

**BAND 5**

**1980**

**WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH**

EIGENTÜMER / HERAUSGEBER / VERLEGER

Aage A. Hansen-Löve  
Gerhard Neweklowsky  
Tilman Reuther  
Josef Vintr

REDAKTION

Literaturwissenschaft:

Aage A. Hansen-Löve  
Christa Hansen-Löve (Tschechische Literatur)

Sprachwissenschaft:

Tilman Reuther  
Josef Vintr  
Gerhard Neweklowsky

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slawistik der Universität Wien  
A-1010 Wien, Liebiggasse 5, Tel. (0222) 4300-2934

ERSCHEINUNGSWEISE

zweimal jährlich im Umfang von je 300-400 Seiten

BANKVERBINDUNG

Zentralsparkasse und Kommerzbank Wien (BLZ 20151)  
Konto Nr. 701 323 115

DRUCK

Offsetschnelldruck Anton Riegelnik,  
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

Gefördert durch das Bundesministerium für Wissenschaft und  
Forschung, Wien.

© WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

Aage A. Hansen-Löve  
Alle Rechte vorbehalten

## I N H A L T

### A U F S Ä T Z E / T E X T E

R.LACHMANN (Konstanz), Intertextualität in der Lyrik (Zu Majakovskijs <i>Oda revoljucii</i> )	5
W.SCHMID (Hamburg), Verfremdung bei Andrej Bitov	25
G.CHERON (Los Angeles), Letters of M.A.Kuzmin to A.A.Blok	55
G.CHERON (Los Angeles), B.Pasternak and M.Kuzmin (An In- scription)	67
O.SUS (Brno), Die ersten Ansätze zu einer Kunstsemiotik im alten tschechischen Formalismus bei Josef Durdík (Ein Kapitel aus der Geschichte der tschechischen Ästhetik)	71
M.PROCHÁZKA (Praha), U základů sémiotiky divadla. II. Sémio- tická témata v české meziválečné teatrologii	117
P.HOLMAN (Praha), Zpráva o současném stavu březinovských korespondencí	145
M.J.ELSON (Virginia), On the Relationship among Stem Alter- nants in Slavic Verbal Systems	175
G.HOLZER (Wien), Die mathematische Formulierung von Laut- gesetzen	187
T.REUTHER (Wien), Nemeckie frazeologičeskije slovosočