of the intelligence or practical ruthlessness of Salieri, and when his challenge is laughed away, he collapses.

At the close of the story Gogol’ draws another red herring across the trail when he adjures his readers to beware of the Nevskij prospekt and the devil who lights the lamps along it so as to make all things appear different from what they are. “Všë obman, všë mečta, všë ne to, čem kažetsja”. But there is nothing necessarily fatal in seeing things as they are not or failing to see them as they are. Most people live perfectly happily with such illusions: some people live by them. In fact, Gogol’ himself has just given us a demonstration to this effect. Pirogov sees himself

living woman, but that the woman had never lived and that such beauty issued only (by immaculate conception?) from an artist’s creative imagination.

⁴⁷ For this interpretation of Salieri see: M. O. Geršenzon, *Mudrost’ Puškina*, Moscow, 1919, pp. 114.

as irresistible to women. And this view of himself is not disturbed when he is repulsed by Mrs Schiller and beaten up by Schiller. His conviction of his own irresistibility is for him the primary reality, and no mere facts are allowed to impinge on this.

Anyhow, Piskarëv is not under any illusion (unless in the few minutes between his first sight of the girl and his entry into her lodgings). He does not close his eyes to the facts. True, his first recourse is to withdraw into a world – the world of dreams – which he can shape to his heart’s desire. But the satisfactions of dreams are evidently inadequate or unacceptable: he cannot or will not turn his back on the *real* world or content himself with any substitute for the real world. And when awake, he insists on facing the facts. He does not transmogrify the girl into what he wants her to be; he sees her as she is, but what she is makes the world a hell for him. And so he makes his doomed effort to force the gates of hell and set its captive free. When that effort is foiled, he kills himself.

On some such view as this Piskarëv can be taken seriously. And one may wonder just what his place is among Gogol’s personages. As compared with Gogol’s puppets and Gogol’s ideal figures – how *real* is Piskarëv? As between Pirogov who is incapable of living humanly, in the sense that he is capable only of vegetating, of existing, and Piskarëv who is incapable of living humanly, in the sense that he is just not viable – what place is there for human life in *Nevskij prospekt* (or in Gogol’s work as a whole!)?

The story of Pirogov is, on the face of it, farcical. But the farce is punctuated by undertones of bitter irony. While Piskarëv perishes from an overdose of reality, Pirogov flourishes on illusions and puff pastry. Pirogov’s “strast’ ko vsemu izjaščnomu” serves to spice his existence; Piskarëv’s worship of beauty turns out to be a deadly poison. In Pirogov’s world beauty produces perfect miracles: “Vse duševnye nedostatki v krasavice, vmesto togo čtoby proizvesti otvraščenie, stanovjatsja kak—to neobyknovenno privlekatel’nyj samyj porok dyšit v nikh milovidnost’ju ...” In Piskarëv’s sight the conjunction of beauty with vice is the sin against the Holy Ghost, the outrage which makes life unlivable.

Piskarëv escapes from reality into death; Popriščin escapes from reality into madness. But the two protagonists are as unlike one another as are the structures of their two stories. In *Nevskij*

prospekt the tale pivots on two contrasting protagonists (as it does in *Portret, Dva Ivana* and – with the contrast attenuated – in *Starosvetskie pomeščiki*). In *Zapiski sumasšedšego* (as in *Nos* and *Šinel'*) the story is dominated by a single central character; but *Zapiski sumasšedšego* is unique among Gogol's works as the sole example of *Ich-Erzählung*.

Although Popriščin and Piskarëv both quarrel with reality and end by turning their backs on it in disgust, the motive for the quarrel is quite different in the two cases. Piskarëv's quarrel is disinterested – on behalf of a general system of values to which he is devoted. Popriščin's quarrel is not with the established scheme of things but only with his own place in it. Like Gogol's other *puppets*, Popriščin is a hollow shell lacking a core of selfhood: what passes for a self in such marionettes is the complex of attitudes and patterns foisted on them from without: by the assessments and expectations of those around them and, above all, by the pigeonholes of social classification. Thus, what Popriščin is in quest of is a place – a pigeonhole – in the social system which could satisfy his vanity and allay his anxiety.

For Popriščin is, in essence, a Kovalëv in whom the proportions of vanity and anxiety are reversed. Kovalëv is not free from anxiety: if he were, he would never have dreamed (or entertained the possibility) of losing his nose. But anxiety in him is occasional, and not strong enough to determine his course; vanity is in the ascendant and wafts him confidently onward towards his goals of social success. Conversely, Popriščin has plenty of vanity – it finds expression in the contempt which is his basic attitude to all and sundry⁴⁸ and, climactically, in his fantasy of kingship – but his vanity is constantly (until he completely loses contact with reality) subordinated to his anxiety, i.e., his doubt of being anything, his fear of being – or, perhaps, rather, of being seen to be – nothing.

Popriščin, like Kovalëv, belongs to a group of Gogolian personages whose major objective in life is what we have called

⁴⁸ This is not contradicted by the fact that – on the principle "omne ignotum pro magnifico" – he begins by idealising figures he does not understand (the dogs) or know anything much about (Sophy, the director); but as soon as he knows one or two hard facts about them, he passes immediately from unreserved admiration to unreserved scorn.

"social success", meaning the acquisition of rank and wealth and the appurtenances of rank and wealth. They regard women as either possible sources of pleasure divorced from responsibility, or as prospective wives with the dual function of laying the foundation of the husband's fortune and of providing heirs for the fortune he will eventually bequeath. This is indubitably evident in Čičikov, who is the most highly developed member of the group. It is implicit in what we see of Pirogov, Kovalëv who, at the age of 37, has as his major hobby flirtations with the young women of his acquaintance but, when pressed to marry, replies coyly that he is still too young for such responsibilities – illustrates the same syndrome. Similarly, the director's daughter is for Popriščin primarily (though not solely) a stepping-stone to the advancement he has failed to obtain by personal merit. She is his last chance to refute the world's presumption of his nullity.

What we witness is the gradual disintegration of Popriščin's being under the external pressures of general indifference or contempt and the internal corrosion of impotence, frustration and the necessity of repressing the rage which these engender. Frustration and repressed rage fuse in an anxiety which subverts what Jennings calls "the basic norms of existence"⁴⁹. We might say that, step by step, Popriščin is driven by his anxiety to retreat from the *real* world – from the world of everyday life – into the world of the grotesque.

When we meet him he is already about to violate the basic norm of "the separation of the human and the non-human realms" as he invests the two dogs not only with an intelligence superior to the human but with specifically human powers of communication in speech and writing. The next basic norm to be volatilised is that of "the stability of our unchanging environment" as the human framework of time and space is successively subverted. The disruption of time is recorded in the series of chaotic diary datings which follow the entry of December 8th and extend thereafter to the end of the diary. Attempts have been made to rationalise the datings; but if these are intended to express the breakdown of the time-order, the attempts would seem misconceived in principle as well as questionable in detail. For instance, to explain

⁴⁹ See note 36 above.

43 April as 13th May⁵⁰ would be to posit a gap of exactly half a year between Popriščin's fatal discoveries of November 13th and the onset of the final, acute phase of his psychosis. So long an interval appears most unlikely on general grounds; besides, it is at variance with the rhythm of events following November 13th. Within three weeks of that date Popriščin is questioning his own identity; the following week events in Spain offer him the perspective of a completely acceptable identity; one would expect him to recognise and snatch it in a matter of days ... And as the time-order collapses, the spatial frame of reference begins to dissolve. Our brains are not in our heads: they are brought by the wind from the direction of the Caspian Sea; next – Spain is only half an hour's drive from the diarist's lodgings; then – Spain is identical with China and earth is about to land on the moon; finally the hero is caught up to heaven in a three-horse chariot whence he is able to see Italy and Russia simultaneously.

The basic norm of “the inviolate nature of the human body” is swept aside when Popriščin “discovers” that man's brain is not in his head, and again when he relegates all (?) human noses to the moon. And the basic norm of “personal identity” – called in question as early as December 3rd – gives way when he assumes the *persona* of the King of Spain and again when, in his final entry, he sees himself at the same time as a sick and helpless child and as able to escape from earth and its torments in a flying troika.

His choice of rôles – whether as Ferdinand or as Phaethon – bespeaks an *infantile omnipotence complex*; and surely he appears to be the most unformed and immature among the protagonists of the Petersburg tales. And yet, for all his spitefulness, futility and narcissism, Gogol' contrives to enlist our sympathies to some extent in his favour. If we look round from this vantage-point at Gogol's other *sympathetic* characters, they must appear a disconcertingly variegated crew. If we exclude the fairy tale couples in *Večera*, they comprise: Špon'ka; the old-world landowners; Piskarëv; Akakij Akakievič; and ... Popriščin. What they have in

⁵⁰ Ermakov (see note 10), quoted in: Richard F. Gustafson, “The Suffering Usurper: Gogol's ‘Diary of a Madman’”, *Slavic and East European Review*, vol. IX, No. 3, Fall 1965, p. 273.

common – and what distinguishes them from the majority of Gogolian creatures – is their capacity to suffer. Undeveloped and limited though they are, they are vulnerable: to anxiety in the case of Špon'ka and of Popriščin, in the other cases – also to grief for the loss of a beloved object⁵¹.

One might say that *Šinel'* stands to *Zapiski sumasšedšego* in a relation analogous to that between *Neuskij prospekt* and *Portret*. Each pair is linked by structural and thematic affinity and in each pair one story achieves a significantly greater artistic success than the other. *Neuskij prospekt* and *Portret* are both diptychs and both attempt a portrait of the true artist by contrast with – in one case the pseudo-artist, in the other, the philistine. In *Neuskij prospekt* both types attain striking and convincing life; in *Portret* neither is quite convincing.

Similarly, in *Zapiski sumasšedšego* and *Šinel'* we have the full-length portrait of a single protagonist, a victim of social pressures interacting with his own psychological limitations, appealing for the reader's sympathy in spite of the grotesqueness of those limitations. In the earlier story this effect is all-but muffed because Popriščin's suffering is not allowed to assume pathetic forms till the last couple of pages. In *Šinel'*, on the other hand, the first bid for the reader's sympathy is made within a couple of pages of the beginning of the story.

Zapiski sumasšedšego is further weakened by the fact that the secondary theme of crushing social pressure is seen only as refracted through the, obviously warped, vision of the protagonist. In *Šinel'*, on the other hand, not only is this secondary theme presented directly and, therefore, with the same degree of objectivity as the portrayal of the protagonist, but its importance is signalled on the first page (“ibou nas prežde vsego nužno objavit' čin”) and the viciousness of the system is displayed at both the lower and the higher levels. For the theme of the general – as has been cogently argued by Wissemann⁵² – receives its poignancy from the fact that he has the potential to adron his

⁵¹ In regard to Piskarëv this means the loss – not of the girl, whom he does not love, but – of his ideal, his faith, his vision of life (*mirovozzrenie*).

⁵² Heinz Wissemann, “Zum Ideengehalt von Gogol's ‘Mantel’”, *Zeitschrift für slavische Philologie*, Band XXVI, 1958, pp. 391–415.

station in life no less than Akakij Akakievič. Not only was he, as the narrator insists, “v duše dobryj čelovek” and “vo mnogikh otnošnijakh daže ne glupyj čelovek” but “Sostradanie bylo emu ne čuždo; ego serdca byli dostupny mnogie dobre dvizenija ...” His meeting with Akakij Akakievič leaves him with a sense of compunction; he cannot get the little man out of his head; and when he learns of his death, “on ostalsja daže poražennym, slyšal uprěki sovesti ...” But “general’skij čin soveršenno sbil ego s tolku”: for fear of derogating from his official dignity he has assumed the pose of a wooden idol; in order to ensure *respect*, he seeks to strike fear into his subordinates: “Glavnym osnovaniem ego sistemy byla strogost’”. This bondage to convention has spread from his public to his private life: although he has a nice family and is a good family man, the general deems it proper to his social position to provide himself with a mistress. For – woe to the would-be individual: “Tak už na svjatoj Rusi vsě zaraženo podražaniem ...”

Similarly, at the lower levels, the imitateness – the conventionality and futility – of the lesser officials is expressed, in their public lives, in the schoolboy ragging of Akakij Akakievič; in their private lives it is shown in the uses to which they put their leisure⁵³ – in which they appear to ape their superiors rather than one another (“vsjakij draznit i korčit svoego načal’nika”)⁵⁴. Like the general, some of them are not lacking in natural kindness: apart from the young man who undergoes a lasting change of heart on hearing Akakij Akakievič’s simple remonstrance to his tormentors (it takes an apparition from beyond the grave to effect an equally permanent change in the general) – there is the warm interest of all in the new greatcoat, the sympathy when it is stolen and the (admittedly abortive) motion to take up a subscription to compensate the victim, the well-intended advice to turn for redress directly to a higher authority.

So Wissemann is right to stress that it is not *goodness* – in the sense of natural kindness – which differentiates Akakij Akakievič from the general (or, we might add, from the lesser officials). But it is not quite so easy to accept without qualification his

⁵³ *Sobr. soč.*, III, 133–134.

⁵⁴ *Ibid.*, III, 151.

antithesis between the “exemplar of a man who adorns his station” (“das Muster eines Menschen, der seine Stelle ausfüllt”) and the man who fails to measure up to the duties of his position. It is true that the general fails Akakij Akakievič in his hour of need (and we might add that he also falls short in his duties as a family man); on the other hand, it is not clear that he could have brought about the recovery of the coat (in fact, all the odds were against it), and if he fails Akakij Akakievič, it is as a fellow-human with greater resources of experience and influence, *not* as his superior in the service hierarchy, since there they belonged to quite different sectors. So too, it is true that Akakij is a model of devotion to his work, but – leaving aside the social insignificance of that work – he has no other human interests, no other social rôle. Unlike the general (and the lesser officials) he has – at the age of 50 or more – no family, no friends, no human attachments. In fine, if he adorns his station in the civil service – what of his position as a human being and as a citizen?

For these and cognate reasons, the use and abuse of one’s rank and station should not be seen as the crux of *Šinel’* though it is obviously an important moment or aspect. It is not the use and abuse of rank and station but the deadening effect of rank and station, the deformation of personality by the social system that is held up for our horrified contemplation. In regard to the general, it is the hierarchical character of the society, it is the cult of *čin* which has transformed him from a good fellow (“khoroš s tovariščami, uslužliv”), with a modicum of intelligence and a normal family life into a strutting, barking terror to all lesser mortals.

But in regard to Akakij Akakievič the hierarchy and *čin* are no more than incidental factors in his martyrdom. There is no question of any disparity between his position and his abilities. He has been offered work infinitesimally more responsible than his copying, but that only brought his latent anxiety into the open, so that he hastened back to the safety of his immemorial routine. Nor is there any question of casting the general as the chief culprit in Akakij’s death. He died from the shock of losing his beloved greatcoat and despair of recovering it coupled with exposure to the rigours of the Petersburg winter. The secondary shock of his dressing-down by the general may have precipitated his collapse; but is it believable that he could have lived on without

his new coat? Surely that would have been impossible physically as well as emotionally.

What distinguishes Akakij Akakievič from all the other personages in the story is that he has passion to invest. Undramatic, reticent passion, like that of Pljuškin or the old-world landowners: less primitive than the hoarding mania of Pljuškin, simpler than the camouflaged *love* of Afanasij Ivanovič and Pul'kherija Ivanovna. In the Tovstogubs anxiety has channelled their mutual love into the ritual of shared eating; on a cursory view one might imagine that their lives are now dominated by the passion for food; but the man's collapse when his wife dies proves that the sharing is still more important than the eating.

Akakij Akakievič has invested his passion in his calligraphy. His copying is to him not a means but an end in itself. He has his favourite letters, over which he chuckles and winks and makes mouths – he is carried away (“sam ne svoj”). Lines of writing dance before his eyes as he walks to and from his work, insulating him from any awareness of the street life about him; and not content with the hours of copying in the office, he takes home work to do or, if there is none, he practises writing for pleasure, devoting to it all the hours which others have for recreation. He cares nothing who sets him to copy and nothing for the content of what is to be copied; its importance for him is a function of the importance of the addressee.

This passion is a solitary one and characterised by the even monotony of ingrained habit. When the passion for the greatcoat supervenes (without, however, ousting or attenuating the passion for copying), it not only introduces the thrill of novelty but involves continuing human contacts (his monthly consultations with Petrovič); besides bracing him with the pride of achievement springing from sacrifice⁵⁵. These human contacts are prolonged

⁵⁵ H. Wissemann, *op. cit.*, pp. 404–405. In the course of a masterly critique of an earlier, formalistic interpretation, Wissemann develops a number of interesting and convincing points. One of the most striking is his explanation of the genesis of Akakij Akakievič's passion for the new greatcoat as stemming from the sacrifices it had cost him – not only the material privations but the threat to his self-respect which these entailed. In this connection he adduces an illuminating aphorism from Louis Lavelle's *Traité des valeurs* (Paris, 1951, I, 712): “Loin de dire par conséquent, comme on le fait, que la valeur se mesure par l'utilité, il faudrait dire au contraire que la me-

and extended, when he takes possession of the coat, by the well-meant but somewhat officious fuss made of the occasion by his fellows. And this opening up of his life to other men leads to his fatal loss. And the loss in turn compels him to face further human contacts. As these move up the social scale – from the tailor, who is in his pay, through his peer-group, to the authorities – Akakij Akakievič suffers more and more serious harm. Petrovič involves him in privations which are at least balanced by a new sense of purpose and finally by the joys of possession. His fellow functionaries lure him out to their evening party, which results in the theft of his greatcoat. The police superintendent rebuffs him, the general shatters him.

At this point Akakij Akakievič revolts – not only against life but against the social order. He refuses to live on, but before dying he calls the general to account. Is this no more than a vain raving; or can we infer that our hero has broken from the bondage of habit and dies a free man? The first of these readings could lean on the tone of the narrator's necrology: Akakij Akakievič has perished as though he had never been, of less account than a common fly which may arrest the notice of the scientist. But does the second reading not find even stronger support in the post-mortem epiphanies of the hero which culminate in the turning of the tables upon the Important Personage and his learning once and for all that before asserting himself he should listen to what others have to say?⁵⁶

sure de la valeur à laquelle je suis attaché réside dans la grandeur du sacrifice que je suis prêt à consentir pour elle et la mesure de la valeur réelle dans la grandeur du sacrifice que je dois faire pour elle”.

⁵⁶ Wissemann scouts the notion that the theft of the general's greatcoat was the work of living coat thieves and/or that the general gave up his greatcoat to an apparition generated by his guilty conscience. While he recognises that the coat thieves are shown (in the last half-page of the story) to be still active, he insists that it is the ghost of Akakij that returns to exact his due: he finds “eine Menge unzweideutiger Hinweise darauf, dass dies phantastische Motiv” (i.e. the return of Akakij from the dead) “dazu dienen soll, das im wirklichen Leben ins Unbewusste verdrängte Aufbegehren eines Unterdrückten gespenstige Wirklichkeit werden zu lassen”. J. C. van der Eng (“Le Personnage de Bašmačkin”, in *Dutch Contributions to the Fourth International Congress of Slavists*, The Hague, 1958) by a subtle resort to symbolism seems to leave the question open: “Le fantôme de feu Bašmačkin apparaît comme un contraste grotesque de ce qu'en réalité a été ce petit fonctionnaire timide. Pourtant par cette exagération Gogol' nous montre en effet combien inoubliable est, malgré

So it appears that the two fundamental itches are correlated – vanity, basically, with habit (the two Ivans, Čertokuckij, Pirogov, Čartkov, Kovalëv), anxiety if free-floating with a panic that may escalate to insanity (Špon'ka, Popriščin), if inhibited, with a passion approximating to obsession (the old-world landowners, Piskarëv, Akakij Akakievič). Habit proceeds from inertia, obsession might be defined as a kind of habit fuelled by emotion; and we have seen, in the case of the two Ivans and of Čartkov, that it is possible for vanity to be churned up to the emotional temperature of obsession⁵⁷. And it may just be worth noting that in the short stories of Gogol's maturity (the tales of provincial and of metropolitan life) the protagonists comprise six victims of anxiety and six devotees of vanity.

Although only *Nos* and *Zapiski sumasšedšego* have here been treated explicitly in terms of the grotesque, it is widely accepted that this is the mode in which most of Gogol's provincial and metropolitan stories are written, and that grotesque elements appear in all of them. They are least in evidence in *Špon'ka*, where the fearsome or uncanny component is hardly discernible before the final panic; in the first part of *Portret*, where there is little that is comical and even less that is fearsome; and in *Koljaska*. No doubt one could bring even these under the rubric of the grotesque by adopting Maximilian Braun's definitions: of the grotesque as "nothing but an inverted hyperbole – turned 'downwards' instead of 'upward'", and of Gogol's "humour" as "permeated with biting, even ferocious criticism"⁵⁸. In *Dva Ivana* and *Neuskij prospekt* (the Pirogov theme) the grotesque resides in the comic treatment of such frightening or repulsive spiritual vulgarity (*pošlost'*); in *Starosvetskie pomeščiki* and *Šinel'* it appears as the comic treatment of obsession, which always embodies a strain of fearsomeness.

Frank Friedeberg Seeley

tout, la trace que Bašmačkin a laissée par sa lutte contre le malheur qui l'écrase, lui, tout comme il écrase les vainqueurs de ce monde" (p. 100).

⁵⁷ It might be truer to say that anxiety, which we have seen lurking, repressed or only sporadically erupting, is able in these cases to achieve a lasting reversal of its rôle vis-à-vis vanity and so to substitute its own obsessions for the habits of vanity.

⁵⁸ Maximilian Braun, *N. W. Gogol: eine literarische Biographie*, München, 1973, p. 47 and p. 95.

GOGOL' E L'EUROPA (dalle *Lettere*)¹.

Ho cercato di vedere, nella vasta corrispondenza gogoliana, più che un insieme di sollecitazioni culturali dirette, una trama di impressioni, di reazioni, a volte immediate, a volte non immediate, e di definire, per questa via, il rapporto (emotivo, umorale) di Gogol' verso il mondo occidentale che frequentava. Verso i luoghi che visitò, che compaiono nelle intestazioni delle sue lettere. Il contributo, che in alcune sue parti è forse nuovo per la prospettiva di partenza, riconferma del resto indicazioni già date dalla critica, e contribuisce alla biografia interiore di Gogol'. Viene fuori, da questa lettura, una prova in più dell'ossessione che, anche come proiezione di nodi psichici irrisolti, portò Gogol' a un particolare isolamento, a forme di assoluto disinteresse per il mondo occidentale in cui visse una considerevole parte della sua vita. Mentre il convegno «Gogol' e l'Occidente» tende alla ricerca delle «comunicazioni» tra Gogol' e l'Occidente, procedo in senso opposto: la ricerca del divario, del progressivo allontanamento di Gogol' dal mondo occidentale (posto che si sia mai veramente avvicinato ad esso), il suo estraniamento, il suo richiudersi in una specie di ghetto per cui il rapporto con i paesi occidentali (la Germania, la Francia e, nell'ultimo periodo, persino Roma che pure ebbe con Gogol' un rapporto privilegiato d'amore), divenne progressivamente meccanico, esterno, risolvendosi, per lo più, in un'isterica corsa da una località all'altra. Gogol' considerava – sentiva – la «strada», il viaggio, come una specie di medicina: e, a un certo punto, non gli importa più il luogo. Vorrebbe persino fare il postiglione, il guidatore di carrozze. E andarsene: addirittura nel lontano Kamčatka. Difatti, oltre l'entu-

¹ Relazione tenuta al Convegno «Gogol' e l'Occidente» presso la Fondazione Cini, Venezia 1976.

siasmo iniziale (spesso più superficiale che altro: ma ciò, ripeto, non si può dire, in genere, di Roma), la « realtà » dello stato d'animo profondo di Gogol' è detta chiaramente, in questi brani del 1840:

' Дорога, мое единственное лекарство, оказала и на этот раз свое действие.'
' С какою бы радостью я зделался бы фельдъегерем, курьером даже на русскую перекладную и отважился бы даже в Камчатку, чем дальше, тем лучше. Клянусь, я бы был здоров'.

(Lettera a M. P. Pogodin, Roma, 17 ottobre 1840).

La corsa della trojka con cui si conclude il poema delle anime morte ha, tra i suoi « significati » anche questo: di essere la proiezione dell'ossessione di Gogol'. E anche del suo spasmodico desiderio di « afferrare », « possedere » la terra: ma la terra russa.

Il problema delle « letture » di Gogol', in quanto argomento (uno degli argomenti) dei suoi rapporti con il mondo europeo, esce, in questo senso, dall'ambito della presente ricerca che si limita a indagare come Gogol' « sentiva » (ed esprimeva attraverso le lettere) il contatto fisico con un mondo che gli era sostanzialmente estraneo come il mondo occidentale. Del resto, il fenomeno di « estraneità », a parte le ovvie considerazioni del rapporto di una persona con un paese straniero, è comune ad altri scrittori russi e polacchi. Ma l'argomento si allargherebbe troppo: Herzen a Londra si sentiva, tutto sommato, come a casa sua e Turgenev aveva con la Russia dei legami complessi (dovuti all'oppressione subita nell'infanzia e adolescenza a Spasskoe): per cui stava assai bene in Francia. Un'ulteriore indagine potrebbe avere come tema il confronto tra le reazioni di Turgenev (sempre dalle lettere) e quelle di Gogol' con (poniamo) Baden Baden: indipendentemente dalla mitologia delle acque e dalla trasposizione di questa al romanzo (è il tema dei « villeggianti » russi nei luoghi mondani, dei personaggi di Tolstoj, come di Turgenev)...

Qui Gogol' è in parte autentico, in parte personaggio di se stesso.

S'impone certo una distinzione fra l'Europa e Roma. A Roma Gogol' si sentiva non straniero o, almeno, meno straniero che altrove. Forse perché era, Roma, la città meno europea dell'Eu-

ropa, perché in quell'arcaica e morbida atmosfera, Gogol' avvertiva l'eco di remote e dolci rimembranze ucraine. Sarebbe interessante, a questo proposito, vedere quel che c'è di romano nell'opera gogoliana, stabilire se questo o quel personaggio gogoliano non abbia conservato echi della città. Certo, le indagini in questo senso richiedono sempre sottile prudenza, ma possono anche essere suscitatrici di analogie e di scoperte. Che nelle *Anime Morte*, del resto, si senta un non so quale senso di Roma (specialmente la Roma più autentica, popolare, delle osterie) lo capì Michail Bulgakov che, in una delle prove della sceneggiatura delle *Anime Morte*, fa ritornare Čičikov proprio a Roma.

Gogol' rimase all'estero (a parte saltuari ritorni in patria) dal 1836 al 1848: periodo preceduto dalla breve « fuga » in Germania, del 1830. Un periodo abbastanza lungo, quindi: se c'è qualche reazione, qualche segno d'interesse più marcato, lo possiamo vedere solo all'inizio: cioè negli anni '30. Il secondo tempo, gli anni '40, ci mostra un Gogol' quasi totalmente assorto nella sua meditazione, nelle sue ossessioni, in una specie di delirio che lo portava a inseguire, tra l'altro, questo o quel medico, questo o quel luogo di cura. Per cui si potrebbe anche tracciare una storia « idrotermale », per certi anni di Gogol'. L'ultima ricerca di una « cura », quando oramai il male fisico e il male spirituale erano strettamente congiunti, è Gerusalemme: ma la lettera a Žukovskij, datata Beiruth, 6 aprile 1848, in cui Gogol' riferisce del suo viaggio a Gerusalemme e della visita al Sepolcro, sembra rivelare una certa delusione.

Gogol' aveva sperato che il viaggio a Gerusalemme l'avrebbe guarito da tutti i suoi mali. La delusione sembra però soffocarlo, trasferita nel rammarico di non aver potuto pregare bene (ma Gogol' dice di non ricordarsi con esattezza di questo fatto). Questa lettera è l'unica che rifletta una qualche emozione, dopo una lunga serie di lettere ripetitive, spesso lamentose.

Ho cercato di distinguere il periodo « anni '30 » e « anni '40 », sulla base di certe differenze di umore, di atteggiamento: nel senso che l'incontro con i luoghi, nel primo periodo è un po' più ricco. Però l'atteggiamento profondo di Gogol' verso i paesi stranieri e nuovi è già detto a chiare lettere fin dal 1829, e non riflette certo un grande entusiasmo. Ecco quel che scrive alla madre da Lubeca (con qualche frase descrittiva della città,

con qualche accenno al grazioso Knicksen [riverenza] delle fanciulle tedesche):

... я был немного утешен в Любеке. Но, признаюсь, всё это еще как будто скользит по мне и пролетает мимо, не приковывая ни к чему моего безжизненного внимания. Сначала, за год пред сим, думал я: каковы-то будут первые впечатления при взгляде на совершенно новое, совершенно бывшее чуждым доселе для меня, на другие нравы, других людей; как любопытство мое будет разгораться постепенно; ничего не бывало. Я въехал так, как бы в давно знакомую деревню, которую привык видеть часто. Никакого особенного волнения не испытал я.

(Lubecca, 13 agosto 1829 n.s.).

Le prime lettere del 1836 denotano, comunque, una certa curiosità. La prima lettera a Žukovskij (da Amburgo, 28 giugno 1836), improntata a espressioni di affetto più o meno adulatorio e anche un tantino untuoso (« non è riconoscenza la mia: è qualcosa di più alto, che non so come chiamare, ma le lacrime che scendono dai miei occhi, ora, in questo momento, ma il cuore emozionato fino in fondo » ... ecc.: c'è però in quelle precise determinazioni di tempo e di misura un diavoletto che dà una sfumatura particolare al consueto cerimoniale gogoliano), sembra ignorare il luogo. Anche perché non era il caso di ricordare a un viaggiatore disincantato come Žukovskij dei luoghi che conosceva già. Le informazioni che lo scrittore dà alla madre (come, p. es., nella lettera, sempre da Amburgo, del 29 giugno 1836) sono prevalentemente di carattere turistico. In genere, le informazioni che ci provengono dalle lettere di Gogol' sono di due tipi: turistico (e, in particolare, turistico-medico) e psicologico. Queste ultime sono, ovviamente, interessanti: ma mi chiedo se rappresentino veramente il risultato di un tentativo, da parte dello scrittore, di entrare in rapporto col *genius loci*. Riguardo alle prime, possono essere interessanti indirettamente: non per quel che viene detto, ma per il tono, il rapporto (profondo).

Nelle rapide annotazioni alla madre ora ricordate troviamo precisi tratti di disegno, non c'è dubbio: « Amburgo è una vecchia conoscenza, l'ho guardata meglio questa volta ». Sembra affondata nei negozi: vi si vendono merci pervenute da tutta l'Europa. C'è una grande pulizia e grazie alle fognature sotterranee nelle vie, la puzza è molto minore che non a Pietroburgo. Tutto è bello,

tutto a buon mercato. Il che è pericoloso (specialmente per un viaggiatore rispettoso del proprio denaro come Gogol'). Difatti, a causa delle tentazioni, il viaggiatore sconsiderato può finire con lo spendere ad Amburgo tutti i suoi soldi. Qui scatta subito, perciò, il meccanismo di difesa di Gogol': « Del resto non ho bisogno di niente, assolutamente di niente. Porto quasi tutto con me ».

La lettera del 17 luglio, alle sorelline Annette e Lise, più particolareggiata, ci permette di fare alcune considerazioni più di fondo. Il tono della lettera è di divertimento: Gogol' vuole suscitare l'interesse delle sorelle e utilizza i suoi metodi retorici. Da una parte c'è l'accumulo delle immagini che, per la loro diversità, possono suscitare tale interesse: oltre alle altissime case di Lubecca (motivo ricorrente), oltre alle case, pure alte e gotiche, di Amburgo (di cui fa il disegnano), Gogol' ricorda il lungomare; e qui il termine tedesco Jungfernstieg assume un colore particolare, uno « stacco » gogoliano; il nome è detto esclusivamente per far divertire, con la sua stranezza, le sorelline: non aveva detto, poco prima, che si tratta di un posto dove la gente non parla come noi il russo?; c'è la gente che passeggia, tanta gente, bei padiglioni in cui instancabilmente suona la musica. Tutto è bello e tanto: le botteghe, i balli, il teatro. Le figure dell'iperbole (un ballo che non l'avete mai visto), dell'accumulo. Il tema della curiosità: come i sotterranei di Brema, dove i cadaveri non si decompongono o la tomba di Carlo Magno ad Aquisgrana; città nota, si capisce, specialmente per le acque termali.

Abbiamo, dunque, delle indicazioni turistiche (direi di propaganda turistica « astratta », nel contesto, visto che le sorelline ben difficilmente sarebbero potute partire): qual è il vero scopo di Gogol'? Divertire le sorelline. Esprime Gogol' dei sentimenti di interesse per quel che ha visto? Direi proprio di no. Gli interessano, forse, solo certi accostamenti, come la cattedrale di Aquisgrana, naturalmente molto alta e, dentro, così luminosa che sembra di essere in una serra di arance o in un belvedere.

Pertanto, almeno in questa lettera, prevale l'interesse per la funzione descrittiva. In altre lettere si sente forse il desiderio di « mostrare » di aver « notato » un certo oggetto.

Un tipo elementare di rapporto con le città tedesche, da cui sembra lontano ogni interesse culturale che vada al di là del dato turistico immediato si ritrova nelle successive lettere alla

madre. Nella lettera da Aquisgrana, del 17 luglio, il duomo di Colonia è soltanto « la maggiore cattedrale esistente in Europa » (una secchezza da « guida breve »). A volte si ha persino l'impressione che Gogol' si limitasse a trasmettere; in certi casi, non quel che vedeva, ma notizie lette, appunto, nelle guide turistiche. A questo proposito val la pena di ricordare il viaggio sul Reno di cui lo scrittore parla nella lettera alla madre ora indicata e in quella che le spedì pochi giorni dopo (il 26 luglio) da Francoforte. Nella lettera del 17 luglio egli si propone di fare l'escursione: e, usando il verbo « predstoit » che si riferisce a un fatto futuro, descrive la gita, come se l'avesse fatta, evidentemente prendendo il materiale da qualche libro illustrato (o anche dalla sua fantasia):

Из Кельна предстоит мне самое приятное путешествие на пароходе по реке Рейну. Это совершенная картинная галерея: с обеих сторон города, горы, утесы, деревни, словом — виды, которых даже на эстампах вы редко встречали. Очень жаль, что вы не можете видеть этого.

Nella lettera del 26 il viaggio risulta compiuto: difatti c'è qualche osservazione meno generica. Ma è ripetuto il paragone con i quadri: meno il « даže », data la noia che, in fin dei conti, è subentrata:

Река Рейн — очень замечательная вещь в Германии. Она уставлена с обеих сторон горами и усыпана городами. Два дня шел пароход наш, и беспрестанные виды наконец надоели мне. Глаза устают совершенно, как в панораме или в картине. Перед окнами вашей каюты один за другим проходят города, утесы, горы и старые рыцарские развалившиеся замки. Очень многие из них картинны и до сих пор еще прекрасны.

L'assenza di un vero e profondo interesse per il mondo « visitato », la presenza di un atteggiamento di tipo gončaroviano (il paragone mi è venuto in mente ricordando quanto osserva Leone Pacini nella prefazione alla *Fregata Pallada*) possiamo notarle, per esempio, nelle poche righe dedicate a Maganza:

В Майнце, большом и старинном городе, вышел я на берег, не остановился ни минуты, хотя город очень стоил того, чтобы посмотреть его, и сел в дилижанс до Франкфурта.

Del resto anche Francoforte non è altro che « la Parigi della Germania ». Questo oblomovismo si manifesta sempre più chiaramente: così, nel lodare le bellezze di Baden Baden (lettera alla

madre del 14, agosto) dice che gli piacerebbe, sì, fare molte passeggiate, e che ogni mattina si propone di alzarsi presto: ma poi si riaddormenta.

D'altra parte, alla pigrizia (rivelata da queste frasi e da molte altre) nel visitare un luogo raggiunto, si accompagna la mania di cambiare luogo. A Gogol' interessava prevalentemente il cambiamento, non le cose nuove da vedere. Qualche lieve emozione gliela procurano le Alpi, il Monte Bianco, i ghiacciai, le nevi eterne (lettera alla madre del 23 agosto 1836), e così la Svizzera, con i colori di turchese (« бирюзovýj ») del suo lago di Ginevra. Ginevra, del resto, che cosa può essere se non un « angoletto di Parigi »? Gogol', e qui propongo una mia ipotesi, una mia interpretazione del suo rapporto con la « non Russia », è profondamente incapace o del tutto non desideroso di capire e sentire il paese che visita.

In una lettera a Pogodin del 22 settembre 1836 troviamo affermazioni sentimentali molto interessanti, che ci chiariscono il duplice rapporto di Gogol' verso la Russia e il semplice rapporto di Gogol' verso la « čužbina »:

... Мне жаль, слишком жаль, что я не видался с тобою перед отъездом. Много я отнял у себя приятных минут... Но на Руси есть такая изрядная коллекция гадких рож, что невтерпех мне пришлось глядеть на них. Даже теперь плевать хочется, когда об них вспомню. Теперь передо мною чужбина, вокруг меня чужбина, но в сердце моем Русь, не гадкая Русь, но одна только прекрасная Русь.

Queste parole non hanno certo bisogno di commento.

Gogol' identifica in genere i paesaggi stranieri con i quadri. La noia che ne deriva sembra un dato costante. Ora c'è anche disgusto, come risulta da una lettera a Prokopovič da Ginevra (27 settembre 1836):

Что тебе сказать о Швейцарии? Всё виды да виды, так что мне уже от них наконец становится тошно, и если бы мне попалось теперь наше подлое и плоское русское местоположение с бревенчатой избою и сереньким небом, то я бы в состоянии им восхищаться, как новым вид(ом).

Gogol' vedeva l'Europa attraverso uno schermo moralistico russo (l'Europa « obžorlivaja »). Si può comprendere la noia, la stanchezza di paesaggi dai quali, diversamente da un viaggio-

tore del Settecento come Karamzin, e proprio per le dimensioni della sua particolare cultura, Gogol' non sembra attratto se non per poco o superficialmente. Ma dietro questo atteggiamento c'è anche una situazione psicologica tipica di Gogol', che vagheggia con la fantasia e la speranza quello da cui era sfuggito.

Penso sia inutile ripetere citazioni che si riferiscono ad altre città: a un certo punto, tutte le città si confondono. Sì, Parigi gli suscita pure qualche interesse (specialmente per i teatri, come risulta, tra l'altro, da una lunga lettera a Nikolaj Prokopovič del 25 gennaio 1837). Una certa curiosità di tipo infantile gliela suscita il Jardin des Plantes dove gli struzzi si trovano come a casa loro e i cedri sono così alti, che una simile altezza si trova soltanto nelle fiabe, mentre le vie della città sono tutte illuminate dai lampioni a gas (lettera alla madre del novembre 1836). (XI, 34).

Nella lettera a Prokopovič ora citata c'è una frase che chiarisce l'impulso a cambiar posto: glielo ordina il medico, al nostro Gogol':

В Италии холера, в Швейцарии холодно. На меня напала хандра да притом и доктор требовал для моей болезни перемены места. Я получил письмо от Данилевского, что он скучает в Париже, и решился ехать разделять его скуку.

Finalmente eccolo a Roma: non mi soffermerò sui soggiorni romani di Gogol', argomento ampiamente trattato, benché non sempre da un punto di vista giusto, spesso con atteggiamenti di romantica e superficiale esaltazione. Occorrerebbe invece ricercare le radici (anche con strumenti psicanalitici) dell'amore di Gogol' per Roma. La città gli era certo congeniale, e gli era congeniale proprio perché, ripeto, non era europea; era ferma, e proprio in quella specie di « interruzione del tempo » che egli sentiva a Roma, Gogol' poteva forse trovare sollievo ai suoi mali interni ed esterni. Forse anche perché riuscì a instaurare con la città un rapporto di tipo apertamente sensuale. Di Roma Gogol' apprezza tutto: dal papa al cielo. Nella lettera alla madre del 28 marzo 1837 lo scrittore descrive il corteo papale e la messa in S. Pietro. Assai più significativo è quello che scrive a Prokopovič in data 30 marzo 1837:

Что тебе сказать об Италии? Она прекрасна. Она прекрасна. Она менее паразит с первого раза, нежели

после. Только сматриваясь более и более, видишь и чувствуешь ее тайную прелесть . . .

Ma qualche riga più avanti aggiunge la seguente osservazione:

но чувствую хворость в самой благородной части тела: в желудке. Он, бестия, почти не варит вовсе . . .

C'è forse del gioco in questa immagine dello stomaco, bestia e nobile, ma anche la prova che, in realtà a Gogol' interessava di più la situazione del proprio stomaco che non le bellezze dell'Italia e le stelle « più grosse che da noi ».

Comunque, va annotata l'osservazione che dell'Italia ci si innamora a poco a poco, osservazione ripetuta altrove (v. la lettera a Danilevskij, del 15 aprile 1837):

Влюбляешься в Рим очень медленно, понемногу — и уж на всю жизнь.

Ma non sarà per tutta la vita.

In questa stessa lettera, qualche riga prima, c'è una frase molto interessante, che conferma le ragioni della simpatia che Gogol' provava per l'Italia, per Roma. Il ricordo di un'Ucraina arcaica, dalle case fatiscenti:

Что сказать тебе вообще об Италии? Мне кажется, что будто бы я заехал к старинным малороссийским помещикам. Такие же дряхлые двери у домов, со множеством бесполезных дыр, марающие платья мелом; старинные подсвечники и лампы в виде церковных. Везде доселе виделась мне картина изменений. Здесь всё остановилось на одном месте и далее нейдет.

Del resto (a parte il mondo culturale romano, del quale non troviamo molti accenni), benché gli italiani siano pigri, e ci sia stata la fame, le rovine sono tanto belle e acuto e piacevole è l'odore dei melaranci (lettera alla madre, del 12 giugno).

Spinto dal demone delle acque curative lascia Roma per Baden Baden. Da questa città scrive alla cara V. O. Balabina (16 luglio):

Словом, Европа в сравнении с Италией всё равно, что день пасмурный в сравнении с днем солнечным.

Siamo in pieno idillio italiano: la morte di Puškin lo turba, ma lo turba anche il fatto che in Svizzera la vita sia più cara del

doppio, in confronto con l'Italia. Il che rende il cielo svizzero meno solare. Il carattere fisico del rapporto che Gogol' ha con l'Italia traspare con chiarezza da una lettera a Žukovskij del 30 ottobre 1837 (da Roma).

Если бы вы знали, с какою радостью я бросил Швейцарию и полетел в мою душеньку, в мою красавицу Италию. Она моя! Никто в мире ее не отнимет у меня! Я родился здесь. — Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр — всё это мне снилось...

Tutto il tono di questa lettera è lirico e presumibilmente sincero, la tonalità è esclamativa: l'Italia è tutto; Svizzera, Germania, dopo essere stato in Italia gli sembrano mediocri, volgari, grigie, fredde, con tutti i loro paesaggi: « mi pare di essere stato nel governatorato di Olonec e di aver sentito il respiro d'orso dell'oceano nordico. E qualche riga dopo: « sono felice. La mia anima è piena di luce. Lavoro e cerco, con tutte le mie forze, di finire in fretta il mio lavoro ... ». Come si sa, anche il nome della via dove abitava a Roma era di buon augurio: Strada Felice.

L'esaltazione, l'esclamativo-sentimentale, non senza una sfumatura di retorica teatralità, sono connotazioni di un'altra lettera, successiva, del 2 novembre, spedita a P. A. Pletnev: « che terra l'Italia! ... Tutto è bello sotto questo cielo ... Non c'è sorte migliore che morire a Roma ... Tutte le altre città di fronte a Roma sembrano drammi brillanti la cui azione si conclude troppo rumorosamente e presto. E ci sono osservazioni profonde: e la città più vasta, eppure in due minuti potete trovarvi fuori ...

E lo ossessiona in modo tumultuoso e felice proprio il cielo di Roma, solo il cielo di Roma.

Fosse l'influenza di questo cielo sull'animo di Gogol', fosse l'influenza dell'animo di Gogol' sul cielo di Roma, sta di fatto che questa lettera e altre (non molte) ci rivelano un rapporto col mondo (con Roma) libero, felice, leggiero.

Ed è Roma che gli detta quella lettera straordinaria, scritta alla Balabina in un italiano curioso e molto espressivo, datata Marz (sic) 15, 1838. La parola « marz » mi fa pensare, per una certa associazione di idee, al *Diario di un pazzo*:

« O mia cara signorina, gettati per la finestra il vostro Pietroburgo, duro come il quercio d'alpino, e venite qua.

S'io fossi nei panni vostri, mostrarei subito il calcagno. Se voi sapeste che bel inverno abbiamo qui. L'aria è tanto dolce, più dolce del riso a la milanese che voi avete sovente mangiato in Roma, ed il cielo, o Dio, che bel cielo! Egli è sereno — simile agli occhi ... a, che peccato che i vostri occhi non siano azzurri per far il paragone! Ma almeno egli è simile alla vostra anima e com'ella resta tutto il giorno sgombro di nuvole. Ma sapete meglio di me che tutta l'Italia è un boccone da ghiotto ed io bevo la sua aria balsamica a creppagozza, in modo che par altre forestieri non ne resta niente » ...

Segue la curiosa allusione al proprio naso: « Così a voi vi si rappresenta forse il mio naso, lungo e simile a quello degli uccelli (o dolce speranza!) ». Ma, come dice lo stesso Gogol', « lasciamo in pace i nasi; è questa una materia delicata ... ». ¹ È evidente che Gogol' si trova in un momento di « sblocco » psicologico. E questo lo induce a esprimere tutta la sua sensualità repressa, esprimerla in immagini, simboli, fantasie. E quando è lontano da Roma, la sogna e la piange, proprio come si sogna e si piange una donna amata e lontana:

О Рим, Рим! Мне кажется, пять лет я в тебе не был. Кроме Рима, нет на свете, хотел было сказать — счастья и радости, да Рим больше, чем счастье и радости.

(lettera del 25 agosto 1839 a S. P. Ševyrev, da Vienna).

In una lettera alla Balabina (sempre da Vienna, 5 settembre), c'è una frase importante, che rivela assai chiaramente lo stato d'animo di Gogol', cioè la funzione che ha assunto la natura e specialmente l'Italia in questo periodo:

Ее одну [т. е. природу] я вижу и живу ей. Вот почему я пристрастен к ней: она мое последнее богатство. Кто испытал глубокие душевные утраты, тот поймет меня. Вы не тогда увидели Италию, когда нужно. Не во время юности и свежести сил ее нужно увидеть, нет! Но тогда, когда много, много отнимет у вас неумолимая судьба.

¹ I luoghi di Roma vengono fortemente personalizzati. Vedi p. es. una successiva lettera alla Balabina ([aprile] 2588 [= 1838] [!]) in cui dice, fra l'altro: « Mi è sembrato che [il Colosseo] mi riconoscesse », tanto era « caro e ... ciarlierio ». È la lettera, questa, in cui Gogol' si lamenta degli insopportabili Russi, denigratori di Roma.

A Vienna, intanto, trova qualche conforto, anche perché, contrariamente a quanto accadeva nei luoghi termali, non doveva incontrare quaranta volte al giorno sempre gli stessi, insopportabili russi (7 luglio 1840).

Nell'ottobre del 1840 lo ritroviamo a Roma, l'amata. Il 17 ottobre scrive appunto una lunga lettera da questa città a M. P. Pogodin (quella stessa lettera in cui dice che vorrebbe andare nel Kamčatka). E non parla più come prima:

Ни Рим, ни небо, ни то, что так бы причаровало меня, никто не имеет теперь на меня влияния. Мне бы дорога теперь, да дорога, в дождь, слякоть, через леса, через степи, на край света.

La condizione fisica di Gogol' è connessa con il suo stato d'animo, come sempre, e vien fuori la vera natura dello scrittore: l'interesse per il mondo esterno è, se non spento del tutto, certo attenuato. Roma era stata una specie di esaltazione, dalla quale era sostanzialmente estranea ogni profonda, autentica, esigenza culturale, di « conoscenza ». La conoscenza non poteva che essere un fatto viscerale, un atteggiamento umorale. Un sogno.

La lettera ad A. S. Danilevskij è un documento fondamentale: tutto il mondo esterno risulta essere ormai, per Gogol', nient'altro che ombra, o schermo oltre il quale c'è la realtà, Dio. La lettera, del 20 giugno 1843, venne spedita da Ems.

Внутреннюю жизнь я понимаю ту жизнь, когда человек уже не живет своими впечатлениями, когда не идет отведывать уже известной ему жизни, но когда сквозь всё видит одну пристань и берег — Бога . . .

Да виноват ли я в том, что у меня точно нет теперь никаких впечатлений и что все равно, в Италии ли я, или в дрянном немецком городке, или хоть в Лапландии? Что же делать? Я бы от души рад восхищаться свежим запахом весны, видом нового места, да если нет на это теперь у меня чутья. В том воля Бога. Зато я живу весь в себе, в своих воспоминаниях, в своем народе и земле, которые носят неразлучно со мною и всё, что там ни есть и ни заключено, ближе и ближе становится ежеминутно душе моей.

Forse, ora gli interessano di più gli uomini, la gente incontrata: ma anche questo è certamente apparenza. Le città si riducono davvero a vuoti nomi, che servono nella data delle lettere: ora davvero Francoforte o Baden Baden, Monaco o Nizza sono la stessa cosa, la stessa ombra.

Per quanto dimostri ancora certi interessi (v. la lettera ad Jazykov, da Monaco, del 5 agosto 1842, a proposito del re di Baviera), oppure esprima l'ammirazione per lo zar, che era venuto a Roma, per una visita ufficiale al papa (lo scrittore ne parla nella lettera ad Jazykov dell'8 gennaio 1846 e in quella a Žukovskij, del 6 febbraio: la figura di Nikolaj è « nobile e maestosa ») sembra che i viaggi e i soggiorni non siano più altro che manifestazioni di nevrosi o di un'« altra » visione del mondo.

Il contenuto delle lettere è sempre più « interiorizzato »: i problemi della salute sono resi più complicati, si aggiungono le osservazioni morali, religiose. E la ricerca dei medici è forse un riflesso di una ricerca (vana) di una cura efficiente per l'anima. Francoforte non lo annoia (del resto Francoforte è sempre il « vecchio nido » [lettera ad Jazykov, da Parigi del 12 febbraio 1845]). Questa lettera ripete l'atteggiamento di Gogol', che ben conosciamo:

a) « Di Parigi ti dirò solo che non l'ho vista per niente ».

b) « Non ho visto nessuno, se non poche persone care alla mia anima [le contesse V'el'gorskij e il conte A. P. Tolstoj]; Turgenev l'ho visto una volta, e un'altra di sfuggita ».

c) « Vivo interiormente, come in un monastero e non tralascio alcuna messa nella nostra chiesa ».

In una lettera precedente, a Žukovskij (del 12 gennaio), aveva scritto di sentirsi come « scollato » a Parigi, benché la strada per arrivarci, naturalmente, gli avesse fatto bene.

Gogol', in realtà, non sa più dove andare. In una lettera del 24 febbraio alla Smirnova, dice:

А потому, пожившись лето на водах холодных или морских, я думаю на зиму (будущую) отправиться в Италию и оттуда, уже не откладывая надолго, ехать в Иерусалим, чувствуя, что там только обрету полное выздоровление.

Il risanamento fisico si trasforma in risanamento spirituale ed è questo che conta: visto che a Gerusalemme non c'erano né acque termali né medici famosi. Roma è un amore finito: ora gli interessa solo Gerusalemme e l'idea di aver scelto la strada di terra (Firenze, Roma, Napoli, per imbarcarsi in questa città) e quindi l'idea di dover stare un paio di giorni a Roma lo disturba (lettera ad A. A. Ivanov, da Firenze, del 7 novembre 1846).

Il suo atteggiamento attuale verso Roma è chiaramente indicato nella lettera a Žukovskij del 24 novembre:

Во всё время прежнего пребывания моего в Риме никогда не тянуло меня в Неаполь; в Рим же я приезжал всякий раз как бы на родину свою. Но теперь во время проезда моего через Рим уже ничто в нем меня не заняло, ни даже замечательное явление всеобщего восторга от нынешнего истинно достойного папы. Я проехал его так, как проезжал дорожную станцию; обонянье мое не почувствовало даже того сладкого воздуха, которым я так приятно был встречаем всякий раз по моем въезде в него . . .

Napoli, certo, è una bella città, ma è un luogo d'attesa. Gogol' è ora tutto assorto in questa sua speranza di « guarigione », che gli verrà data dalla Terrasanta. Questo argomento ritorna in numerose lettere del 1847. Il viaggio si compie, proprio mentre a Napoli scoppiano i tumulti antiborbonici: ne dà comunicazione, fra l'altro, all'Ivanov, in una lettera del 18 gennaio. La lettera successiva, del 22 gennaio, è datata Malta. Nella lettera, spedita ad A. P. Tolstoj, c'è qualche osservazione « umorale », come al solito, su Malta: Gogol' è colpito dal fatto che Malta, benché appartenga agli Inglesi, non presenti tutto quel comfort, di cui gli Inglesi sono rappresentanti: così le porte hanno le serrature rotte, i mobili sono di una « semplicità omerica ». Inoltre, che razza di lingua parlano, a Malta!

Pur ossessionato dal mal di mare, Gogol' parte per la Terrasanta: nel febbraio lo troviamo a Gerusalemme, dove spera di curarsi da tutti i mali; e fu, come era ovvio aspettarselo, una delusione, che traspare dalle lettere. Difatti, appena arrivato a Gerusalemme, vuol tornare subito in Russia:

Я здесь не остаюсь долго, спеша возвратиться в Россию вместе с моим старым школьным товарищем, Базили . . .

(a Žukovskij, 28 febbraio 1848).

In questa, e nelle lettere a M. A. Konstantinovskij, alla madre e alle sorelle, alla Šeremet'eva, nel comunicare l'arrivo a Gerusalemme, usa in parte la stessa frase: « я прибыл сюда благополучно ». Le lettere sono brevi, secche: lo scrittore dice di aver pregato sul sepolcro, in qualche modo, come ha potuto. Dice in sostanza di non aver saputo pregare: e ciò è ridetto nella citata

lettera a Žukovskij (del 6 aprile). Il che è il riconoscimento della delusione provata: a Gerusalemme i suoi mali non sono finiti. Tutto è rimasto, interiormente, come prima. E sembra preso da un solo desiderio: quello di ritornare (lettera a S. P. Ševyrev del 18 marzo; lettera a P. A. Pletnev del 2 aprile). Naturalmente non c'è il minimo interesse per i paesi (Palestina, Siria ecc.) che attraversa.

Siamo dunque arrivati a questo risultato: i luoghi non contano proprio più; il mondo esterno sembra quasi scomparso. La nevrosi, la crisi spirituale, la debolezza psichica, la religione identificata ormai con una liturgia, con preghiere dalle quali Gogol' cerca invano una liberazione. Tutto questo coincide, come sappiamo, con il lungo periodo di « non creatività ». Ed è vano problema chiedersi se l'assenza di vitalità poetica abbia influito sull'assenza di « curiosità » per il mondo diverso, per i contatti umani. Il ghetto finì, del resto, col restringersi sempre più, con l'identificarsi con lo stesso Gogol'. Mentre la fuga lontano dalla Russia si conclude con la delusione interiore di Gerusalemme.

Eridano Bazzarelli

N.B. Le lettere sono tutte citate dall'Edizione dell'Akademija Nauk, *N. V. Gogol', Polnoe Sobranie Sočinenij. Pis'ma* (volumi X [1820-1835 (1940)], XI [1836-1841 (1952)], XII [1842-1845 (1952)], XIII [1846-1847 (1952)], XIV [1848-1852 (1952)]).

LYRIKA FRANTIŠKA GELLNERA

(Pokus o sytnézu)

Český básník František Gellner (1881–1914) je autorem povídek a pokusu o román i drama, několika originálních epických básní i střízlivého moderního eposu či spíše antieposu Don Juan. Více než půlstoletá zkušenost s osudy jeho díla však, jak se zdá, prokazuje, že nejživější složkou jeho odkazu je lyrika a těsně k ní se přimykající veršované politické invektivy. Právě v lyrice je také kontinuita jeho nedlouhé básnické dráhy; psal ji od svých gymnaziálních let a díla ostatních žánrů se k ní připojila vlastně až v posledním období jeho života i tvorby, když po létech bohémy a životní improvizace se jako profesionální literát a žurnalista obrátil k neobyčejně široce rozvinuté slovesné práci. Je proto jediná lyrika schopná nám dnes předat bezprostřední zprávu o obou pólech nebo spíš časově za sebou následujících stadiích Gellnerovy osobnosti, stadiu, jež sám básník brzy pokládal za velmi málo rozumný výplod docela už nerozumného způsobu života, a stadiu, které to mělo všechno zrevidovat a zavést pořádek do věcí lidských i literárních. Jediná lyrika také, už svou existencí, je s to zrušit platnost banálního příběhu o protikladu neplodného flákačství mladistvých let a zmoudřelé tvořivosti roků pozdějších, a svým obsahem pozdvihnout tento protiklad z roviny biografie do roviny nadosobních hodnot, transformujíc zmatené pásmo štěstí a smůly v něco, co Gellner lidskému životu v obou svých stadiích pochybovačně upíral: v jednotu smyslu: nebo alespoň v poukaz k takové jednotě, který tu stojí nepostížen ani poslední a básnický už pochopitelně nepřekonatelnou nesmyslností, v Gellnerově případě tak drasticky usku-tečněnou v prvních dnech světové války v podobě oné strašlivé škarpy při kteréšaličské silnici, jež i těm nejreálnějším předsev-

zetím klidného a relativně nezávislého života zpětně přisoudila tragickou povahu fikce ze všech fikcí nejtíže uskutečnitelné.

Generačně význačný protiklad mezi « hodným » a « zlým » hochem, mezi šosákem a bohémem, domovem a tuláctvím, protiklad, který si F. Šrámek promítl do roviny biologického mýtu a K. Toman prožil jako konflikt mezi dědictvím selského rodu a subjektivní zkušeností z neklidu, bídy a vzpoury města, předvedl Fr. Gellner jako záležitost výsměšné racionalistické kritiky běžně platných norem, životních cílů a hodnotových hierarchií, kritiky, zbavující svého nositele potřeby nebýt « zlý », tj. obětovat těmto normám a hodnotám kteroukoliv z nabízejících se « nízkých » radostí tohoto světa, ať je to chlast, holky nebo lenošení. Tak racionalistická kritika postavila « zlého » bohéma nad « hodného » šosáka: společná byla oběma, jen bohém byl v jejím uplatnění podstatně důslednější. Nevybírává intenzita této kritiky, jakási bujnost, s níž Gellner rozpoutává ničivé síly rozumu (a připusťme, že často to není víc než « zdravý rozum », co do myšlenkové hloubky příliš nepřesahující předmět svého útoku) a nedbá, obrací-li se proti vlastnímu svému nositeli, svědčí ovšem o mocném emocionálním podloží, z něhož čerpá svou energii.

Z hlediska životního obsahu Gellnerovy lyriky se k tomu ještě vrátíme, zde však chci poznamenat, že toto emocionální podloží má i svou programově estetickou stránku, je spjata s vyhraněnými uměleckými preferencemi. Gellner nedůvěřuje umění vypjatě stylizovanému, významově rozvlákněnému, vzdálenému faktické pravděpodobnosti. Staví se např. do trvalého kritického střehu proti poezii O. Březiny a jeho časté zmínky o tomto tématu nasvědčují, že tato distance měla pro něho závažný význam. Z jedné strany je to ovšem obecná záležitost generace, která uskutěčňovala vyvojový posun od symbolismu a kladla proti volnému verši tradiční metrické útvary, proti rozvinutému obraznému pojmenování neobraznost nebo stručnou metaforu, proti patetické autostylizaci představu básníka jako bohéma, tuláka nebo prostě jednoho z množství. Ale věc má ještě jednu stránku, specificky gellnerovskou. V době diskusí o moderních básnických směrech kolem Almanachu na rok 1914 napsal Gellner tato často citovaná slova: « Nechci se vyvyšovat, ale průkopníci nových směrů, budou-li spravedliví, uznají, že já to byl, jenž zavedl do českého básnictví moderní vymoženosti, jako pivo, viržinka, aero-

plány, zástavní listky atd ». Gellnerovi tu neběží o čest předchůdcovství, okolní text vyjadřuje obecnou skepsi ke « směrům » a už sám jeho výčet « moderních vymožeností » tuto skepsi záměrně dokumentuje; průkopníkům nových směrů v čele s St. K. Neumannem běželo o výraz civilního patosu moderního života, jeho « vymoženosti » byly uváděny do básnictví jako nositelé tohoto patosu, a proto také jejich výběr byl podstatně odlišný od toho, co jmenuje Gellner. Civilistická poezie má k symbolismu (od něhož se její tvůrci okázale distancovali) mnohem blíže než ke Gellnerovi a tento básník, právě ve své motivice viržinek a zástavních lístků, má nejpřirozenějšího předchůdce v tvorbě mladého J. S. Machara.

Gellnerovo dílo je článkem v tradici oné poezie, jež se inspiruje spíše potřebou rozkladu zastaralých básnických forem než touhou po novém tvaru. Svérázný praktický kriticismus, užívající často prostředků parodických, se tu vždy spojuje se skeptickým posuzováním přežilých ideálů a životních útvarů. Ve srovnání se svými předchůdci, s Nerudou Hřbitovního kvítí a Macharem Confi-teoru, je Gellner nejvyhranějším představitelem této linie – nejen proto, že jako poslední její člen zachází nejdále ve svém plebejství tematickém i stylovém, a proto, že předmětem jeho útoku se pochopitelně stává už i moderní básnictví symbolistické a dekadentní, nýbrž i proto, že byl individualitou užší než jeho jmenovaní předchůdci a že jeho tvorba už nepřijímala tak široký soubor funkcí jako tvorba jejich.

Jednotlivé články uvedené tradice jsou si navzájem více podobné, než je tomu u jakékoliv tradice jiné. Poezie se tu do určité míry vždy znovu zřítá právě dosažených diferencovaných, složitých forem a vrací se k jistému společnému základu, jenž funguje jako « otevřený », elementární tvar nebo dokonce jako anti-tvar. Geneticky je ovšem i tento základ útvarem poměrně složitým, ba rafinovaným: jeho východiskem je lyrika mladistvých cyklů Heinricha Heina, která v dráždivém prostupování žurnalistu, epigramu, rozmanitých útvarů folklórních a polofolklórních našla nový styl proti zkonvencionalizovanému básnění německé romantiky. Takové prostupování nekongruentních, často navzájem se přímo popírajících prvků, jež dává dobrou příležitost pro ironické konfrontace a zvraty, se tu děje jak na nepatrné ploše krátké básničky, tak v měřítku lyrického cyklu, který

střídá básně velmi rozmanitých žánrových základů a proměnlivé tematiky a reprezentuje jakýsi volný lyrický deník, « autentický » záznam nápadů, prožitků a úvah, spjatých někdy náznakem přerušované dějové linie, obvykle však ničím více než individualitou lyrického subjektu. Pravověrným uskutečněním takové kompozice jsou zejména Gellnerovy Radosti života, jež sledují svůj vzor i v tom, že básně nemají nadpisy a jsou označeny pouhými římskými číslicemi.

V prvních dvou Gellnerových sbírkách (Po nás ať přijde potopa, 1901, a Radosti života, 1903) – po nějaký čas se teď budeme zabývat pouze jimi – prostupují se a křtí stylové prvky rozmanitého charakteru. Uveďme nejdůležitější: metaforická, perifrastická a rétorická klišé dekadentního, lumírovského i staršího původu; patetická frazeologie vlastenecké žurnalistiky a standardní sousloví z lokálek bulvárního tisku; úločky i rozlehlejší parafráze soudobého odborného a vědeckého vyjadřování; kompoziční postupy a ustálené motivy soudobé šantánové písně¹, kupletu, pouliční písničky, klasické folklórní a umělé milostné písně (« romance »); běžný neutrální spisovný jazyk ve své psané i hovorové variantě; soudobá nespisovná mluva v širokém spektru útvarů, od prvků jen lehce syntakticky a frazeologicky poznamenaných vyjadřováním městských vrstev přes přejaté i nově tvořené obraty a rčení, charakteristické pro různé formy lidového povídání a ústního vyprávění, až po vyslovené vulgarismy. Někde blízko tohoto pólu nalézá se v rovině tematické i onen soubor motivů « všedního dne », jehož příklady uvedl ve shora zmíněném citátu sám Gellner a který by bylo třeba pro plnou reprezentativnost doplnit ještě o motivy z oblasti erotiky a sexu. K tomu všemu je třeba dodat, že v době kolem roku 1900 vedla hranice mezi nízkým a vysokým stylem v lyrice hned brzy po prvních členech našeho výčtu; Gellner byl vlastně první, kdo po létech rozšířil Macharův průboj ve zmíněném směru – a srovnání s jeho výpady do sféry nízkého by ukázalo, oč provokativnější byly

¹ O tom viz v mé studii *Využití kupletu v básních Františka Gellnera*, Česká literatura, 7, 1959, 279; tamtéž i literatura o Gellnerovi, k níž od té doby přibýly především příslušné pasáže v knize Frant. Buriánka, *Generace buřičů*, 1968, a Justlovy a Svozilovy studie k novým edicím.

Gellnerovy verše oproti prozaismům veršů Confiteoru, které 15 let předtím vyvolaly takové pohoršení.

Frekvence prvků vysokého a poetického stylu přitom naprosto není u Gellnera nízká. Nemusí ani vždycky být otevřeně ironizovány; necháme-li už stranou rané básně, v nichž je Gellner na dekadentní poezii devadesátých let prostě závislý, zůstávají tu případy, kdy lumírovských poetismů je užito jaksi lhostejně a mechanicky, prostě jako samozřejmých tehdy prostředků jakékoliv poezie: « Po milých slovech přišel vřelý pohled, / a po pohledech prudkost pocelů, / a konečně jsem přemoh všechen ohled ... » Ale i odtud je už vlastně velmi blízko k parodickému užití výrazů tohoto typu pro předměty nízké a poetického označení « nehodné ». Nevyrovnatelné je třeba následující flegmatické konstatování proměnlivé minulosti hovorné partnerky, při němž se uplatňuje náznakové « pietní » vyjadřování devadesátých let, vhodné pro označení věcí podstatně důstojnějších: « O věrnosti a věčné lásce řečí / mluvila dojemnou. / Já viděl stopy, které o těch svědčí, / co šli tu přede mnou ».

Prvky různých proveniencí, jak jsme je vypočítali, mísí se v Gellnerových básních mnoha rozmanitými způsoby, a právě tyto postupy představují jejich evidentní přínos vývojový. Není třeba zvlášť dokazovat, že na vzájemné sousedství doplácí bezvýjimečně elementy náležející do vysokých pater hierarchie stylů, a že spolu se svými označeními jsou s piedestalů strženy i tradiční iluzorní hodnoty společenské a kulturní. Naproti tomu prvky z nízkých sfér se v těchto konfrontacích aktivizují i jako prostředky básnické, z materiálu pouhého záznamu a deskripce skutečnosti se mění v nástroj k vyslovení ironického, kritického nebo zas melancholického postoje lyrického subjektu. Na pozadí mechanické strnulosti a významové prázdnoty vysokých elementů prokazují svou rozmanitost a svěžest a stávají se tak svéráznými poetismy naruby; vždy však je jejich poetičnost založena na tom, že cosi se jimi ruší a neguje: « V lásce, ach, člověk upadá / z nesnáze do nesnáze. / Mé srdce touhou uvadá / a ty mi flámuješ v Praze ». Bylo už jinde poukázáno na to, že tento typ snižujících a zvýznamňujících konfrontací vysokého a nízkého stylu objevuje se v rudimentární podobě v soudobých textech šantánových písní; Gellner nejednou využil také jejich kompozičních postupů a sdílí s nimi i širokou oblast motivů z hospodské a erotické oblasti.

Při orientaci v Gellnerově repertoáru strhne na sebe pozornost i nápadně časté užití výrazů z oblasti vědeckého a polovědeckého stylu, z esejů a pojednání v soudobých revuích apod. Někdy se parafrázuje celé charakteristické obraty (« Lombroso muž je vzácné učenosti, / a to mu neupírám ani já ... »), častěji však se tu objevuje jedno nebo několik slov cizích, spjatých s významovým odstínem intelektualizace. V části případů jsou výrazy tohoto typu samy předmětem ironické kritiky a snižování, v druhé části jsou jejím nástrojem, relativizující platnost a hodnotu poetismů nebo slov vypjatě emocionálních: « Že ani jednu noc nebudeš mojí, / zoufalým výkřikem mou hlavou zní. / (Tvá dušička se konsekvencí bojí!!) » Rozštěpení osobnosti na dva póly, prožívající a kriticky glosující, tento nezbytný předpoklad sebeironie, se v citovaných verších projevuje v krystalické podobě.

Nabízí se otázka, zda vůbec najdeme u Gellnera nějaké projevy « pozitivního », ironií nelomeného lyrismu a jaké jsou jejich stylové zdroje. Ponecháme-li znovu stranou básně, které v podstatě sledují prožitkové, kompoziční i metaforické postupy dekadentního typu (např. Reflexe nebo Na sofa zeleném ze sbírky Po nás ať přijde potopa), setkáme se tu v první řadě se skupinou básní využívajících parafráze lidové písně nebo umělé písňové romance; tato kompoziční schémata jsou někdy kontrastně realizována opět na zjednodušeném materiálu poezie devadesátých let (« Chtěl jsem tvoje srdce, / podalas mi kámen. / Zvolna dohořel mi v duši / bílý plamen. ») nebo oživena prudkými vpády protikladného slovníku a motiviky z Gellnerovy nejtýpčtější oblasti prozismů (VII. číslo Radostí života), jež však celkovou polohu bezprostředního prožívání nechávají nerozrušenou. Tyto verše jsou nejednou citově velmi působivé, umělecky však samy o sobě znamenají jakýsi ústup na pozice, které jinak jsou zcela vydány Gellnerově ironii. Takový případ byl také doslova popsán samým básníkem v básni Demaskovaná láska, kde role ironikova je výjimečně svěřena ženské partnerce:

Tvá malá ramena líbal jsem	Nevím, ženo, jak v tobě řas
něžně znova a znova.	vzbudil šlapanou pýchu,
V přívalu vděčnosti říkal jsem	že ironizovat začalas
sladká a dětinská slova.	vážnost našeho hříchu ...

Jakési zjednodušené koncentráty metafor symbolistického a dekadentního typu, o nichž jsme se před okamžikem zmínili, hrají u Gellnera svou roli i mimo písňový kontext, zejména v lapidárních shrnujících pointách některých básní. « Však aspoň krev, jež řine se ti ústy, / v přilnutí dlouhém ret můj zastaví ». Umělecky nejoriginálnějších výsledků při formulaci ironií nelomeného prožitku dochází však asi Gellner na těch místech, kde pocit náhlého citového porozumění vyjadřuje v podobě reálného, významově silně zatíženého gesta, jež při vši věčnosti nabývá v daném kontextu takřka metaforické hodnoty: « Drzé své ruce jsem zahanben zdvih / s tvého dívčího těla ». – « Mně je tak smutno. Upracovanými / rukama stiskni horkou hlavu mou ». – « Když odešla, já za ní šel / ve sněhu po šlépěji. / Pojednou jsem se rozsmutněl / pro mladou krásu její ». Lyrismy tohoto typu mohou následovat po ironických pasážích a jejich účín není tím narušen, neboť dávka střízlivé věčnosti je obsažena už v nich samých.

Po této letmé přehlídce základních složek Gellnerova repertoáru můžeme se pokusit o charakteristiku kontextové dynamiky jeho veršů. K srovnání nám poslouží lyrika Gellnerova generačního druha Karla Tomana. Oba tito autoři vytvářejí verše podstatně « prostší » než jejich předchůdci z řad symbolistů, oba i na této základně usilují o významovou komplexnost a mnohorozměrnost. Toman přitom, zůstáváje přísně omezen na základnu spisovného jazyka a nevyhýbaje se ani poetismům a výrazům knižním, užívá především slovních spojení významově lehce rozporných, « nekongruentních » a rudimentárně i rozvitě metaforických: systematicky « zevnitř » (drobnými deformacemi podoby samotného míněného « předmětu » básně) narušuje harmonii stylově jednotného kontextu: « Tvou prudkou hlavu ostře leptá / sen, věrný ryjec delikátních rysů ». – « Ať ironicky k smrku nachýlen / kříž vedle civí s hrobu sebevraha ». Naproti tomu Gellner nenechává žádné pochyby o reálné a definitivní podobě objektů i prožitků, o nichž je řeč, komplexy motivů a jejich označení se mu spojují v zřetelné a jednoznačné tematické celky, a to ve shodě s životní pravděpodobností; co je u něho stále v pohybu a nejistotě, je postavení těchto celků v hierarchii hodnot; nikdy nevíme, kdy vysoké bude sníženo a nízké vyzdviženo, přičemž nositelem takových zvrátů jsou posuny ve vertikální hierarchii stylů, která je tu oproti Tomanovi neustále a systematicky aktualizována.

Je zřejmé, že tento typ kontextové výstavby signalizuje – vedle plebejské nezávislosti lyrického subjektu na hodnotovém žebříčku společensky daném – postoj vyhraněně racionalistický, neboť od prožitku k výrazu není přímá cesta, vždy tu zprostředkuje kritická reflexe nejen o hodnotě, nýbrž i o jazykových postupech jejího vyjádření.

Kontext Gellnerových lyrických veršů by byl charakterizován jen zpola, kdybychom zde neuvedli, že ve většině básní běží o výstavbu typicky mluvní (na rozdíl od písňové, řečnické apod.). Písňové prvky převládají jen v několika číslech, jinak se omezují na zabarvení textu nebo vůbec chybí; báseň je zpravidla orientována na hlasitě a bezprostředně pronášený projev, a konkrétněji, na vyprávění ve společnosti druhů. Několikrát jsou básně takto přímo uvozeny:

Táhlo už k ránu. U stolů
ospalí sklepníci snili.
My ještě vesele pospolu
bílé víno jsme pili.

Víno vzbouzelo ohněm svým
smyslů naši krve.
Druhům jsem vyprávěl opilým
o svojí lásce první.

Ale i tam, kde takový úvod a s ním i příslušná vyprávěcí situace chybí, předkládá Gellner své zážitky v podobě vzpomínky, uvozené situací vzpomínání a předběžným komentářem; i zde se sebeoslovení mimoděk přeměňuje v oslovení imaginárního posluchačstva, s charakteristickou distancí od vlastních minulých činů a se způsobem mluvní gestikulace, jenž je ovlivněn snahou o zábavnost: « Rozjařen vínem rytířsky hned vzal jsem / bázlivou holku ve svou ochranu. / Spíš zpit než ze soucitu riskoval jsem, / že nějaké to bití dostanu ». Samozřejmým příslušenstvím takto pojaté lyriky je při vyprávění hlavního děje minulý čas slovesný, který prohlubuje dojem časového i citového odstupu od reproduktovaných událostí. – Charakteristická dvoustupňovost podání se realizuje i tehdy, když báseň, neuvozena, začíná přímo uprostřed vyprávění; druhý stupeň tu však představuje např. « vzpomínka uvnitř vzpomínky », realizovaná třeba v přímé řeči postavy nebo její parafrázi – typickým projevem je tu XXVI. číslo Radostí života: « Jako kluk ... sedal jsem u Porše starého ... o vojně mnoho mi vypravoval. Přemáhal poddaných nevěru ... » Vyprávění se vynořuje z vyprávění, přímá řeč z přímé řeči; několikrát

zvrstvení mluvních kontextů v XIX. básni Radostí života dospívá už tak daleko, že ke konci se ztrácí přehled, kdo a v které časové rovině právě mluví. Pro kompozici Gellnerových básní tohoto typu je příznačné, že v rozporu s obligátními zásadami lyrické výstavby jen výjimečně dochází v závěru básně k návratu do výchozí rámcové situace, resp. k novému využití dříve exponovaných motivů.

Pod Svatou Horou v Příbrami Přišlo procesí z Bavor. V něm
najal jsem za sedm zlatých (pět neděl je tomu nyní)
pokoj s třiceti soškami, holku jsem viděl – oči jsem
kříží a obrazy svatých. nechat moh na Němkyni.

Zima je věru trapná dost Zbožně jsem na ni zřel, bezmála
každému božímu tvor. jak středověký šlechtic.
V létě táhnou mně pro radost Ona se na mne usmála
poutníci na Svatou Horu. srdce mé zlomiti nechtíc. –

Zábavě naší nescházel
sentimentální nádech.
Večer jsem k městu ji provázel.
V noci jsem líbal ji v sadech.

Běžná lyrická kompozice by vyžadovala, aby scénérie mládenec-kého podnájmu, když už byla v první strofě vylíčena tak podrobně, se nějak podílela na závěrečné erotické scéně. Jestliže tomu tak není, nacházíme se opět v blízkosti spontaneity ničím neřízeného mluvního projevu. Aby však nedošlo k omylu – spontánní není přístup k sdělovaným událostem, nýbrž k vyprávění samému. Pokud jde o prožitek, funguje tu zmíněná dvojstupňovost jako filtr, prostředek distance, a tedy v obdobném směru jako rozbíraná už mnohost stylových rovin. V každém případě je u Gellnera vždy alespoň naznačena protikladnost mezi situací vyprávění a rozvinutým zobrazením událostí, o nichž se vypráví. Je to vidět i v případech, kdy autor se výjimečně staví na obranu citovosti, zlehčované hospodským podáním: « Jen, Marie, ty ještě drahá jsi mi. – / A já tvou duši přišel otrávit, / bych nudné hejsky řečmi cynickými / u plných sklenic mohl pobavit ».

A ke stejnému cíli směřuje i třetí, velice příznačný rys rané

Gellnerovy lyriky, a to je naprosto neobvyklá převaha negace. Mním to zcela doslovně: tyto verše jsou přímo přesyceny zápornými slovesnými a jmennými tvary, vazbami a složeninami s předložkou (předponou) bez, slovesy i adverbii vyjadřujícími zápor, marnost, odmítání, Takřka pravidlem jsou umiřovány v kompozičně význačných pozicích básně, v refrénech a pointách. To se týká zejména druhého typu básně, který – vedle vzpomínky na konkrétní událost – u Gellnera převládá: Lapidárních obecných bilancí dosavadních zkušeností a životních perspektiv: « Oběti mé se nekouří k bohu. / Dech smrti duši mou nezjitří. / Žitím se protloukám jak nejlíp mohu, / bez velkých nadějí do zítří ». – « Ne, tohle není život, o němž pěly / naděje v představ žhavé orgii ». – « Za svou vášnivou touhou / nekráčím kupředu. / Život mne neopíjí / kouzlem svých pohledů. // Ani ty černé oči / mne teď už netrýzní. / Jenom bolestná píseň / ještě mi v duši zní. – » « Nečekám nic od reformy, / nových zásad, nových norem ... / nad mou hlavou rudý prapor / hlásá pouze zmar a zápor, ... » – « – A náhle srdce ze sna procitne. // ... Ale mé srdce, ne, to nehoří. // ... Ne, neumí už ani lásku lhát. // ... Ale mé srdce, ne, to nehoří » Jen v jednom případě (Radosti života XVI.) dostává tento postup význam elegického pláče nad nerealizovanými životními možnostmi, když nahromaděné slovesné negované tvary v préteritu připomenou analogická seskupení v Tajemných dálkách, jediné sbírce O. Březiny, o níž se Gellner vyjádřil s obdivem a láskou. Základní úlohou Gellnerových negací je však definovat a stylizovat lyrický subjekt prostřednictvím nepřítomnosti nebo odmítání vlastností « normálních », požadovaných, skýtajících uspokojení. Nikoli však útok na tyto vlastnosti. Nejvlastnější situace lyrického subjektu v Gellnerových básních je charakterizována daleko spíše slůvkem « mimo », než slovem « proti », jeho « ne » vyjadřuje « bez », nikoli « anti- »: krutá, sebeničivá svoboda vyčleněného.

Subjekt Gellnerovy lyriky se na pozadí běžného obrazu světa rýsuje jako negativ. A je-li distance od standardu formulována tímto způsobem, znamená i racionální odstup od lyrického subjektu samého: jen je-li racionalizován a posuzován zvnějška, může být subjekt sám sobě předmětem takového neustálého porovnávání s převládajícím opakem. Zcela jinak to bylo například u symbolistů, kteří svou individualistickou výlučnost formulovali v prvé řadě na podkladě pozitivních rysů, jež jejich okolí chybí.

V Gellnerově způsobu je daný stav životního normálu daleko více zakalkulován než ve způsobu jejich: odřiká se ho, ani chvíli se bez něho básník neobejde, je to nezbytný druhý pól básně jako významové struktury. Ani řeči nemůže být o jistotách vlastního útočiště, svéprávně ze slov a obrazů zkonstruovaného a relativně uzavřeného světa. Jediný « jiný svět » si dovede Gellner představit jen jako jinou zemi, vymanit se z trápení toho světa znamená pro něho prostě odejít někam jinam, třeba do Afriky nebo do nějaké nesmyslné války; jen zde, na této půdě, jíž se zřekl, je možná jakási existence – nebo vlastně její opak.

František Gellner se stal vyjadřitelem pocitu absurdity, obsažené přímo v průměrném denním, « civilním » životě a zároveň v takových pokusech vymknout se z této civilnosti, jež jsou na ní svými formami a svým dosahem závislé (bohémství). Racionalistická kritika se bezohledně obrací i proti samému racionalismu, jakmile se racionalismus stává ideologií a činí si nároky na vysvětlení záhady bytí (« Nekrotím sfingu teoriemi / ješitné büchnerské doktriny »); jejím cílem také není redukce jevů a životních situací na nějaký racionálně uchopitelný princip, z něhož a jímž by mohly být vysvětleny. Důsledek této kritiky – okamžiky, kdy nesmyslnost věcí je vnímána jaksí bezprostředně, přímo s jejich smyslovým obrazem, a člověk stojí tváří v tvář absolutní prázdnotě (závěrečná báseň Radosti života) – svědčí o jejím hlubinném původu, o tom, že je jen jedním z možných projevů osvobodivě negujících niterných sil moderního subjektu. Je to dobře patrné i z faktu, že Gellner, který tolikrát koncipoval své básně jako výsledek přesného « uvidění », rozpoznání, usvědčení vlastního nebo cizího prožitku a situace (všimněme si přitom příležitosti vysoké frekvence sémantické třídy sloves, kterou bychom mohli nazvat « verba sciendi »: vím, a to vím jistě, já se zachvěl vědomím, vědom byl jsem si zcela, budoucí život svůj viděl jsem, srdce ze sna procitne apod.), k samotnému výkladu svého výsměšného kriticismu připsal – běží o závěr básně Francesco Farniente, jedné z umělecky nejvýraznějších autostylizací Gellnerových – příznačný otazník: « Jak řehotání koní / do nocí podzimních můj smích, / já nevím sám, proč zvoní, / do chladných nocí zvoní ».

To je ovšem až poměrně pozdní stadium. Nelze přehlédnout, že Gellner vytváří – v duchu « zpovědi dítěte svého séku » – i jakousi vývojovou explikaci svého postoje, jejíž obsah je emocionální

a motivace společenská, příběh srdce, zcyničtělého poté, co jeho upřímné pokusy o důvěrný kontakt skončily pokořujícím odmítnutím a samotou. Ale už napětí mezi touto zcela běžnou citovou krizí a jejími dalekosáhlými ničivými důsledky zůstává kauzálně nevysvětlitelné. Řada básní z úvodu Gellnerovy prvotiny je výrazem systematického opouštění možných pozitivních kontaktů a východisek – ať je to přítel, vlast, erotika, ideály pozitivisticky chápaného pokroku nebo anarchistické hnutí. (Nabízí se tu, mimochodem, opět paralela s prvotinou O. Březiny, jejíž úvodní básně podobně dokumentují postupnou likvidaci nejrůznějších možností začlenit se do normálních lidských vztahů; tato paralela se opírá mimo jiné i o shodný námět a nadpis jedné básně – Gellnerovo střízlivé, kruté věcné Přátelství duší je palinodií stejnojmenné básně Březinovy.) A celý zbytek obou prvních sbírek Gellnerových je kritickým předvedením neudržitelnosti hédonistického postoje, který se na okamžik jevil jako logický výsledek pádu mladistvých nadějí. Je tu i peripetie pokusů o obnovení sentimentálního prožívání lásky a lítosti i se svým nezbytným rubem, tj. sebeničivým vybičováním bohémského gesta, usvědčeného už dávno z bezmocnosti. Absurdita života se vynořuje z celého tohoto « příběhu », je však jeho důsledkem, nebo skrytou hybnou silou, teprve na konci plně rozpoznanou?

K sestavení své třetí lyrické sbírky (Nové verše, vyd. až posmrtné 1919) přistoupil Gellner až více než deset let po Radostech života – s přestávkou, kterou lze pozorovat i u jeho generačních druhů Tomana, Šrámka, S. K. Neumanna. Sestavoval ji se zřetelným úsilím o jednotné ladění a o odlišení od svých lyrických počátků, a tak z tvorby přimykající se časově k Radostem života ponechal stranou i cenné básně, v nichž bohémská poloha našla ještě pokračování; naproti tomu sem z této doby zařadil verše, předjímající svým zklidněným tónem nebo epickým zaměřením vlastní období práce na Nových verších (1911-13).

Tuto distanci od mladistvé tvorby, která ostatně byla vyjádřena i v prozaické úvaze, formuloval Gellner už v úvodní básni sbírky: je to zřetelná polemika s epigrafem prvotiny – tam srdce, « přetékající pohár », bylo bezelstně otevřeno jako nástroj kontaktu s lidmi, zde, po létech, je naopak útočištěm, nikomu nezadanou a všem uzavřenou bází, kam se lze uchýlit před pustotou a hloupostí světa. Vezmeme-li v úvahu široký kontext soudobé

Gellnerovy činnosti, zejména ovšem jeho skvělou veršovanou politickou satiru, konkrétní, proniknutou demokratickými ideály a mluvící jménem nejširšího národního kolektivu, zdá se, že charakteristika pozdní Gellnerovy lyriky vyzní jednoznačně: běží o jeden z mnoha způsobů, jimiž Gellner vyjadřoval rozchod s mladistvým bouřliváctvím, usměrnění svého výbojně kritického racionalismu do řečiště drobné pozitivní práce; nasvědčují tomu, lze se domnívat, i portréty ryzích lidových postav (Babička Málková), veršované vyznání obdivu ke géniovi národního umění (K Alšově šedesátce) nebo rozmilá lidová transpozice staré legendární látky (Vavřínek). Ale pozornější četba Nových veršů ukazuje poměry značně složitější a potvrzuje, jak se domnívám, obecně platnou skutečnost, že rozmanité projevy téže osobnosti nemusí paralelně postupovat k jedinému cíli, pouze vzájemně se doplňující, ale že naopak osobnost je strukturou dynamickou, významově rozrůzněnou, jejíž sjednocující princip lze odvodit teprve jako výslednici působení různosměrných sil. Lyrika Nových veršů má podle mého názoru rysy, které uchovávají tradice Gellnerovy mladistvé poezie i v podmínkách zcela odlišného životního a pracovního zaměření svého tvůrce.

Se svými generačními druhy má Gellner společnou nejen mnohaletou přestávku v knižním publikování básní, nýbrž i základní proměnu, která se zatím s jejich tvorbou stala. Je to podstatné zvýšení zájmu o vnější předmětný svět a s tím spjatá rozmanitost témat a motivů. Gellner teď věnuje mnoho prostoru i energii přesnému vystižení konkrétních věcí, situací a dějů, na nichž se subjekt podílí spíš jako pozorovatel stojící v pozadí než jako aktivní a aktivně hodnotící účastník. (Jisté zcela zřetelné vztahování k subjektu tu však nechybí téměř nikdy, Gellner nenarušuje hranice mezi lyrikou a veršovanou epikou, kterou psal asi ještě před svým příchodem do Brna a nepochybně i těsně po něm.) Tato rozmanitost se, mimochodem, názorně projevuje ve struktuře slovníku. Mám k dispozici statistiku podstatných jmen a z ní vyplývá, že ve srovnání s předchozími sbírkami se v Nových verších z celkové zásoby poměrně více substantiv objevuje jen jednou, ačkoli text je podstatně rozsáhlejší. (Zkušenost ze statistik lexika přitom ukazuje, že ceteris paribus zvětšený rozsah textu znamená i zvětšený podíl opakujících se lexikálních jednotek). Gellner očividně potřeboval více různých pojmenování pro kon-

krétní jevy, jež se mihly v jeho sbírce jen jednou a uvolňují ihned místo jiným stejně neopakovatelným.

Při tomto zaujatém pozorování konkrétních jevů vnější skutečnosti změnili Neumann, Toman i Šrámek tematiku svých veršů a obrátili se k přírodě; Gellner ve shodě se svou zkušeností zůstává věrný motivům města, přírodu předvádí jen v jejich konvencionalizovaných znacích. Místo rozzářených barevných stupnic, jaké známe ze Slunečních hodin nebo z Knihy lesů, vod a strání, nacházíme u Gellnera záměrné omezení na malbu šedou v šedé; předměty jím předváděné neplatí esteticky samy o sobě nic, nemají jiné platnosti kromě toho, jak se zapisují do lidských osudů nebo aspoň nálad, a jiného významu než ten, jenž jim vtiskli lidé jako znakům epoch nebo sezón svého života:

Šli světem v mladém horování Zvědavě po pokoji dívá
zprvu – a pak již bez zájmu. se řada zaprášených bot
U starých vdov a mladých paní zpod lože, k lásky hrám jež
své žití tráví v podnájmu. zpívá
svůj rozladěný doprovod.

Na stěně z oprýskaných rámu Vzdychati pohovka si zvykla.
lhostejně hledí obrazy. A okno špatně zavírá.
Na skříni plno knih a krámů, Na chabých nohách stůl se
jak je tam ruka nahází. viklá,
když ruka hlavu podpírá.

A duše pod okolí vlivem
ztrácejíc radost z požitku
usíná v stesku zádumčivém
chátrajícího nábytku.

V tomto směru nabývají střízlivá pojmenování konkrét z městských exteriérů i interiérů nejednou schopnosti plnit úlohu pojmenování obrazných a odkazovat k širokým souvislostem. Nepřítomnost samostatně konstituovaného obrazu přírody znamená však i nepřítomnost záhady a tajemství ve vztahu mezi člověkem a zemí, jež tak intenzivně působí například v Tomanových Slunečních hodinách. Jak uvidíme, neznamená to nepřítomnost tajemství v Nových verších, ale jen tolik, že jeho zdroje jsou tu

jiné. Gellnerovy obrazy jarních procházek a zábav, poklidných pařížských podvečerů, jeho vyprávění vzpomínek z dětství atp. ve svém čistě vnějším motivickém materiálu však nebyly vzdáleny zkušenosti širokých čtenářských vrstev z okruhu Karikatur nebo Lidových novin, kde byla většina jeho veršů uveřejňována poprvé.

Závažnou proměnu proti raným veršům, jejíž smysl je zřejmě obdobný s posílením úlohy předmětného zobrazení, pozorujeme i v typu kontextové výstavby. V Nových verších je s daleko menší intenzitou využito stylových posunů v rámci jediného textu, a nedochází tedy ani k oněm prudkým zvrátům subjektivního hodnocení, jež naplňovaly básně obou prvních sbírek neustálým neklidem. Ironický criticismus ustupuje zaznamenávání stavu věcí i vlastní situace. I zde ovšem bývá prozaický charakter dění konfrontován s jeho záměrně nepřiměřeným, tradičně poetickým pojmenováním, když např. běžné popíjení maloměstské společnosti je označeno slovy « nápojů čarodějná síla / stoupala rychle do hlavy »; ale prudkost srážky obou kontextů je ztlumena, namísto účinnosti nastupuje flegmatický úsměv nad nedokonalostí lidí i jejich malého světa, jenž navzdory této nedokonalosti nebo snad díky jí si uchovává svou latentní poetičnost.

A přece tu zůstává mnohé, co svědčí o tom, že Gellnerova poslední sbírka je vzdálena smířlivosti a idyle. Vědomí absurdity lidské existence, které Gellner v závěru své druhé sbírky formuloval s takovou energií, je stálým pozadím, prohlédajícím trhlinami zdánlivě uceleného obrazu. Pravda, Gellner by už asi nyní nemohl do jediného negací fascinovaného výčtu spojit – jako nerozlišeně nesmyslné – « ideální statky národa, hrdinný čin, psí něžnost k milé dívce, umění, syfilis i svobodu »: věci se mu znovu rozrůznily a hierarchizovaly, a to tentokrát téměř ve shodě s hierarchií obecně přijatou. Ale tento stav věcí nikdy není stvrzen jako absolutně platný a pravý. Platí jen potud, shodneme-li se na jistých předpokladech, které ve skutečnosti naprosto nejsou nesporné, ba dokonce pro Gellnera jsou i nadále s jistotou falešné. I když zůstaneme v rámci jednotlivých básní s « idylickými » tématy, zjistíme, že je tu vždy naznačena prchavost a výjimečnost okamžiků relativní pohody, jež jsou jen odbočkami v tísnivém a bezohledném chodu žití. I bezprostřední radost z nich je prožívána na pozadí celkové beznaděje, a tedy s vědomou distancí a umírněností. V raných sbírkách Gellner připojoval ironický protihlas

doslova ke každému slovu iluzorního kladného hodnocení; nyní nechá obraz pozitivních prožitků, aby se docelil v jistou jednotu, narušuje ho však náznakově zevnitř, až ukáže, že i dotvořený, i ve své celistovosti je vlastně podmíněný a neskutečný.

Naprostě zřetelné se to ostatně stane, jakmile vezmeme v úvahu kontext celé sbírky. Básně předmětného zobrazení jsou tu obklopeny řadou citově lyrických anebo reflexivních konfesí, které jsou bilancí života zmařeného, odsouzeného k vědomí vlastní nesmyslnosti. Důraz je ovšem na subjektivní osudové motivaci, na stísněnosti osamělého člověka, který byl vykázán z prostých životních radostí. Ale tyto radosti nejsou nikde předvedeny jako ideál, který by nahradil a vyřešil vše. Vykázání není jen výjimečným stavem, nýbrž i situací, umožňující nahlédnout do podstaty věci. Gellnerův racionalismus je s to konstatovat úskočnou nevypočitatelnost, iracionálnost života, a zaměřuje se jmenovitě k tomu. Ona je předmětem nejen přímých reflexí (v závěrečné básni *Spletitost věcí* se o tomto tématu rozumuje tónem až snad příliš fejetonisticky popularizujícím a zmalichernujícím), ale i takových napůl epických básní, jako je *Babička Málková* nebo *Lokálka*.

Gellner nezařadil do třetí sbírky žádnou ukázkou svých soudobých politických satir; ohlas jeho aktuálních politických zájmů jen zlehka zazní v okrajových motivech posledních dvou básní knihy. Byl tu tedy zřejmý záměr autorův, aby lyrické dílo hrálo v souhrnu jeho veřejné aktivity zcela samostatnou a specifickou úlohu, aby dokonce bylo jakýmsi kontrastem ostatních oborů. Opustíme-li výlučnost díla a podíváme-li se na osobnost předválečného Gellnera v celku, není těžké tuto úlohu stanovit. Uprostřed společensky prospěšné, politicky průbojné činnosti, jež je ovšem omezena bezprostředními potřebami a cíli, zastupuje lyrika absolutně svobodné stanovisko člověka, který hledí přímo do tváře tragické podstaty lidského bytí a nenalhá si, že by jakákoliv naděje měla jinou než povýtce relativní platnost. Jestliže přesto Gellner ke svému vědomě absurdnímu konkrétnímu usilování přistupuje, není to výraz omezenosti, ale doklad vývoje jeho morálního cítění od dob, kdy v prudkých výkyvech kolísal mezi zoufalstvím a iluzívností (a které ovšem byly i nezbytným předpokladem toho, aby se v něm vědomí kruté situace člověka vůbec vytvořilo; nehledíme-li už k uměleckým průbojům, jimž se v případě Gellnerově zřejmě dařilo lépe v období kolísání): i když jsem si vědom nebez-

pečí násilných aktualizací, nechci smlčet, že tento člověk, odevzdávající v redakci relativně osvětleného listu svůj řemeslně dokonalý veršovaný komentář posledního aktu vídeňské zahraniční politiky a zároveň s ním i zběžně improvizované verše « Ničeho nechtít už v žití, / necítit, nežádat, / být jak ten plamen, jenž svítí / studeně na spící sad » – že tento člověk, pravím, připomíná postavy typu doktora Rieux z Camusova *Moru*.

Chladný plamen z posledního citátu se stal Gellnerovi v období *Nových veršů* často užívaným symbolem – jedním z mála aktualizovaných básnických pojmenování, jichž Gellner v té době vůbec užíval – pro prožitek pevného prohlédání k podstatě života, jenž v ohnisku tohoto pohledu, šerý a pranic neslibující, přece se rozzařuje poznáním tragické pravdy:

V tmách noci, jež v prostoru hranice boří,
v objetí tichém a znaveném
se zjevuje věčný život, jak hoří
klidným a ponurým plamenem.

Miroslav Červenka

ŠALDŮV BOJ O OSOBNOST

(K otázce kritikova individualismu a personalismu).

V této úvaze nám nejde o žádnou scholastiku a samoúčelné rozvádění pojmových subtilit, ale o problém životní důsaznosti, který zvláště dnes můžeme bez nadsázky nazvat otázkou života a smrti. Sledovat realizaci tohoto problému na individualitě průkopnické a tvůrčí je úkol aktuální a samozřejmě těžký a odpovědný.

Mnoký z těch, kdo zásadně chápou nebo aspoň tuší závažnost naznačeného tématu, se nepochybně zastaví s pochybovačnou otázkou nad terminologickou podvojností v názvu a zeptají se, proč rozlišovat individualismus a personalismus, když se tím označuje týž typ nebo směr. Není pochyby, že oba termíny jsou často zaměňovány, resp. míšeny s termíny jinými, proto je třeba pokusit se o zdůvodnění, proč zde rozlišujeme a proč tomuto rozlišení přičítáme základní význam.

Jsou tu jistě některé znaky společné: Pod pojmem individualismu i personalismu shrnujeme vždy jedince vyhraněné a průbojně, oběma přísluší název « individualita ». Název « osobnost » je však třeba odlišit – ten náleží jen představitelům personalismu. Populárně pověděno: Představitel individualismu je určen heslem « jen já » nebo « především já », představitel personalismu to obměňuje v heslo « já a – » nebo ještě spíše « já ve jménu – ». Je tu rozdílné pořadí hodnot: Individualista zesiluje své já tím, že je absolutizuje, personalista tím, že je funkčně spojuje s normou (kolektivní, metafysickou nebo obojí), kterou považuje za absolutní. Proto oba směry mohou směřovat k jedinečnosti, ale personalismus táhne také k jednotnosti – ať již jde o harmonické sjednocování vnitřních složek člověkových, nebo harmonii s lidským kolektivem nebo s nadosobním řádem. Tato ten-

dence k jednotnosti není příznačná pro individualistu, který může nejen snášet v sobě příkré rozpory, ale často jimi se trvale inspiroje a žije. Tím není ovšem řečeno, že člověk, který je osobností, je vždy ve všem vyrovnanou statickou jednotkou – může také prožívat těžké krise a negace, odboje a omyly, ale neprožívá to jen za sebe a pro sebe. Individualismus vychází ze živelnosti a může trvale existovat jako směr živelný, i když arci může být pojmově definován a programově upevňován; personalismus může existovat jen jako typ a směr uvědomělý a programový. Individualismus vystupuje ve jménu svého jáství náročněji, až absolutisticky, zároveň však zachází nejednou do relativismu, protože žádné závazné normy a hodnoty neuznává; personalismus, který je podmíněn věrností nadosobním sudidlům, nemůže se smířovat s relativismem. V souvislosti se svou expanzivností bývá individualismus příkrě až výlučně voluntaristický; v personalismu vůle je podřízena normám nadosobním.

Je jistě zřejmé, že rozdíl vytčených dvou směrů, zdánlivě si tak blízkých, má dalekosáhlé důsledky osobní i kolektivní, theoretické i praktické. A že tyto důsledky se projevují zvláště v dobách rozkolísaných a převratných. Proto je naznačený protiklad tak významný i pro individualitu, jakou byl F. X. Šalda, který prožíval éru evropských krizí od konce XIX. století s krajní intenzitou.

Bylo již častěji kritikou konstatováno, jak problematika, souvisící s osobností, patřila k ústředním konstantám Šaldova díla a života. Oba typy a směry, individualismus a personalismus, byly u Šaldy výjimečně vyhraněny a vyhoceny; někteří posuzovatelé ovšem podceňují složitost a dosah tohoto protikladu v Šaldovi, nebo ho vůbec nevidí. Spatřují ve vůdčím českém kritikovi příliš samozřejmě dokonalou jednotu a často přímo plýtvají slovem « integrace »; jiní se stejnou samozřejmostí upírají Šaldovi znaky osobnosti a prohlašují ho za eklektika. Jde-li o zkoumání vztahů a protikladů mezi individualismem a personalismem u Šaldy, nejedná se nikterak o « soudcovská » gesta, ale o odpovědné rozpoznání a rozlišení, což je první úkol kritiky: jde o pokus zjišťovat, v čem je Šaldovo dílo i z tohoto hlediska živé a zvláště pro mladou generaci následováníhodné, a v čem náleží včerejšku. Individualismus v každé životní oblasti vyvrcholil před první světovou válkou, měl ovšem i potom a má dosud své recidivy; perso-

nalismus má samozřejmě také své dávné kořeny a bylo více dějinných údobí, kdy pronikal silněji než dnes – přes to však lze konstatovat, že v uplynulém padesátiletí vystoupilo víc osobností i hnutí, která si uvědomovala závažnost a záchrannost personalismu jako spojovatele tendencí individuálních i kolektivních, v moderní době zpravidla beznadějně se rozcházejících a katastroficky se potírajících. Personalismus správně chápaný je nadějí zítřka, z různých východisek usilují o jeho tvůrčí uskutečňování směry socialistické i existencialistické, psychologizující i opírající se o historické tradice.

Ve vývoji Šaldovy individuality se zračí naznačený obecný proces individualismu a personalismu s výjimečnou názorností a nabádavostí: nelze říci, že jeden z obou směrů byl u něho cele překonán a vystřídán druhým – spíše lze mluvit o paralelismu nebo jindy o opětovném vynořování směru jednoho nebo druhého, ovšem s postupujícím silnějším převládáním personalismu.

Máme-li opravdově sledovat vývoj a vztah obou směrů a typů u Šaldy, je třeba především « noetického zastavení » u jeho terminologie – jak on sám chápal rozdíl, o který nám tu jde. Šalda i při svém živém zájmu filosofickém nekladl důraz na exaktní odstiňování pojmové, resp. na důsledné setrvávání na termínu jednou zvoleném, což souviselo s jeho stálým sklonem výrazově impresionistickým. Termín « personalismus » bychom hledali u něho obtížně, zvláště kde vyjadřoval své vlastní kredo a svůj názor na osobnost. Zato však často – a proto mnohoznačně – vystupuje u něho termín « individualismus ». Nejednou ho chápe jako směr kladný, v čemž arci není sám. V posudku carducciovské « Satanovy slávy mezi námi » od S. K. Neumanna v r. 1898 staví poměr pohanství a křesťanství jako protiklad egoismu a individualismu, a vymezuje: « Odtud to, co pokládám za hlavní charakteristiku individualismu, jak mu aspoň rozumím, vášnivá hrdinská útočnost na zlo, starost o příští království božího na zemi, veliké vzdání se ideí, bojovné vhození sebe na jednu kartu, vroucí zájem o všecko slabé a utištěné, sžíravá touha spravedlnosti a ospravedlnění všech a všeho pod sluncem ... ». To je právě skvělá definice personalismu, jak jej chápeme; není jistě důležité, že Šalda zde tohoto termínu neužil, ale že zde projevil hluboké pochopení pro význam konstruktivního směru i pro jeho odlišnost od bezohledného jáství.

Staví-li v recenzi Neumannových veršů individualismus a

egoismus proti sobě, staví je později vedle sebe, když cituje bez námitek formulaci Coulonovu, že Rimbaud povždy « zůstával člověkem dábelké pýchy, nejradikálnějším egoistou a individualistou ... ». Obhajuje-li ve svém Zápisníku v r. 1933 Masarykovu « Sebevraždu » proti tvrzení Nejedlého, že prý je zpracována jen « metodou individualistickou », proznívá tu také kritický odstup od individualismu. O dva roky později polemizuje s Bohumilem Mathesiem v článku « Tedy o tom individualismu a kolektivismu » a zde opět, podobně jako v mladistvé recenzi Neumannovy sbírky, zastává pod názvem individualismu plně promyšlené a procítěné pojetí personalistické. V některých úvahách volil Šalda pro označení osobnosti termín « úsoba », který má podle charakteristiky filosofa Jiřího Bednáře vystihovat « fenomenologickou, jak bychom dnes řekli, tj. vypracovanou už osobnost ».

Tento termín měl ovšem i má slabou naději na zobecnění, Šalda k němu také docházel složitějším vývojem. Zpočátku a po dlouhou dobu byl mu přímo paladiem pojem individuality, jak to výrazně dosvědčuje « Manifest České Moderny » z r. 1895, který byl především dílo mladého Šaldy. Tam zvučí kredo: « Individualita je nade vše, žitím kypící a život tvořící ». Vyspělou a vyhraněnou individualitou byl Šalda od svých prvních výbojů; byl k tomu predisponován svým osobitým spojením neúkojného intelektu, mimosovitě chvějné a nedůtklivé senzibility a tvrdě dobyvačné vůle. Zvláště to paradoxní, ale fascinující prolínání smyslové a citové čeřivosti, tíhnoucí k vyjadřování impresionistickému a pointilistickému, a vystupňovaného, neoblomného voluntarismu od počátku vyznačovalo Šaldu jako individualitu. Usiloval bez umdlení, aby tyto své předpoklady a schopnosti neustále kultivoval a zesiloval, a žádal to i na jiných. Tak vyrůstal jeho typ kritiky maximalistické, která ovšem může mít zaměření individualistické i personalistické.

Osobní predispozice spolu s « duchem doby », s výstřední a vybičovanou psychosférou konce století umocňovaly v mladém Šaldovi především tendence k vypjatému individualismu. Působil aristokratismus pozdního parnasismu i počínající dekadence, kterou však Šalda brzy počal analyzovat a překonávat; silnější a hlubší byl vliv Stendhalův – o trvalosti jeho působení na Šaldu svědčí ještě pozdní obdivný kritikův esej v Zápisníku. A nad jiné sugestivně přitahoval Nietzsche, jak kladivem svého filosofování,

tak duhovým štětcem svého stylu, patrně i příbuzností svého životního osudu: Vystupňovaným individualismem přemáhal depresi ze své těžké choroby – v tom ho Šalda vědomě nebo spontánně následoval. Nietzscheovská orientace – kult výbojné síly, zbožnění instinktu a opojení iracionálními víry a temnotami, opovržení davem, chvála osamělosti – promlouvá mocným hlasem zvláště v Šaldových « Bojích o zítřek ». Tak jako k Stendhalovi vracel se Šalda i k Nietzscheovi ještě po letech a v oslavném eseji mu vzdával díky za to, že mu pomohl vyřešit problém dekadence. Ale po nejedné stránce působil patrně ještě silněji Georges Sorel, ač mu Šalda nevěnoval glorifikační esej (proto se nejednou na vztah Šaldův k němu zapomíná). G. Sorel byl o dvacet let starší nežli Šalda, zemřel po první světové válce; oba shodně vyšli z myšlení Hippolyta Taina, oba byli silně inspirováni Nietzschem a Bergsonem, oba se stavěli proti objektivačnickému racionalismu, ironizovali pečlivou exaktnost a hlásali neohraničenou svobodu nejrozmanitějších hypothes. Proto připouštěli i vytváření nových mythů, očekávali od nich rozmach nového hrdinství. Sorel proslul zvláště svým břitkým odsouzením « intelektuálštiny », svým manifestem bezohledného činu a « svatého násilí » (L'action directe, La sainte violence), kterým působil na anarchisty, na různé směry revoluční a nejvíce na fašismus. Jeho představitelům poskytli více podnětů i jiní hlasatelé individualismu z generace Nietzscheovy, jako např. Vilfredo Pareto, jeden z učitelů Mussoliniho, theoretik elity, kterou chápe jako « pantheon » jedinců schopných a všeho schopných (M. Jodl ve své knize volí jako synonym rozhodující vlastnosti, stanovené Paretem, slovo « zdatnost », kterou interpretuje jako « výkon, korunovaný úspěchem »). Různé teorie o elitě na přelomu století a v dalších letech podávaly přímé i nepřímé svědectví o vnitřním rozkladu dožívající společnosti: Doznávaly v nich romantické představy o duševním aristokratismu a zároveň se v nich ozýval kult živočišné síly, který měl překonat únavu z neplodné spekulativnosti a odtrženosti od života – tedy « léčba » skokem ze sklenku do pralesa. Je samozřejmé, že tyto teorie byly živnou půdou a novou injekcí pro individualismus různého druhu – nikoli pro personalismus – a že měly svou sugestivnost pro kultivované a často kulturou přesycené literární pracovníky. Měřítkem se znovu stávalo člověkově já – a to nikoli já nejvyšší – a tak se rozmáhal znovu egocentrický voluntarismus.

Šaldovy tendence voluntaristické lze jistě vykládat mnohými kulturními i životními impulsy – bylo tu úsilí o překonávání skepse a nihilismu, byla tu snaha o vnitřní upevnění a obrnění proti sensibilitě příliš obnažené a častěji zraněné. Lze tu jistě mnoho vysvětlit a nalézat porozumění, zvláště když si uvědomujeme stálé rojení Šaldových odpůrců a jejich nevybíravé metody. Přece však jde především o požadavek věrnosti sobě stůj co stůj, věrnosti svému nejhlubšímu já, věrnosti právě zdůrazňované Šaldou. Tato věrnost je ovšem vzdálena jakékoli osobní výlučnosti, nedůtklivosti a neomylnosti. Šaldovi byl zřejmě dlouho a opětovně cizí Masarykův nadosobně veselý postulát: Hledaj-li dva lidé hroudu zlata, nemají si z toho nic dělat, jestliže při tom do sebe vrazí. Příznačně individualisticky zaznívá Šaldovo odmítnutí pohledu spravedlivě věcného a nadosobního v « Duši a díle »: « Jeho kritika není jistě spravedlivá ve smyslu objektivné nestrannosti a nezaujatosti – Huysmans jest příliš osobností, aby mohl kultivovati tuto negativnou ctnost ». Při takové větě, která prohlašuje snahu po objektivitě za hodnotu negativní, lze si názorně uvědomovat hluboký rozdíl individualistického a personalistického přístupu. Personalistický kritik by asi citovanou větu upravil: « ... Huysmans je příliš málo osobností, aby mohl kultivovati tuto pozitivní ctnost » – neboť skutečná osobnost se neobává, že objektivitou oslabí svůj tvůrčí subjekt. Personalistickému hledisku je vzdálena absolutizace sebesilnějšího jedince – tato absolutizace však značně imponovala Šaldovi zvláště v jeho mladších letech, jak dosvědčuje víc jeho studií a projevů, např. « K otázce dekadence » ve IV. ročníku « Rozhledů ».

Fr. Götz píše ve své monografii o Šaldovi (1937) o protikladu mezi Šaldovým individualismem a jeho oslavou instinktu v « Bojích o zítřek ». Götz tu nepochybně chápe individualismus ve smyslu personalistickém, protože jinak by nemuselo jít zde o skutečný protiklad. Již jsme se dotkli faktu, že individualismus se může dobře snášet s živelností. Může se proto snášet i se sympatiemi a tendencemi iracionalistickými, jak ukazuje i vývoj Šaldův.

Mocné pokušení individualismu zabarvovalo a nejednou i utvářelo Šaldovu vyvinutou schopnost polemickou: Velkorysé zápasy za nadosobní hodnoty poklesaly nejednou na úroveň šarvátek slovního šermířství a nejednou i soubojů velmi drsného rázu, např. s Arnoštem Procházkou, Jiřím Karáskem, Viktorem Dykem,

Janem Herbenem, Karlem Horkým, Karlem Čapkem a jinými. V této souvislosti je možno si ověřovat poznatek, který jsme uvedli na počátku pojednání – jak absolutizace svého já se nevyklučuje s náběhy k relativismu, protože krajní individualismus nerespektuje hodnot nadosobních. Jsou tu některé polemiky Šaldovy, kde virtuosita dialektická převládá nad průkazností faktů a důvodů. A jsou tu i jiné projevy, které bychom mohli shrnout pod pojem individualismu relativistického.

Šalda měl jak pověděno pro svůj individualismus předpoklady vnitřní, bytostné, i prožité impulsy vnější; ale je to právě napjaté a intenzivní úsilí o překonání sebestředného individualismu, co povyšuje jeho psychické drama do daleko vyšší roviny. Šaldova cesta k personalismu, jeho hledání osobnosti v plném smyslu a jeho boj o osobnost je výjimečně vzácný děj, dosahující nejednou monumentality. Velkou inspirací a posilou mu byli velcí umělci, myslitelé a tvůrčí kritikové, kteří vyvažovali utvářející zásahy fascinujících individualistů, o nichž jsme se zmínili. Na pouti k tvůrčímu personalismu byl Šaldovi velkým zasvěcovatelem Goethe, k němuž se proto Šalda opětovně vracel. Goethe sám ovšem s přetěžkým napětím se vyrovnával s vlastními úděly individualistickými; proto jednoznačněji působili na Šaldu Ruskin a Emerson – tento svým požadavkem harmonické jednoty a nezávislosti, svou ideou nesobecké osamělosti a svým učením o « nadduši » (zde je jeden z podnětů pro Šaldovu thesi o nadvědomí), onen svým spojením krásy a ethosu, svou duševní vyvýšeností i účinným smyslem sociálním. V nejednom směru plodně a nezahladitelně pomohl Šaldovi Dilthey, který vedl k soustředění na osobnost již svým odlišením kulturního tvoření a dění přírodního, stejně pak i svým životným pojetím historie, svou jasnozřivou psychologií a svým přesvědčením o vývoji osobností k svobodě stále větší a plnější; každý čtenář Šaldova díla ví, jak často se tam právě tato these opakuje.

Zmínili jsme se o Ruskinovi a Emersonovi; jinak zdá se nevěnoval Šalda soustředěnější pozornost mladším personalistickým nyslitelům anglickým a americkým. William James mu nebyl blízký svým pragmatismem, Šalda však dovedl ho obhájit proti karikujícímu výkladu Jaroslava Durycha. Mnoho mohl prospět Šaldovi Josiah Royce se svou filosofií loyality, se svým soustavným důrazem na společenstevní funkci osobnosti. V anglokeltském my-

šlení vystupuje vždy větší počet stoupců a interpretů personalismu – B. P. Browne, E. Caird, H. Rashdall, J. Ward, J. Macmurray, R. T. Flewelling, R. Niebuhr, D. S. Savage. Také Jihoafričan J. Ch. Smuts našel významné místo pro osobnost ve svém holismu. Tato oblast byla Šaldovi celkově vzdálena; více překvapuje, že nevěnuje větší zájem francouzskému mysliteli Ch. Renouvierovi a jeho « personalismu svobody », zvláště když Renouvier byl nadán obrazností vskutku výjimečnou. Pokud jde o německé myslitele, je zcela pochopitelné, že Šaldu trvaleji neupoutal R. Eucken se svým novokantovským směrem, který byl také nazýván personalistickou filosofií, ale bylo by možno předpokládat Šaldovu pozornost pro Alberta Schweitzera, jehož jedinečná osobnost, život a dílo je vtělením personalistických idejí.

Hlavně v mladších letech přijímal Šalda přehodnocující myšlenky Masarykovy, také i jeho filosofii osobnosti; vývoj vztahu Masaryk – Šalda vyžaduje ovšem speciální studie. Na podiv zůstali si cizí Šalda a Masarykův přívrženec a pokračovatel Rádl, ač měli mnoho společného – Rádl pronikal a vynikal také svou neúmornou a neúplatnou kritičností, svým polemickým ohněm a svým přesvědčením, že vše má hodnotu a skutečnou realitu jen tehdy, je-li prožito a zastáváno osobností. Zato nemálo znamenal pro Šaldu myšlenkový průboj Maxima Gorkého, jeho « čelověkověděnije » (jeho « bogoištvo » arci byl titanismus na druhou). Nad jiné však byl inspirujícím pomocníkem Šaldovým na cestě k personalismu Jean-Marie Guyau; podrobně to doložil Michal Bartko ve své studii v čísle « Slovenských pohľadů », věnovaném památce Šaldově v r. 1957. Guyauův odpor ke krajnímu individualismu, jeho vroucí obhajoba altruismu, jeho hluboce personalistická koncepce jednoty života a umění, skutečnosti a krásy, vzněcovala Šaldu již v době « Bojů o zítřek » a sílila jeho další ideovou tvořivost.

Proto také byl to především Guyau, kdo vedl Šaldu k neúprosně důslednému požadavku, aby autor celostně prožíval každý detail svého díla a aby kritik byl životně spoluúčasten na každém svém soudu. Nade všechny podněty různých autorů byl však Šalda disponován k osobnostnímu růstu velikým utrpením myšlenky i utrpením fyzickým, kterým procházel od mládí. Proto chápal osobnost zprvu jako činitele objevného a dobyvatelského, později jako činitele tragicky heroického. Takové osobnosti vidí Šalda

jako autor « Duše a díla » ve Flaubertovi, v Tereze Novákové, v Březinovi a do značné míry i v Sovovi.

Těžké vnitřní zápasy prohlubovaly v Šaldovi jeho smysl metafyzický a jeho úsilí o duchovní jistotu. Kdo si neuvědomuje základní význam tohoto niterného boje Šaldova, nemůže celostně rozumět jeho pouti za osobností. Bylo a je to ovšem ve stylu českého včerejška i dneška, všelijak se měnícího, ale vždy duchovně lhostejného, že tento znak Šaldova vývoje je pomíjen, obcházen nebo i nepravdivě vykládán. Jakoby v předtuše blížícího se apokalyptického otřesu evropského lidstva zahloubává se Šalda do duchovního hledání v době před r. 1914, jak svědčí jeho tehdejší polemiky s malířem Kubištou a jinými hlasateli ateismu: Šalda vidí odbožštěný svět jako truchlivé divadlo rozkladu, kde neexistuje nic pevného, soustředného a uceleného, tedy ani osobnost. Šalda prožíval vazebnost a vztahovost osobnosti v perspektivě lidské, kolektivní, i v perspektivě transcendentní. Opětovně ovšem zdůrazňoval necírkevnost své religiosity a snažil se ji spojovat se žhavým přilnutím k zemi a smyslovému životu. Svě koncepcí na tomto poli rozvádí v eseji « Umění a náboženství » z r. 1914, kde v theismu vidí vrcholný znak personalismu a oceňuje křesťanství zvláště za to, že vyzdvihlo nekonečnou cenu každé lidské duše. V pojetí produchovního personalismu navazuje zvláště na Berdajeva, ba i na jeho předchůdce Solověva; nesourodě však tu charakterizuje Friedricha Nietzsche jako ducha vlastně náboženského a bez námitek reprodukuje titanské a rasově mystické exkursy Arthura Bonuse. Zde opět pronikají Šaldovy tendence individualistické – tak i v jeho moderním, ale v podstatě romantickém názoru na básníka jako apoštola své vlastní nové víry.

Zde jsme u významného projevu Šaldovy vnitřní rozpornosti, u níž bude třeba se ještě podrobněji zastavit. Jak pověděno již na počátku tohoto pojednání, Šaldův individualismus a personalismus nejsou v poměru následném, ale synchronickém resp. střídavém, i když personalismus postupně dobývá tvůrčí převahu. Významným průvodním znakem tohoto životního stoupání Šaldova jsou jeho analýzy individualismu a soudy nad ním; osvětlují nám úpornost Šaldova zápasu. Jako analytik a soudce nad individualismem – jak jsme si jej definovali – projevil se Šalda především ve svých pracích prosaických a dramatických. Vzpomeňme již na portrét Jana Varjana ze souboru « Život ironický a jiné povídky »

z r. 1912 a na víc mužských a ženských postav, ztělesňujících bezohledný individualismus. Velký román «Loutky i dělníci boží», tvořený v krvavé mlze první světové války, je podrobnou psychologickou pitvou individualistických typů – rozvíjí ovšem i jiné intence – a vyznívá vítězstvím člověka, který v labyrintu svého života nalezne ráj srdce a centrum securitatis – stane se osobností. Dvě kladná dramatická díla Šaldova – «Zástupové» a «Dítě» – jsou celou svou skladbou, motivací i zacílením naprosto odlišná, ale v obou proniká základní souhlasná idea – nejpřísnější odsouzení individualismu, ať již maloměšťácky plazového nebo sociálně vůdčího. V «Zástupech» ovšem se konflikt a vývojový proces soustřeďuje v téže postavě – Lazar se stává plnou osobností a zároveň cele splyne s kolektivem, který opět jeho obětí se proměňuje z vrtkavých a živelných davů v uvědomělé zástupy. Je tedy v «Zástupech» podána hluboká anthropologická paralela: Jedinec – osobnost; davy – zástupové.

Soudy nad sebestředným individualismem prošlehují samozřejmě i v Šaldových projevech kritických. V souvislosti se zvroucením vlasteneckého i sociálního cítění zesilují za první světové války, kdy výbojný představitel avantgardismu překvapuje vyznáním víry v kolektivismus generační, jak promlouvá v pojednání «Tradice třeba» v I. ročníku «Kmene». V době meziválečné rostou a prohlubují se Šaldovy kritiky individualismu. Tak jako jeho současníci Ernest Seillière, Pierre Lasserre, Julien Benda a Irving Babbitt spatřoval Šalda významný kořen individualismu v mentalitě a senzibilitě romantické, na rozdíl od nich však nedal vyústit svým soudům do naprostého odsouzení romantismu. Charakteristické rozborů a ortely nad individualismem v literatuře lze nalézat zvláště ve III. ročníku «Šaldova zápisníku». Je to především esej «Benjamin Constant, otec radikálního liberalismu». Na problematiku liberalismu se zde Šalda především soustřeďuje, nezabývá se podrobným sledováním Constantových kořenů romantických a nesrovnává jeho díla s romány příbuznými, jako je Senancourův «Obermann» a Chateaubriandův «René». Šaldovi jde tu o Constantův osobní problém i o celkový evropský problém z hlediska psychosociologického, filosofického a morálního. K pronikavému Šaldovu rozboru Constantovy ideologie se vrátíme v jiné souvislosti.

V témže ročníku Zápisníku v eseji o Theerovi kritizuje Šalda

básníkův vypjatý individualismus, «základní imperialistickou koncepcí jeho bytosti», v souhlasné linii názorové posuzuje v témže ročníku neživotnost, kulisovost a nálepkovost postav v románě Viktora Dyka a vysvětluje ji poruchou osobní vztahovosti – nedostatkem životodárné lásky. Proto ho nepřesvědčují Dykovy postoje v jeho dílech, ať už jde o postoje anarchistické nebo odříkavě šlechtěné. V následujícím ročníku Zápisníku vzdává Šalda chválu Antalu Staškovi, že demaskoval «romantického reka», v ročníku V, v rozboru Götzova románu, který programově usiloval o překonání individualismu, ukazuje na nedůslednost, jestliže při tendenci takto proklamované «se stavba románová opírá o tři mohutné individuality». Podobných soudů nad individualismem nalézáme mnoho i v jiných pracích Šaldových.

Stálý dynamický vývoj Šaldovy osobnosti po první světové válce, dorůstání k vrcholné personalistické funkci se projevovalo důsledným rozšiřováním úkonu kritika uměleckého na funkci kritika společenského. «Šaldův zápisník», vydávaný od r. 1928, nesl podtitul «List pro poesii, politiku a život». Tímto rozšířením kritické funkce se Šalda značně přiblížil Masarykovi a jeho překonávání dualismu mezi světem ducha a světem politickým; jest ovšem paradoxní, že zároveň pokračuje v Zápisníku již dříve počaté vzdalování od Masaryka v nejedné názorové linii. Nastoupení funkce kritika společenského bylo provázeno oproštěním, nejednou i zlidověním Šaldova stylu, který však neztrácel při tom svou kultivovanou odstíněnost a imaginační bohatství. Šalda v této době odstupuje od své dřívější apotheosy živelné vitality a nespoutané smyslovosti, jak se tomu učil u Nietzsche a jiných představitelů «Lebensphilosophie». Z ideové výzbroje «Bojů o zítřek» si uchovává ideu hrdinství nadosobního i tragického, své měřítko, že tvůrčí osobnost musí spojovat sílu a jemnost, i jiná svá kritéria. Netvrdí již však apodikticky, že jen autor «prostřední, služební, malý a falešný» se dává celý ve svém díle a že skutečný tvůrce, «královský duch a básník», dává ze sebe jen «pěnu, nejlehčí pěnu, kouzlo chvíle, překypělou štedrost...»; Šalda nyní překonává sklon k podobným formulacím nápadně na sebe upozorňujícím, chtěně duchaplným, které při nejlepším generalizují některé ojedinělé případy z dějin básnictví. Při své rostoucí lásce k Dantovi by Šalda jistě obtížně dokazoval, že autor «Comédie» podává ve svém díle jenom nejlehčí pěnu a kouzlo chvíle.

Ale nijak Šalda nemusel opouštět svou thési z « Bojů o zítřek », že tvůrčí osobnost není beze zbytku obsažena v díle, že má své dílo přečínvat.

V letech, kdy vydával *Zápisník*, vyžadoval Šalda naléhavě, aby spisovatelé a všichni duševní pracovníci žili intenzivním vztahem ke své době a rozbýjeli své, dříve tak slavené věže ze slonoviny. Bylo však svědectvím vrcholné zralosti a rovnováhy, že Šalda zároveň si nejpronikavěji uvědomoval, jakou pohromou je pro člověka technicky rozhlucené doby ztráta vnitřního života. V této otázce Šalda postupoval opětovně proti proudu a svým důrazem na « svatost vnitřního života » budil nemalý údiv těch svých ctitelů, kteří v něm chtěli vidět kritika jen « dnešního », tj. cele soustředěného na soudobý kult vnějších sensací a efektů. Šalda předjímal významné myslitele, kteří si také uvědomovali, co znamená vnitřní vyprázdňenost člověka XX. století. Mezi nimi na prvním místě stojí Emanuel Mounier, který se svou důmyslnou analýzou doby a se svým dokonale propracovaným programem personalistickým má tolik co říci dnešku i zítřku; uvedme tu ještě aspoň D. S. Savage s jeho dílem « *The personal principle* », který pregnantně shrnuje: « Moderní historie je proces zvnějšovací (exteriorisační), kde člověk sám se stane jednotkou v sociálním mechanismu; a tento proces vyúsťuje v totalitarianismu. Touto totální civilisací se zvnějšovací proces vyčerpá. Další postup se může dít jen směrem dovnitř ... ». Jinak by tato civilisace vedla « až k nejzazší mezi mechanické společnosti dnešních robotů ».

Šalda využije i eseje o Stendhalovi, aby upozornil na podstatný znak jeho osobnosti, který bývá nejednou opomíjen: « Stendhal je mně veliký básník svatosti a nedotknutelnosti vnitřního života ». Častěji měří autory podle toho, jak dovedou řešit krizi osobnosti v moderní době (např. v přehledu « *Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky* »). Jako důsledný spojovatel názoru transcendentního a humanistického prohlašuje, že osobnost se rozkládá « všude tam, kde byla uvolněna nadosobní pouta kolektivní náboženskosti, kde přírodní fenomenalizm vítězí nad nadosobní vázaností duchovou ». Proces tohoto uvolnění spatřuje ve vývoji evropském od renesance až po současnou dobu. Ukazuje, jak i krajní specializace vede k ochuzování, úpadku, až i k likvidaci osobností: « Ta tam je doba, kdy muž, jako Palacký, osobnost v plném romantickém smyslu slova, v němž se v jednotnou syntesu

sepjali i vědec i myslitel i umělec a básník, byl i politickým vůdcem svého národa. Pochopme, že jím mohl být jen právě harmonií a syntesou všech těchto složek, z nichž žádná se neosamostatňovala v neplodném odbornictví, nýbrž jedna se opírala o druhou a vyvolávala druhou v činnost i součinnost. Dnes právě o osobnosti v tomto celém výsostném slova smyslu je veliká, ano největší nouze, jak ve vědě, tak v umění. Máme řadu pracovitých odborníků, kteří naplňují zákon až do poslední literky, ale málo lidí ducha a osobností, které ruší zákon starý a zakládají nový. Proto se dnešním intelektuálům vyhýbá život, jakoby tušil, že i oni se mu vyhnuli u vědomí, že mu nedovedou nic dát ». Připojme k výstižné Šaldově charakteristice Palackého, že nebylo snad třeba označovat jeho osobnost jako romantickou, protože právě u romantiků s jejich kultem krizových protikladů je vyváženě harmonická osobnost případem dosti vzácným; proto Palacký má svou osobnost i svým stylem a valnou částí svého myšlení blíže ke klasicismu. Ale právě skutečná osobnost se vymyká zjednodušeným kategoriím.

Zmínili jsme se již o Šaldově kritice individualismu, jak se v jeho prosaických a dramatických pracích propaluje postup k osobnosti. Zde je třeba uvést, že v těchto pracích Šaldových se jasně i neobyčejně procítěné portréty lidí, prodírajících se k vykoupnému tvaru své osobnosti a často při tom deptaných a křížovaných různými « bližními ». Již v mladé povídce « *Šly světem* » evokuje tvůrčí osobnost člověka, který se cele nezištně vydá, je zrazen a opuštěn, a pokud se jeho tvůrčí dílo uplatní, tedy jen zeslabené a znetvořené « interpretací » těch, kdo ho využívají a vykořisťují. Pochopení trpících bytostí, zvláště trpících dětí, vyslovené v nejedné povídce, je svědectvím nejsvětějších stránek Šaldovy osobnosti.

O definitivní vyhranění a dovršení své osobnosti zápasil Šalda zvláště ve své tvorbě lyrické, která se neočekávaně rozvíjela a prohlubovala v posledních letech jeho života. Je to v české poesii vzácný případ stálého ideového napětí, hluboké sebereflexe a reduktivní životní bilance. Pak jsou tu Šaldova dramata, o nichž jsem se již zmiňoval – jejich podrobný rozbor není úkolem tohoto pojednání. Připojme zde jen, že « *Tažení proti smrti* » není drama personalistické, snad bude možno se k němu obrátit v jiné souvislosti.

Dramatičtější než ve svých hrách je Šalda vždy ve svých kritických rozborech a soudech. Čím celeji se blížil nejvyššímu

tvaru své osobnosti, tím účinněji uplatňoval hlediska nadosobní, uchováváje si při tom veškerou individuální výraznost a průbojnost. Jako dříve se vrací k požadavku plné svobody, ale dospívá k pojetí svobody vyšší a tak jako později Mounier zdůrazňuje, že naprosto nepléduje pro měštácký liberalismus. Podobně se tříbí i jeho pojetí heroismu – místo dřívějšího gesta patheticky vypjatého nastupuje « dělnictví boží » i dělnictví civilní. Zesilují a zaostrují se i jeho sudidla a požadavky po osobnostní vyzrálosti a ucelenosti postav v prosaických dílech, která posuzuje. Nástup k těmto požadavkům probleskuje již v jeho mladých recenzích – tak již v r. 1896 vytýká Čechovým « Modlitbám k Neznámému » nedostatek charakteristických znaků a živé individuálnosti. Mnohými zkušenostmi pročistil se a projasnil Šaldův pohled, že pronikal neúprosně k podstatě a k « podhoubí » autorova projevu, že odhaloval jeho životní pravdivost nebo předstíranost a dekorativnost a tím realizoval zvláště důležitou složku kritiky personalistické.

Ve svých postulátech básnického charakteru zkoumal Šalda nejen, co autor vykonal, ale i co chtěl vykonat, co mohl vykonat a co měl vykonat. Všimá si u Boženy Benešové, jak její realismus charakterizačního umění je « šťastný ve vystihování typů stoických » a naopak odmítá postavy Medkovy a Hilbertovy jako papírové. Velmi ostré soudy vyslovuje o ubohé slátanosti románových postav některých velmi náročných českých autorů. « Ten Štěpán Kříž je prázdný panák, úplná onuce lidská, hadr na holi, bez charakteru, bez každé určité vlastnosti ducha nebo srdce, nejvýš sem tam trochu rozbředlé sentimentální kaše ». Ani Vladislava Vančuru neušetří přísné kritiky charakterologické, když shledává vnitřní nesourodost postav, zvláště obou Kostků v románě « Tři řeky »: « Zde se také odvozený realism a dokumentární studium prostředí mísí příliš do pohádkové fabulistiky mytické stylovosti, a rozbíjí jednotu ».

Osobnostní hlediska Šaldova určují také jeho projevy publicistické, jeho přímočaré karatelské zásahy do veřejného života, jeho soudy o událostech národních i mezinárodních, kde se opravdově řídil heslem « Pravda – padni komu padni ». Bylo přirozené, že výjimečnou pozornost věnoval svobodě tisku a svobodě literární tvorby. V době zesilující reakce v r. 1934 kritizuje « Výjimečné zákonodárství proti tisku »: « – – Vláda dává přednost poutání a svazování tisku před jeho výchovou; místo, aby si hleděla vy-

chovat rozumný a loyální tisk *nezávislý* (podtrž. Šaldou), který by působil na veřejné mínění a od případu k případu by ji *kriticky* podporoval, dává přednost tomu, vrážet do úst celému tisku roubík. Spraví se něco tím, bude-li nějaký opoziční list nucen otisknout nějaké vládní prohlášení? Vždyť každý pozná, že jde o vnucený oficiální článek a odpustí si jeho četbu ». Vyzdvihuje pak neoceňitelnou hodnotu veřejného mínění: « Vychovat takové soudné veřejné mínění, na tom mělo by vládě záležet na prvním místě; ale jak je vychovat ne-li svobodným a přece při tom slušným tiskem? » Lze k tomu připojit, že veřejné mínění, hodné toho jména, není nic jiného než dobrovolná solidarita osobností. Jakékoli potlačování a usměrňování tisku a literatury nesnášel Šalda nikdy a u nikoho.

Jak vysvětlit, že člověk XX. století, člověk tak náročný a sebevědomý, snáší tak snadno a klidně omezování svobody myšlení, slova i činu? Tento paradox lze vysvětlit jedině rozkladem osobnosti, často i její úplnou ztrátou, depersonalizací. Zde právě je možno potvrdit a ověřit rozlišení individualismu a personalismu na počátku tohoto pojednání: Moderní člověk je zajisté výrazný i nárazný individualista, ale málokdy je osobností. Jinak by se nedával připravovat tak lehce o nejdrahocennější poklad – o svéprávnost a svobodu svého vnitřního života.

Šalda analyzoval nejednou proces depersonalizace v soudobé literatuře; dovedl s ojedinělou názorností na ní demonstrovat destrukci všech hodnot a vztahů. Vidí v dadaismu a příbuzných směrech « poslední slovo vitalismu, který rozmetává úplně hierarchii hodnot a obrací se o radu k čistému diktátu funkcí t.zv. nižších, pudových ». Zde je třeba připojit, že Šalda jako někteří jiní kritikové označuje termínem « vitalismus » tendenci k živelné anarchii, k instinktům a podvědomí: Ale v přírodních vědách je vitalismem nazýván směr protihmotařský, např. metoda a filosofie Hanse Driesche. Jinak Šalda ve studii, z níž jsme právě citovali, diagnostikuje dobovou depersonalizaci na řadě směrů i autorů, ale v hodnocení je tu nejednou shovívavější než ve svých úvahách obecných. Směry, které hlásaly, že « slovo přestalo být logické, aby se stalo magickým », měly pro něj stále svou přitažlivost – jak mu byl blízký Rimbaud, u něhož « jsou v zárodku všechny příští metody moderní poesie: futurism, kubism, dada, surrealism »!

V těchto analýzách se nepochybně srážela Šaldova úzkost z hrozivé depersonalizace s jeho vášnivě záníceným kultem slova, s jeho hledáním nového, neotřelého, prvotně svěžího, objevného básnického jazyka: tento kult a toto hledání mu vnukalo porozumění a často i nadšení pro nejmělejší výboje v oblasti básnické řeči, pro rozbíjení všech starších forem a pro nošení do « osvobozující » oblasti iracionálna. Patrně si Šalda v literárních úvahách tohoto zaměření vždy neuvědomoval, že některé experimenty si vymáhají příliš těžkou daň, že jejich spojitost s celým dobovým rozkladným děním je přes zdánlivou exkluzivnost příliš těsná a že je zde potřeba nejen bystré a duchaplné diagnózy, ale také postupu terapeutického, protože v mnoha případech jde tu o pokračující « nemoc století ».

Jsmo tu arci u otázky nad jiné problémy zatemnělé a spletité. Je samozřejmé, že chorobné symptomy a tendence v umění se nemají a nedají léčit jakýmkoli kázáním a mentorováním. Je také jisto, že pojem zdravého a chorobného, normálního a abnormálního se promítá v oblasti umění jinak než v životě; mnoho záporů nabývá v uměleckém vyslovení funkce opačné – pomáhá k sublimaci destruktivních sil nebo i k jejich katharsi, očistě. Je přechasto krajně těžkým úkolem vystihovat, kdy a do jaké míry nabývají záporné síly v umění funkce kladné, a kdy mizí tato přetvářející dialektika a negace zůstává negací a životní negaci ještě vyhrocuje. Ale tento vrcholně náročný, odpovědný a záchranný úkol je povinností vůdčích kritiků a nelze se mu vyhnout. Šalda se dotýká pathologičnosti četných umělců ve studii « O literárním baroku cizím i domácím », ukazuje právem, jak mnozí autoři všelijak postižení vytvořili velká díla, ale nedochází k vytčenému ohnisku problému – k otázce, kdy negace zůstává jen negací. Je tu také třeba lišit dvojí složku problému – jednak záhadu pathologičnosti, jednak ještě dramatičtější dějství, funkci « démonických sil », jak by řekl Šalda, funkci zla, která je také v umění dialektická. Dnes, v době po druhé světové válce a po mnohých dalších otřesech, v době stále apokalyptičtější si uvědomujeme stále hlouběji tíhu a výzvu i těchto propastných otázek, které úzce souvisí s další existencí člověka.

Jak již pověděno, Šalda reagoval jednoznačněji a účinněji na rozklad a nemoc doby v oblasti celospolečenské než ve sféře literatury. Stálou nejpronikavější životnost si udržují jeho analýzy

jako je stať « Nepokoj a nejistoty evropské » z r. 1929. Mluví tu o zhoubných důsledcích první světové války, o krizi lidského svědomí, o ztrátě důvěry v člověka, o mnohých « kalných proudech duševní destrukce », mezi něž patří i některé směry vědecké nebo quasivědecké, především psychoanalýza. « Pro kulturní Evropu má to všechno tenhle jediný smysl: bojuje se zoufalý boj o *osobnost* lidskou. Je ohroženo to, co nazval Goethe das höchste Glück der Menscheninder, Co to je osobnost? Architektura uvědomění, založená analytickou prací rozumovou, vybudovaná kázní, sebezpřemáháním, sebepřekonáváním. Nuže, tato osobnost jeví se v pojetí psychoanalytiků jako sebeklam. Je-li to stavba, tož jen stavba z bláta, ať nedím něco horšího. A není jistě náhodné, že se právě nyní valí na Evropu duch orientální, který pojímá svět a život jinými orgány poznávacími, kterému pravý život duchovní začíná teprve zrušením osobnosti ». To je mocný a varovný hlas přesvědčení personalistického. Pokud jde o soud o « duchu orientálním », bylo by v zájmu pravdy potřeba specifikovat – Gándhí, Thákur, Rádhakrišnan jistě nijak nepřispívali k rušení osobnosti, naopak oživovali porozumění pro ni a touhu po ní; Šaldovi drahý autor Romain Rolland je svědkem.

V další části studie « Nepokoj a nejistoty evropské » vykládá Šalda o směrech, které vidí spásu společnosti a záchranu osobnosti v repristinaci starých poměrů, v návratu do středověku. Shoduje se tu s Masarykovým heslovým vyjádřením, že nelze se ukrýt ve zříceninách. Šalda tu projevuje částečný souhlas s důsledky reformace: « Soudím, že tento návrat ke středověku má v sobě myšlenkovou trhlinu. Nerespektuje, co z protestantismu zůstane, byť bychom jej odmítali celý jako hnutí negativní. Je to jeho zásada individuální kritiky: vnitřní kritika proti vnější autoritě. Ne úřad posvěcuje muže, nýbrž naopak: muž úřad. (podtrž. Šaldou). *Osobnost lidská* jako element dějotvorný. Zde je něco, co není možno anulovat žádnou retrogradností. Osobnost stala se již jednou konstitutivním prvkem novodobé dějotvornosti; záhada její může být jinak kladena a jinak řešena, ale nemůže být prostě škrtnuta. Není mně pochyby, že vedle složky kolektivistické ponese ona i v budoucnosti vývoj lidského myšlení a jednání ».

Tuto svou nejvýrazněji personalistickou studii uzavírá Šalda výhledem na nový model personalismu v duchu současnosti. Odvolává se průbojného moderního psychologa C. G. Junga,

jehož systém má konstruktivnější orientaci a závěry než Freudova psychoanalýza; podle Junga « duše lidská může být obnovena jen smírem sil vědomých a bezvědomých v individuálním já ». Šalda dodává, že bude třeba uskutečňovat i harmonizaci nové osobnosti, a že tato harmonizace bude daleko obsáhlejší a také paradoxnější než harmonizace starší. K Jungově kombinování vědomého a podvědomého přidává Šalda vyrovnání zřetele individuálního a kolektivního. Těmito dvěma « harmonizacemi » blíží se Šaldovi psycholog a filosof dnes velmi aktuální a jasnozřivý, Erich Fromm; již v jeho díle « The Fear of Freedom » (Strach ze svobody) nalézáme mnoho spontánních shod s analýzami Šaldovými, zvláště s pojednáním o nepokoji a nejistotách evropských, o které jsme právě mluvili. Fromm ve jmenovaném spise neuzívá názvu « personality », ale jde mu o ni stále a uvažuje o ní v souvislostech psychologických, psychoanalytických, sociologických a ethických. K všestrannému rozboru a zhodnocení Freudovy psychoanalýzy má ovšem Fromm daleko větší průpravu a kompetenci.

K rozkladu evropské společnosti vrací se Šalda v r. 1933 v článku « Pamflet apokalyptický neboli, Poslední dnové lidstva' ». Vysoce tu hodnotí autora tohoto díla, vídeňského spisovatele, kritika a publicistu Karla Krause; jeho « pamflet apokalyptický » podává otřesný obraz první světové války a soud nad ní. Šalda oceňuje neúprosnou pronikavost Krausova pohledu a mistrovství jeho slova. Nezmiňuje se však o svém vztahu ke Krausovi – lze soudit, že Kraus působil na Šaldu podnětně svými vysokými měřítky a svým všestranným kriticismem, ale působil patrně i svými vyostřenými a výstředními sklony individualistickými.

Nejmohutnější a dnes nejakutněji promlouvající je Šaldova stať « Ve věku železa a ohně », otištěná na počátku posledního ročníku Zapisníku v říjnu 1936. Je to panoramatický obraz Evropy, propadlé nejtemnějšímu kultu panovačnosti a krutosti, podvodu a cynismu; Šaldova analýza se tu rozhořívá do otřesného visionářství. I zde Šalda vidí kořen zkázy v popření, pošlapání a znetvoření osobnosti: « Ne individuální rozum, ne individuální soud, nýbrž kolektivná vášeň a neosobní heslo rozhoduje; od úst vane litici morový dech a její požár duje na všechny strany ». « Absolutní rozum se objektivisuje jen v něčem zcela nadosobním a to je stát. Čistou absolutní ideu uskutečňuje jen stát; a individu

lidskému nezbyvá než se sklonit, pokořit, poslechnout. Ta modla dorůstá již opravdu rozměrů apokalyptických a tyčí se již skoro ve všech zemích evropských až do oblak. A krev obětovaných před ní stoupá již k nebesům a volá k nim o pomstu; dovolá se jí? »

Zásadně Šalda formuloval své pojetí osobnosti člověka a jeho práv i povinností v diskusi s Bohumilem Mathesiem v VII. ročníku Zapisníku v r. 1934, i s jinými kritiky a publicisty.

Tak jako postihoval, usvědčoval a pranýřoval hromadný i individuální úpadek v kontextu evropském, počínal si stejně i vůči podobným deprimujícím skutečnostem v českém životě. Shodoval se po této stránce se svými současníky Schauerem, Masarykem, Rádlem, Macharem, Bezručem, Gammou, i s dřívějšími karateli českých nedostatků a vin od předchůdců reformace až po autory obrozenské, a s vůdčími kritiky socialistickými. Neveselých těchto národních skutečností se dotýká již ve své korespondenci z mladších let s Martenem, Zdenkou Braunerovou a jinými. Vrací se pak k tomu častěji ve svých úvahách, recensích, polemikách i ve svých prosách. Ve studii základního významu « Svatost života vnitřního a politické dušekupectví » z r. 1929 srovnává Šalda, jak se s titulním thematem bohatě vyrovnávají autoři francouzští a naproti tomu je velmi malodušně pomíjejí čeští spisovatelé. Šalda zde cituje jen Nerudu, u kterého nalézá verše, oceňující vnitřní život, ale vidí i v těchto verších přílišnou umdlenost a neaktivnost. Není ovšem pochyby, že Šalda mohl nalézat v české poesii výraznější a posvěcenější verše o životě vnitřním. Ve jmenované stati mluví pak s rozhořčením o československém systému výchovy a o politickém korumpování studentstva, jehož vnitřní život nezbytně chřadl v takové atmosféře. V témže prvním ročníku Zapisníku kritizuje Šalda pamfletistickou knihu Durychovu « Ejhle člověk » a usvědčuje autora, že nenávistně obviňuje svůj národ z hříchů, kterých se nedopustil, a že užívá metody zkreslující karikatury. Při tom Šalda neodpouští, jak již naznačeno, svému národu žádné jeho skutečné vlastnosti neřestné nebo slabošské. V nekrologu o Ignátu Herrmannovi vidí v autoru « Otce Kondelíka » typickou českou povahu. « Nebyl to temperament ani ohnivý, ani jiskřivý, ani útočný, ani výbušný, nýbrž česky temperovaný, pražsky pohodlný a rozvleklý, přizpůsobený podivuhodně i mravnímu pražskému klimatu oné doby: dobrácky rozměklý a mdle

sentimentální. Tímto temperamentem dobyl si Herrmann svého početného obecenstva ». « Podivná věc; český člověk není nikterak zvláště dobrý, a přece má v beletrii rád dobrotu a pěstoval by ji přímo ve velkém jako slepice na slepičí farmě. Ale přihlédněš blíž a vidíš, že je to jen maska a povrch dobroty. Mnohem víc než o dobrotu – to je konec konců bojovný a heroický pojem – jde o její poloviční karikaturu: dobráctví. A to našel náš filistr hodně rozředené v povídkách, črtách a románech Herrmannových ... ».

Nejednou Šalda zaryl do českých neřestí také ve svých epigramech, ještě i v posledním ročníku Zapisníku má ironické verše « Invalidní », « Česká sláva » a jiné.

Positivní program pro vytváření českých osobností vkládá Šalda do svých velkorysejších pokusů o filosofii české kultury, tomu je však třeba věnovat samostatnou studii. Ve svých portrétních studiích nezapomíná zkoumat, jak si který autor řešil otázku osobnosti a jaké osobnostní výše dosáhl. Nejednou arci zájmy tvaroslovné stojí u Šaldy na prvním místě, ale právě Šalda dovedl analýzou tvaru docházet k poznání kořenů osobnostních. Tak u Vrchlického v synthetickém souhrnu objevuje, že svou podstatou nebyl básník historický ani aktuálně přítomnostný, tím méně filosofický, ale opojený umělecký virtuos (Ludwig Lewisohn by řekl: « Artificier ») a pěvec smyslového okouzlení. To ostatní podle Šaldova názoru není « prvotný výron jeho básnického já » (podtrž. Šaldou). K Sládkovi také nemá velkých sympatií, ale neupírá mu silný znak osobnosti: « Všecka poesie Sládkova je, řekl bych, bojem o mužnost ». Hlubkově vystihuje vnitřní osobnostní zápas Terezy Novákové, promítnutý do jejího díla – « vzdor a odboj uražené a pokořované duše proti temnému, nevyzpytnému a ironickému osudu ... ». Zde všude tak jako v četných studiích jiných dospívá Šalda methodou reduktivní k určujícímu ohnisku autorovy osobnosti. V eseji o Antonínu Sovovi (1924) vystihuje ústřední linii jeho vývoje od vzníceného individualismu ke kolektivismu lásky, který je vrcholným projevem personalistickým. Naopak v polemice s F. Kovárnou dovozuje, v čem je osobnostní nedozrállost a charakterová rozpolcenost Durychova, jehož dravčí « romantická ironie » je « nejtrapnější subjektivismus a sama zvuče » a přímo « rub každé objektivnosti, za níž jde právě – katolicismus ». Šalda hledal projev a svědectví autorovy osobnosti především v jeho díle, ale v souhlase se svými názory, vy-

slovenými již v mladých letech, usiluje o celostné zhodnocení autora i postřehováním jeho osobnosti za hranicemi jeho díla. Na tuto jeho orientaci působili theoretikové anglického romantismu, jejichž obzor přesahoval rámec jednoho směru. « O Arbesovi platí slovo a rozlišení Coleridgeovo, že jsou osobnosti větší než jejich dílo ». Jindy Šalda vysloví naopak velmi kritický soud nad osobnostním ušnutím některého autora, nad nedůsledným vyzněním jeho životního díla; vysloví takový těžký závěr ve zkratce nebo jen v náznaku, mezi řádky – tak např. v « Duši a díle » o závěrečném nihilismu Ibsenově nebo o verbalistickém optimismu Zolově v jeho posledních románech. Samozřejmě dovede jindy svůj soud o zpronevěře osobnosti zahřmít fortissimem.

Svůj kritický zájem soustřeďoval Šalda i na tvůrčí osobnosti žen a vůbec na « Ženu v poesii a literatuře », jak nazval svůj esej v « Bojích o zítřek ». Mluví tu především v duchu dávné, ale prokázané nadčasové tradice o « umění lásky » jako základní sféře žen, a sleduje v této souvislosti tvorbu Dantovu, Miltonovu, Goethovu, Shelleyovu a jiných vrcholných básníků. Charakterisuje erotiku pesimistickou u Musseta a dekadentů. Přechází pak k ženě–spisovatelce a její tvořivé úloze v literatuře i v životě, k jejímu utvářejícímu působení na muže. Zastavuje se u známého faktu, že některé autorky, jako Madame de Staël, projevují « mužského ducha » – ráznost, odvahu, reformní průbojnost; není však nadšen pro typy již plně amazonské a v protikladu k nim staví požadavek, aby v literárním projevu žena byla nejženštější. Úkol ženy v literatuře i v životě je překonávat zhoubné izolování a odcizování a uskutečňovat sjednocování. Šalda měří zároveň přísným pohledem širokou produkci, která bývala shrnována pod název « ženské literatury » a vytýká jí častou konvenčnost, jednostrannou tendenci, umělkovanost, ale i agresivnost, pozérství a demagogii. Za největší osobnost mezi básničkami považuje Elizabeth Barrett-Browningovou; tento úsudek lze tuším považovat za platný podnes. (Vzpomeňme jejich veršů osobních i nadosobních – např. « Pláče dětí », kde pranýřuje barbarské vykořisťování dětské práce – její lásky k italskému boji za svobodu – « Casa guidi Windows » – a její hluboké « Aurory Leigh »).

Pokud Šalda psal monografické studie o autorkách, setkáváme se s nápadnou skutečností, že ho upoutávaly daleko víc spisovatelky

české než cizí. Napsal eseje o Němcové, Novákové, Svobodové, Benešové, Pujmanové, o některých napsal i více studií. To byly autorky bližší jeho srdci, ale psal i o Světlé, Krásnohorské, Haně Kvapilové, Jesenské, Vikové-Kunětické, Tilschové, Majerové, Buzkové, Fričové, Dvořákové, Scheinpflugové. O cizích autorkách se zmiňuje většinou jen příležitostně, nezaujala ho ani žhavá a melancholická lyrička Anne de Noailles ani hloubavá a kulturně historicky výjimečně vzdělaná George Eliotová, nebo z novějších Willa Catherová a Sigrid Undsetová. Marceline Desbordes-Valmore charakterisuje jen jako « sentimentálku, jejíž kult zasil do Verlaina, ku podivu, Rimbaud ». Úctu Šaldovu budila paní Charlotta Garriguová-Masaryková, psal o ní v r. 1905, když ji s neuvěřitelnou hrubostí napadla B. Viková-Kunětická, a pak v r. 1929 v nekrologu o maršálu Fochovi; vzpomíná tam jeho návštěvy v Praze a jeho účasti na pohřbu paní Masarykové (Šalda píše o roku 1924, bylo to však již o rok dříve). Šalda zde provádí zhuštěné personalistické srovnání: « Tenkrát jsem si řekl, pravý heroj v životě byla asi ta velká Mrtvá, ne ten živý generál s maršálskou šerpou a holí; a ona, ne on ukazuje cestu k budoucnosti ».

Ženským postavám bojujícím o svou osobnost i hledajícím a trpícím projevuje Šalda hluboké porozumění ve svých prosách (Frau Land, Matka po duchu, Slunečné hříbě, « Vajbrvirčoft ») a hlavně v románě « Loutky i dělníci boží ». V časté souvislosti s ženskými typy, ale někdy i bez nich jemně nastinuje postavičky dětské (např. prosa První a druhá). Zde promlouvá skrytá bolest a láska Šaldovy osobnosti: svůj vztah k dětem promítl nejen do svých pros a do dramatu, ale i do životní reality – za první světové války budoval s Růženou Svobodovou pomocnou akci « České srdce » a v době hospodářské krize podepřel záchranné dílo, vyvolané Karlem Čapkem pod názvem « Demokracie dětem ».

Šaldův vývoj k vlastní osobnosti a jeho celý zápas o princip tvůrčího personalismu souvisí s jeho vztahy k reprezentativním osobnostem a individualitám evropského kulturního života. Při pluralistickém a dynamickém, často přehodnocovaném vývoji Šaldově není vždy snadné rozlišit a odstupňovat tyto jeho vztahy. Pokud jsem stačil zde dospět k bližšímu poznání, rýsují se čtyři typické skupiny individualit a osobností, k nimž byl Šalda bytostně a intenzivně přitahován, kteří byli pro něj nezapomenutelnou inspirací a s nimiž se životně vyrovnával. Uvádíme

tyto skupiny v pořadí nikoli hodnotícím, ale spíše vývojovým, ač i k některým z těch, které lze začlenit do skupiny první a druhé, se Šalda vracel i v pozdějších letech svého života. Pokud jde o problém typů individualistických a personalistických, jak jsme se je pokusili definovat na počátku této práce, převládají nepochybně individualisté ve skupině první a druhé, vyspělé a cele vyrovnané osobnosti ve třetí a čtvrté.

Tedy první skupina – činitelé stylotvorní, objevitelé nových bohatství výrazových i obrazových. Sem patří především Jules Michelet, velký oživovatel dějin, spojující akribii vědce s uměním slova a světelnou visuálností, zanícený milovník přírody, zvláště své francouzské otčiny. Jeví-li se Šaldovi Michelet jako « praotec všeho impresionismu se svou větou bouřkovou, smyslnou, elektrickou, výbušnou a pružnou v jejím pantheismu vzplnění a skoku », je to ocenění naprosto výjimečné; všichni, kdo se Šaldou opravdověji zabývali, vědí, co znamenal impresionismus pro jeho vývoj. Známejší je Šaldův vztah k jiným představitelům jmenované skupiny stylotvorné – k Flaubertovi, kterému dokonalost formy byla poslední záštitou před propastí nihilismu, k mladšímu velkému prosaiku Barrèsovi a k magickým básníkům Mallarméovi a Rimbaudovi. V obou těchto nespoutaných experimentátorech vidí kritičteli celé moderní poesie.

Druhou skupinu Šaldova bytostného vztahu tvoří myslitelé a spisovatelé, kteří jsou vyznačeni vyhraněnými rysy vladařskými a extrémním vzepětím voluntaristickým. Jsou to proto zpravidla vrcholní ztělesňovatelé individualismu. Zde vystupuje především Stendhal, nesmiřitelný opozičník proti své vlasti i proti celé své době, obhájce nezávislého vnitřního života a « básník energie a intelektu ». Sem náleží i uctíváč robustního hrdinství a sršatý polemik Thomas Carlyle a paradoxně složitý, podle vlastní charakteristiky « kentaurský » Nietzsche, jehož sugestivní vliv Šalda nikdy cele nepřekonal. Proto mu byl také sympatický filosof křečovitěho voluntarismu Ladislav Klíma, do značné míry následovník Friedricha Nietzsche. I v Rimbaudovi již jmenovaném nalézal Šalda výsledky krajní psychické expansivnosti, která ho opětovně lákala hlasem Sirény.

Ve třetí skupině se týčí osobnosti vrcholného významu kulturního, syntetického rozpětí všelidského a nejednou i kosmického. Jim věnoval Šalda své definitivně vypracované a radostně obdivné

eseje – Dantovi, Shakespearovi, Goethovi. Jeho srdci byl nejbližší Dante, k němuž se chtěl vrátit rozsáhlou monografií, která měla být monumentálním závěrečným dílem jeho života. V jubilejním eseji sleduje Šalda vývoj a vzestup Dantův od lokálpatriotického florentianství k vlastenectví římsko-italskému a ukazuje, že Dante na tomto stupni nezůstává, ale « včleňuje se přímo v poslední řád všeobecnosti lidské ». Šaldovo pochopení a hodnocení Danta bylo srovnáváno V. Černým s oceňováním literárních historiků německých, např. Vosslera, bylo by však poučné srovnávat Šaldovu dantologii s poznatky a závěry badatelů a kritiků anglických a amerických, kteří studují autora « Comedie » s hlubokou oddaností. Oxfordský učenec a básník Lascelles Abercrombie hodnotí vrcholné dílo Dantovo personalisticky: Dante sám dorůstá do výše centrální, symbolické postavy jeho skladby rostou protrpěným lidstvím a přísným vyrovnáním se svým osudem. Danta uctívají arcimoderní básníci a kritikové, Američan Ezra Pound a jeho anglicizovaný druh T. S. Eliot; každý z nich vychází ovšem z jiných předpokladů i pohnutek. Podobně Šaldův současník ruský badatel a básník Vjačeslav Ivanov hluboce Danta studoval a jím se inspiroval.

V jubilejní přednášce v r. 1916 oslovuje Šalda Shakespeara: « – růst umělcův odpovídá u tebe růstu vnitřního člověka a zrcadlí jej ». Zdůraznění anthropických hodnot je charakteristické pro celou tuto studii Šaldovu. Upozorňuje, že spravedlivé a milující lidství Shakespearovo prozařuje i v jeho tragediích. Vyzdvihuje se zřejmou vnitřní radostí, že Shakespeare dospívá ve svých posledních hrách k všeobecné harmonii lidské. Tento postřeh není nový, ale Šalda jej dovede rozsvětlit svou entusiastickou výmluvností a názorností: « – všechny oceány a pevniny nejsou dosti mocnou překážkou, aby znemožnily dílo lásky všecko jednotící, vše objímající ».

Ve studiích o Dantovi a Shakespearovi ztotožňuje Šalda jejich lidské osobnosti s jejich výsostnou tvůrčí silou – u Danta s jeho normativním universalismem, u Shakespeara s jeho úsilím o naprostou nezávislost charakterovou a s jeho výsledným zjasněným vztahem k životu. Šalda se koří velikosti obou mistrů, nekochá se však jejich titanstvím, soustřeďuje se na oslavu jejich osobnostního růstu a úrodného zrání jejich vztahů k lidem.

Do značné míry – s některými výhradami – sleduje Šalda tento vývojový proces u Goetha. Vyzdvihuje jeho intence harmonizační a psychotherapeutickou metodu jeho tvorby, kriticky se však zastavuje u jeho vztahů k romantismu. Sleduje, jak Goethe zápasil o překonávání romantických sklonů, ale přesto stal se iniciátorem romantické filosofie a vědy. Vítěznější překonání romantismu může Šalda konstatovat u Otokara Březiny, který našel plněji svůj přístup k lidem a hlouběji si ujasnil ideu synergismu. V hymnickém eseji « Národní podobnost tvorby Březinovy » zhuštěně charakterizuje Šalda ze starších svých výkladů osobnostní růst Březinův, jak ze « sebemučitele vyrostl sebevypupitel i vypupitel jiných ». Ale především tu začleňuje Březinu do řady československých osobností, které svůj národ odprovincialisovaly a dobyly mu místa mezi národy předními. Smysl kosmické a všelidské tvorby Březinovy znovu Šalda osvětlil v jednom ze svých posledních polemických projevů – v apologii Březiny proti vulgarizujícím psychoanalytickým posudkům Anny Pospíšilové.

K vrcholným a synthetickým osobnostem, které jsme se pokusili zařadit do třetí skupiny Šaldových vztahů, náleží také Romain Rolland, kterého Šalda ctil za jeho účinné spojování zájmů duchovních i sociálních, za jeho životný entuziasmus a filosofický lyrismus, za jeho vůli k universálnosti i víru revoluční, za jeho produchovnělý, « nadcarlylovský » kult heroů a za jeho nejhlubší lásku k svobodě.

Přístupme však již ke skupině čtvrté, v níž se shromažďují osobnosti ideově a charakterově maximalistické, osobnosti raněné žízni Absolutna, které žádá « Vše nebo nic » – jak to vyslovuje Ibsenův Brand. Každému pozornějšímu čtenáři Šaldovu je ihned jasné, že jde tu o autory, které Šalda nejvšeleji obdivoval a k nimž se v posvěcených chvílích svého života a tvorby důvěrně a následovnický přibližoval. Vztah k těmto osobnostem je záhadný a nepochopitelný těm, kdo vidí Šaldu především nebo i výlučně jako ducha estetického, kdo obdivují jeho vášeň pro styl a mistrovství slova, jeho školení impresionistické a symbolistické, jeho výtvarnou kulturu. Jistě není snadné porozumět Šaldovi v celé rozloze a ve všech vztazích jeho myšlení a prožívání, ale je to nesporná skutečnost, je to výjimečný případ duševního bohatství se všemi klady i problémy, které taková obdarovanost přináší.



Ideový a charakterový maximalismus – to je především veliká trojice, k níž se Šalda vracel v rozhodujících chvílích svého vnitřního života – Chelčický, Pascal, Kierkegaard. Chelčický mu imponoval svým důsledným oddělením světa duchovního a světa moci: proto ho staví ve svém posudku « Světové revoluce » proti Masarykově koncepci humanitní demokracie, která má uskutečňovat politické i duchovní ideály. Vrcholnou chválu vzdal Šalda Chelčickému i jako mistru české prosy v I. ročníku Zápisníku: « Nemůžeš dnes psát dobrou prosu českou, kdos nechodil do školy k nejstarším; nejstarší a největší je *Chelčický* » (podtrž. Šaldou). Někdy bývá však Chelčický hledán u Šaldy tam, kde není, nebo kde je ohlas jeho myšlení promíšen s ohlasy jinými, značně nesourodými. F. Götz shledává např. v. « Zástupech » « starou českobratrskou anarchii Chelčického, prodchnutou sociální věrou dneška »; tu je třeba poznamenat, že přiřazování Chelčického a celé Jednoty bratrské k jakémukoli anarchismu, třebas i křesťanskému, se přežilo, protože ideál dobrovolně, nenásilně přijímané theokracie není žádnou anarchií; pokud jde o prodchnutí zásad Chelčického se sociální věrou dneška, lze tu jistě nalézat mnohá společná směřování, ale nikdy to nemůže být prodchnutí idejemi moderního mystisujícího « bogoiroitělstva », které proznívá zvláště zpočátku z Lazarových projevů: « – jste děti boží a víc než děti boží: rodielé boha i bohů ». Zde víc než Chelčický se ozývá v Šaldově díle Gorkij z doby, kdy psal « Zpověď ». Ovšem je příznačné, že Šalda častěji uvádí Chelčického v souvislost s vývojem slovanského Východu, což je koncepce spíše senační než prokazatelná. V posledních letech svého života se Šalda od Chelčického vzdaloval (v eseji « O smyslu literárních dějin českých » píše o něm přímo nevládně), ale přesto jeho dlouhodobý vztah k jihočeskému mysliteli zůstává jako doklad jeho osobitého hledání a hodnocení.

Pokud lze sledovat, neochladl nikdy Šaldův vztah k Pascalovi. Dovolává se ho již ve své « inaugurační » kritické studii « Synthetismus v novém umění », mnoho o něm uvažuje v eseji « Umění a náboženství », vzpomíná ho v hluboké meditaci « O tak zvané nesmrtnosti díla básnického » a věnuje mu i svou nejhlubší prosu, která se propadá do nejtemnější tragiky a přece vyznívá zábleskem mesiánské naděje; nikde se tak neprolnul a vzájemně neumocnil Šaldův neúprosný bystrozrak psychologický a jeho

cit metafyzický. To vše jest vysloveno v « dřevorytu » « Pokušení Pascalovo ».

Pronikavé pochopení pro myšlení nejdůslednějšího moderního křesťana Sorena Kierkegaarda projevil Šalda již před první válkou světovou, a zpusťosené kraje i duše po jejím vyzuření ještě umocnilo toto pochopení. Tak jako u Chelčického strhovala Šaldu i u Kierkegaarda absolutní nekompromisnost duchovních a mravních požadavků, přísné odloučení čistého křesťanství od jakéhokoli oportunismu a formalismu, od institucí světských, ale i církevních. Kierkegaard v současné době je « vysvobozen » ze zapomenutí, protože byl v něm objeven předchůdce dnešního existencialismu, ale nebylo tomu tak v letech, kdy ho nalézal a za vzor stavěl Šalda.

Ke jmenované « velké trojici » maximalistických osobností lze připojit Dostojevského, který ovšem do této skupiny náleží jen některými – arci nejvyššími – idejemi a funkcemi své tvorby. Dostojevskij byl však patrně Šaldovi drahý i krajními protiklady svého myšlení a své povahy. Svědčí o tom Šaldovo výjimečně vroucí vyznání oddanosti při padesátém výročí spisovatelova skonu. Šalda se učil i od mesiánského vlastenectví Dostojevského: V osvobozené úvaze « O nové češství » z r. 1920 vytyčuje náš úkol, povědět světu « nové slovo », tak jak to žádal Dostojevskij. Šalda se dal také inspirovat ideou mystické lásky k zemi, kterou Dostojevskij vyhlásil zvláště ústy starce Zosimy a ke konci života při odhalení Puškinova pomníku v Petrohradě.

Pro mnohé znaky bychom mohli do této skupiny Šaldových blízců zapojit Johna Ruskina, který uplatnil svá maximalistická měřítká v požadavcích na dosažení jasného souzvuku mezi ethosem a krásou a v rigorosním odmítnutí vývoje evropského malířství od renesance. Zvláště však patří do této skupiny Charles Péguy, který Šaldu fascinoval a podmaňoval, « že byl jeden jediný, zcelený a prostý, že žil a psal v jednotě a celosti », že v něm byla « úžasná mravní a intelektuální poctivost », že « nikdy nesvolil zamlčet to, co pokládal za pravdu, i když se tím zbavil posledního přítele nebo přívržence a vydal se v plen nejhorší bídě ». Ruskinovi byl blízký vroucně prožitou láskou ke gotice, Kierkegaardovi svou neúprosnou kritikou institucionalizovaného křesťanství, oficiální církve. V podobném smyslu budili Šaldovu hlubokou sympatii a obdiv čeští pracovníci, kteří dovedli jít ve službě ideje « proti

všem », ať to byl kritik Gustav Jaroš-Gamma nebo sociální a mírový pracovník Přemysl Pitter. Je snámo, že si Šalda vážil ideové průbojnosti Julia Fučíka a odevzal mu svou « Tvorbu », aby měl tribunu pro svůj zápas.

Z přehledu právě uvedeného vyrůstá obraz přebohatých vztahů Šaldových, obraz jedinečně rozsáhlý a imponující, lze však říci i znepokojující – je to obraz, podávající svědectví o některých protikladech základních, přímo polárních. Proto je povinností, nevyhnout se v této úvaze faktu, že u Šaldy přes jeho intenzivně prožívaný, úporný zápas o osobnost a přes jeho bytostný vztah k osobnostem maximalistickým se vracejí tendence k individualismu a přímo i projevy individualismu strohé a vyhocené. Tuto podvojnost Šaldova vývoje lze jistě vysvětlovat a částečně i zdůvodňovat více příčinami – nedostatkem pochopení, se kterým se potkával, množstvím odpůrců často malodušných a zákeřných, na které narážel, ale i některými inspiracemi a myšlenkovými orientacemi, s nimiž bylo mu těžko se rozloučit, které ho hlavně v jeho mladších letech okouzly. Byli to právě myslitelé a spisovatelé, kteří také prožívali vnitřní konflikty mezi individualismem a personalismem; u některých z nich individualismus většinou nebo i vždycky převládal. Tu lze vzpomenout na Carlyla, Flauberta, Rimbauda a zvláště na G. Sorela, na kterého se Šalda příznačně odvolává, když byl kritizován pro své počáteční příznivé úsudky o « heroických » prvcích ve fašismu; nepochybně tu vyryl svou brázdou také Karl Kraus, velmi rázovitý a vyhraněný svými klady i zápory. Zdá se, že jeho časopis « Fackel » byl podnětem nebo jedním z podnětů Šaldova Zápisníku (Šalda to popíral, ale nevyvracel). Ukazují se žel i shody mezi reálnými projevy individualismu Šaldova a Krausova, individualismu často velmi nenadále, naprosto náladově i útočně se projevujícího. Byl velmi početný průvod těch, s nimiž se Šalda důvěrně sblížil a s nimiž se příkře rozešel. Těžko předpokládat, že to byla vždycky vina těch druhých. Max Brod ve své autobiografii píše o Karlu Krausovi: « Obvykle mladým lidem pomotal hlavou velkou, ostatně často i zaslouženou chválou, a když je k sobě důkladně a vášnivě připoutal, srazil je nenadálým kopancem do ledové vody – jak to provedla paní rytířka smyslnému mnichovi ve Wielandově rozpustilé veršované povídce » Káď « ... Kraus měl kolem sebe vždycky dvůr mladých literárních obdivovatelů, kteří velmi rychle získali

jeho přízeň, a než se stačili ohlédnout, právě tak rychle o ni přišli ».

Na houževnatost a návratnost Šaldova individualismu působily i dozvuky jeho mladistvých tendencí biologisujících, které byly mylně shrnovány pod pojem « vitalismu » a které vedly nezbytně k adoraci robustní bezohledné síly, právě tak jako k ní směřovaly teorie, příliš zdůrazňující význam iracionálních sil pro život a pro uměleckou tvorbu. K iracionalismu se Šalda vracel častěji, i když varoval před kultem psychoanalýzy a stavěl se kriticky k surrealismu.

Zůstával tu stálým inspirátorem i Nietzsche, jehož mocné působení překonával Šalda vnitřními zápasy jen postupně a po částech. V eseji o Nietzscheovi v r. 1930 vyzdvihuje kladné hodnoty filosofovy, odsuzuje jen jeho vůli k moci, ale i tento odsudek de facto ochromuje, protože podle jeho slov Nietzsche « miloval přímo stendhalovskou láskou Napoleona – ale což: není tento Napoleon skutečnovatel nové logiky revoluční, vztyčené proti staré tradiční lži-logice, není to *právo nahé syrové síly* (podtrženo J.B.Č.) proti historickým konvencím a odvozeninám? » Šalda uvádí Nietzscheův napoleonism jako důkaz filosofovy pokrokovosti a revolučnosti. Na podiv nevzal Šalda na vědomí krajně přísný soud Hippolyta Taina, kterého zvláště v mladších letech ctil a podrobně studoval; rozešel se pak ovšem s Tainovým positivismem, ale nevěnoval již pozornost hlubokému vnitřnímu obratu Tainovu po francouzské katastrofě v r. 1870–1871. Tehdy Taine počal osvětlovat starší kořeny francouzské krize, a kořen zvláště podstatný nalézal v mechanizujícím a umrtvujícím centralismu, který přešel z bourbonské monarchie do Velké revoluce a byl dovršen Napoleonem. H. Taine viděl v Napoleonovi nejen bezohledného centralistu, ale i dědice a pokračovatele starých condottierů a lupičských pohlavárů: uvědomoval si (tak jako Carlyle na druhé straně průlivu), jak dalekosáhle a snad již nevyléčitelně byla Francie oslabena napoleonskými válkami. Lze proto souhlasit se závěrem Michala Bartka, vysloveným v jiné souvislosti v Šaldově čísle Slovenských pohľadů 1957, že Šalda Tainovi ukřivdil. Ernst Fischer, rakouský kritik, snažil se zdůvodnit residua svých sympatií k Napoleonovi argumentací, že Napoleon uchoval některé výtěžky revoluční, nemluví však o « právu nahé syrové síly » jako Šalda. A tak bylo třeba, aby promluvil kritik z nejvýznamnějších, který Šaldovi imponoval svým uchvacujícím

spojením myslitelské pronikavosti a vytříbenosti i dokonalou zhůščeností stylu – André Suarès. V Zapisníku 1933 Šalda odmítavě posuzuje pořádání « Napoleonského kongresu » v Praze a zdůvodňuje své stanovisko: « Nedávno uveřejnil v Nouvelle revue française veliký esayista francouzský André Suarès obšírnou historickou a filosofickou studii, která vysvléká Napoleona z jeho falešné teatralné velikosti ». Šalda pak reprodukuje pádný soud ze XXVI. kapitoly Suarèsovy studie: « V státě po způsobě Napoleonově není již nic než kasárny a četnictvo. Krátce, všecko jsou žaláře. – Stát po způsobu Napoleonově potlačuje každý život osobní. Vidí zločin v touze, že chceš být svobodným. Kasárny a zákonsky, poddaní moudré Republiky nepotřebují žádného jiného stavitelství ani žádné jiné poesie, než je. – Kdyby takový stát mohl trvat, nebylo by v něm vidět ani jediného dítěte. Nebot všechny děti by se narodily vojáky, školometry a číslly. A geni i přání vladařovu bylo by úplně vyhověno ».

Zvláště význačným příkladem Šaldova recidivujícího individualismu je jeho drama « Tažení proti smrti ». Mnoho čtenářů a diváků, i mnoho Šaldových ctitelů bylo ohromeno, jak mohla být napsána hra, tak drasticky protichůdná « Zástupům » a « Dítěti ». Proti dramatům, tak hluboce analyzujícím a tak přísně soudícím jakoukoli individualistickou zvůli, vystoupila náhle komedie (jejíž komediálnost je velmi sporná), která hlučnými efekty slavila bezohledně hltavý individualismus šestadevadesátiletého chlápka, který si udržuje nejbujarejší mládí. Shledává, že ve svém věku potřebuje více žen, je mistr duchaplnosti a vynikající sportsmán, při tom je ještě tvořivý vědecky a zahanbuje mladší pracovníky. Šalda v dodatečných apologiích této hry podtrhoval ironický její podtext, ale nesporně víc je tu glorifikace « silného jedince ». Jeho efektní odchod ze světa, skok z odrazového můstku « přímo do náruče boží » nebudí vůbec obdiv, ale truchlivý údiv.

V této linii postupovaly některé Šaldovy projevy kritické, jako jeho obhajoba privilegované morálky básnické v diskusi o Arnoštu Dvořákovi; případ sám byl sporný, ale Šalda z něho vyvozoval závěry obecného dosahu. Za typický projev neomylnického a výlučného individualismu je však třeba pokládat Šaldův postoj k autorům, kteří se někdy odvážili vyslovit s ním nesouhlas. Nejzápornějším projevem jeho individualismu nebylo, když troufalého oponenta « roznesl na kopytech », ač to dovedl mistrovsky;

krutější bylo, když prohlásil svého odpůrce za vypočítavce, který chce polemikou s ním, s Šaldou, na sebe upozornit a tím ze své nicoty cosi udělat – tak ocejšoval K. Erbana za jeho názory o kritickém stylu. I kdyby to byla pravda, nebyl by to opravdový projev osobnostní. Nejtěžším trestem, který uvaloval na hříšné smělce, bylo « perpetuum silentium » – důsledné mlčení o jejich pracích. Tyto vystupňované recidivy autoritativního individualismu vzdalovaly od Šaldy některé mladší pracovníky, i když s ním v mnohých základních idejích a intencích souhlasili a za ně bojovali. Někteří to ovšem neviděli nebo nechtěli vidět, jiným to bylo jedno nebo to považovali i za znak velikosti.

Zvláště tíživé projevy krajního individualismu vystupují v situacích, kdy uznávaná a mocná kulturní veličina připojí se k parfornímu honu, který uspořádá nějaká výtečnická klika na autora, bojujícího osamoceně. To se žel týká Šaldova vztahu k podnětnému a svéráznému mysliteli Emanuelu Rádlvi, který skoro stále stoupal v našich poměrech proti proudu. Byl v mnohém blízký maximalistickým osobnostem, které Šalda – jak jsme uvedli – hluboce ctil a miloval. Ovšem Rádl troufal si v mladších letech nesouhlasit s Šaldou a napsal dokonce kritickou brožurku « Filosofie F. X. Šaldy ». Nic nepomohlo, že Rádl napsal k pětadesátinám Šaldovým do sborníku v r. 1932 článek, kde se snažil Šaldu ze svého hlediska spravedlivě ocenit, a co je důležitější, nic nepomohlo, když se postupně ukazovaly závažné shody mezi oběma bojovníky, čehož si jistě Šalda byl vědom. Píše-li na př. Šalda v Zapisníku 1931 o « Křizi inteligence » a vychází-li tam výslovně z přednášek, které o tomto problému pořádala YMCA, nepochybně věděl, že Rádl pod tímž názvem vydal brožuru v r. 1928 a právě nákladem YMCA. Konstatuje-li Šalda ve svém eseji o křizi inteligence, že nestačí pouhý praktikismus jako lék pro intelektuály, že je třeba, aby byli vedeni « věrou v intelekt, nebo, ještě jasněji, věrou v Ducha tvořivého » (podtrž. FXŠ) – pak je to názor dokonale shodný s poselstvím, které hlásal Rádl v uvedené knížce. Brání-li se Šalda proti monothematickým omezencům, kteří ho napadali pro jeho zasahování do různých oborů kulturních a veřejných (– « za nic na světě nesmíš vidět přes svůj krtčí kopeček – jinak nejsi vědec – »), pak stejnými slovy se mohl bránit Rádl. Tak jako Rádlvi, nebyla i Šaldovi víra v duchovní smysl života pohnutkou nebo záminkou k únikovosti, k pasivnímu meditování a pohodlné « zásvětnosti »,

ale naopak povelem k nejvšestrannější aktivitě a stálému zápasu ve službě hodnot nadosobních a kolektivních. Tak jako Rádl, projevoval i Šalda odpor proti pošetilé moderní víře v automatismus vývoje, že « se » to všecko zcela mechanicky vyvine; oba myslitelé dovedli účinně ironizovat tento krajně laciný a ubohý kult slovíčka « se ». V uvědomělé (jak Rádl říkal, programové) aktivitě viděli oba cestu k opravdovému překonávání všech záporů a rozkladných tendencí; podle tohoto měřítka častěji oceňovali spisovatele a jiné pracovníky. (Viz např. Šaldovu studii « Karolina Světlá a Jan Neruda » z r. 1911: « Z tohoto nihilismu nalezla, jak píše Světlá, jediné východisko: činnost ».). Snaží-li se Šalda pronikat až ke kořenům německé romantické filosofie (některé theorie Goethovy, mystická filosofie Schellingova a jiné směry) a ukazuje-li na částečnou poplatnost českého nacionalismu této filosofii (« Slůvko o nacionalismu a internacionalismu » 1930), jde také o plnou shodu s Rádlem – zde patrně lze soudit na přímý vliv Rádlův a jeho průbojného díla « Romantická věda » z r. 1918. Již ve stati « O nové češství » (1920) obrací se Šalda proti nacionalismu primitivnímu a egoistickému, který Rádl nazýval « zoologickým ». Stejně hledisko spojovalo Šaldu a Rádla v názoru na pozitivistickou mikrologii a na « diváckou », neúčastnou filosofii života, shodné bylo i jejich stálé konfrontování českého života s proudy světovými a snaha o likvidaci všech zbytků kulturního provincialismu.

Byly samozřejmě i závažné rozdíly mezi Rádlem a Šaldou – především ve vztahu k umění, kde Rádl uplatňoval nejednou sudidla příliš jednostranná, úzce tendenční a výlučně moralizující; zde jistě bylo polemické střetnutí nevyhnutelné. Něco jiného je arci Polemos, vystupující na úrovni, důstojné dvou výjimečně vyspělých individualit, a jinam náleží apodiktické odsuzování a dokonce zesměšňování pracovníka, který bojuje většinou osamělý a proti kterému se pořádají « trestné výpravy ». Tak tomu bylo i v r. 1933, kdy Šalda sepsal článek « Rádlova kapucináda ». Šalda tam v prvních řádcích přiznává, že v leccem s Rádlem souhlasil, ale vzápětí prohlašuje: « Často jsem se na něho zlobíval, ještě častěji jsem se mu smál – ». Dokazuje pak Rádlovi omyl v jeho charakteristikách a hodnocení soudobých západních autorů; to nebyl úkol zvláště těžký, protože Rádl (ale i v tom se shodoval s Šaldou) si neliboval v trpělivém detailistickém studiu. Odůvodněně vytýká Šalda Rádlovi nedostatek kritičnosti vůči starým spole-

čenským řádům, ale zcela neprávem podceňuje nebezpečí anarchistických tendencí v moderní literatuře i v životě (dnes to došlo až do destruktivismu cele již barbarského) a nebezpečí kultu « sterilisované krásy » (Šalda tento termín, uvedený k nám Rádlem, ztotožňuje s pojmem *l'art pour l'art*ismu, což není zcela přesné). V podceňujících poznámkách o Rádlovi pokračuje Šalda i v dalším (VI.) ročníku Zápisníku, kde Rádlovi za jeho důraz na praxi přisuzuje názory, které jsou karikaturou skutečných Rádlových východisek a cílů: « Rádl z politiky činí vůbec nejvyšší kritérium životní, kterému podřizuje úplně všechna ostatní kritéria pravdy vědecké ». – « Konec konců souhlasí Rádl v podstatě s tím, jak se zařídily nové evropské diktatury k vědě – ». Velmi těžko lze uvěřit, že takto mohl Rádla chápat kritik, který s ním spolupracoval v Lize pro lidská práva a který znal celkovou linii jeho vývoje. V době, kdy Šalda napsal tato tvrzení, dokončil Rádl své rozbory nacismu a brzy pak vydal svou knihu « O německé revoluci », která byla u nás nejhlubší analýzou a nejostřejším odsouzením rasistické ideologie.

Rádl měl přemnoho nepřátel zvláště mezi literáty i mezi kolegy vědci. Není jistě pochyby, že si počet svých odpůrců zvětšoval až do krajnosti – mnoho bylo těch, kdo šli proti němu z důvodů ideových, ale mnohé vyprovokoval svým naprosto nesentimentálním, často až příkrým vystupováním a útočným vyhrocotáním svých formulací, nejednou i vědomým přeháněním, které pokládal za účelně podnětné a pedagogické. Kdo však právě nežli Šalda měl příbuzné předpoklady, aby mu rozuměl? Kdyby se byl Šalda opravdově sblížil s Rádlem, ztratil by asi přízeň mnohých svých čtenářů, ale získal by nejednu základní hodnotu pro své definitivní osobnostní dozrání – a získal by ovšem stejně i Rádl. Bylo proto velkou ztrátou pro mnohostranně rozproudený, ale i značně chaotický a zápornými vlivy ohrožený český život kulturní v době meziválečné, že dva představitelé tak výjimečné průbojnosti se nesblížili a vzájemně nevyvážili své jednostrannosti.

Pokračující, nebo znovu se vynořující individualismus Šaldův se projevoval i v jeho dlouholetém negativním vztahu ke Karlu Čapkovi, který se také « opovážil » vyslovovat v mládí méně uctivé soudy. Již « Boží muka » uvítal Šalda nepřívznivým posudkem, který briskně upíral K. Čapkovi básnickou osobnost, a podobnými ortely stíhal i další práce Čapkovy. Doklady o tom

podává filosof František Bednář ve svém eseji ve sborníku « František Xaver Šalda » v připojené závěrečné poznámce; v zájmu plné přesnosti je však potřeba dodat, že Šalda dovedl nalézt kladnější ocenění pro Čapkovu psychologickou trilogii, zvláště pro román « Obyčejný život ».

Tak jako v projevech mladšího, stejně i v projevech pozdnějšího individualismu Šaldova pronikají některé (ovšem nikdy nepřiznané) tendence relativizující; pověděli jsme si již, že je to u individualistických autorů úkaz paradoxní, ale vlastně logický a nezbytný. Proto se také neobjevuje u Šaldy tam, kde u něho převládá tvůrčí personalismus.

Relativizující sklony ovšem také bývají přirozeným důsledkem všeobecného duševního bohatství – vědomostního, srovnávacího, kombinačního, úsudkového, syntetického, imaginačního. U Šaldy přistupoval k tomu odpor k jakékoli uztrnulosti, ke všemu statickému a dogmatickému. Vášeň pro stálé hledání, experimentování, objevování se nejednou přetvářela v kult pohybu a změny. Pozoruhodné, i když jednostranné, jsou charakteristiky některých ctitelů Šaldových, kteří ho znali i z důvěrného osobního styku. Bohumil Mathesius vyslovuje své přesvědčení ve sborníku k Šaldovým pětadesátinám: « Šalda nezkouší ideje na jejich obsah, sociální prospěšnost, procento pravdy, které je v nich obsaženo, ne, tento nedůvěřivý osamělec zkouší je jen na jejich vlastnosti stavivé: na lom a tah, napětí, hustotu, kapacitu emanační a atraktivní, souhru či nesouhru. Proto je Šalda myslitelem a kritikem, jen pokud mu to umělec v něm dovoluje – ». Ještě rozhodněji a výrazněji to tvrdí v témže sborníku spisovatelka Pavla Buzková, když praví, že Šalda « je totiž z lidí, kterým je více jít než dojíti, více bojovat než zvítězit ». Lze stavět mnohé hodnoty Šaldova díla proti těmto závěrům, ale jak se nezamyslet nad skutečností, že takto usuzovali lidé Šaldovi velmi blízcí?

Metamorfující sklon Šaldův byl posilován sugestivním působením duchaplných kritiků a ideologů, dialektiků a psychologů – vzpomeňme jen Sainte-Beuva. Příznačné jsou z tohoto hlediska některé Šaldovy polemiky, např. v obraně « Těm, kdož neumějí čísti » z r. 1926, kde odpovídal těm, kdo mu vytýkali, že nalézá kladné hodnoty v italském fašismu. Šalda se tu odvolává na biologizujícího mistra proměn Sorela, a s uznáním ocenuje, že přešel od Renana ke katolicismu, odtud k Marxovi, potom k Bergsonovi

atd. K zamyšlení vede také Šaldova úvaha o André Gideovi v r. 1929, kde Šalda charakterizuje autorovo proteovství a jeho do krajnosti dovedený amoralismus s pochopením, ba jak sám praví s obdivem. Gide « je posedán velikou psychickou zvědavostí, která se nezastavuje před ničím, a jakousi bezzájmovostí ducha, bez níž není velkého autora, a kterou bych přál zvláště lidem našim ».

K relativizujícím tendencím přispívaly vracející se Šaldovy sklony antiintelektualistické. V posudku Fraenklovy knížky o vývoji české kritiky tvrdí: « Naše literatura – zvláště a především naše – problematičtí až bůh brání; neznám druhé literatury na světě, která by byla tak zaneřáděna domnělými záhadami a hlubokostmi všeho druhu jako česká ». Těžko by se asi hledaly doklady o tom, že čeští beletristé jsou přetíženi stavěním a promýšlením problémů.

Tyto projevy a mnohé jiné probouzejí otázku, která je základní crux a kriterion personalismu – otázku po jednotě osobnosti. Jak jsme již naznačili, z hlediska individualismu se tato otázka neklade, aspoň ne v té naléhavosti – měřítkem individualismu je především originalita (nebo někdy jen zdání originality), odlišnost od druhých stůj co stůj, sebevědomí nepřístupné jakékoli argumentaci, působivost gesta, intenzita projevu, průraznost akce. Ale Šalda se nespokojoval jen funkcí individualismu, jeho hlubší směřování špelo za dokonalou osobností, proto nelze se vyhnout otázce po jednotě osobnosti u něho.

V našem kulturním prostředí jistě nevyrůstá nadbytek individualit pluralistických nebo dokonce universalistických. Tím lze vysvětlovat, proč se těmto individualitám málo rozumí a proč se vůči nim uplatňují hlediska nepřiměřená. Je evidentní, že dosáhnout jednoty osobnosti je daleko snazší úkol pro pracovníky monothematické a statické než pro individuality mnohostranné a « mnohoosé », abychom užili termínu Götzova. U monothematických autorů nejde vlastně o jednotu osobnosti, protože jednota předpokládá mnohost, předpokládá sjednocení více idejí, tendencí, sklonů a zájmů; ale kde není co sjednocovat, tam nejde o jednotu, nýbrž jen o jednotvárnost, o ctnost z nouze. Proto je jasné, že víc než takováto « jednota » osobnosti znamená vnitřní a do díla promítnutý zápas individuality pluralistické, i kdyby tento zápas neskončil plným vítězstvím, dosažením dokonalé osobnostní jednoty.

F. X. Šalda byl výjimečná individualita pluralistická, směřoval i k universalitě. Pracoval v době, která kulturně byla bohatě nasycena, často i přesycena, a zároveň psychicky rozduřena, až « atomisována ». Pro ducha, který na všechny podněty intenzivně reagoval, tu vyrůstalo samozřejmě nebezpečí nejednotnosti, zvláště když k jeho šíři zájmů přistupoval jeho vrozený a vědomě posilovaný a rozdmýchávaný dynamismus, touha po stálém vnitřním obrozování, po nových a nových inspiracích a tvůrčích výbojích. Šalda napjatě sledoval všechny nové směry a přistupoval k novým problémům, úkolům a zápasům svěže, zaníceně, bojovně a podnětně. Mnohostrannost a mnovztahovost nemusí znamenat nejednotnost, zrovna tak jako jednostrannost nemusí znamenat jednotnost. Existuje jednota v mnohosti, jak to zvláště dovedl objasnit a zdůvodnit filosof a biolog Hans Driesch, ve vývoji lidské společnosti F. Engels (vzájemné aktivní působení základny a nadstavby). Pluralismus může být zvládnut jednotou osobnosti; arci rozdíl mezi ním a eklekticismem se pohybuje často jen na ostří. Umělecky a kriticky je pluralismus mnohost, kde každá jednotlivina je plně a je-li třeba i bolestně prožívána; eklekticismus je mnohost, kde některé hodnoty jsou prožívány a jiné nikoli, nic není však docítěno a domyšleno až do důsledků, ničím autor opravdově netrpí, a proto jednotlivé složky a vztahy nemohou být uvedeny v soulad nebo dokonce na jeden kořen. Šalda vždy útočil nekompromisně proti eklekticismu, který kritisoval především u Vrchlického (v souhlasu s Masarykem a zřejmě pod jeho působením). Někteří posuzovatelé předhazovali i Šaldovi eklekticismus, poukazujíce na jeho četné proměny v hlediskách a přístupech k různým problémům a hodnotám. Obránci Šaldovi, např. kritik Pavel Fraenkl, odmítali tvrzení o jeho eklekticismu a zdůrazňovali, že Šalda na rozdíl od Vrchlického byl duch vyhraněně voluntaristický, a takovým individualitám že eklekticismus nehrozí. Není jistě pochyby, že voluntarismus je nemalou zábranou proti eklektické podléhavosti a těkavosti, ale otázka jednoty osobnosti není jen záležitostí voluntarismu, nýbrž celého člověka. Nelze také proti sobě stavět jen krajní protiklady – dokonale jednotnou osobnost a rozptýleného eklektika. Bylo a je více těch, kdo mezi oběma póly zápasí, kdo se osobnostní jednotě přibližují, také jí dosahují, a opět se jí vzdalují. Jak spojit jednotu a mnohost? Jak spojit osobnost se stálým obrozujícím hledáním? Pro tyto bytostné otázky

měl vnímavé porozumění i filosof tak matematický jako byl A. N. Whitehead, který sepsal neobvyklé dílo « Adventures of Ideas », « Dobrodružství idejí », zaměřené proti každému myšlenkovému znehybnění, které vždy znamená sterilitu. Zároveň však Whitehead v téže knize nezapomíná uvažovat o problémech osobnosti (« personality » a « personal unity »).

Kde je pluralita vztahů, tam vždy vystupují protiklady. Jsou protiklady plodné, které podněcují a vedou k synthesi, k vytvoření celku; ty nejfunkčnější přímo podmiňují celek, který bez nich neexistuje. Takové protiklady lze nalézat u osobností, které jsou příkladem nejvzácnější jednoty. Tak o Albertu Schweitzerovi praví Charles R. Joy: « Je to zároveň Savonarola kázící soud a svatý František učící a projevující milosrdenství ». Je však třeba připojit: Názor, který považuje *každý* protiklad za plodný a funkční, je stejnou simplifikací, jako názor, který v každém protikladu vidí rozpor, nedůslednost a omyl. Jsou protiklady « neutrální », které přímo neinspirují k vytváření celku, ale také tomuto tvůrčímu postupu nepřekážejí, a jsou také protiklady nesmiřitelné a neslučitelné – ty mohou být projevem, dokonce významným projevem individualismu, nikdy však personalismu. Dialektický myslitel M. Cornforth ukázal na nebezpečnost a scestnost novopozitivistických teorií o « likvidaci » ideových a společenských protikladů vysloveně antagonistických.

Jde tedy u Šaldy o protiklad linie a plurality a o protiklad obnovovaného mládí a životní důslednosti. Kdy tu jde o protiklady funkční nebo aspoň smiřitelné a kdy o protiklady antagonistické? Zkoumat tento problém a pokoušet se o odpověď na něj s vyloučením předběžného záměru apologetického nebo ortelujícího náleží mezi nejtěžší úkoly. Nejde však také o žádný rádobý senační psychologismus, ale o povinnost odpovědného vyrovnávání s výjimečnou osobností a s jejím odkazem generacím následujícím.

Vytčený úkol je ovšem znesnadněn i tím, že Šalda nejednou promlouvá jazykem nikoli svým, že častěji parafrazuje a přejímá, a že neujasní vždycky, do jaké míry se s daným vzorem ztotožňuje. Tam, kde svůj vzor necituje, je nezbytné předpokládat, že s ním souhlasí. Pro ty, kdo si tvoří Šaldu k svému obrazu tím, že si z jeho projevů vyberou jen ty citáty, které se jim hodí, je jamosřejmě celé toto uvažování zbytečné.

Jestliže jsme v předchozích výkladech nalézali protiklad in-

dividualismu a personalismu v jeho mladších projevech, bylo to možno pokládat za organický jev vývojový; jestliže se však s ním setkáváme i u Šaldy zralého a nejzralejšího, a jestliže přistupují k tomu problémy vztahu linie a plurality, vnitřního obrozování a životní důslednosti, pak před námi v různých aspektech vystává otázka jednoty osobnosti která je akutní především u těch, kdo orientují a vedou.

Jak o této základní otázce usuzují pracovníci, kteří stáli Šaldovi blízko a k němu se vraceli? Básník a literární psycholog Otokar Fischer ve své studii « Šaldovo češství » – na základě shodného citátu z r. 1893 a 1935 – usuzuje, že u Šaldy existuje větší jednota osobnosti, než se zdá; v dílčí studii ovšem nebylo možno celý problém obsáhnout. Šaldovy proměny – např. ve vztahu k umění proletářskému a potom k poetismu – prohlašuje Fischer jen za « drobné výkyvy »; na téže straně konstatuje, že Šalda si váží směru Barrèsova a Maurrasova, « třebaže nejde jejich stopami ». Je jisto, že Šalda nešel jejich stopami, ale v tom není celá odpověď. Kritik a vykladač meziválečné doby, František Götz, píše o « mnohoososti » Šaldově, což je ovšem konstatováním, nikoli analýzou; podobně vyznačuje Šaldův proměnný dynamismus charakteristikou v podstatě kladnou, že šlo o vůli nesetrvávat « na dobytém území ». Ve své šaldovské studii ve sborníku « O českou literární kritiku » (1940) vyjadřuje Götz nejeden soud přísnější než ve své monografii z r. 1937. Zdůrazňuje zde, že Šaldův zápas o jednotu osobnosti nepostrádal křečovitostí. I v této studii se však na jiném místě vrací k obhajobě osobnostní jednoty a charakteru u Šaldy, značně si však usnadňuje úkol tím, že srovnává Šaldu s omezeně neměnným Arnoštem Procházkou. V takové konfrontaci Šaldův kinetismus arcí snadno vítězí. Götz v této souvislosti definuje: « Kritik má v sobě cosi jako velký herec: musí se přizpůsobovat cizím osobnostem a svůj charakter vidí v tom, že dovede obejmout v sobě co největší množství charakterů cizích, aniž však se zbaví vrcholné svobody a schopnosti soudu nad lidmi, jejichž dílo prožívá ». V tomto paradoxu je mnoho obsaženo a vysloveno, jde jen o to, jak daleko může to « přizpůsobování » jít a jak opravdově je zladit s vrcholnou svobodou, a dodejme, i s vrcholnou odpovědností. Götz při této své apologii připouští, že u Šaldy lze nalézat nejedno význačné zakolísání a že byly doby, kdy se přikláněl k nebezpečnému probabilismu.

Několik autorů uvažovalo o jednotě Šaldovy osobnosti již ve sborníku k jeho pětadesátinám v r. 1932. Esthetik Josef Bartoš tu vykládal o jednotném kořeni všech Šaldových zájmů a o jeho schopnosti synthese; tyto věci lze jistě prokazovat, ale není to celostná odpověď na otázku po jednotě osobnosti. Kritik Bohumil Mathesius, jehož některé výklady o Šaldovi jsme již zaznamenali, rozvádí své pojetí, že u Šaldy jde o jednotnost jiného druhu než ideovou, naopak filosof J. L. Fischer vidí v Šaldovi « řádovou osobnost », při čemž odmítá jeho metafysiku, a zvláště pozoruhodnou úvahu tu předkládá spisovatelka Pavla Buzková, kterou Šalda – jak svědčí některé jeho posudky – velmi respektoval. Spatřuje v Šaldovi arcibojovníka, který s vrcholným napětím zápasí o svou jistotu a který oslavuje a uctívá krásu i utrpení zápasu. Šalda je podle Buzkové typický dualista, je vroucně hledající křesťan i « okouzlený pohan », je ovšem i stoprocentní člověk moderní. « Vášnivým postulováním řádu Šalda hlavně krotí svůj vrozený individualismus, jehož nebezpečných srázů si byl brzy vědom ». P. Buzková praví, že Šalda je vnitřně ustálen, že vždy postupuje ve své jednotné linii – ale tím více překvapuje nenadálá závěrečná otázka autorčina, není-li za Šaldovým ohnivým vyznáním víry « drásavá, propastná skepse? » Snad leckdo mohl autorce vytknout, že její závěrečná věta je v rozporu s předchozími jejími úsudky o jednotné linii Šaldově, ale takový rozpor odpovědně uvažující autorky váží víc než laciné tirády neomylně se tvářících vykladačů, kteří aprioristicky nepřipustí žádnou úvahu o vnitřní problematice Šaldově. Hlasy těch, jimž je všechno na Šaldovi zcela jasné, by zde nebylo účelné zaznamenávat.

Pokusili jsme se již naznačit, že Šaldovo úsilí o jednotu osobnosti bylo nezbytně komplikováno jeho vnitřní množností a jeho stálou snahou obrozovací; připojme k tomu i protiklad vášnivého smyslu pro ukázněnou a promyšlenou stavebnost a elementární tendence k živelné výbušnosti, někdy i přímo k jejímu kultu. Různé symptomy nejednotného pohledu a souzení lze nalézat v Šaldově vztahu k směrům formalistickým, ke katolicismu, k literárním směrům avantgardním. Nejednou narážíme na těžko smířitelný protiklad i v témže čísle Zápisníku – např. na entuziasmus pro iracionální romantickou « poesii noci » i na chválu valéryovské, intelektualizované, krystalově jasné « poesie dne ». Podobně nejednou i v rámci jedné studie: Se stejným zanícením

píše Šalda o Verhaerenových tendencích titanských jako o jeho překonávání titanismu. Je samozřejmě právem a je i povinností kritika, aby se vžíval do nejrozmanitějších stavů a dějů citových, ideových, imaginačních u jednotlivých autorů, ale je právě výsadou a také «čestným břemenem» kritika, aby své nejnámavější pochopení vyrovnával se stupnicí svého hodnocení. Není třeba dodávat, že toto vyrovnávání a vyvažování uskutečňoval Šalda velmi často: nelze se však vyhnout poznání, že nebylo tak tomu vždy. Lze např. těžko smiřovat, když v r. 1926 se Šalda při obraně svého částečně kladného hodnocení fašismu dovolává hlasatele násilí G. Sorela a zároveň píše procítěný nekrolog ducha tak ušlechtilé humanitního, jako byl Albert Škarvan.

Je třeba jistě pamatovat, že leckteré protiklady v díle Šaldově lze prostě vysvětlit autorovým vývojem; ale jde především o projevy, vyslovené *současně* nebo se v různých údobích opakující.

Mezi trvalé nebo aspoň dlouhodobé problémy Šaldovy patří protiklad vytříbeného intelektualismu (Šalda dovede napsat výmluvnou apologii architektonického rozumu, «latinského řádu») a polymorfního iracionalismu, biologicky «vitalistického» i psychologicky intuitivního, silně ovlivněného Nietzsche, později Klagesem, Bertramem a jinými filosofy a kritiky. Podle jejich měřítek rozlišoval Šalda vitální «duši» proti neživotnému prý «duchu» a dospíval nejednou i ke glorifikaci «temných vývařisek» a «běsovských sil» jako základních činitelů básnické tvorby. Zde zásadně správné poznání, že konstruující racionalita nestačí na tvůrčí akci a nemůže být proto jediným určovatelem kritických měřítek, se rozrůstá do důsledků problematických a jak pozdější vývoj ukázal, i nebezpečných. Podněty ke kultu iracionalismu čerpal Šalda především z myšlení německého a je známo, do jakých bažin tento proud ústil. Ve své obraně proti Peroutkovým útokům, v obraně jinak promyšlené a přesvědčivé, tvrdí Šalda, že «jednotu je možno hledat jen v životě, tedy v něčem *iracionálním* (potrž. Šaldou) a že není ji možno hledat v pojmových jmenovatelích ...». Ovšem důsledné uplatňování takové směrnice by zneemožnilo práci kritikovu, zvláště veškerou metakritiku, kterou Šalda také rád pěstoval. Těžko může mladému literárnímu historikovi pomoci k základní orientaci, čte-li v Šaldově stati «Nynější rozpaky literárního dějepisectví» (1931) chválu pozitivistického, krajně exaktního Lansonova a zároveň iracionalistů Gundolfa a Ber-

trama. Jak ukazuje M. Jodl a jiní novější myslitelé, iracionalistické myšlení německé spělo od svých imposantních romantických počátků až k hitlerismu. Podrobně osvětlili tuto devoluci dva Lukášové – anglický E. F. Lucas («The Decline and the Fall of the Romantic Ideal») a maďarský György Lukacs («Die Zerstörung der Vernunft. Der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler»). Uvedme v této souvislosti, že Šaldovu smyslu pro zážitek a projevy iracionální lze do značné míry přičíst, že mu zůstal celkově vzdálen Benedetto Croce, představitel tak vyhraněného logicismu. (Častěji ovšem vyjádřil Šalda svou bezýhradnou úctu k dílu Croceovu).

V částečné spojitosti s uvedeným protikladem je nejednotné Šaldovo stanovisko k antice a ke kultu jejích individualit. Ve svých posudcích Macharovy interpretace a mythisace antiky odmítá Šalda dobové tendence novopohanské, ač jejich patronem byl Nietzsche, ale o něco později ve svých «Několika dojmech a reflexích italských» dovede říci čistě macharovsky a přímo i nietzscheovsky a mommsenovsky: «– šel jsem stopami toho Julia Caesara, který, než se stal diktátorem, byl catilinskou existencí, toho Julia Caesara, nad nímž krčili rameny rozšafní a opravdoví tlachalové á la Cícero a jenž jest mně opravdovější i při své toaletě, i když si jen koketně zastíral pleš věncem, než tento senilní žvanivec ve svých nejoprávdovějších vážnostech a nejdůstojnějších pózách, které zabíral s důležitostí, jako by se v nich měl dát fotografovat pro ilustrovaný týdeník». Je to ovšem pověděno v rámci «dojmů a reflexí», ale ani takový rámec nedává právo kritiku-mysliteli na charakteristiky tak nevěcné a troufalé. Právě v době, kdy Šalda takto orteloval, psal velký polský klasický filolog Tadeusz Zieliński své objevné studie o Ciceronovi a vycházely v Německu edice jeho dopisů. A pokud jde o apotheosu Caesara – v témže roce, kdy ji publikoval (1911), psal Šalda dvakrát s vnitřním pochopením a spřízněním o Kierkegaardovi, který byl jistě nejtypičtější protichůdce všeho kultu caesarského. (Připojme, že na některé Šaldovy «dojmy a reflexe italské» mohl působit Giosuè Carducci).

Lze jistě plně rozumět, jestliže některý autor žije hlubokým vztahem např. k Chelčickému a k některému básníku gotickému, třebas i v leccčem živelněmu, např. k Chaucerovi. Ale jako antagonistický protiklad se jeví, jestliže Šalda dovedl projevovat takový

enthusiasmus pro Chelčického a přitom se tak přiblížit k baroku, jehož podstatné a specifické složky (zvláště to prolnutí sensualismu a mysticismu) jsou absolutně cizí hodnotám, které skládají osobnost Chelčického. Teprve ke konci života demonstroval Šalda své oddálení od Chelčického. Ve svém kuturně filosofickém eseji « O smyslu literárních dějin českých » (1936) píše: « Chelčický zatracuje t. zv. donaci Konstantinovu, kterou prý jed je vlit do těla nevěsty Kristovy, církve. Ta donace Konstantinova je ovšem, historicky mluveno, falsum a podvrh; ale není také symbolem a výrazem toho universalismu, který je dědictvím římského imperia? Není to i nepřímá tato universalita katolická, proti které vystupuje tento odbojník a sektář stůj co stůj? » V této zhuštěné formulaci překvapí pozornějšího čtenáře Šaldova několik předpokladů a závěrů. Především jak zde Šalda úplně přechází základní skutečnost a jádro problému, kterým je Chelčického boj proti směšování moci duchovní a světské; Šalda, který tak radikálně bojoval i proti každému sblížení obou těchto sfér (viz jeho kritiku Masarykovy « Světové revoluce »), náhle se zcela distancuje od charakterového zápasu myslitele, kterého tak ctil a miloval. Do konce vykládá Chelčického boj duchovní jako záležitost jakéhosi povahového paličáctví, když ho nazývá « odbojníkem a sektářem stůj co stůj ». Bylo by možno chápat, že kritik vytyká Chelčickému odboj proti církevnímu universalismu; méně již je pochopitelné, že ztotožňuje tento universalismus s ustavením konkordátu, a ještě méně lze chápat, že katolickou universalitu definuje jako – a jen jako – pokračování a « dědictví římského imperia ». Šalda se zde staví na stranu katolické apologetiky historické, ale nakonec jí nečiní nejlepší službu, protože každý opravdu duchovně myslící theolog i netheolog odmítne slučování mocenského universalismu starého Říma s universalitou křesťanskou.

Zmínili jsme se o Šaldově vztahu k baroku; je zde ještě jiná paradoxní souvislost – Šalda se počal nejdůvěrněji příklánět k tomuto směru tak spjatému a absolutismem duchovním i světským, právě v době, kdy důsledně a statečně rozšiřoval svou kritiku estetickou a literární na kritiku sociální.

Je třeba se zamyslet ještě nad jinými rozpory. V pátém ročníku Zápisníku kritikuje Šalda Rádla za jeho názor, že Flaubert a Casou nemají skutečnou lásku k člověku, a uvádí zvláště z Flaubertova díla postavy, které mají být důkazem, že « Flaubert miloval lid

hlubokou nenaučenou sympatií ». Ve Flaubertově pohledu na bědné a ponížené lidské existence vidí Šalda nejen « velký čin estetický », ale také « velký čin mravní ». A v dalším čísle Zápisníku jsou dva čelní francouzští romanopisci XIX. století charakterisováni jako matná světla vedle hvězdy Stendhalovy. Nejdříve je přísně posouzen Balzac. « A Flaubert? Jak stárne, zazdívá se víc a víc, morosnější a morosnější, do mnišské cely jakési abstraktní dokonalosti, přerážá víc a víc niti spojující ho s lidstvem, s náhodou, s dobrodružstvím, s enthusiasmem. Balzac a Flaubert – cítíš jasněji a jasněji, to jsou konec konců geniální umělci-výrobci literatury, kdežto Stendhal to je poesie sama, nevětralé víno jejího opojení, kvas božské mladosti ».

Je jistě velikou tvůrčí hodnotou – a zvláště v našem prostředí vzácnou – dovede-li kritik rozvíjet vztah znalecký, milující a objevný k mistrům poesie dávné i moderní. To platí i o vztahu k dramatikům a prosaikům. Těmito vztahy vytváří Šalda plodné soulady i plodné protiklady – ale i protiklady problematické a neslučitelné. Není pochyby, že Dante ve svém visionářském prožívání anticipoval nejedno extatické martyrium Rimbaudovo – ale nedohledná prohlubeň se prostírá mezi životním vztahem k božímu poutníku Dantovi a tak maximálním, adorujícím vyvýšením « božského rošťáka » Rimbauda (již ten název chtěně rozmarný, okázale gaminský je zřejmě vypočten jako atraktivní pro tehdejší mladou generaci, která Rimbauda uctívala a překládala, a je to při tom název naprosto nevýstižný). Šaldův vztah k mladé generaci přecházel i celkově z přátelského porozumění do lichotivé oslavnosti; to se zvláště jevílo v poměru k nastupujícímu poetismu po první světové válce, vyvrcholením byla Šaldova knížka « O nejmladší poezii české ». Více ctitelů cítilo v tomto Šaldově postoji značnou nedůslednost – tak i blízký přítel Šaldův Otokar Fischer. Lze k tomu připojit, že Šalda svým favorizováním poetismu a směrů jemu příbuzných zabraňoval účinně své vlastní ideové lyriky, která v posledním údobí jeho života bohatě rozkvetla a která ovšem hloubkou své meditace a svým zahleděním nejednou metafysickým tvořila protipól k cirkusovosti poetismu a samozřejmě nemohla a nechtěla soutěžit s jeho líbivostí.

Šalda později zaujal kritické stanovisko k poetismu. Ale vývoj tohoto jeho vztahu – i jiné skutečnosti – budí otázky, zdali šlo u Šaldy vždy o vývoj k jednotě osobnosti nebo o zápas o vývoj k

této jednotě. F. Götz vidí v Šaldovi podvojnost individuality « universalistické » a « prometheovské »; je však otázka, zdali každý z přechetných Šaldových vztahů se odehrával na úrovni těchto vysokých typů. Nebyl to někdy projev neomanie, být vždy na hřebeni poslední vlny, což není vždy výrazem stálého vnitřního obrozování, ale naopak výrazem vnitřní nejistoty? Tvůrčí osobnost žije nejaktivnějším vztahem k času, je jeho součinitelem, zasahuje do něho a je jím zároveň inspirována a dynamisována, ale neztrácí se nikdy ve zlomcích jeho akordů a nestíhá každou jeho pomíjivou vlnu. Mnohovýznamný je Šaldův sebeportrétní verš: « Všem božstvům jsi zaplatil daň ». Častěji se vnuká pro Šaldu název, jímž býval charakterisován Johan Gansfort: Magister contradictionum. Kde u Šaldy převládají tendence k individualismu, tam je úrodné pole pro protiklady antagonistické – k těm dosud uvedeným by bylo možno připojit další: Jak propastný rozdíl se hloubí mezi Šaldovými hrdinskými zápasy ve službě nadosobních hodnot estetických, mravních, duchovních i sociálních, a mezi jeho polemikami úzce osobními, osobivými i osobičkářskými! Jaký protiklad mezi velkorysími syntetickými koncepcemi, které se povznášejí nad mikrologii a detailistiku svým suverénně perspektivním pohledem a mezi formulacemi pythicky mnohoznačnými, které svou zamlženou a metaforickou zdobností a všeobecností spíše obcházejí daný problém, než objasňují!

Snažíme-li se hledat pravdu nejsvědomitěji, dospíváme k závěru, že Šalda eklektik nebyl, ale také nikoli celostně jednotná osobnost. (Je ovšem možno chápat pojem osobnosti jinak, než jak jsme si jej stanovili na počátku této úvahy). Není pochyby, že v několika oblastech svého úsilí Šalda dosáhl jednoty plné a dokonale funkční. Je zde však třeba specifikovat.

Mluvili jsme o problematice osobnostní jednoty u Šaldy. S touto otázkou úzce souvisí – a do značné míry je jejím důsledkem – dialektický vztah jedinec – kolektiv. Tak jako krizí osobnosti, je moderní doba vyznačena krizí tohoto vztahu. Proto se touto krizí zaměstnávali myslitelé různých směrů – v linii Marxově a Engelsově G. V. Plechanov, také idealista Renouvier, realista Masaryk a jiní. Přední znak personalismu je zajisté vyrovnaná interakce mezi jedincem a společností. Ovšem jakákoli rovnováha v tomto vztahu byla s nástupem moderní doby – a namnoze je dodnes – nejtřesněji porušena, a tato skutečnost spolupůsobila na vznik a postup

společenských konfliktů a katastrof. Proto zvláště za první světové války a po ní pokoušela se řada filosofů, sociologů, psychologů a jiných badatelů o řešení této hrozivé vychýlenosti. Celoživotní úsilí myšlenkové i praktické věnoval této « nemoci věku » Albert Schweitzer a tímto úsilím realizoval své záklakadní heslo o úctě k životu; v lecčem je mu blízký filosof dějin a kultury Theodor Litt, který dovede své ideje účinně přenášet do pedagogiky; podíl osobnosti na duševním rozvoji lidské pospolitosti přesvědčivě dokládá filosof a psycholog kultury Eduard Spranger; sem náleží i Antonio Gramsci se svým důrazem na aktivitu člověka a s celým svým výkladem a domýšlením marxismu jako absolutního humanismu; mnohé pronikavé postřehy sociálně psychologické a prohloubené interpretace starých pravd přinesly i osobnosti theologické jako Jacques Maritain a Emil Brunner; z amerických filosofů zasluží být uveden aspoň pokračovatel Royceův, W. E. Hocking, ze zástupců sociálního křesťanství Rauschenbusch a Fosdick, vedle nich a nad ně velký švýcarský myslitel, křesťanský komunista a sociální pracovník Leonhard Ragaz.

Také Šalda se zamýšlí zvláště od vypuknutí první světové války velmi intenzivně nad vztahem jedince a společnosti; jde mu tehdy samozřejmě především o vztah k národu, jehož budoucnost byla v sázce, ale prokazuje také rostoucí pochopení pro vztahy obecně lidské, jak dosvědčují především « Loutky i dělníci boží ». Prohlubovalo se tehdy i jeho vědomí spisovatelových povinností k národu a k lidstvu. Ve válečném roce 1917 uveřejňuje v I. ročníku « Kmene » pojednání « Tvůrce a pospolitost », kde vychází z listu českých spisovatelů poslancům. Vyzdvihuje tu novou funkci spisovatele, být spolubojovníkem těch, kdo usilují o vyšší život; zároveň účtuje s některými staršími i moderními směry, z nichž nejeden byl blízký jeho srdci – nyní pociťuje, že romantismus, naturalismus, impresionismus již nejsou živou hodnotou pro soudobého člověka. Společný znak těchto směrů je podle tehdejšího úsudku Šaldova pasivita a negace. Jeví se v nich « škodlivost odloučení od obecnosti ». Opakující se tendence individualistické snažil se Šalda zvláště v údobí Zápisníku překonávat odpovědnými úvahami na thema jednotlivce – kolektiv. Uvažuje opětovně o vztazích mezi duševně žijícím člověkem a současnou společností a pronikavě analyzuje; v těchto úvahách projevuje i schopnost orientovaného pohledu historického. Proto Šalda dovede nejednou

nastínit a odstínit postupné odcizování tvůrčí osobnosti a společnosti, jak to učinil D. S. Savage ve svém díle « The Personal Principle ».

Z vytčených Šaldových úvah na thema jednotlivec – kolektiv upoutá v I. ročníku Zápisníku studie « Poslání vzdělanců », která se vyrovnává s knihou Juliána Bendy « Zrada vzdělanců ». Toto dílo tehdy získalo velmi silný ohlas, Šalda byl také nemálo zasažen jeho idejemi a později se nejednou na ně odvolával. V závěru studie o J. Bendovi vyslovuje požadavek, aby vzdělanec byl i politicky činný, aby se případně účastnil práce i v politických stranách, ale aby si vždy uchoval svou osobnost. Také ve svých polemikách s Ivanem Sekaninou a s Bohumilem Mathesiem opakuje Šalda své stanovisko, ovlivněné Juliánem Bendou.

Významný je v této souvislosti Šaldův již uvedený esej « Benjamin Constant, otec radikálního liberalismu » v III. ročníku Zápisníku. Soustřeďuje se tu na Constantovu teorii politickou a na jeho filosofii náboženství. Charakterisuje « integrální liberalism » Constantův, který nemá nic společného se skutečnou demokracií. « Liberalism Constantův je stále žhavá žízeň osobní svéprávnosti; všechno, co je, ne-já', společnost, instinkt sociální, stát, ano i zákon, je mu nepřátelské a podezřelé ». Zcela nehistoricky ovšem srovnává Šalda Constantovo zbožnění práv lidské osoby s Kantovou obhajobou věčných práv člověkových, i když Šalda pak toto srovnání omezuje. Bystře pak analyzuje Constantův druhotný vztah k náboženství a razí pregnantní závěry: « Jeho individualism splývá mně s egoismem a dotýká se těsně anarchie ». « Constant zakládá, nebo lépe dovršuje žalostný stav atomismu moderního člověka, kdy, já' zpřetrhalo pouta, vízící je k celku, a odřízlo se samo od pramene zdraví, síly a radosti: propadá pak nezadržitelně hypochondrii a melancholii, odumírající list na usýchající snítce stromové ». « Radikální individualism Constantův je možný jen v době mdloby a ochablosti velkých celků společenských ». Studii Šalda uzavírá požadavkem svéprávnosti jednotlivcovy, ale i jeho obětavé účasti na díle kolektivním.

V eseji « Básník a společnost » v V. ročníku Zápisníku pokouší se Šalda o pohled na vývoj vztahu mezi tvůrčí individualitou a společností. Vykládá o staleté básníkově závislosti na společnosti; je však třeba připojit otázku, zdali nebyl značný počet výjimek, a to velmi významných výjimek z této závislosti – vzpomeňme

např. tak protichůdných mistrů, jako byl Dante a Villon: každý z nich zosobňoval nezávislost na soudobé společnosti jiným postupem. Šalda pak přechází k romantismu, kdy básníci směřují k únikovosti, z té vyrůstá anarchismus a ztráta společenské funkčnosti. Od těchto typů odlišuje Šalda nonkonformismus, který znamená nezávislost a odbojnost společensky funkční, jak ji představuje zvláště výrazně Stendhal.

Více úvah v Zápisníku bylo samozřejmě vyvoláno dobovými událostmi. V článku « Povinnost intelektuálů » v témže ročníku Zápisníku Šalda zdůrazňuje, do jaké míry jsou odpovědni němečtí kulturní pracovníci za obrovský rozmach nacismu: v souhlasu s jinými pozorovateli a kritiky přísně soudí německé kabinetní odbornictví a skleníkové estétství. Apeluje na české duševní pracovníky, aby se přimkli k lidu, a tím si připravili cestu k působení na jeho vývoj. Ve zjištěné stati « Společenské kolektivum a společenské individuum » začíná kritikou řeči Gorkého na sjezdu spisovatelů v Moskvě, přehlíží pak opět staletou dráhu spisovatelské nesvobody, která vyvolala radikální protiklad v romantickém zbožnění básníka. Proti těmto extrémům zdůrazňuje Šalda postulát souladu a součinnosti mezi tvůrčím jedincem a lidskou pospolitostí. Vyslovuje se tu pro plnou demokratizaci literatury, cituje překvapivě názor Arnolda Bennetta, že spisovatel má « respektovat určité předsudky obecnosti ». Akcentuje zde básníkovy povinnosti k národu (stať byla napsána již v době narůstajícího nebezpečí, v roce 1934), zároveň však žádá, aby nikdy nebylo šetřeno národních neřestí. Končí ostrým odsouzením jakéhokoli glajchšaltunku spisovatelského. O tuto stať měl Šalda polemiku s B. Mathesiem, který v Literárních novinách tvrdil, že Gorkij překonal svůj individualismus, Šalda nikoli. Proti tomuto tvrzení Šalda podává své kredo: « Nebyl jsem nikdy individualista pro individualism; můj individualism byl mi vždycky jen příčina prostředční neb nástrojová, nikdy ne prvotná příčina hybná. Byl jsem individualista, poněvadž jsem individualism pokládal za nejzpusobilejší, aby nám vybojoval kousek té kladné svobody (podtrž. Šaldou), bez níž jsem si nedovedl tvorbu myslit ». Šalda zde užil – jako častěji dříve – termínu « individualism » ve smyslu cele kladném, takže vyslovil plné kredo personalistické. O celkovém vývoji a problematice svého individualismu nepíše tu Šalda svě-

detví zcela přesné; ale hlavní je to, že zde ve svém vyznání vystoupil v plné osobnostní síle a zralosti.

Na základě svého vyhraněného kreda praví Šalda v posudku Václavkovy «Literatury české XX. století»: «– aby básník vytvořil živý typický tvar, to žádá právě vyššího souladu vůle individuální s nadosobní tendencí dobovou». V posledním ročníku Zápisníku v «Meditaci k 28. říjnu» («Umělecká tvorba a stát») bilancuje vývoj literárních směrů a jejich funkce z hlediska českého i evropského, ukazuje, jak poklesl význam spisovatelů pro život národa, jak je potřebí spisovatelů svobodně se rozhodujících pro politickou práci a jak je také naléhavé, aby obecně u nás bylo dosaženo daleko vyšší úrovně politického myšlení a života.

Z hlediska celostního jasně vyniká, že Šaldovy úvahy o vztahu jedince a společnosti dosahují hodnoty, která je trvale aktuální, a postupují v linii vyváženého personalismu. Šalda sledoval pozorně sociální vývoj a socialistické myšlení od Říjnové revoluce a odpovědně uvažoval o funkci jedincově v tomto světovém pohybu. V této reálné konfrontaci překonával účinněji svůj individualismus než v jiných oblastech. Žádal-li «umění vzájemné a poměrové», v němž by šlo «o vyrovnání, smíření, splynutí individualismu i kolektivismu, typu i charakteru», pak podobné řešení – ne ovšem splynutí – plánoval i pro život společenský a politický. V těchto svých úvahách měl Šalda arci více předchůdců a vzorů, ale důležité je, že se na tomto poli dokonale orientoval a celou myslí a vůlí se ztotožnil se směrnicemi, které ukazovaly cestu z krize. Jiní myslitelé a badatelé formulovali poznání, jemuž se blížil Šalda v pojednáních o vztahu jedince a společnosti: Původní simplicita společnosti a jejích vztahů se změnila v komplexitu; k primitivní simplicitě již není návratu, proto je třeba usilovat o reintegraci na vyšší rovině. V této reintegraci bude jedinec uskutečňovat svou seberealisaci a zároveň se začleňovat do sociálních vztahů. Tak to vyjadřuje v nedávné své knize «The Integrity of the Personality» Anthony Storr. Všestranný myslitel Reinhold Niebuhr ve svém díle «Synové světla a synové tmy» («Ospravedlnění demokracie a kritika její tradiční obrany») zdůrazňuje nutnost stálého přezkoumávání mravních předpokladů, na nichž je společnost vybudována; jedinec má sloužit svými hřívnami kolektivu, ale jsou situace, kdy jako osobnost musí vystoupit nad svou pospolitost i nad celý dějinný proces. P. Teilhard de Chardin by k tomu

dodal, že takových situací nutně se rodí víc, protože se současně vyvíjejí dvě vývojové tendence protichůdné – totalizace a personalizace.

Problémy vztahů jedince a kolektiva se postupně stávají vždy palčivějšími a nejdopovědnější pracovníci zápasí o jejich zvládnutí. V mnohém dospívá k závěrům shodným s Šaldou předčasně zesnulý francouzský myslitel Emanuel Mounier a to v analýze a soudu, i v syntézi a programu. Provedl neúprosnou pitvu rozkladného měšťáctví, bojoval za nový sociální řád, vyslovil se i pro proletářskou revoluci, ovšem jako její cíl postavil výchovu k svobodě osobnosti. Se Šaldou sdílí lásku k nejhlubšímu francouzskému mysliteli a přímo žádá, aby bylo hledáno «pascalovské východisko». Proto také jako Šalda osvětluje modernímu vnějškovému člověku význam a svatost vnitřního života. Jako Šalda ostře odlišuje ideu svobody od úpadkového liberalismu. Nejúporněji bojuje proti znelidštění kultury a tvůrčí sílu svého zájmu soustřeďuje na promýšlení a budování osobnosti.

Současně i souhlasně s Šaldovými anticipacemi nové kultury a nové společnosti přinášel své podněty a výhledy Jean-Richard Bloch a jiní. Dnes by Šalda nepochybně uvítal mnohé rozbory a úvahy Ericha Fromma, představitele «kulturní psychoanalýzy», který opravuje svého učitele humánnějším a konstruktivnějším pohledem na člověka a lidskou pospolitost. Současný zástupce výrazně sociologického směru v anglické literární vědě, Raymond Williams, vyslovil zajímavou paralelu záporných a kladných badatelů o vztazích mezi jedincem a společností: Freud hraje roli Hobbesovu, Fromm roli Lockeovu.

Aktivní, to jest osobně a osobnostně zúčastněné pojetí vztahu mezi jedincem a společností může být zahrnováno i pod pojem synergismu. Tohoto termínu je ovšem užíváno také – a patrně častěji – ve smyslu metafysickém. Personalismus je vždy synergistický, překonává člověkovu izolaci sociální i duchovní. Šaldu přitahoval od mladých let opětovně synergismus pozemský: «Nechci a nebudu trpně sloužit vývoji, musím chtít jej spoluurčovat a spoluvytvářet». Synergismus Šaldův se spojoval zvláště v době mladých výbojů s tendencemi titanskými, čímž se odlišoval od synergismu Masarykova. V eseji «Umění a náboženství» cituje Šalda s patrným souhlasem titanisující pojetí synergismu typicky germánského v díle Arthura Bonuse. Ještě dále v tomto

pojetí synergismu pokročil Maxim Gorkij, jehož koncepce « bogostroitělstva » se stává titanismem na druhou a na čas také zasáhla Šaldu (o tom viz úvahu Bohumila Mathesia).

Jiné argumenty pro synergismus tohoto typu lze nalézat u některých filosofických současníků Šaldových, např. u anglického Samuela Alexandra, který ovšem na Šaldu nepůsobil (a vůbec u nás zůstal neznám). Později se Šalda svým vnitřním vývojem přiblížil Masarykovi, ale právě tehdy se mu vzdaloval na jiných polích. Trvale blízký zůstal Šaldovi nepochybně Berďajev se svou odvážnou, ale nikoli již titanskou ideou, že Bůh očekává od člověka pomoc při díle stvoření; o Berďajevu se také Šalda zmiňuje. Nemluví však o geniálním mysliteli novodobého židovství Martinu Buberovi, který dovedl tak pronikavě zdůvodňovat svůj synergismus metafysický (Bůh nechce lidské loutky, ale « stvořil si partnera v dialogu času ») i synergismus lidského společenství (filosofie « ty »). Podle některých náznaků porozuměl Šalda později také hlubším vrstvám filosofie W. Jamese, který svým názorem o významu člověkovy aktivity pro dílo Boží se hlásil k synergismu. Šalda se postupně spíše vzdaloval anglokeltskému duchovému prostředí a proto nedošli jeho pozornosti filosofové vyhraněně personalističtí a synergističtí jako anglický Hastings Rashdall nebo americký R. T. Flewelling.

Své životní drama duchovní, které bylo především hledáním vysvobozujícího ujasnění synergistického, zhustil Šalda zvláště do své básně « Zápas s andělem »; pramálo je tak výsotných zpovědí v české poesii. A to nejhlubší je obsaženo v Šaldově názvu « dělník boží ».

V souvislosti s Šaldovými kritickými a programovými úvahami o vztahu jedince a kolektiva sluší aspoň zmínit se o jeho filosofii středu, kterou rozvíjel zvláště v posledních letech svého života, a které proto nemohl již dát svou poslední pečť. Bylo patrně více těch, kdo byli překvapeni tímto pozdním programem Šaldovým, a mnozí byli ochotni v tom spatřovat ústup a Canossu, protože Šalda byl po léta znám jako krajní odpůrce jakékoli « středovosti » a jako podporovatel všeho radikálního, krajního a výlučného. Každá středovost není ovšem ještě středocestím ve smyslu bezcharakterní vlažnosti, kompromisnosti, chytráctví a bezideovosti; slovo « střed » může mít i dnes též význam jako « centrum ». Šalda dospěl ke své filosofii středu v napjatých letech třicátých, přidu-

šených předtuchami blížících se pohrom. Publikoval tehdy (1935) perspektivní a programovou studii « Češství a Evropa », kde konstatuje ve shodě s jinými pozorovateli, že osa Evropy se posunuje od západu k východu, a ptá se, o jaký úkol v tom kontinentálním pohybu by měl český národ usilovat. Vyslovuje názor velkoryse odvážný, že nám přísluší syntetizující funkce mezi východním kolektivismem a západním individualismem. V témže ročníku Zápisníku pak zdůvodňuje svou ideu v odpovědi na polemické hlasy (« O tom středu nebo politika papírová a politika reálná »). Mluví proti každé ztrnulosti a nehybné setrvačnosti duševní i formulkové, odvolává se na Havlíčka a na Leninovo odsouzení papírového radikalismu a příkře odsuzuje Heglovu historickou dialektiku: « Ne vývoj pro člověka, ale vývoj pro vývoj, samoúčelné blouznění logicistického monomana. « Potom vyslovuje svou filosofii středu a tím objasňuje, že mu nejde jen o kulturně politickou úvahu na základě geografickém, jak by se mohlo zdát z jeho stati « Čechy a Evropa », ale o program aktivní synthese, vrcholného psychického soustředění, které má tvořivě vyjádřit naši osobitost a důstojnou účast na mezinárodním vývoji kulturním a sociálním. « Kulturní aktivism hledá a musí hledat střed a jeho integraci; jinak to není aktivism, nýbrž pasivism, smýkaný vývojem pro vývoj, fatalitou vnějších náhod ». « Střed není prostřednost ». « Politika středu, to nejsou operace mechanické, to je organická tvorba: být práv chvíli a její nutnosti ze středu vlastní bytosti, vyrovnat ji tvořivě s požadavkem nitra ». Šalda zřejmě dalekosáhle zobecňuje a zduchovňuje původní zeměpisné východisko – naši polohu ve střední Evropě; některé jeho resultáty jsou jasným aktuálním a více než aktuálním programem, některé se však zamlžují do značné abstraktnosti nebo náznakové heslovitosti, kterou by bylo třeba velmi konkrétně a systematicky rozvést a zdůvodnit. Jde tu o pojetí mnohovýznamné, jehož nejpodstatnějším motivem byla snaha soustředit všechny kladné síly národa v nebezpečné době. Nepochybně by Šalda svou koncepci propracoval a polemicky obhajoval, kdyby mu bylo přáno k tomu času. Ale i tak náleží Šaldova filosofie středu k odkazům jeho úvah o vztahu jedince a společnosti a tím k jeho intencím personalistickým.

Je pozoruhodné, že uvedenou koncepci Šaldovu zcela pomínul a zamlčel ne jeden jeho vykladač, který se pasoval za mistrova vyvoleného pokračovatele. Vůbec posmrtný osud Šaldův ve

výkladech mnohých interpretů je historie málo radostná. Jsou citelové poctivě věrní a upřímně přísahající na slova mistrova a jsou to lidé charakterní a čistí i ve své oddanosti až absolutní a bojovně nedůtklivé vůči každé kritické úvaze o Šaldovi. Skutečné příspěvky k poznání Šaldovy individuality a jeho složitého vývoje nelze ovšem od nich žádat. Ale byli a jsou i ti, kdo se suverénně považují za jediné neomylné vykladače jeho díla; pokud se vytrvale, všestranně a hloubkově vyrovnávají s jeho odkazem, lze jim jejich sebevědomí popřát. Mělo by však být nepochybně samozřejmým předpokladem, aby tito hlasatelé a oslavovatelé respektovali aspoň základní hodnoty života a díla mistrova. Je sice starou skutečností, že učedníci a epigoni napodobují – a rozmnožují – spíše chyby svého učitele než jeho ctnosti a má to snad svůj účel a smysl – že takto posléze vynikne ještě silněji skutečná velikost mistrova. Mnohý okázalý «šaldomorfismus» se mění v «šaldodeformismus». Více než přímí odpůrci uškodili a škodí Šaldově památce ti, kdo si vybírají z jeho resultátů a podnětů ty, které se jim hodí, a nejednou je ještě zkreslují. Mluvili jsme o tom, s jakou soustředěností a s jakými kladnými výsledky usiloval Šalda o řešení problémového vztahu jedinec – kolektiv a jak zdůraznil vyváženě a stejnoměrně význam společenství i nezadatelnou hodnotu osobnosti: Jak by asi pochválil theoretika, kterým byl prohlašován za předchůdce jeho směru, a který na sjezdu spisovatelů v roce 1946 «řešil» problém šalomounskou thesí: Nejen jednotlivý člověk, ale také kolektiv – národ, třída, generace je individuum nebo individualita, proto nesluší se stavět do protikladu jedince a společnost. Ovšem tento protiklad je právě základně dialektický a častěji prokázal svou plodnost. – Velmi šalomounské bylo také vyrovnávání s Šaldovými idejemi a činy, které se jevily jako velmi náročné, nepohodlné, bojovně asketické: vyhlásila se these o «nepřenositelnosti» Šaldových směrnic a zásad do jiné doby – a zpravidla to byly právě ty směrnice a zásady, které pro dnešní dobu jsou vrcholně aktuální. Do nebe volající je počínání těch, kdo Šaldu vyvyšují a glorifikují a přímo absolutizují se záměrem příliš průhledným – aby jeho jménem mohli tlouci ty, na které mají spadeno. «Nemáme Šaldu» – stalo se stereotypním zaklínadlem a stalo se i záminkou a záštitou pro každou zákeřnost. Nejednou takto zneužívají Šaldu, bojovníka za nejvyšší svobodu, «vykladači», kteří vždy mlčeli k ponižování a rdošení svobody a zá-

roveň dělali úspěšnou kariéru. A ti hlaholili o těch umlčených a persekvovaných, že měli produkovat jako Šalda. — Bylo by zajímavé zjišťovat, kolik tito Šaldovi «obhájci» mají z ducha Šaldova. Jak Šalda praví v článku «Umělecká tvorba a stát»: «A sbor v pozadí spívá: Ano, bývávalo ...».

Tím více je arci třeba ocenit, co pověděli o Šaldovi kritikové i jiní autoři, kterým šlo jen o pravdivé poznání a o vyzdvižení všeho kladného a tvůrčího z jeho díla.

Málokteré dílo žádá si ovšem stálých návratů a nových bádání a objevování, jako životní práce Šaldova. V této studii jsme sledovali soustředěně *jeden* «osový» problém jeho vývoje – jeho boj o osobnost, realizovaný jednak kritickými projevy o tomto dalekosáhlém tématě, jednak zápasem o budování vlastní osobnosti. Viděli jsme, jak složitý a mnohoznačný byl Šaldův vývoj, i když jsme se omezovali na jednu jeho linii (ovšem linii základní). Tím naléhavěji se pak vnucuje otázka: V čem je nejvlastnější autenticita Šaldova? V jeho individualismu a personalismu – ale i v jiných jeho protikladech – se rozvíjí tolik symptomů a záhad, že leckdo by rezultoval: Jestliže lze Šaldu charakterisovat nějakým – ismem, jde tu o «sfingismus». Viděli jsme, že i autorka názorově a čistě lidsky jemu velmi blízká, Pavla Buzková, uzavírá pečlivou úvahu o Šaldovi otázkou bezradnou a přímo zděšenou – jde tu o člověka nezlomné víry nebo o člověka bezedné skepse? Úzkostná pochybnost Pavly Buzkové je příliš vyostřena, ale naprosto nebezodůvodná. Jistě se nelze divit, že Šalda svými vývojovými proměnami a ještě více svými projevy, vyslovenými v téže době a při tom názorově protichůdnými budil podobné otázky.

Přísluší-li někomu největším právem název «duch dramatický», pak je to F. X. Šalda. Při tom jde o dramatickosti v širším a hlubším smyslu; vynikla daleko účinněji a tvořivěji v jiných oblastech Šaldova díla než v jeho hrách – v tom je částečná obdoba s Komenským. Šaldův celý vývoj, a především jeho zápas mezi individualismem a personalismem, je veliké drama, a dramatickým zápasem je i poznávání tohoto vývoje a vyrovnávání s ním, zvláště když usilujeme o poznávání a vyrovnávání opravdu celostné, nestylisované předběžným zaujetím kladným nebo záporným. Jako při každém odpovědném zkoumání je třeba i při studiu poznávání Šaldu postupu nebezohledného, ale bezohledového – bez «přijímání osob». Zvláště v době, která je tak rozezmítána a tak

těžce a bolestně hledá svou orientaci, jde o přísně pravdivé poznání, v čem jest velký kulturní představitel (nebo jestliže není, v čem má být) rádcem a strážcem, zachráncem a světlozářcem pro dnešní hledače pravdy a bojovníky o vlastní osobnost – a v čem nikoli. Osvětluje-li se v celém rozsahu Šaldova drama i se svými vratiproudy mezi individualismem a personalismem, vede to ovšem ke kritickému pohledu na různá údobí Šaldova vývoje a na některé vrstvy jeho individuality – ale zároveň to vede i k většímu porozumění i k větší sympatii k němu, protože jasně vyniká, jak právě pro tu pluralitu složek a tendencí byl Šaldův boj o osobnost těžký a náročný. Tam arci, kde jde o individualismus příliš záměrný a přes vyšší dosažené poznání znovu nastolovaný, nelze se vyhnout kritickému rozboru.

Šalda byl biblický bohatý mládenec, který se těžko zříkal svých mnohých statků a hlavně nových a nových výbojů. A souvisel arci úzce se svou generací, která při svém nástupu i později uctívala vypjatý individualismus v rozmanitých tvarech. A v tom byla Šaldova síla, že usilovněji než řada jiných směřoval k překonávání individualistických tendencí a k personalistickému sebeutváření. K ideji personalismu jako vysvobozujícího směru, řešícího účinně antagonistický protiklad mezi izolovaným individualismem a bezindividuální massovostí, dochází více myslitelů, protože v tom je naděje na « východ z labyrintu », jak by řekl Komenský. Představitelé tvůrčího marxismu a vědci jako E. Mounier, John Macmurray nebo Pierre Teilhard de Chardin rozlišují již jasněji nežli Šalda a jeho současníci pojem individualismu a personalismu. (Zde prosím, abych směl říci pro domo sua – ne z prestižní ješitnosti, ale v zájmu pravdy, – že s těmito anthropologickými problémy jsem se potýkal dávno před tím, než jsem jmenované myslitele poznal a poznat mohl – v letech dvacátých a třicátých; již tehdy jsem rozlišoval individualismus a personalismus, jak dosvědčují studie v « Hostu », « Kritice », « Křesťanské revui », « Přítomnosti », později v « Naší době », « Tvorbě » a jiných časopisech. Jsou to např. pojednání « Desorientace », « Nutnost názorové revise v mladé generaci », « Hledá se osobnost », « Nebezpečí personalismu », « O nový humanismus » aj.).

Z hlediska dnešní problematiky se záchranný smysl personalismu projevuje především v tom, že napravuje extrémní důsledky bezohledného individualismu; byl to právě individualismus, který

vyvolával a « ospravedlňoval » tendence k massové číslovosti a k úplnému anulování lidského jedince. K personalismu nezbytně vede odpovědné myšlení, poučené dobou: jde o myšlení, které Jiří Cvekl ve své nedávno vydané knize « Filosofie a současnost » nazývá kritickým postojem k světu na rozdíl od postoje konservativního a radikálního – tyto oba zaostávají z hlediska noetického i humanistického. Šalda se k tomuto kritickému postoji k světu probíjával od svého radikalismu, který byl v něm zakotven velmi silně. V nejedné jeho silné básni – např. ve zpovědi « Svědek » – je vytesáno svědectví vnitřního vývoje k poslání nadosobnímu a tím k osobnosti.

V té množnosti různých myslitelů, umělců a jiných bojovníků ducha, které bylo třeba jmenovat v souvislosti s naším thematem, má jistě svůj význam otázka, které osobnosti byly Šaldovi nejbližší. Bylo samozřejmě více těch, které měly jen dočasnou funkci v Šaldových vztazích, jiné zůstaly v jeho zorném poli, ale intenzita vztahu k nim postupně ochabovala. Zde je třeba ještě znovu hledat – a hledat také kriteria, podle nichž lze dospívat k bezpečnějším závěrům. Takovým sudidlem může být nepochybně vroucnost, s jakou se Šalda k některým osobnostem obrací, a osobnostní znaky, které s nimi sdílí. V této perspektivě nám vystupují zvláště tři velcí Francouzi – Pascal, Péguy a Rolland. Sledujeme tu ovšem zorný úhel personalistický; je jasné, že z hlediska estetického by se centrální vztahy Šaldovy jevíly jinak. Nejbližší ze tří jmenovaných snad mu byl Péguy, jehož osobnost a tvořivost odpovídala trialismu Šaldovu, jeho třem bytostným životním vztahům – ke kritickému myšlení, k umění a k náboženství. Péguy byl kritický myslitel, byl básník a byl člověk neproblematické, nezločné víry. A byl i člověk hrdinného činu, a po tom Šalda toužil právě ke konci svého života stále žhavěji. Snad častěji si měl Šalda v pokušení svého « metamorfismu » opakovat kredo Péguyho, které sám cituje – « Říkati stále touž věc, když je to stále táž věc ».

Zmíněný trialismus je význačně osobnostní znak Šaldův, kterým se základně odlišoval od svých současníků i od generací, které přišly po něm – můžeme říci od velké většiny českých autorů od doby obrozenské. Český dějinný monothematismus nabyt v nové době podoby především protiduchovní, ale i spojení umělecké obraznosti a kritického myšlení se postupně stává vždy vzácnějším. Harmonizace a tvůrčí vyslovení tří odvěkových lidských intencí –

vědecko myslitelské, umělecké a náboženské je z nejtěžších průběžských kamenů pro představitele duchového života; to jistě přizná každý, kdo kulturně žije, i když třeba odmítá zásadně celou koncepci trialismu nebo její část. Lze říci, že svému trialistickému zaměření zůstal Šalda při všech svých proměnách věren, v tom je, opakujeme, jeho výjimečný osobnostní znak. Je třeba připojit, že ve své generaci nebyl Šalda se svým spiritualismem úplně osamocen. Několik osobností s ním sdílelo duchovní hledání i nalézání a odpor k vnitřní prázdnotě soudobého českého života – ve filosofii Masaryk, ve výtvarnictví Bílek, v hudbě Foerster, v poesii Březina. Také má být uveden v této souvislosti Rádl, který prošel pragmatismem a dospěl ke svéráznému i ráznému, aktivistickému pojetí křesťanství. Rádl i Šalda opustili po první světové válce vymezená pole své činnosti a usilovali o působení na celý národní život. V době naivního opojení i kariérního gründerství, dozrívání estetických směrů aristokratických i provalení obecné deprivace a vulgarizace, v době rozvratu a chaosu hodnot i « spásitelných » receptů snadno a rychle – v té době bojoval Šalda, Ant. Macek, Rádl, Emil Svoboda, Gamma a několik pracovníků jim blízkých za uplatnění nejvyšších měřítek, za vybudování nové, ne pouze vnější řádovosti a za nové vztahy mezi lidmi. Proto lze opakovat, že spolupráce Šalda – Rádl by nepochybně přinesla plodné výsledky. Úkol syntetizovat hodnoty těchto průbojných duchů zůstal dalším generacím.

V úsilí o vyrovnání činnosti theoretické i praktické, literární i politické (ve vyšším smyslu) dosahoval Šalda tvůrčího personalismu, vzácné osobnostní jednoty. Žila v něm i jednota stálé intencionality trialistické, jednota vztahovosti vždy soustředěně intenzivní, jednota stálého úsilí vpřed, stálého překonávání stereotypů a objevování nových pevnin, jednota maximálních měřítek a požadavků na sebe i na jiné. Odměnou těch, kteří stále bojují « proti padajícímu závaží », jak by řekl Bergson, kdo stále usilují o nový vzestup, je trvalá podnětnost a zápalnost jejich ideových i jiných výbojů, a to i tam, kde se jim nepodařilo dosáhnout dokonale ucelené osobnosti. I tam, kde nepodali normu, zaseli símě, abychom užili charakteristiky Tadeusze Zielińskiego o kulturních hodnotách antiky. Připojme ještě: Šaldovým životním dílem a tím i jeho zповědí měla být velká monografie o Dantovi. Patrně v ní by se zaskvěla Šaldova osobnost již cele vítězná.

Šaldův hlas zaznívá neumlčitelně i ve « Věku železa a ohně », jak nazval jedno ze svých posledních varovných i soudcovských poselství. Je povinností všech, kdo bojují o spravedlnost a pravdu, o svobodu a vzestupnou tvořivost kulturní, aby se vyrovnávali s celým jeho odkazem. Šalda učí nad jiné názorně: Jak svým personalistickým růstem, tak svými individualistickými residui vede dnešního člověka k nejvyššímu úsilí o budování osobnosti, v níž je záchrana z tmy a chaosu. Dnes je zvláště aktuální důkaz, který podal, že aktivní zájem o veřejné úkoly a celý život kolektivní se nevyklučuje s životem vnitřním, že naopak opravdovost a účinnost tohoto zájmu je podmíněna úctou k hodnotě a svatosti života vnitřního.

Jan B. Čapek

THE POETRY OF VLADIMIR VIDRIĆ

I

Croatian poetry in the nineteenth century developed in face of certain problems. The štokavic dialect which the Illyrian movement adopted as the literary language was not the dialect of a considerable part of Croatia. Thus the Slovene Stanko Vraz and the Austrian-educated Petar Preradović, well-read in contemporary German poetry as well as French and Russian, often translated such poetry into what was little better than doggerel. Harambašić who translated poems by Nekrasov achieved scarcely more¹. The sometimes successful effort of S. S. Kranjčević to create something more original, something approaching an introspective and philosophic poetry, occurred only at the turn of the century. Croatian poetry during the nineteenth century had largely been dominated by nationalist and publicist aims transcended only rarely by such works as Mažuranić's *Smail aga* and certain lyrics by Preradović and Vraz². In one sense Kranjčević was of epochal importance in the history of Croatian poetry because it is with him that one may speak of poetry as an independent artistic expression in the language.

In 1895 an event of great importance took place. At first glance it was little more than a student demonstration. On the occasion of a visit by the Austrian emperor to Zagreb, students burned the hated Hungarian flag. As a result many were expelled from the university, some going thence to Prague where they fell

¹ *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb, 1970, Flaker, Prevodi s ruskog, p. 270.

² Vide. A. Barac, *Hrvatska književnost*, Vol. 1, Zagreb, 1959.

under the influence of the Czech national movement inspired by Masaryk while others went to Vienna where they came under the influence of *Die Moderne*, the movement *Jung Wien* led by Herman Bahr. Thus began the period of the so-called *Hrvatska moderna* which may be dated roughly from 1895 to 1914. This movement led to a more purely artistic approach to literature and to art in general as well as to a greater *rapprochement* with European contemporary culture. In a very real sense it may be considered the beginning of modern Croatian poetry. From this period poetry began to be as important as prose which had developed in the nineteenth century in the works of Šenoa, Kumičić, Kovačić and others. With the independent work of A. G. Matoš who brought to Croatia the direct influence of the French *parnasse* and symbolism, Croatian poetry became an increasingly subtle form of expression. Vladimir Nazor with his highly artificial yet often successful adaptation of Italian verse and Milan Begović with his erotic poetry published under the pseudonym of *Heres de la Maraya* are among the more lasting works of the period. Yet perhaps the most essential and original work of the time was that of Vladimir Vidrić (1875–1909). His one and only collection of poetry published during his life contained only 25 poems, yet these, when they appeared in 1907, created a new epoch in Croatian poetry.

The son of a rich barrister, Vidrić, as a student, took part in the famous burning of the Hungarian flag and, in common with many of his contemporaries, went to Prague where he was influenced by the ideas of liberal nationalism and remained all his life a radical, publishing in 1905 an article on the peasant question in which he expressed very radical ideas. Yet Vidrić would appear to have been a typical bohemian. Although qualified as a lawyer, he ended his career only as a solicitor's clerk, having refused the opportunity of an academic career despite his obvious brilliance. His life was one of bohemian excess and his early death at the age of 34 was due to insanity brought on by syphilis. He had many friends and was well-known in the intellectual circles of Zagreb. For years after his death he was supposed to have created his poems spontaneously, reciting them directly to friends in cafes and only afterwards allowing them to be written down. This

Marjanović in his article *Vladimir Vidrić*³ appears to accept in some measure. He writes of Vidrić: «he did not write for others as a profession, nor out of vanity. He scarcely wrote out a single poem himself nor gave it to be published». Perhaps the existence of such a legend points to the character of the man. The heavily scored manuscripts of his poems in the possession of the *Institut za Književnost* in Zagreb clearly give the lie to the whole story. Antun Barac in his study of Vidrić⁴, though unaware of material available today, nonetheless refused to accept the legend, assuming instead that Vidrić wrote out his poems – as indeed he did – and then learned them by heart and recited them to his friends. The general naturalness and simplicity of his style may well have led his contemporaries to believe in this deceit.

Vidrić's poetry is difficult to link directly with any foreign or national influence, although its spirit is clearly that of the *fin de siècle*. Matoš mentions Heine⁵ and also points to the influence of contemporary German painters on his poetic landscapes. Barac mentions his interest in the works of Goethe, Flaubert, Villon, Ronsard as well as Verlaine whose poetry he could recite by heart. Of the Serbian and Croatian poets he admired Djura Jakšić and Mažuranić. His poems, all short, divide roughly into two forms; the landscape, sometimes with mythological figures, and pagan gods and the historical tableau relating a short scene from ancient history. Such are the poems *Na Nilu*, *Gonzaga*, *Romanca* (set in Spain) and *Jezuiti*. Marjanović saw these tableaux poems as presenting themes that bore a relationship to the problems of Croatian nationalism. Thus *Gonzaga* ironises extreme asceticism, *Romanca* expresses pity for the deceived husband while pity for the enslaved is expressed in the poems *Ex Panonia*, *Roblje*, *Kraljica Nila*. Marjanović concludes; "When we consider the choice of

³ M. Marjanović, *Hrvatska književna kritika*, Zagreb, vol. III, p. 139.

⁴ A. Barac, *Vladimir Vidrić*, Zagreb, 1940.

⁵ *Hrvatska književna kritika*, vol. IV, p. 231. In regard to the influence of contemporary painting on Vidrić, Matko Peić published an interesting article in *Almanah saveza književnika*, Jugoslavija, 1958–59, in which he points to the similarities between Vidrić's poems and the works of contemporary German and Croatian painters. Such comparisons, interesting though they are, probably add little to the critical assessment of the poems themselves.

themes and the manner in which he expresses them, we cannot say that Vidrić lived outside the circle or his time and his people" ⁶. Matoš, on the other hand, criticised just these historical or quasi-historical themes. He objected that Vidrić lacked the authentic colour of the period he chose. The poem *Na Nilu*, said Matoš, might just as well be called *Na Dunavu* ⁷. Matoš, the pedant as usual, demanded a convincing historical picture perhaps where there is no right for the critic to make such a demand. Words bear their own flavour and the mere assertion that something takes place on the Nile, as opposed to the Danube, carries its own immediate significance, irrespective of its being in any way an exact reproduction of the real atmosphere and factual existence of the Nile. Vojislav Ilić, in this respect, achieves little more than Vidrić. Matoš seems to have considered that the picture was something more than a poetic image. Thus he considered Vidrić still to be a *dilletante* ⁸, where Marjanović saw him as "one of the most harmonious and suggestive poets of the new generation" ⁹. Matoš did, however, recognise Vidrić's real achievement. Few modern critics would disagree with his statement; "The contemporary pictures please me more than the historical. They are simpler, more sincere ... Vidrić because of his natural feeling and naturalism is naive also in his historical reminiscences" ¹⁰.

Both Marjanović and Matoš agree that Vidrić's poetry is essentially visual. "Vidrić looks at life with the eye of a painter and artist who sketches life as the highest reality" ¹¹. "Vidrić is an excellent impressionist of landscape ..." ¹² "Vidrić the allegorical poet and symbolist is weaker than Vidrić the landscape-painter" ¹³. To affirm the essential visual nature of poetry in this manner raises immediate problems, for poetry is not visual but verbal. Such statements as the above may mean little more than

⁶ Marjanović, *op. cit.*, p. 143.

⁷ Matoš, *op. cit.*, p. 230.

⁸ *Ibid.*, p. 230.

⁹ Marjanović, *op. cit.*, p. 144.

¹⁰ Matoš, *op. cit.*, p. 232.

¹¹ Marjanović, *op. cit.*, p. 144.

¹² Matoš, *op. cit.*, p. 233.

¹³ *Ibid.*, p. 234.

that the poems refer to images usually associated with vision or that the best of the poems are those that do this.

Certainly Vidrić's poems represent something hitherto unknown in Croatian poetry. Indeed many of them do obliquely refer to the mood of the period, yet this is clearly not their complete or even principle meaning. Again, in contrast to Kranjčević, his great contemporary, Vidrić, as Matoš noted, is not rhetorical. Nor is he overtly ideological. It is easy to see how different his poetry is from that of other poets of his time. Matoš is perhaps right in saying there is something of the *dilletante* about him. Partly this impression arises from the very small number poems he wrote and partly from his language which preserves many archaic features of Croatian štokavic, including the old instrumental and prepositional cases. Again his rhythm and metre have been criticised, especially by Matoš. Matoš was extraordinarily pedantic in this matter, as may be seen in his articles on Dučić and Rakić. He demanded from Croatian poets an exact fulfillment of a rhythmic scheme that belonged essentially to French prosody, neither realising nor accepting that such prosody did not truly apply to the Croatian language ¹⁴. In 1957 Zdenko Skreb analysed the rhythm of the first part of *Dva pejzaža* ¹⁵ and redressed Matoš's attack on Vidrić's metre by pointing to the tonic nature of Croatian poetry, aided by researches in this field by K. Taranovsky. In asserting that the rhythm of *Dva pejzaža* is based on accent and stress rather than on the classical concept of metrical feet, Skreb points to what is a fundamental feature of all Serbian and Croatian poetry. Yet *Dva pejzaža* possesses one of the most sustained and regular rhythmic patterns of all Vidrić's works. It is constructed on the basis of three stresses to a line and scarcely departs from this. The same may not always be said of his other poems. Yet, even here, the variation can be criticised only if the critic abides by arbitrary rules. The truth surely lies in the actual effect achieved by the individual poem.

A later criticism of Vidrić appeared in a review of his works published in 1922 with an introduction by the Serbian poet

¹⁴ *Ibid.*, p. 235.

¹⁵ *Umjetnost riječi*, god. 11. 1957.

Jovan Dučić. This review was written by the poet A. B. Šimić¹⁶. Šimić criticised Vidrić principally for his use of language, claiming, firstly and with some justification, that his knowledge of štokavic was deficient. He referred to it as "Yugoslav Esperanto"¹⁷. Vidrić's repetition of trite imagery, of outworn epithets also points, according to Šimić, to a lack of technique. Thus he can use the word *tiho* six times in the same poem. He employs such standard terms as *gavran-vran* or apparently weak combinations of adjectives as; *noć je tiha, bajna, mila*.

One cannot, however, fail to remark that Šimić takes for special analysis one of Vidrić's obviously weaker poems, *Grijeh*, in which he, no doubt rightly, accuses him of merely creating a verbal equivalent of a late nineteenth century genre painting. "What Vidrić makes of a scene (which I consider simply not to be yet a poem) is merely poetic decoration. (Those terms "to decorate poetically", to "express in poetry", in use from the days of the Illyrians to our own, are well suited to describe the essence of such "poetry"¹⁸. Having said this – in view of the poem itself perhaps not even worth saying – Šimić goes on to affirm the quality of such poems as *Dva pejzaža*, *Jutro*, *Pompejanska sličica*. Even here he introduces a certain reserve; "... yet, perhaps, of these poems not one lives organically in the words and rhythms"¹⁹.

This criticism rather betrays Šimić's own concept, or lack of concept, of poetry. What, after all, does "living organically in the words and rhythm" mean? If the poem has any impact at all, then where else can it exist but in the words and the rhythm? If Šimić means that the two are at variance, then it is surely hard to accept that the poems he mentions are of real value. Surely, if a poem possesses any impact whatsoever, then such tensions in its structure must somehow belong to the impact without hindering it. They must be part of it. Ivo Frangeš²⁰ wrote of Šimić's criticism that the mere fact of repetition does not exclude artistic

¹⁶ A. B. Šimić, *Dela*, Zagreb, 1963, p. 198.

¹⁷ *Ibid.*, p. 210.

¹⁸ *Ibid.*, p. 209.

¹⁹ *Ibid.*, p. 209.

²⁰ Ivo Frangeš, *Umjetnost Riječi*, god. IV, 1960.

value, nor does value lie solely in original imagery. In other words the effect of Vidrić's poetry remains sufficient to lead critics to return to it, despite Matoš and Šimić, themselves no mean authorities in Croatian criticism.

Reading the Croatian poets of the first decades of this century, Vidrić strikes one immediately as an original talent, despite his obvious use of themes from other literatures and his general atmosphere of the "aesthetic". His poetry is clearly Croatian poetry where the more ambitious *Knjiga bocadoro* by Milan Begović (1900) or Nator's *Pjesni ljuveni* (1915) seem more an exercise in translating foreign modes into the Croatian poetic language. To make such a general statement is, of course, unjust, but the overall impression from such poetry contrasts with that of Vidrić. At his best Vidrić uses his own poetic language to express intensely personal and specific moments, moments of realisation of existence wider than any immediate lyrical feeling.

In the late nineteenth and early twentieth centuries Croatian poetry represents a struggle for an expressive and flexible poetic language. At the same time, by the turn of the century, it was open to foreign influences. Yet Vidrić's poetry may, perhaps, be more easily understood if one looks not at foreign influences but at the work of the Serbian poet Vojislav Ilić. While employing the historical tableau and the landscape – and one is tempted to wonder how much more Ilić may have been the source for this than the painting Vidrić loved – Vidrić does not follow Ilić in language. Nevertheless his poetry contains a general dactylic basis which we find in the poetry of Ilić. Vidrić's language is that which he knew and spoke and, despite its strangeness by today's standards, his poetry must be examined in its own terms and judged by its achievements therein.

Despite the small number of his poems, Vidrić does not always achieve the same level of impact. On this point all his critics would seem to agree. Thus *Dva pejzaža* has received more attention than any of the other poems. It would still seem that, before any more detailed metrical or imagistic analysis of his work, there is a need for a general critical examination of his poetry as valid impact. (That Frangeš points to the fact that the second part of *Dva Pejzaža* depicting night is composed of words suggesting

light leads one to agree with him that statistical linguistics cannot, clearly, be applied uncritically to poetry)²¹.

It is the purpose of this article to examine a number of the poems individually, omitting *Dva pejzaža* as having already received considerable attention, in the hope that this may affirm certain of Vidrić's qualities and failings. The latter, of course, might be better illustrated by taking some of the weaker poems (there certainly are such), but this is not the purpose. To appreciate the value of a poet it is only his successful works that matter. Naturally to decide exactly which these are is the task of criticism as a body and I do not suggest that the poems examined below are the only ones of value, but rather that they are illustrative of qualities which are typical and representative of Vidrić's work at its best.

II

The poem *Kipovi*, of which even Matoš wrote; "these discrete and economically expressed moments are wonderful and almost entirely unknown in Croatian poetry..."²² is interesting as lending a key to Vidrić's most serious works.

U omrklom parku jablani
Bunar okružuju bijeli,
Gdje smo ja i gospoja,
Kao sanjeni sjeli,
Dok tavní – šume i tuguju
Gordi i neveseli.

Laki na nebu oblaci,
Svijetle pahulje dana,
Lebde i gasnu nad jablani.
I dalje od šumnih grana,
Nad livadom – blijede i putuju
Put tihih i neznanih strana.

²¹ *Ibid.*

²² Matoš, *op. cit.*, p. 233.

I gledaju za njima kipovi
U grmlju i sa čistine,
Pobijeljeni. – Lire kamene
Stisle su ruke njine:
Hladni su bozi ljubavi
I zamiču hladni u tmíne.

The poem is clearly related to spoken language with its variance of pause and *enjambement*. Its dactylic nature lends it movement, yet its tonic regularity of three stresses to a line – the real unit of the poem – varies only in such lines as *U grmlju i sa čistine* where there is surely a suggested, but only suggested accent which hovers around the words *i sa*. This general regularity slows the pace of the poem. Again, typically of much of Vidrić's poetry, there is a verbal preponderance of action. The stress is on the verb and the adjective. The verbal structure of the first stanza exemplifies this: *okružuju, šume, tuguju*, with the muted action of the human figures; *sanjeni sjeli*. The final line comprises two adjectives qualifying the poplars and thus unifying the stanza into a single statement about them. Again, of immediate interest, is the balance of dark – *omrklom, tavní* – with light. In the second stanza this contrast is developed with *laki na nebu oblaci, svijetle pahulje dana* – the banal first line balanced by the startling metaphor of the second. The clouds, the snow-flakes of the day, suggest the lingering light, high above the dusk that gathers in the park beneath the mourning poplars. The whiteness is then further developed into a union of human significance; the clouds *blijede i putuju put tihih i neznanih strana*.

In these two stanzas the poplars, with their activity, are contrasted with the human figures, themselves muted so as to lose their contrast with the statues in the final stanza through their contrastedly muted action; *sanjeni sjeli*. Yet both these stanzas are dominated by the epithet reflecting human, subjective reaction. Hence the poplars *šume i tuguju, gordi i neveseli*. Perhaps even the formal *ja i gospoja*, with its echoes of renaissance poetry, serves also to mute the presence of human subjectivity so that, in the final stanza, it may serve to harmonise with the statues. In fact the poem is an immediate intimation of three planes of being; the moving poplars, the clouds, the falling darkness, the human

subjectivity transferring its feelings to the inanimate and the statues, the locked-in being of stone, contradicting human life that has lent them their form with human hands – the hands that grasp their stone lyre. Again the statues are linked with the clouds by their whiteness – the dark/light scheme serves as a further unifying element in the poem. Thus the statues are subtly linked both with the human and the inanimate. *Hladni su bozi ljubavi i zamiču hladni u tmine*. The repetition of *hladni*, despite Šimić, adds to the effect. The movement of the statues is, of course, completely different from that of the clouds and the poplars. Its role is to envisage. It is subjective, lending the entire poem its point of view. Everything in the poem is in reference to this. The rest is spacial. The clouds recede in space as the statues recede into the gathering darkness. The reference to gods of love perhaps rounds off the entire significance of the poem. Human subjectivity is seen, as so often with Vidrić, as tragically linked with all that is not human yet which reflects the mystery of the external world and the loneliness of being, symbolised by the statues.

This poem, because of its poplars, might lead one to think of Dučić's *Jablanovi*. A cursory analysis is sufficient to show how different the two poems are in the type of experience they present even though, perhaps, the sense of immediacy is similar. Again Matoš's insistence on this and others of Vidrić's poems as landscapes would scarcely stand here. Firstly, the aim is far more than a mere description. The imagery is symbolic. Secondly, the purely visual elements of the poem are not dominant enough to suggest a distinctive character of the poem compared with poetry in general. True, dark and light play an important part, but equally there are appeals to sound and feeling and mood. Compared with Dučić's *Jablanovi*, a dramatically personal experience felt through the "I", this poem achieves its impact through a sense of objectivity (Matoš's idea of his naturalism?) gained through the general lack of reference to the "I" which is present only in the single line *Ja i gospoja*. Thus it is easy to feel the experience as being more objective than it is in fact, forgetting that such reference to the poplars as *gordi, neveseli* must, of necessity, be entirely subjective. It is therefore not difficult to see the unsatisfactory nature of such terms. The poem would appear to justify Marja-

nović's generalisation regarding Vidrić's view of nature: "In this way he sees himself and nature as two sides of a whole"²³.

The poem *Sjene*, seemingly one of Vidrić's later works, clearly illustrates this quality of suggesting man as an integral part of nature. In his so-called landscape poems man is always present, but seen in proportion to the whole of nature. In *Sjene* this is apparent.

Sav je obzor zarudio
Dunuo je dah s poljana ...
I lete u nebo oblaci:
Purpurni sancu dana ...

S grmlja na žutu obalu
Živo prhaju ptice,
I ribar u čamcu nemirnom
K nebu obraća lice.

Obraća lice i sluša tih
Ariju sa nebesa, –
S mrežom se lulja i saginje,
Sijedu kosu stresa.

I kako se lulja, biba se
I čamac i on i sjena, –
Ljulja se, pljuska, razilazi
Na zlačanih valih pjena ...

What appears superficially as a very simple scene, a landscape poem, nonetheless engages one in a more profound experience which is symbolised and inherent in it. The imagery is predominantly active and the sense of expectancy in the first two stanzas ending with the action of the fisherman gazing at the sky, helps to condition a response to the symbolically suggested meaning. The unity of the human and the objective nature around him and, indeed, of the animate generally, is suggested by the birds (with the suggestive verb *prhaju*) paralleling the off-shore wind. The arrangement of the line *I ribar u čamcu nemirnom* goes further

²³ Marjanović, *op. cit.*, p. 141.

than a mere parallel by transferring the epithet from the fisherman to his boat (quite legitimately). Thus the fisherman's rocking is linked to his net and the climax of the poem is contained in the first two lines of the final stanza with its reference to the fisherman's shadow, the plural title of the poem which is here used in the singular. This divergence is suggestive. The existence of the fisherman, rocking on the waves as one with his boat so that even so human an action as listening to the aria from the heavens (the birds) is muted, is accompanied by his shadow that offers a final sense of the indeterminate nature of being, the questionability of individual existence. So the last lines with the verb *ljulja se* followed by the verbs *pljuska*, *razilazi* the subject of which, by analogy with the first two lines, is a complex of fisherman, boat and shadow, suggests a dissolution, a fading away out onto the foam of the golden waves, lit by the setting sun of the first line. At first the accent would seem to be on the sun-set and nightfall, only then to be transferred to the wind (the breeze of nightfall, not, be it noted, a storm), the birds, the rocking boat. The final line returns the accent to the onset of night through the golden waves lit by the setting sun and, by inference, the dissolution of objects and shadows and their differentiation into the darkness. Thus night, typically of Vidrić, imaged by words suggesting its opposite; the red horizon, the golden waves, is felt in the poem as an experience of intense action involving all things. The dots at the end of the lines in the first stanza suggesting a random, fragmentary selection of objects, lead rhythmically to the final climactic line of the stanza, the metaphor, *purpurni sancij dana*. Its significance grows with reading the poem. The clouds—the purple dreams of day — suggest profound symbolic significances the literal interpretation of which is unnecessary in that it would hardly clarify the impact.

In one sense neither of the two poems examined above is typical of Vidrić's scale of imagery. He is more typified by poems with a mythological or historical theme. Matoš considered many of his poems relating to the past trivial, especially the poems *Jezuiti* and *Gonzaga*. True, Vidrić wrote poems of rather trivial significance and these would form a rather large percentage of his work. The two poems above contain none of this. Yet the mere fact of employing one set of imagery rather than another does not

necessarily signify the success or otherwise of a poem. Perhaps one might say, without great danger of contradiction, that Vidrić is less successful in his use of the historical tableau than is Vojislav Ilić. Matoš noted that where he used mythology he is often more successful. Yet Matoš's criterion of verisimilitude would seem to ignore the fact of associative impact of a historical image, however isolated or unrelated to its background. (Thus Matoš could not accept the anachronisms in Dučić's *Dubrovački poklisar*). Certainly Vidrić is more successful where he uses a suggestion of the past, of a historical atmosphere, than when he attempts a more direct portrayal. In the poem *Adieu* he achieves an unparaphraseable impact by assuming the trudge's garb, but he does so only by oblique reference:

O moja je ledja lagano
Kucnula mandolina
I moj se je kaput raskrio.
Pupurna pomrčina
Moje je vjedje prekrila
Od sunca, vjetra i vina.

A moja se ruka ganula,
Koja pjesmice sklada,
Svijetlu je suzu utrla
Sto mi sa zjena pada.
—tako silazim, gospojo
Stubama tvoje ga grada.

The tone of sadness, disappointment and the implied reproach are surely sufficient in themselves as a poetic impact. Yet the poem is also clearly symbolic. The poet or minstrel, in any case the man in love, is not disintegrated. The *svijetla suza* remains his integrity. In defeat he is still the poet. The *purpurna* (beloved of Vidrić) *pomrčina* suggests a symbolic counter-point. It surely comes as a surprise that it relates to the effects of sun, wind and alcohol. One might have expected the reference to night or grief. Yet, quite legitimately, Vidrić humorously transfers it to the purple of the minstrel's face. Yet it preserves an echo of its more usual sense: it is also night and grief, for the mood is dark. It is a night

of the subject. The *adieu* is one of disenchantment. The last two lines, with their reproach, all the more striking because it is unspoken, again make this a poem of complex and ambiguous responses.

An example of Vidrić's use of mythological imagery is the poem *Silen*. It is dominated by the drunken Silenus supported by one of his Bacchanalia. The essence of the poem would appear to be the pause. Old Silenus calls for this while he listens, his head on the girl's bosom, watching the stars and drinking. The picture is again symbolic. Life is life, the drinking from the vessel, while the stars are at once the mystery, that which is far removed from terrestrial life yet indicative of wider horizons and the passing of time and the presence of eternity. The last stanza explains the first two. The road, white in the moonlight, the two figures persuing their irregular path towards the darkening thickets are suddenly linked with the traveller who is apostrophised:

Putniče, sustaj, ogledaj se, svrni;
Gle mjesec sja – i tvoj se bijeli put.

The mythical scene suddenly takes on an immediate and essential meaning. It is existence as a constant process through time, a traveling along the road accompanied by indulgence in wine and pleasure, but with the pause to gaze upon the stars. Again any further paraphrase would perhaps only distort. The poem is an integral moment.

Silen is one of the more successful of the mythological poems. The poem *Jutro* has a more limited scale of meaning: that of expressing the sense of dawn, awakening, the morning breeze. Pan and his nymphs really seem to do little more than this. Yet the mere limitation of aim is, again, no reason for denying the value of the poem. The scene of Pan and his dancing nymphs gains seriousness with the linking of this event to the whole of nature and the events of dawn with the typical active language:

A svitaše jutro. Rosa je pala,
Pa se u krupnih kapljah blista.
Sja jutarnja zvijezda. Dršće i trepti
Jasika širokog lista.

The verbal nature of the lines is harmonised with the typical dactylic rhythm which is employed with such varying effects throughout many of Vidrić's poems.

Thus, again, the mythological is the organic portrayal of the natural. In almost all the poems there is the suggestion of human existence as inseparable from nature. Nature is dumb yet ever present, an affirmation of being beyond man and human emotions are enacted in its terms. No matter what the event, it takes place within the frame-work of the organic universe which remains undisturbed. Thus, notwithstanding Matoš's criticism that the poem might just as well have been set on the banks of the Danube, we may quote *Na Nilu*. In reply to Matoš one might say that, of course, the event described could as well have happened on the Danube and that local colour is no more essential to the poem than the single association of the word Nile or any other words that evoke a sense of the past in the reader. In other words the placing of the events in time emphasises the sense in which the poet presents the facts of life and love against the background of the continuation of being that contains all. Thus the "historical" poem is different from many of the historical poems of Ilić. Ilić's aiming at a formal experience, at a portrayal of solidity, of congealed being, generally lacks symbolism. Hence in his poems of contemporary village life, Ilić is a realist, often almost prosaic. Vidrić, on the other hand, clearly aims at making his reader experience indifferent nature as a single experience, through a single atmosphere. *Na Nilu*, though long, deserves to be quoted in full:

Nebo se plavi
U tihoj noći,
Val se razlijeva
I pjenu sipa.
Nijemo se koč
S obale Nila
Dvije goleme glave,
Dva crna kipa.

Zlatna se šajka
Ljulja na valu
Posuta cvijećem,

Prekrita svilom.
Fenjeri plamte
Udaraju vesla,
Zlatna se šajka
Zavezla Nilom.

U zlatnoj šajci
Bugari harfa.
Nojca je tiha,
Bajna i mila.
U zlatnoj šajci
Prosniva sanak
Na grudih roba
Kraljica Nila.

« Od ljubavi mrijem,
Nebogi robe,
I kao zvijezda
Plave visine
Nemirna dršće,
Samotna gasne,
Za tobom tako
Kraljica gine ».

Bugari harfa,
Krše se vali,
Udaraju vesla,
Izmiče doba.
U tihoj nojci
Pod zvijezdanim nebom
Kraljica Nefris
Miluje roba.

The first part of the poem is clearly a picture, yet also it is clearly symbolic, with its inclusion of human emotion. The love of Nefris for the slave is placed on the background of indifferent elements; the two dark statues, the sky and, to a lesser extent, the flowers and the boat itself. The emotional element is only a part of a whole. The harp is no more than the moonlight. Thus the oars

move and time passes. The symbolic nature of the boat and, thence, of the entire poem is thus clear. Again there is the typical dactylic nature of the rhythm, used for a different effect than in, say, *Adieu*. Here it suggests flow, perhaps the flow of the Nile and of time, where in *Adieu* it acts in counter-point and even contrast to the mood and tone of the poem.

The two statues return in the second part of *Na Nilu* and the action returns to the inanimate, to the dawn sky and the dumb singing of the statues:

Dva kamen – kipa
Pjevaju zoru.
Rujna se para
Biba nad Nilom;
Plameno sve je
Pokrito nebo
Žeženim zlatom
Krvavom svilom.

Do bijelih stuba
Ljulja se šajka.
Rosna ju trska
Napolak skrila.
Uz bijele stube
Uzlazi tiho
S vijencem o čelu
Kraljica Nila.

Na dnu od šajke
Rob sanak sniva,
Krasna mu glava
Na grudi pala.
Tiho se budi,
Doziva tiho
Crnog brodara
S kamena žala.

« Odreši šajku,
Dobri brodaru,

Nek ju ponesu
 Valovi silni,
 Pusti da divni
 Sanak dosnivam.
 Kraljici pozdrav
 Reci umilni ».

Dva kamen-kipa
 Pjevaju zoru,
 Zlatna se šajka
 Zavezla Nilom,
 Plameno sve je
 Pokrito nebo
 Žeženim zlatom
 Krvavom svilom.

This second part of the poem is constructed on repetition, not merely the repetitive use of *tih* noted by Matoš. The inanimate the statues, sing the dawn and the action is framed between the repeated first and last stanzas. The objective being frames the human event and portrays it in a new light. The statues are no longer dumb, they sing the dawn. Indifferent nature now takes on a new significance, only hinted at in the first part of the poem with its pictorial character. The direct speech of Nefris is balanced by that of the slave and her offer of love is rejected for a dream. The slave who casts the queen on the shore and departs on the waters suggests something wider and more profound than love or a dream of freedom, although the latter is surely suggested. The element of human emotion and even tragedy, so clearly present in direct speech, is merged with the universe as a whole and is thus diminished or rather transformed into a new perspective. Repetition is essentially the nature of the poem. It is a re-assertion of a counter-point between two opposites; subjectivity and objectivity and the merging of the two. In the first part it is the boat that is strewn with flowers and decked in gold and silk. Now the same qualities are transferred to the dawn sky, just as the harp is replaced by the dumb song of the statues. The river bears the boat and the dreaming slave away and the emotions of human figures seem to lose their central importance to something else.

The poem achieves a subtle transference of the centre of interest. Perhaps this interpretation errs on the side of being too explicit. Naturally other, interpretations are possible. Yet this would merely show the poems ambiguity and complexity. Whether it recreates a convincing picture of the Nile is surely scarcely relevant. The images of the statues and the single word Nile do this sufficiently for the poet's purpose. Though Matoš may be right in preferring the poems that avoid this sort of imagery, here Vidrić has succeeded, if not in the way Matoš expected.

As has been noted already, Vidrić does, on occasions, insist on creating word pictures that reflect melodramatic painting. His colours are, at times, too dramatic and his meaning trivial. It would be hard to say anything very positive about such poems as *Grijeh*, *Coena*, *Pomona*, *Scherzo*. The satirical poems *Gonzaga* and *Jezuiti* appear to justify Matoš's disapproval. Yet, if Vidrić occasionally created below his own standard, this is no reason to ignore the unique value of his best poems. Certain of these are clearly saved by the poet's instinct. *Notturmo*, for example, presents a melodramatic picture if one concentrates on the purely visual appeal of its imagery. The magian, poised on the stairway, with the woman in his arms, is clustered about with words suggesting light:

I na sjajno mu tijelo
 Srebren je ures pao.

But the external depiction, for it is little more, is countered by the suggestion of the internal, spiritual event of nightfall within the magian:

Ko u snu gleda i sluša
 I kao stakleni val
 Roni se njegova duša.

This is balanced by the end of the second stanza, the waking woman whose eyes then close and it is night. The opposite, the awakening that means nightfall, again evokes an experience beyond the everyday significance of events as also an inner and deeper link between the symbol and the fact, between the person and the natural flow of things.

Vidrić has been widely considered as a poet of landscape, yet this is only to label him with the superficial imagery drawn from nature in so far as it is not just to identify him with the poem *Dva Pejzaža*. It is true that, in general, there is little originality in his imagery. Such examples (recurring) as *cvijetovi, zlačane pčele, podnevno zvono, srebrene vode* are scarcely startling. The same may be said of his use of the historical scene and his mythology. As already suggested above, these belong to the general trend of poetry of the period. Yet, perhaps, none of this is of final importance. What is important is that Vidrić, employing imagery already present in Serbian and Croatian poetry, achieves a depth of suggestion in his best poems that cannot be dismissed. He is no experimenter. To say that he invents no startling imagery, no new poetic language, is not to say that he does not create startlingly new impressions with what he has to hand. *Notturmo* is an example of this. His originality lies in the fact that his poems often attain a subtlety not to be found in earlier Croatian poetry. He does not alter the language but achieves new things in it. As is, perhaps, clear from the poems already examined, this involves an original employment of the common-place. Thus in the second part of *Dva Pejzaža* we find such a case:

I kad sam otvorio prozor,
Blistav od kapi kiše,
Trznula se je grana,
I još se lagano njiše.

There is nothing essentially new in this. Indeed there is no real imagery. The sole adjective is *blistav*, not particularly surprising in itself. The power and the suggestion of the stanza, however, lies in the direct, natural perception. The branch that jerks and goes on swaying, insisting on the reality of the impression that involves something beyond ordinary reality. One may see this same thing in several poems of varying categories, none of them, perhaps, as famous or generally approved as *Dva Pejzaža*. This is important, however, since it is this ability to suggest beyond the actual imagery that Vidrić's poetry approaches an essential symbolic value.

The poem *Pompejenska sličica* is one of the mediocre, as opposed

to bad poems. The image is clear in the title. It deals with the reflection of mythical life on the remains of a tragically dead city. The language is without distinction and the rhythm is a generally regular distribution of four stresses to three.

Tamo u dolu, gdje lovori šume
I srebrene vode teku,
Kučaju srca. – Crni satiri
Rumenog ovna peku.

Pod svijetlim panjem penje se plamen,
Ožarene dršću grane,
O grud satiru sakriva žena
Obraze milovane.

I okol-uokol skaču satiri,
Pak se rozima biju –
Krčage nose – krčage vuku,
Sladjano vino piju.

I vjenčav se lišćem vinjage bujne
Buku podižu divlju.
Kučaju srca. S ljupkog se gaja
Bijele nimfe ozivlju.

The form is essentially visual. Yet this is broken by the final stanza – *buku podižu divlju* – a departure that serves to emphasise the inner sense of the poem. It insists not only on the vital reality of past expression and dead experience but also on the inherent presence of nature and expression as such. In this way Vidrić is not so much depicting mythology or a mere visual, objective experience, as putting the entire thing into nature in a more than symbolic sense. Almost all the images in the poem are the stock images we might expect from this kind of scene. Such epithets as there are, are without any distinction – *vinjage bujne, s ljupkog gaja, rumenog ovca*. The general emphasis, as in so many of Vidrić's poems, is, of course, on movement. Yet the inner sense of the poem lies in the subject and the verb of the first sentence – *kučaju srca* repeated in the final stanza with still greater emphasis as a

single unadorned sentence. It would appear, then, that this is what the poet is insisting on. Naturally no single, authoritative interpretation is possible. Hearts are beating within what, at first, seems just a mythological picture of active, yet abstract scenes. Hearts beat in the feasting and love-making of the satires and nymphs. Hearts beat in the sense that this is still the enduring expression of a once living people. Expression survives physical death. One might continue, but this would not be important. What is interesting is that the poem, unspectacular as it is in external form, is fraught with meaning. The poem is a sensation of meaning. It might almost be said to masquerade as a simple stock appeal to the eye while being nothing of the sort.

Sometimes Vidrić is more overtly symbolist. This may be seen in his more definitely landscape poems. *Mrtvac* is an example:

Crnom zemljom preoranom
Razlile se vode sjajne,
A oblaci nebom plove
U tišine veličajne.

Mirno lebde, tiho plove
K svijetloj pruži nebosklona.
Tako lebde ponad zemlje
Od početka do iskona.

S kamena po crnoj zemlji
Val se dima povijava.
Ukraj žrtve utrnute
Oboreni starac spava.

Ubila ga ruka silna,
Vječno jaka, vječno živa,
Sto živote rasipava
I živote utrnjiva.

Ubila ga, i sad leži,
U nebo mu gleda glava –
Mirno trune, a nad njim se
Dim na zemlju povijava.

The adjectives are highly conventional; *crna zemlja, svijetla pruga, ruka silna*. Yet, again, Vidrić does not depend on innovation. His insistence is on two facts; the visual being of nature with its eternal movement and the dead man and his sacrifice, the smoke becoming just part of nature. Thus the clouds *mirno lebde, tiho plove*, while the dead man's body parallels them; *mirno trune*. Decomposition is an action of nature. The dead man is still essentially and intensely there as a part of the whole of being. While this is clearly not one of Vidrić's best poems, it cannot be denied its impact. The sacrifice is extinguished, only its smoke remains and, beside it, lies the old man, dead. The smoke is thus almost the continuation of his life in other terms, his will that made the sacrifice, his aspiration. This is close to pure symbolism. The sense of the poem is essentially clear. It suggests something generally present in Vidrić's best poetry. It is easy to see why the old Silenus raises his jug to the night sky.

Among the poems not published in the one edition during the poet's life, is the poem *Dvije Parije*. It contains all the melodramatic suggestion of a painting; colours, mountains, the flat plain etc. Again this is suggested by language that contains little original as such: *tiho, tužno, krvavo nebo, sumorne, kosa je bila bijela*. One might be tempted, at first glance, to think that Djura Jakšić could do better in terms of a visual appeal. Yet, again, this is a far more subtle performance:

Bilo je tiho, bilo je tužno,
Sunce je palo za gole planine;
Daleko tamo na krvavo nebo
Vihor je vitlo oblačine.

Poljem su išle dvije parije stare
Sumorne, s krpom odijela,
Ledja su njina pognuta bila,
Kosa je bila već bijela.

I bilo je, tiho bilo je tužno,
Vrane se dizale krikom;
Tog dana se prvom svi sljubiše ljudi –
Pred pravdinim spomenikom.

Again there is the strange mixture of the banal and the original. One is struck by the fact that the whole atmosphere of the poem, its mystery, is based on two facts; one visual, the other aural. The first stanza presents a colour image; *krvavo nebo*, banal, yet strikingly melodramatic. It is balanced, however, by the bare mountains which control the melodrama and by movement in what would be a passive scene; *vihor je vitlo oblachine*. The still atmosphere insisted upon by the poem is still one of action. The middle stanza is occupied with little more than the description of the two pariahs. There is little striking. Then, in the third stanza comes a marked contrast. The repetition of the first line, relating the end to the beginning in a choral effect, is suddenly broken by the sound image; *vrane se dizale krikom*. The crows are central in importance. Over the sunset and the bare hills something is happening and the two pariahs are deeply involved. The final lines suggest a mystery. The Christian might interpret them more easily than others, but this, again, would hardly be worth saying. The point of the poem is that it suggests more than this. It is not reducible to paraphrase. It is an experience on its own. Here surely, just as much as in *Dva pejzaza*, Vidrić achieves something unique that lies at the heart of his poetry.

III

The purpose of this article has been to examine Vidrić's poetry as impact and to suggest that, despite the many adverse criticisms, many of them justified, it represents a considerable achievement in Croatian poetry. Experiment in the poetic language was to come after Vidrić. Yet compared with those who came before him and after Mažuranić, Vidrić created a whole living poetic experience that cannot be ignored today in the face of the large body of poetry accepted as important in its own right. Like Mažuranić, Vidrić may be said to have written with the linguistic and poetic material at his disposal and to have created from it something that is, at its best, uniquely his own. We may speak of a "Vidrić experience" in his poetry. It is personal only in its over-all atmosphere. In a direct sense, Vidrić reduces all human experience to its frame-work of nature and fact, to movement

and the passing of time. His objectivity, expressed, as it is, in terms of visual imagery, should not be seen merely for what it superficially appears to be, as Matoš too often did, but for the underlying statement concerning the most personal element of human existence in the perspective of nature and life, inanimate as well as animate. In this sense Vidrić deserves to be considered as one of the important Croatian writers of this century and as one of the first truly original poets in Croatian after Mažuranić.

Edward Goy

PER L'EDIZIONE DELLA « ZADONŠČINA »

Negli ultimi venti anni, oltre a numerosi studi particolari, sono apparse almeno una decina di edizioni « critiche » della *Zadonščina*, di edizioni, cioè, che si propongono di presentare un testo il più possibile emendato dagli errori di trasmissione. I risultati sono naturalmente vari, spesso di dubbio valore, talvolta addirittura contraddittori, com'è facile constatare solo che si confrontino le scelte più significative di queste edizioni. E la ragione è, a mio parere, una sola. L'esame della tradizione si basa su equivoci, su postulati non dimostrati e non dimostrabili, su modelli teorici che poco hanno a che fare con una tradizione povera e vivacemente innovativa.

Il punto su cui si discute con maggiore impegno riguarda, com'è noto, la valutazione del codice Sinodal'nyj, e cioè la possibilità di isolare il testimone esemplato da Efrosin (Kb) dal resto della tradizione per dividerla in due autonome redazioni, chiamate « breve » e « lunga »¹. In realtà a me pare ora possibile dimostrare che la mobilità della tradizione oltrepassa questa distinzione ed interessa gli stessi codici della « redazione lunga » (U, I₁, I₂, S, Ž), sì da superare le due ipotesi finora contrapposte².

¹ Per la bibliografia relativa alla *Zad.* e ai criteri metodologici cui si ispira questo lavoro, mi permetto di rimandare a due miei precedenti lavori: *Criteri e metodi nella edizione della Zadonščina*, in « Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Perugia », vol. VI (1968-1969), pp. 187-220; e *Di un particolare aspetto della tradizione manoscritta antico-russa: testi a duplice redazione e problemi della loro edizione*, in « Ricerche Slavistiche », XX-XXI (1973-74), pp. 15-42.

² Non ho difficoltà ad ammettere che il presente studio segna il superamento di alcune tesi esposte nei miei precedenti lavori, che accoglievano in sostanza la tesi di Frček, di Vaillant, di Zimin (tanto per citare solo alcuni tra i più noti studiosi) favorevoli ad una divisione bifida della tradizione della *Zadonščina*. Per indicare tutta la tradizione ad eccezione di Kb continuo tuttavia ad usare convenzionalmente l'espres-

Ad eccezione di R. Picchio che parla di sei redazioni manoscritte³ nessuno, dei tanti che si sono occupati di questo problema, si è chiesto – per quanto mi risulta – se i codici della *Zad.* tramandano un testo trádito, se derivano, cioè, e sia pure con le immancabili innovazioni proprie di ogni trasmissione, da un comune ascendente. Il quesito può apparire paradossale, ma chi ha provato solo a confrontare le varianti della *Zad.* e, magari, ad interrogarsi su chi può avere innovato e perché, sa quanto sia difficile giustificare, non dico un qualsivoglia criterio generale, ma perfino la scelta di singole lezioni, tanto esse a volte divergono nei vari testimoni. I casi più rilevanti riguardano l'inizio e la fine.

La « redazione lunga » della *Zad.* si apre, com'è noto, con una *Introduzione* che precede la vera e propria *Pochvala*⁴. Solo U e Ž offrono la prova che il loro testo è trádito, mentre nulla di sicuro può essere detto sugli altri codici. In S si legge un testo notevolmente abbreviato; I₂ è acefalo e dunque non soccorre; I₁ trascrive l'inizio della *Letopisnaja povest' o kulikovskoi bitve*. Quanto a Kb, ha in comune con U solo una frase⁵.

L'*Introduzione* rappresenta, è vero, un caso limite. Le innovazioni sono qui più decisamente sostanziali, perché la sua funzione esplicativa, cui è demandato il compito di informare il lettore sulle condizioni storiche della Russia prima della battaglia di Kulikovo (ben diversa, dunque, da quella celebrativa della *Pochvala*), sottrae gli scribi all'obbligo della fedeltà al testo; li stimola, anzi, ad innovare secondo le loro conoscenze, la loro sensibilità o le particolari esigenze del momento. Ed infatti non è un

sione « redazione lunga ». I quattro codici U I₁ I₂ Ž sono invece da me indicati con la sigla und. ormai entrata nella storiografia.

³ Cfr., R. Picchio, *La letteratura russa antica*, Firenze, 1968, p. 134: « Si tratta di un componimento giuntoci in sei redazioni manoscritte, distanziate nel tempo (secc. XV, XVI e XVII) ed apparentemente non riconducibili ad un testo unitario ».

⁴ Il termine *Pochvala* si ritrova nel titolo di I₁ e S e nella concorde testimonianza dei codici: « Potom že spisach Žalost' i Pochvalu ... ». (Su questo passo cf. più avanti nota 6). La parte introduttiva è chiamata da alcuni studiosi *ustuplenie* (Tvorogov, Dmitrieva), da altri (Ržiga) *predislovie*, che riserva il termine *ustuplenie* per la prima parte della *Pochvala*.

⁵ Per i testi si rimanda alla edizione di Frček, *Žadonščina. Staroruský žalozpěv o boji rusů s tatarý r. 1380*, Praga, 1958 e al volume « Slovo o Polku Igoreve » i pamjatniki Kulikovskogo cikla, (cit. d'ora in avanti *SPI i PKC*) Mosca-Leningrado, 1966, pp. 535-556.

caso che gli scribi abbiano tenuto a distinguere nettamente le due opere, come mosrano le indicazioni contenute in vari codici⁶.

⁶ Il copista di U, dopo aver scritto la frase « Preže vospisach Žalost' zemli rouskie i pročee ot knich privodja », avrebbe potuto continuare il discorso tutto di fila. Invece la P del seguente *potom* è maiuscola e rubricata, ad indicare l'inizio di un testo diverso (cf. Frček, *op. cit.*, p. 182 e 79). Del resto non è un caso che dopo la « mobilità » dell'*Introduzione* tutti i codici siano felicemente concordi nel copiare il capitolletto che introduce il testo della *Pochvala*: « Potom že spisach Žalost' i Pochvalu ... » (cf. Frček, *op. cit.*, pp. 182-183). Tutti salvo Ž, il cui copista, distratto e incapace fin che si vuole, (cf. per questo R. P. Dmitrieva, *Vzaimootnošenie spisok « Žadonščiny » i tekst « Slova o Polku Igoreve »*, in *SPI i PKC*, pp. 202-203), ha a mio modo di vedere soppresso le parole « Potom že spisach », che sicuramente si trovavano nel suo antigrafo (ne fa fede l'accusativo *pochvalu*) per meglio far risaltare la divisione tra i due testi. Il fatto di non aver compreso che *Predislovie* e *Pochvala* sono sentiti dai copisti come testi autonomi, diversi e di diversa importanza, ha causato parecchi equivoci e fatto sorgere non poche ipotesi per spiegare il senso – secondo alcuni « non completamente logico » – del *Predislovie*. Riferiamo in proposito il giudizio di un autorevole studioso sovietico, O. V. Tvorogov, (*O kompozicii vstuplenija k « Žadonščine »*) apparso nel citato *SPI i PKC*, (pp. 526-532). Tvorogov, dunque, pensa che la *Zad.* doveva iniziarsi con l'invito a comporre un canto di lode, cioè con la frase: « snidemsja bratija i druži ... » cui seguiva la *Pochvala* vera e propria rifatta sullo stile dello *Slovo o polku Igoreve* (« i rcem takovo slovo: Ludči bo nam, brate, načati povědati inymi slovesy ... ») e l'elenco dei principi cui era diretta la *Pochvala* fino a « i velikomu knjazju Jaroslavu Volodimeroviču ». Qui – stiamo esponendo sempre la tesi di Tvorogov – aveva termine la prima pagina dell'originale. La seconda conteneva un richiamo al triste passato della Russia (« poidem bratie ... ») e proseguiva con il testo tramandato dal solo U fino a « porožnych i voskormlenych », frase, questa, che trovandosi al limite della pagina già nell'archetipo risultava indecifrabile. La pagina seguente, la terza dell'originale secondo la ricostruzione del Tvorogov, completava il discorso sulla tristezza della terra russa, indicandone le cause « zane že otpalo muž'stvo ich i pěníe ich ». In questo modo si spiega sia l'omissione o il guasto dopo « voskormlenych », sia il fatto che l'espressione « zane že otpalo muž'stvo » viene incongruamente riferita ai due principi di cui si vogliono cantare le lodi. Nel passaggio dall'originale all'archetipo, secondo Tvorogov, un copista-redattore sarebbe responsabile di alcune aggiunte (l'episodio del banchetto di Mikula Vasil'evič; la contrapposizione tra il redattore e Sofonij) e di una trasposizione (la seconda pagina copiata al posto della prima). Ciò spiegherebbe l'incongruenza di cui sopra e la necessità di una terza aggiunta dovuta allo stesso copista-redattore « preže vospisach ... ». La tesi di Tvorogov presta il fianco a diverse obiezioni difficilmente superabili. Colpisce la sua arbitraria gratuità, il fatto di non basarsi su concreti dati testuali e di non tener in nessun conto la struttura della tradizione. Del resto il ricorso ad errori meccanici (omissioni, trasposizioni ecc.) per spiegare presunte incomprensioni dei copisti era un procedimento tutt'altro che infrequente nella storiografia letteraria antico-russa di qualche decennio fa. Si ricorderà come nel corso degli anni quaranta, sulla scorta di suggestioni di studiosi

Di tutto ciò pare che non si siano resi conto i moderni editori. Accade, infatti, che alcuni di essi (Šambinago, Ržiga) ⁷ espungano tout-court dalla loro edizione critica il *Predislovie*, mentre altri – e sono i più – pubblichino tout-court il testo di U, definito di solito come « il più completo » ⁸. Le ragioni per cui le due scelte appaiono ambedue incongrue sono facilmente intuibili. La tradizione, almeno a livello del materiale finora noto, mostra chiaramente che da sempre la *Pochvala* è stata preceduta da una introduzione di carattere storico che gli scribi hanno spesso modificato, mai eliminato del tutto. Eliminarla oggi significa, perciò, tradire questa struttura compositiva. D'altra parte la diversificazione del materiale testuale rende impossibile anche un semplice confronto tra i vari testimoni e perciò anche immotivata la preferenza accordata ad uno di essi. Siamo in presenza, mi pare, di un vero e proprio circolo vizioso. La scelta di un testo rispetto ad altri non può essere giustificata che dalla sua maggiore aderenza al modello originale dal quale tutti derivino. Ma se i testi sono tanto diversi da non poter essere neppure confrontati, l'esi-

dell'importanza di A. I. Sobolevskij, V. N. Peretc, V. P. Adrianova-Peretc, N. K. Gudzij, molti editori hanno accolto l'ipotesi di una trasposizione della prima pagina dello *Slovo o polku Igoreve*, e che M. O. Skripil', in un saggio per altri aspetti di grande interesse, non esitava ad ammettere una doppia omissione meccanica per spiegare la diversa organizzazione degli aforismi di *Slovo e Molenie* di Daniil Zatočnik. Sorprende, però, che tali procedimenti critici siano riproposti oggi (da Tvorogov per la *Zad.* e da B. A. Rybakov per lo *Slovo d'Igor'*; cf. « *Slovo o polku Igoreve* » i *ego sovremenniki*, Mosca, 1971, pp. 35-85) dopo tante importanti indagini sulle pratiche frequentemente innovative della tradizione testuale antico-russa.

⁷ Cf. S. K. Šambinago, *Povesti o Mamaevom poboišče*, in « *SORJAS* », t. LXXXI, n. 7, Pietroburgo, 1906, pp. 119-120; V. F. Ržiga, *Povest' o Kulikovskoj bitve*, pp. 19 e 378-379, nonché la recensione di N. K. Gudzij al volume *Voinskie Povesti drevnej Rusi*, in « *Sovetskaja kniga* », 1950, n. 3, p. 111.

⁸ Cf. la seguente affermazione della Dmitrieva, *op. cit.*, p. 203: « polnyj tekst vstuplenija s upominaniem pira u Mikuly Vasil'eviča sochranilsja, krome spiska U, tol'ko v spiske Ž ». Da notare che secondo altri studiosi come R. Jakobson D. Worth (cf. *Sofonija's tale of the Russian-tatar battle on the Kulikovo field*, L'Aja, 1963, p. 16) questo episodio « appear to be later, alternative additions to the basic text of *Zad.* ». Tra gli editori che accettano il testo di U, citiamo A. Vaillant (*La Zadonščina. Épopée russe du XV^e siècle*, Parigi, 1967, p. 7), L. A. Dmitriev D. S. Lichačev nel volume *Slovo o Polku Igoreve*, Leningrado, 1967, A. A. Zimin in *Zadonščina (Opyt rekonstrukcii teksta Prostrannoj redakcii)* « *Naučno-issledovatel'skij Institut pri sovete ministrov Čuvaškoj ASSR Učene zapiski* », vyp. XXXVI, 1967, pp. 216-239.

stenza stessa di una comune origine può essere messa in dubbio, o, quanto meno, « à jamais perdu, demeure hors de nos prises », per dirla con le parole di Bédier ⁹.

Anche nella parte finale I₁ ed U da una parte e S dall'altra sono totalmente divergenti e le preferenze dei moderni editori vanno ai codici della famiglia und. A tal punto che essi non si danno neppure la pena di segnalare in apparato tutte le lezioni di S. Il Sinodal'nyj, si sa, è un codice tardo, pieno di errori grossolani, contaminato, « fréquemment aberrant », secondo il giudizio di Vaillant, ma solo un lachmaniano di stretta osservanza potrebbe far finta che esso non esiste ed accettare come genuine tutte le lezioni di und. ¹⁰, anche se ad una maggiore prudenza dovrebbero invitare le giuste considerazioni di molti studiosi che si sono preoccupati di individuare interpolazioni e « Misselesungen » di I₁ e di U ¹¹. In sostanza a me pare anche qui, come nel caso sopra considerato del *Predislovie*, stante la diversità dei testi, l'edizione sinottica è l'unica accettabile, in quanto capace di conservare tradizioni diverse e tra loro incomparabili.

Resta da dire della parte centrale della *Zad.*, che rappresenta circa i due terzi dell'intero testo. Inizialmente il Sinodal'nyj segue da vicino i codici della famiglia und., ma in seguito le varianti diventano più frequenti e più consistenti. E sempre più spesso si tratta non di semplici varianti sinonimiche, ma di intere frasi ora taciute ora aggiunte (rispetto ai codici di und.), di una diversa indicazione nei nomi propri, di varianti che comportano talvolta una diversa interpretazione del testo.

Che S abbia alla sua base un testo *grosso modo* vicino a quello dei codici und. è fuori discussione, e l'opinione di chi ritiene di poter legare S a Kb per via di certe lezioni che avvicinano i due codici contro la testimonianza degli altri è francamente insoste-

⁹ La citazione è tratta dall'introduzione alla celebre edizione de *La Chanson de Roland*.

¹⁰ È quanto fanno in pratica molti editori, a cominciare naturalmente dal Vaillant.

¹¹ Cf. quanto scrivono Jakobson Worth, *op. cit.*, p. 16: « The final dozen verses (168-180 in our draft) occur in H and U, but are missing in the third complete manuscript, S. These verses, which contain Prince Dmitrij's requiem-like dialogue with bojarin Mixajlo Aleksandrovič' "na koctex" with its detailed catalogue of noble casualties and Dmitrij's concluding mournful appeal for forgiveness, are an obvious borrowing from *Skaz.* ». Cf. anche Dmitrieva, *op. cit.*, pp. 202-210.

nibile¹². Esse potrebbero essere ascritte semmai a contaminazione, a provare la quale, però, resterebbe in sostanza solo la strana costruzione di « obizeny » col dativo¹³. D'altronde certe lezioni in cui S si discosta da und. per avvicinarsi a Kb più che a contaminazione sembrano dovute ad un lavoro di incastro¹⁴. Il Sinodal'nyj, insomma, pare un « collettore di varianti » che ha tenuto presente sia un testo di (o vicino a) und., sia uno diverso da und. La Dmitrieva, per via di quelle, più o meno sicure, concordanze tra Kb e S, individua questo secondo testo in sin., ascendente comune a S e Kb. Le prove a me paiono più che dubbie, ma anche a volerle accettare per buone, non è che si ricaverebbe gran

¹² Com'è noto sulla scia di Jakobson Worth, *op. cit.*, pp. 11-13 uniscono S e Kb tutti gli studiosi sovietici, ad eccezione di Zimin. Cf. Dmitriev Lichačev, *op. cit.*, p. 532; Dmitrieva, *op. cit.*, pp. 210-247; O. V. Tvorogov, « Slovo o polku Igoreve » i « Žadonščina », in *SPI i PKC*, pp. 292-343; A. A. Zimin, *Spornye voprosy tekstologii « Žadonščiny »*, in « Russkaja Literatura », 1967, I, pp. 84-104. Oltre alle osservazioni contenute nei miei due lavori precedenti, si veda quanto scrive recentemente O. Králík, *Archetyp Žadonščiny*, Olomouc, 1972, pp. 76-90 e altrove. In ogni caso le argomentazioni di Frček, *op. cit.*, pp. 80-86 rimangono le più puntuali.

¹³ Cf. Jakobson Worth, *op. cit.*, p. 12; Dmitrieva, *op. cit.*, pp. 211-212. Ma si noti che il testo nei due codici non è perfettamente trádito.

¹⁴ Diamo qui un elenco non esaustivo. I riferimenti sono fatti sulla edizione di Frček.

p. 191	č u d n o stezi stojati u velikogo Donu NA BEREZI	S
	stojat stjazi u Donu u velikogo NA BREZI	I ₁
	č j u d n o stjazi stojat' u Donou velikogo	Kb
p. 193	Poidem brate tamo iskupim ŽIVOTOM SLAVY, učiniť imam divo starim povest' a mladym pamet'	S
	Poidem tamo ukupim ŽIVOTU SLAVU starym povest' a molodym pamjat'	I ₁
	Poidem' za bystruju reku Don, ukupim' zemljam' divo starym povest' a mladym' pamjat'	Kb
pp. 195-197	I reče knjaz' Ondrei Brjanskii bratu svoemu knjazju Dmitreju Volynskomu: « Knjaže Dmitreju! Sami esmo ...	S
	Molvjaše Andřej Olgordovič' svoemu bratu: « Brate Dmitrej! Sami esmja ...	U
	I molvjaše Ondrei Olgerdovič' bratu svoemu Dmitriju: « Sami esmi ...	I ₁
	Molvjaše Andrei k svoemu bratu Dmitreju: « Sama esma ...	Kb
p. 199	grimjat ruskaja udalcy zolotyimi DOSPECHI i šelomy i čerlenymi ščity	S
	gremjat' udal'cy ruskyja zoločenymi DOSPECHY, čerlenymi ščity	I ₁
	gremjat' udalcy zoločenymi šelomy čerlenymi ščity	Kb

Altre indicazioni si trovano nelle citazioni della Dmitrieva, *op. cit.*, passim.

frutto da questa indicazione, giacché di sin. non possiamo sapere assolutamente nulla, posto che Kb è stato *ab imis* variato e innovato dal monaco Efrosin¹⁵. Ragione per cui appare perfino superfluo chiedersi – come appunto essa fa – quale sia l'*osnovnoj istočnik* e quale il *dopol'nitel'nyj*. Anche perché S, come abbiamo detto, segue all'inizio *grosso modo* und. per allontanarsene progressivamente, sicché l'*istočnik* che pare *osnovnoj* all'inizio dovrà essere considerato *dopol'nitel'nyj* nel proseguo. Per non dire che l'uno e l'altro potrebbero cedere il posto ad un'altra fonte, diversa dalle prime due e a noi ignota o, magari, alla fantasia del copista-elaboratore.

Si tratta, come si vede, di pure ipotesi genetiche che non trovano conforto nei dati della tradizione, ed è questo un terreno minato. Le risultanze del confronto testuale per quanto riguarda S sono per lo più contraddittorie. Una volta si accorda con U in innovazioni certamente secondarie, un'altra con I₁. A volte testimonia lezioni che lo avvicinano a Kb, ma altre tace intere frasi che una parte di und. condivide con Kb¹⁶. Senza dire che manca la possibilità di un riscontro completo col testimone di Efrosin, privo com'è, questo, della seconda parte. In conclusione oltre a certe indicazioni generali sul carattere composito di S, dobbiamo limitarci a prendere atto che, anche nella parte centrale della « redazione lunga » della *Žad.*, il testo tramandato da S è solo in parte trádito, cioè collazionabile con quello di und. e che perciò è assurdo voler giungere ad un *textus constitutus* partendo dalla testimonianza dei quattro codici. Il Sinodal'nyj presenta, insomma, peculiarità che lo distinguono dal resto della tradizione nella forma linguistica, nel senso letterale ed in quello metaforico (si pensi solo al più frequente, anzi quasi costante, uso del parallelismo negativo). Il suo significato globale è, indipendentemente da tutto il materiale testuale comune, diverso da quello di tutti gli altri testimoni della tradizione: S rappresenta una autonoma unità compositiva.

¹⁵ Cf. Ja. S. Lur'e, *Literaturnaja i kul'turno-prosvetitel'naja dejatel'nost' Efrosina v konce XV v.* in *T O D R L*, XVII, Mosca-Leningrado, 1961, pp. 134-168 e R. P. Dmitrieva, *Priemy redaktorskoj pravki knigopisca Efrosina (K voprosu ob individual'nyh čertach Kirillo-Belozerskogo spiska 'Žadonščiny')* in *SPI i PKC*, pp. 264-291.

¹⁶ Per queste ultime che sono per noi le più interessanti cf. ad es. Dmitrieva, *op. cit.*, p. 233.

Questo significa che l'editore può tranquillamente ignorare S o servirsene solo in certi casi? Al contrario. Occorre indicare precisi criteri per una sua coerente utilizzazione. S infatti è indispensabile non solo per dirimere i casi di opposizione tra U e I₁ ove manca la testimonianza di I₂, o tra U e I₁ contro I₂, ma anche per sanare guasti certi di und., guasti cioè dovuti ad incomprensione o a trascuratezza (tutti quelli che ci impongono di considerare questi testimoni derivati da un unico ascendente), ma non le semplici innovazioni. Non mi pare, insomma, lecito – come tuttavia si usa fare – reintrodurre nel testo « critico », che poi è invariabilmente quello di I₁ o di U, i parallelismi negativi o altre frasi che non è dato leggere in und., con la motivazione che sono tramandate da S e/o da Kb e, magari, dallo *Slovo d'Igor'* o da qualche redazione dello *Skazanie*.

So bene che la distinzione tra variante ed errore, se è di fondamentale importanza, è anche di difficile individuazione nel caso di una tradizione fluttuante ed innovativa come la nostra, in quanto l'errore tende a configurarsi come variante. Ma proprio per questo si richiede all'editore una prudenza oserei dire sistematica e, soprattutto, una esatta delimitazione delle sue possibilità ecdotiche.

Alla luce delle riflessioni precedenti non v'è dubbio che il codice Sinodale vada considerato il codex unicus di una autonoma « unità compositiva », staccandolo così dai codici che indichiamo convenzionalmente con und. e che rappresentano, dopo Kb e S, il terzo ramo della tradizione. La dipendenza, infatti, di I₁ I₂ U (e quindi anche di Ž per il *Predislovie*) da un unico ascendente mi pare sufficientemente dimostrata dalla duplice *Misslesung* nei nomi di donna all'inizio del *plac'*¹⁷. Credo che non sarà difficile provare altre colpe di und., ma il punto è un altro. La tradizione è, anche limitatamente a questi tre testimoni, abbastanza innovativa, e non è certo un caso se i loro rapporti genetici sono ben lungi dall'essere definitivamente fissati. A me pare che U e Ž siano fratelli e più vicini a I₁ che non a I₂, ma sta di fatto che le ampie omissioni che caratterizzano questo codice fini-

¹⁷ Cf. Frček, *op. cit.*, p. 85 e Dmitrieva, *op. cit.*, p. 205. Si noti che tutti gli editori accettano di emendare il testo secondo S.

scono per contrapporre I₁ e U in molte lezioni che non possiamo considerare che adiafore.

In linea generale si può osservare che il copista di I₁ è meno attento; ma quello di U commette peccati più consapevoli e maliziosi e perciò anche più pericolosi: qui aggiunge una parola o un'intera frase, là trovi una variante plausibile e a volte perfino intelligente. Sicché, come si diceva, dove non soccorrono I₂ o altri codici, dove una variante non si configuri proprio in errore, non sempre è possibile distinguere con sicurezza quale dei due codici abbia innovato, o, poniamo, se i due codici abbiano autonomamente innovato il dettato del comune ascendente.

A questo punto si pone il problema di come editare testi come questi in cui tradizione e innovazione si intersecano. A me pare che l'edizione « ricostruttiva » – che intenda, cioè, « traguardare » (se non è possibile integralmente recuperare) il comune ascendente della famiglia und. (cui rimanda l'esistenza certa di errori comuni) – sia, nonostante tutto, da preferire – metodologicamente – alle altre possibilità: testo di uno dei due codici emendato degli errori più evidenti, o edizione sinottica. Mi sembra giusto, infatti, non assimilare le varianti di I₁ e di U con quelle riscontrate nel resto della tradizione, perché diversa è la dimensione quantitativa del fenomeno e, soprattutto, diversa ne è l'origine e il fine. Nel caso dei codici di und. non viene intaccata la struttura compositiva del testo, ma si procede con la scelta di elementi stilistico-narrativi a volte diversi, secondo norme e atteggiamenti che variano da copista a copista, e che si possono anche, in parte, determinare. Del resto più la tradizione di un testo è caratterizzata da innovazioni, maggiore ha da essere l'impegno ecdotico ed ermeneutico dell'editore, se non altro per separare le varianti ammissibili da quelle – e nel caso dei codici di und. non sono davvero poche – inammissibili alla luce della storia della trasmissione. Per questo l'alternativa: edizione ricostruttiva o edizione documentaria è più teorica che reale, posto che le varianti inammissibili (di errori è, salvo pochi casi, forse improprio parlare) di ogni testimone andrebbero comunque corrette (o quanto meno discusse) a prescindere dal tipo di edizione. In altri termini, anche l'edizione documentaria di un sol codice – se non vuol ridursi ad un fatto puramente meccanico – si incentra sì su un determinato momento della storia della tradizione, ma esige lo stesso impegno critico

della edizione ricostruttiva; la quale, per contro, non può esimersi – e nel nostro caso meno che mai – dal proporsi come sistema di varianti alternative, come ipotesi di lavoro, come continua integrazione tra testo e apparato¹⁸. Né essa preclude la possibilità – ma su un piano diverso – di altri studi che abbiano per oggetto non l'origine, ma la funzione delle diversità dei singoli testimoni di und.

Al di fuori di questa famiglia, però, non è più possibile indicare sicuri errori congiuntivi e la tradizione è caratterizzata da varianti continue, sicché i testi di quell'opera che comunemente e convenzionalmente chiamiamo *Zadonščina* sono tre (Kb, und., S), tre diversi e distinti da una pratica quasi costantemente rinnovata di significazione, tre che non è lecito contaminare in un unico testo. Il quale per forza di cose risulterà di volta in volta variamente composito, ma sempre arbitrario, quando lo si presenti come il testo « critico », cioè come il testo più vicino ad un ipotetico archetipo della *Zad.*

Tutti gli studiosi che parlano dell'archetipo della *Zad.* non hanno indicato le prove della sua reale esistenza. Oldřich Králík ha di recente pubblicato un libro col titolo *Archetyp Zádonsťiny*. Ma a parte il fatto che nelle 160 pagine del suo volume la necessità dell'archetipo della tradizione della *Zad.* non è mai dimo-

¹⁸ Ripropongo una concezione « dinamica » del testo critico, quale emerge per es. nei fondamentali contributi di G. Contini, *La « Vita » francese « di Sant'Alessio » e l'arte di pubblicare i testi antichi*, in *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze, 1970, pp. 343–374, *La critica testuale come studio di strutture*, in *La critica del testo*, Firenze, 1971, vol. I, pp. 11–23, *Rapporti fra la filologia (come critica testuale) e la linguistica romanza in Actele celui de – al XII –lea Congres Internațional de Limbguistică și Filologie Romanică*, Bucarest, 1970, I, pp. 47–65; A. Roncaglia, *Principi e applicazioni di critica testuale (Relazione al XIV congresso di Linguistica e Filologia Romanza, Napoli 1974)*, Roma, 1975, e C. Segre, *Correzioni mentali per la « Chanson de Roland »*, in *La Tradizione della « Chanson de Roland »*, Milano–Napoli, 1974, pp. 184–193. Essa si contrappone alle edizioni, sovietiche e occidentali, della *Zadonščina* (o di altri testi) che ambiscono a presentarsi, in nome di un buon metodo filologico, qualunque esso sia, come opere definitive, imparziali, oggettive. Cf. anche O. Králík, *op. cit.*, p. 128: « Usilovat o text subarchetypu Zad II není lovení pouhých chimér, ten reálně existoval a je možno k němu proniknout eliminováním individuálních odchylek. Není to ovšem úkol jednoduchý, nedá se provést lehko a do všech podrobností », dove è implicito il concetto che l'edizione ricostruttiva della « redazione lunga » non è che una approssimazione, la migliore approssimazione possibile. Le nostre riserve riguardano, come si diceva, la premessa; l'esistenza, cioè, di un autografo comune all'intera « redazione lunga ».

strata, ma semplicemente postulata, è chiaro che lo stesso Králík lo considera un momento inaccessibile alla ricerca filologica. Altrimenti non avrebbe scritto pagine interessanti in difesa dell'opera di J. Frček e non avrebbe, d'accordo con Vaillant, sostenuto la necessità di una edizione separata dei due testi, uno per ogni redazione¹⁹.

Indubbiamente un « nucleo iniziale » comune a tutta la tradizione deve pur esserci stato: ne è prova il « materiale testuale comune ». Ma qual'è il suo rapporto coi testimoni conservati? Per rispondere a questa domanda riteniamo che non sia sufficiente fermarsi alla tradizione della *Zad.*

Dello *Slovo d'Igor'* si ha notizia, com'è noto, dell'esistenza di un solo codice; della *Zad.* ne conosciamo finora sei; quelli dello *Skazanie o mamaevom pobojšče* dovrebbero essere, se non ho fatto male i conti, centosette, di cui più della metà appartenenti alla cosiddetta « osnovnaja redakcija ». Le cifre sono eloquenti e non certo casuali. Non ho infatti difficoltà ad ammettere che nel corso dei secoli possono essere andati perduti più codici dello *Slovo* o della *Zad.* che non dello *Skazanie*, ma non certo tanti da modificare radicalmente questo rapporto. La cui origine va, a mio modo di vedere, ricercata nella diversa funzione di queste opere. Lo *Skazanie* deve in sostanza la sua popolarità alla funzione « didattica » del racconto, alla sua pratica utilità di « ammaestramento » che sottolinea il ruolo avuto dalla Chiesa nella famosa giornata di Kulikovo. Lo *Skazanie* ha così acquisito una sua « auctoritas » e perciò è stato moltissimo copiato ed in modo sostanzialmente omogeneo e ripetitivo. Non ho avuto modo di studiarne da vicino la tradizione (sarebbe auspicabile una sua edizione, anche approssimativamente, critica), ma dai lavori di Dmitriev, di Králík, della Salmina, ho maturato la convinzione che, nonostante aggiunte ed omissioni anche frequenti all'interno delle varie redazioni, il testo è generalmente omogeneo²⁰. Del resto

¹⁹ Si vedano frasi come questa: « Pokud se zabýváme díly písemně fixované literatury, nemůže být sporu o existenci archetypu, tj. autorského textu » Da rilevare anche l'identificazione, frequente ma ingiusta, archetipo = autografo! Králík, *op. cit.*, p. 74.

²⁰ Cf. L. A. Dmitriev, *Obzor redakcij Skazanija o Mamaevom pobojšče*, in *Povesti o Kulikovskoj bitve*, cit., pp. 449–480, *Opisanie rukopisnych spiskov Skazanija o Mamaevom pobojšče*, ivi, pp. 481–509, *Vstavki iz Zádonsťiny v Skazanii o Mamaevom pobojšče kak po-*

mi pare di poter dire che esiste (sempre?) un preciso rapporto tra ampiezza della tradizione e omogeneità della trasmissione²¹.

Diverso invece il caso di *Slovo* e *Zad.* La loro funzione è quella di « celebrare », di « cantare » le epiche lotte della Rus'. È questa una funzione che permette un numero maggiore di variazioni, e quindi una minore aderenza alla tradizione. Tanto è vero che il primo atto dei rispettivi autori è quello di porre dinanzi al lettore un « auctor » da imitare ed una maniera da riprodurre, ma anche da contestare in nome di una maggiore aderenza ad una situazione nuova e alle circostanze in cui si costituisce il nuovo testo²². Bojan nello *Slovo* e ancora Bojan e Sofonij nella *Zad.* rappresentano la tradizione e su di essa è programmaticamente fusa l'innovazione. Non fa perciò meraviglia che gli scribi si sentano liberi dall'auto-

kazateli po istorii teksta etich proizvedenij, in *SPI i PCK*; Králik, *op. cit.*, pp. 17-63; M. A. Salmina, *K voprosu o datirovke Skazanija o Mamaevom poboišče*, in *T O D R L*, XXIX, 1974, pp. 98-124.

²¹ La questione esige ricerche su scala molo ampia che non ho potuto condurre. Ho tuttavia notato come un fatto che si ripete frequentemente che opere, note attraverso una tradizione di qualche decina di codici, presentano un nucleo centrale di trasmissione abbastanza compatto, mentre spesso due o tre codici tramandano due o tre diverse redazioni della stessa opera. Cf. ad es. *Slovo o tvari i o dni, rekomem nedelja*, o lo *Skazanie o molodce i device*, oggi conosciuto attraverso cinque manoscritti e « každyj iz spiskov - eto ne tol'ko samostojatel'naja redakcija, no podčas počti soveršenno novyj tekst ». Cf. L. A. Dmitriev, *Pervonačal'nyj vid i vremja voznikovenija Skazanija o molodce i device*, in *T O D R L*, XXIV, 1969, p. 205. Ciò dimostra, a mio parere, che l'atteggiamento del copista è di volta in volta determinato dal carattere dell'opera che ha di fronte a sé. In altri termini, più un'opera risulta importante per l'autore o per la sua autorità più viene copiata con attenzione e rispetto dal copista. Per fare un altro esempio si potrebbe citare il caso della *Beseda* di Kozma Presviter, pubblicata di recente da Ju. K. Begunov. Di essa sono noti ventisette codici, tutti appartenenti ad un'unica redazione (cf. Ju. K. Begunov, *Kozma Presviter v slavjanskich literaturach*, Sofia, 1973). Si può, mi pare, parlare, come fa Roncaglia, *op. cit.*, di diversità tra « tradizione di consumo colto e tradizione di consumo popolare ». Non a caso Dmitriev, *loc. cit.*, spiega la mobilità della tradizione dello *Skazanie o molodce i device* con la sua forma dialogica o con la vicinanza al patrimonio folkloristico, pur essendo opera letteraria. È chiaro, infine, che anche nelle tradizioni ampie possono esistere, accanto al nucleo centrale caratterizzato da una trasmissione del testo ripetitiva, rielaborazioni, rifacimenti, adattamenti, espressioni insomma di trasmissione innovativa. Si veda, a titolo di esempio, la tradizione dello *Skazanie o Borise i Glebe, Choženie Igumena Daniila, Slovo o Zakone i Blagodat*, per il quale vedi il mio *Sulla tradizione dello Slovo o Zakone i Blagodat*, in « Ricerche Slavistiche », XVII-XIX, 1970-1972, pp. 109-116.

²² Vedi per il Medioevo romanzo le pagine illuminanti di P. Zumthor, *Semiotologia e poetica medievale*, Milano, 1973, pp. 103-109.

rità di un testo e si attengano piuttosto a questa pratica di opposizione dialettica tra innovazione e tradizione, con le conseguenze che si sono notate studiando i codici della *Zad.* La cui tradizione se non nei modi e per il contenuto, certo negli effetti attiene più ad una tradizione parafolklorica che a quella delle opere letterarie. La *Zad.*, insomma, non è opera di un solo autore, ma di più co-autori. Il « nucleo iniziale » funge così da dato della tradizione o da modello analogico, non da archetipo, è la « testura » non il « testo ».

Il discorso a questo punto non riguarda più solo la tradizione della *Zad.* Se esso risulta accettabile si dovrà impostare in modo diverso da quanto non si è fatto finora anche la vexata quaestio dei rapporti tra *Slovo* e *Zad.* Da oltre centocinquanta anni essa rappresenta il perno centrale di ogni dimostrazione della autenticità o meno dello *Slovo*, ed ognuno di noi ricorda quanti studiosi si sono affaticati a provare che lo *Slovo* deriva dalla *Zad.* o viceversa²³. Con risultati, dobbiamo dire, davvero poco convincenti. In particolare il fatto che materiale testuale comune si trovi nello *Slovo* e nei cinque codici della *Zad.* a dispetto di tutte le possibili classificazioni ha suggerito a vari studiosi spiegazioni complesse, ipotesi contraddittorie e poco probanti, al limite che si escludono a vicenda²⁴. Eppure esiste, a mio parere, una spiegazione, semplice e logica. Se è vero quanto si diceva sopra sulla tradizione para-

²³ Ju. K. Begunov, riferendo del mio precedente lavoro *Criteri e metodi* scrive: « k odnoj iz pozdnych versij teksta, blizkoj k archetipu Sinodal'nogo i Undol'skogo spiskov, A. Danti vozvodit Slovo o polku Igoreve (Sic!) » (Cf. Ju. K. Begunov, *Slovo o polku Igoreve v zarubežnom literaturovedenii*, in « Russkaja Literatura », 1974, 2, p. 230). Evidentemente si tratta di un equivoco perché io non ho mai fatto un'affermazione del genere. Egli mi attribuisce inoltre (p. 231) la paternità di uno stemma dei codici della *Zad.*, che prima di questo lavoro non ho mai neppure abbozzato. Il che spiega l'origine del primo equivoco: egli ha basato le sue considerazioni sullo stemma di A. A. Zimin riprodotto a p. 214 dei *Criteri e metodi*, credendo che fosse mio.

²⁴ In questo sono perfettamente d'accordo con V. M. Grigorjan quando scrive: « net, eta al'ternativa ne razrešima, tak kak ee ne suščestvuet ». Concorro con lui anche quando afferma che « u "Zadonščiny" byl tot že istočnik, čto i u "Slova" », no ona evoljucionirovala v menea blagoprijatnych uslovijach, čem ee velikij sobrat ». Cf. V. M. Grigorjan, *Literaturno-tipologičeskaja struktura pamjatnikov Vtorogo južnoslavjanskogo vlijanija* (« Slovo o polku Igoreve », « *Zadonščina* », *knjažeskie žitija svjatyh i nekotorye drugie*). *VII Meždunarodnyj s'ezd slavistov. Doklady sovet'skoj delegacii*. Erevan, 1973, pp. 29-30.

folklorica della *Zad.* e se ne accettano le necessarie implicazioni per la sua storia della tradizione (e quindi per la sua edizione), a fortiori si dovrà ammettere che *Slovo* e *Zad.* sono autonome rielaborazioni di uno stesso materiale, non necessariamente legate da rapporti di dipendenza testuale. Né c'è bisogno di aggiungere che l'autenticità dello *Slovo*, contrariamente a quanto pensa qualcuno, non viene messa in dubbio, ma anzi poggia su basi più solide e sicure.

Angiolo Danti

P.S. Questo articolo, che riproduce fedelmente il testo di una comunicazione letta a Sofia (Ottobre 1974) durante i lavori della Commissione internazionale di Critica testuale del M.K.S., era in corso di stampa quando sono apparsi due studi di R. P. Dmitrieva, (*Nekotorye itogi izučeniija tekstologii Žadonščiny*, in « Russkaja Literatura », 1976, n. 2, pp. 87-91) e di D. S. Lichačev (*Vzaimootnoženie spiskov i redakcij « Žadonščiny » (Issledovanie Andželo Danti)*, in « TODRL », XXXI, 1976, pp. 165-175), che prendono in esame – soprattutto D. S. Lichačev – i miei precedenti lavori sulla *Zad.* Non è questo il luogo per rispondere ai due illustri studiosi sovietici, in assenso o in dissenso con le loro tesi sui problemi specifici della critica testuale della *Zad.* Mi permetto, tuttavia, di osservare che i miei studi non sono stati del tutto inutili se hanno contribuito a che uno studioso come D. S. Lichačev riconosca oggi – sia solo a livello della Textüberlieferung – che « Esli sčitat' osnovnym značenim krupnye različija tekstov (čto, konečno suščestvenno dlja ich izdanija), to neobchodimo budet priznat' delenie tekstov Žadonščiny na dve redakcii. K odnoj budet prinadležat' redakcija spiska Kb, a k drugoj – vse ostal'nye. I pri etom možno ignorirovat' vyderžki iz « Žadonščiny » v spiskach « Skazanija o Mamaevom pobojšče », tak kak ich, razumeetsja, izdavat' ne sleduet ». A livello di genesi del testo, invece, Lichačev riconosce ancora un valore determinante alla vicinanza tra S Kb e l'esemplare della *Zad.* riflesso nel « Pečatnyj variant » dello *Skazanie*. Si riproduce così anche per la *Zad.* una situazione che è già stata rilevata per altre opere della tradizione letteraria russa antica: una sorta di duplice verità, ciascuna valida nel proprio ambito. Né è finora chiaro se sia possibile dirimere e in base a quali criteri metodologici, risultanze divergenti nello studio della storia e del modo di trasmissione di un testo.

WAS FAUST VRANČIĆ THE FIRST CROATIAN LEXICOGRAPHER?

In 1971 the *Dictionarium Quinque Nobilissimarum Europae Linguarum Fausti Verantii* was reprinted in Zagreb by the photostatic process¹. This plurilingual dictionary, first published in Venice in 1595 *apud Nicolaum Morettum*, is often regarded as the first dictionary of the Croatian language and its author, Faust Vrančić (1551–1617), as the father of Croatian lexicography. Vrančić's work undoubtedly represents a major landmark in the history of Croatian, and indeed European, lexicography, but there were similar efforts by other Croatian lexicographers before Vrančić, although on a considerably smaller scale.

Vrančić's own Dictionary is a fairly slim volume, but it is packed with lexical material. On each page in five parallel columns linguistic equivalents of the same terms are given in five different languages. The first column contains Latin words, the second Italian, the third German, the fourth Croatian and the fifth Hungarian. The basic assumption underlying such an effort is of course that there exist certain syntactic and semantic invariants which make linguistic comparisons of this nature both possible and fruitful.

Altogether over five thousand lexicological units are recorded by Vrančić in each of the five languages, side by side. Substantives of inflectional languages are given in nominative form and

¹ Faust Vrančić, *Dictionarium Quinque Nobilissimarum Europae Linguarum, Latinae, Italicae, Germanicae, Dalmatiae & Ungaricae*, Zagreb, 1971, Liber University Press, 135 p.

verbs in the infinitive. Vrančić's Croatian is based on the Čakavian dialect² of his native Dalmatia where Čakavian Croatian is still spoken today. Incidentally the oldest Croatian literary language was based on the Čakavian dialect and it was in the 16th century that the literature written in this dialect had its 'golden season' with an intense literary activity going on in all the major Adriatic towns of Southern Croatia from Senj to Kotor. As Vrančić was born in Šibenik in Dalmatia, Čakavian was naturally the dialect he knew and remembered best during his long years abroad. In fact he spent most of his life outside his native Croatia: in Vienna, Venice, Rome and in various places in Hungary.

It is interesting to note that on pages 118–122 of the Dictionary Vrančić lists 304 Hungarian words which he regards as being of Croatian origin (*Vocabula Dalmatica que Ungari sibi usurparunt*). Consequently this Dictionary must also be regarded as one of the first attempts to study the etymology of borrowings from one language to another resulting – as in this case – from a prolonged linguistic contact. At this point one ought to recall that in 1102 Croatia entered into a political union with the Kingdom of Hungary which lasted eight centuries. The union was based on a treaty (*pacta conventa*) whereby the Croats, following a military defeat at the hands of the Hungarians, agreed to accept the Hungarian King but retained a considerable measure of internal autonomy. This accounts for the fact that when Vrančić was compiling his Dictionary there was quite a large number of Croatian loanwords in Hungarian, and vice versa.

Vrančić obviously knew Hungarian extremely well and it is certainly interesting that his Dictionary was also the first major lexicon of the Hungarian language. He probably learned Hungarian as a young man, for he was partly educated and helped by his uncle Antun Vrančić (1504–1573), a distinguished clergyman and scholar who spent most of his life in Hungary. Antun was King Zápolya's counsellor and in 1573 he became the Primate of Hungary. Faust Vrančić himself took holy orders

² Croatian has three main dialects named after the different forms of the interrogative pronoun 'what', which is *što* in *što* dialect, *kaj* in *kaj* dialect and *ča* in *ča* dialect. Čakavian or *ča* dialect is spoken in Southern and Western Croatia (in Istria, on the Dalmatian coast, on the islands, and in Lika and Gorski Kotar).

after his wife's death in 1600 and became Bishop in the Hungarian diocese of Csanád.

Analysing the lexical material of Vrančić's Dictionary, with special reference to Hungarian, the eminent lexicologist Janos Melich rightly observes that Vrančić's Dictionary 'in every respect represents an independent and original work which does great credit to the history of both Hungarian and Croatian lexicography'. Melich also thinks that Vrančić compiled his Dictionary before 1586, that is, while Stephen Báthory, King of Poland between 1575–86, was still alive. Because of its great importance to Hungarian lexicology Vrančić's Dictionary was re-published in 1834 in Bratislava by the Hungarian scholar Joseph Thewrewk under the title *Dictionarium pentaglottum*, with a biography of Vrančić by Georgius Gyurikovits³.

But what is even more interesting and important is that Vrančić's Dictionary stimulated similar efforts by other linguists. Thus his Dictionary was used by the Czech Benedictine monk Peter Loderecker as a basis for his own *Dictionarium septem diversarum linguarum, videlicet Latine, Italice, Dalmatice, Bohemice, Polonice, Germanice et Ungarice*, published in Prague in 1605⁴. This dictionary contains a preface in Croatian written by Faust Vrančić himself. In fact Loderecker's Dictionary was essentially Vrančić's own *Dictionarium quinque nobilissimarum Europae linguarum* of 1595, revised and expanded by Loderecker to include Czech and Polish with added indices in Latin for each language. In this Loderecker-Vrančić Dictionary the terms *Dalmata*, *Dalmatia*, *Dalmatice* are explained as *Harvat* (Croat) *Harvatska zemlja* (Croatia), *Harvatski* (Croatian), which entitles us not only from a linguistic but also from an historical point of view to refer to 'lingua dalmatica' of this Dictionary as 'Croatian'; 'Dalmatian' being a geographical and not an ethnic designation, although, given Croatia's political plight at the time, probably better known abroad, where Vrančić worked.

There is another important detail which should be mentioned

³ There is a copy of this edition in the British Museum Library; General Catalogue shelf-mark 1333g. 21.

⁴ A copy of this dictionary too can be found in the British Museum Library; shelf-mark 1290l. bb. 45.

when discussing the significance of Vrančić's Dictionary for the history of the Croatian language, namely that in the last six pages of his book Vrančić recorded the complete Croatian text of the Ten Commandments, the Lord's Prayer, the Apostles' Creed and Ave Maria. These are invaluable samples of the 16th century Croatian vernacular spoken in Dalmatia at the time.

It is only recently, in an elaborate study, that the Croat terms recorded in the dictionary have been examined in detail, with reference to the place and time in which the dictionary was compiled⁵. The Register of Croat-Latin lexical equivalents contained in Vrančić's dictionary is provided in the present 1971 edition by V. Putanec and will be of considerable help in the study of Croat lexicon. This Register is an inventory of all Croat lexical words which are to be found in Vrančić's dictionary and the frequency of every Croat word is also indicated. Vrančić's dictionary contains 5467 Latin lexical items, while in Putanec's Croat-Latin register there are 3581 Croat words.

Faust Vrančić (1551-1617) is renowned in the international world of science as the author of *Machinae novae*, Venice 1595⁶. He will also be remembered for his philosophical works *Logica nova*, Venice 1616 and *Ethica christiana*.

However, Vrančić was not by any means the first Croat lexicographer, as is often thought on account of the immense philological importance of his dictionary⁷. The first printed list of Croat words is, actually, to be found in *Opera nuova che insegna a parlare la lingua schiavonesca alli grandi, alli picoli et alle donne*, published in 1527 in all likelihood in Ancona. This work contains a small Italian-Croat glossary of 196 Italian entries and 328 Croat terms with some conversational texts and a model of a

⁵ Cf. V. Putanec, *Apostile uz Dictionarium Quinque Nobilissimarum Europae Linguarum Fausta Vrančića*, in «Čakavska Rič», 2, Split (1971) pp. 5-18.

⁶ Cf. *Dictionary of Scientific Biography*, New York, Scribner, 1976, vol. XIII, pp. 613-614.

⁷ Likewise Marko Marulić (1450-1524) from Split, the author of "Judith", is referred to as the first major Croat poet. Since "Judith" was the first work of broader conception, dominated by a consciously patriotic idea, Marulić was generally regarded as the founder of Croatian poetic art. It is for this reason that he has retained this title of honour to the present day although he was preceded in time by the oldest of known and unknown Petrarchians of Dubrovnik.

letter. Its author is probably the Spanish Jew Pietro Lupis (López) Valentiano who fled from Spain in 1492 and afterwards settled in Ancona (Italy) as a merchant. From Italy he traded with Dalmatia and came into close contact with people living in the towns along the Croat littoral. That is why, like Vrančić, he uses the Čakavian *i*-dialect in the Croat part of his work⁸.

Seventeen years after the publication of *Opera nuova*, Bartholomaeus Đurđević (Georgević) had the insight to supplement his Latin work *De Afflictione tam captivorum quam etiam sub Turcae tributo viventium Christianorum*, Antwerp 1544, in-8°, with a systematic, analytical Croat-Latin vocabulary (*Vocabula Sclavonica*, 52 words and phrases), preceded by a dialogue in Croat and Latin. *Vocabula Sclavonica* are grouped analytically under five headings: *Coelestia* (12), *Terrena* (19), *Fructuum* (8), 'verbal phrases' (8), *Nomina vestimentorum* (5). Edited in one volume, *De Afflictione* contains also French and Dutch versions of the Latin text. Consequently we have here also the first interlingual Croat-French and Croat-Dutch vocabularies⁹. This volume also contains *Dominica Oratio* (the Lord's Prayer), *Salutatio Angelica* (Ave Maria) and *Symbolum Apostolorum* (the Apostles' Creed) in Čakavian, and Croat numerals from one to one hundred and one thousand with their equivalents in Latin, French and Dutch.

The Lord's Prayer, the *Salutation of the Angell* and the above-mentioned Croat dialogue translated into English (*A Saluting dialogue in the Sclavone tongue*), appear also in Đurđević's work *The Ofspring of the house of Ottomanno*, printed in London in 1570 (?)¹⁰.

The Croat dialect used by Đurđević is Čakavian *i*-dialect¹¹, which proves conclusively that Đurđević was born in the Čakavian

⁸ *Opera nuova che insegna a parlare la lingua schiavonesca* was discovered a few years ago by Czech scholar Jan Petr. Cf. J. Petr, *Italsko-čakavska jazyková příručka 2 r. 1527*, in *Slavia*, Prague (1973), pp. 44-67.

⁹ A copy of this work (*De Afflictione...*) is available in the British Museum Library under shelf-mark c.32.a.6.(2.) of the General Catalogue.

¹⁰ This work is registered in the British Museum General Catalogue under shelf-mark 280.b.35.

¹¹ Cf. Baudouin de Courtenay, *Das Slavische in den Werken von B. Georgevics*, in «Archiv für Slavische Philologie», 1888.

speaking area of Croatia. Actually, he was born in Mala Mlaka c. 1506 and died in Rome in 1566¹².

Yet there are to be found other glossaries and collections of words prior to Lupis Valentiano's work. Thus c. 1496–99 Arnold von Harff from Köln on his journey through Croatia recorded some 56 Croat words. This corpus of words remained unpublished till 1860, when von Harff's book of travels was finally edited by E. Groote¹³. Two other 15th century dictionaries are also preserved in manuscript, one of which is a trilingual Arabic–Persian–Croat dictionary¹⁴.

All these collections of words, anterior to Vrančić's work, should be recognised as the first lexicographical attempts in Croatia, and deserve to receive our undivided attention.

Branko Franolić

¹² Cf. F. Kidrič, *Bartholomaeus Gjorgiević, biographische und bibliographische Zusammenfassung*, 1920.

¹³ Cf. M. Pajk, in «*Archiv für slavische Philologie*», Berlin, XXI (1899), pp. 639–40.

¹⁴ Cf. M. Rešetar, in «*Archiv für slavische Philologie*», XXVI, (1904), pp. 358–366 and Caferoglu, in «*Revue des études balkaniques*», II (1936), pp. 185–190.

K OTÁZCE KONFRONTAČNÍ ANALYSY VYJADROVÁNÍ SÉMANTICKÝCH A SYNTAKTICKÝCH VZTAHŮ JMEN V ČEŠTINĚ A V ITALŠTINĚ

Pro každého, kdo se zabývá studiem českého jazyka, otázka jakým způsobem, jakým jazykovým prostředkem vyjádřit určitý sémantický nebo syntaktický vztah jména ve větě, patří k nejobtížnějším. Čeština a italština představují dva typologicky a strukturně odlišné jazyky. V prvním případě máme co činit s rozvitou syntetickou jazykovou strukturou, v druhém máme před sebou jazyk analytický. Substantivum v češtině je vybaveno pádovými formami, jejichž prostřednictvím je signalisován jeho sémantický nebo syntaktický vztah k jinému znaku přítomnému v dané větné konstrukci. Vedle toho tu existuje systém předložek s obdobnou funkcí, které doplňují nebo modifikují ve větě základní ideu vyjádřenou pádem. Proti rozvitému systému českých pádů a předložek v italštině stojí poměrně jednoduchý systém předložek, které spolu se slovosledem představují jazykové prostředky, jimiž mluvčí uvádí ve vztah znaky ve větné konstrukci i pojmy, které tyto označují.

V češtině určitý vztah jména ve větě může být vyjádřen jen synteticky (pádem), nebo dvěma způsoby současně, to znamená synteticky a analyticky (předložkou), což ve většině případů je provázeno významovou změnou. Dochází tu ke změně sémantického vztahu mezi verbálními znaky přítomnými ve větě nebo i ke změně syntaktických vztahů mezi nimi. (Např. *Jet autem – jet s autem – jet za autem*).

Zároveň s touto změnou sémantických a syntaktických vztahů uvnitř větné konstrukce, v případě verbálního syntagmatu někdy dochází k sémantickému posuvu ve významu slovesa. Tento jev se zřetelně projevuje při konfrontaci dvou jazyků, kdy za přítomnosti téhož nominálního znaku v syntagmatu jméno–sloveso v

obou jazycích se v jednom ze srovnávaných jazyků objevuje jiný znak verbální. (Např. jet autem – *andare* con la macchina; jet s autem – *portare* la macchina). Sémantický posuv ve významu slovesa nelze vysvětlit jen z významu pádu, ani ze samotného významu předložky. Existence možnosti sémantického posuvu ve významu verbálního komponentu syntagmatu jméno–sloveso je jednou ze skutečností, které je třeba brát v úvahu při zkoumání otázky vyjadřování syntaktických a sémantických vztahů jmen v češtině a v italštině.

Dalším faktorem, na který je třeba brát zřetel, je možnost oslabení nebo ztráty původního logického významu pádu či předložky. V některých syntagmatech dochází k potlačení sémantického významu uvedených jazykových prostředků. Tak např. ve vazbě «jít na fakultu» (jít do školy) je význam předložky nezřetelný, přestává být počítován a vazba klesá na uroveň obvyklého spojení ustáleného územ. S tímto jevem se setkáváme v jazyce velmi často a představuje jednu z etap, jimiž prochází vývoj jazykových jednotek, i jednu z příčin změn v systému jazyka.

V řadě případů máme co činit s tzv. ustálenými vazbami, které už nepatří do oblasti volné skladby, a které se ustálily v průběhu historického vývoje jazyka. Tyto vazby, které se nám při synchronní projekci jeví jako ustálené, neměnné, ze synchronního hlediska nemotivované, při jejichž použití mluvčí nerozhoduje mezi více variantami, nýbrž je nucen použít té vazby, která se ustálila v průběhu vývoje jazyka, představují poměrně široký útvar uvnitř každého jazyka. Jejich klasifikace a systemizace představuje značný problém při konfrontačním studiu jazyků.

Při zkoumání otázky vyjadřování vztahů jmen v češtině a v italštině je musíme brát v úvahu stejně tak jako vazby, které bývají zařazovány pod pojem slovesné reke.

Při zkoumání uvedené problematiky je třeba konečně brát zřetel na samotný význam jazykových prostředků, jimiž se v češtině a v italštině vyjadřují vztahy jmen v promluvě, na vlastní sémantickou a syntaktickou funkci pádů a předložek, na jejich místo a uspořádání v systému jazyka, na funkční opozice a funkční konkurenci mezi nimi.

Uvedené faktory se promítají do volby pracovní metody při konfrontačním studiu otázky vyjadřování vztahů jmen v promluvě. V zásadě se nabízejí tři způsoby, kterými lze realizovat tuto analýsu.

Prvním z nich je tradiční metoda založená na principu enumerace. Proti souboru funkcí a významů jednotlivých forem jazyka, který si stanovíme jako základ pro konfrontaci, postavíme výčet možných ekvivalentů každé jednotlivé formy, v různých funkcích a významech, jazyka druhého. Slabou stránkou této metody je skutečnost, že nám nic nevypráví o uspořádání zkoumaných jazykových forem v systémech konfrontovaných jazyků, funkčních opozicích a funkční konkurenci mezi jednotlivými formami, neposkytuje nám informace o struktuře zkoumané části dvou jazykových systémů. Neklademe tu proti sobě systém pádů či předložek jednoho jazyka proti systému podobných jazykových prostředků v jazyce druhém, nýbrž izolovanou formu, vytrženou ze systému, proti heterogennímu souboru možných ekvivalentů, které jsou často nutně stanoveny aproximativně.

Druhým ze způsobů, jak by bylo možné přistupovat k řešení uvedené problematiky, je konfrontace jazykových prostředků vyjadřování vztahů jmen v promluvě na základě jejich základního nebo obecného významu. Proti systému forem definovaných na základě určitého obecného (základního) významu by tu byl takto postaven stejně definovaný systém jednotek obdobné funkce jazyka druhého. Tento přístup ke zkoumání dané problematiky by nám bezpochyby umožnil postihnout systémové uspořádání analysovaných jazykových jednotek v jednom i v druhém jazyce a představoval by solidní bázi pro konfrontaci obou jazyků. Narážíme tu však na problém definice tohoto základního významu předložek či pádů, z něhož pak lze odvodit všechny ostatní významy těchto jazykových jednotek v textu. Pokusy o jeho stanovení, a to především Hjelslevův¹, který je založen na předpokladu možnosti definovat každý pád nebo předložku jediným lokálním heslem, což pak umožňuje seskupit tyto jazykové prostředky do systému funkčních opozic (lokální interpretaci pádů Hjelslev navazuje na myšlenky některých starších lingvistů²) nebo pokus Jakobsonův³, který také odvozuje všechny pádové významy z jediného základního významu, avšak na rozdíl od Hjelsleva ho nechápe lokálně, nýbrž klasifikuje pády podle toho jak objekt

¹ L. Hjelslev, *La catégorie des cas*, Copenhagen, 1935.

² Viz. kupř. F. Bopp, *Vergl. Gramm.*, Berlin, 1857.

³ R. Jakobson, *Beitrag z. allg. Kasuslehre*, TCLP, 1936.

označovaný jménem v určitém pádě se podílí na celkovém obsahu výpovědi, byly často kritisovány⁴. Kritici poukazují především na tu skutečnost, že vysvětlení určité funkce pádu či předložky z funkce základní nebo převod určité funkce na nějakou základní ideu je často násilný a problematický⁵.

Konečně třetí cestou jak zkoumat danou problematiku je konfrontace obou jazyků na základě toho, jakým způsobem jsou v nich vyjadřovány určité obecné logické kategorie a kategorie syntaktické. Jak v češtině tak v italštině existuje syntaktická kategorie předmětu či přívlastku, v obou jazycích se nějakým způsobem vyjadřuje směr na otázku « kam » či « odkud » příčina, prostředek apod. V obou jazycích nominální znak nabývá v promluvě pomocí určitých jazykových prostředků některé z uvedených nebo jiných sémantických či syntaktických funkcí.

V italštině uvedené kategorie jsou vyjadřovány souborem předložek, v češtině dvěma prostředky, pády a předložkami. Při uplatnění uvedeného postupu zkoumání přes určité logické a syntaktické kategorie, které tvoří základ pro konfrontaci, nelze zkoumat odděleně české pády a italské předložky a české předložky a předložky v italštině. Je třeba zkoumat současně pády i předložky a konfrontovat tyto dva systémy jako celek s italským systémem předložek. Pády s předložkami se funkčně doplňují.

Tento přístup ke zkoumání dané problematiky umožňuje postihnout funkční oposice a funkční konkurenci předložek či pádů při vyjadřování jednotlivých sémantických i syntaktických vztahů i celkově, stanovit hierarchii funkcí jednotlivých forem, odlišit významy centrální a periferijní i funkčně zapojit do konfrontace vazby stojící mimo oblast volné skladby. Tento přístup má svůj význam i z praktického hlediska. Umožňuje definovat transpoziční pravidla na základě určitých kategorií společných příslušníkům obou jazykových kolektivů a dává možnost pochopit logický mechanismus vyjadřování nominálních vztahů v promluvě.

Ida Bonetti

⁴ Viz. kupř. V. Skalička, *Poznámky k teorii pádů*, SaS, 1950.

⁵ B. Pottier, *La linguística moderna y los problemas hispánicos*, v « *Revista de la filología española* », 1956.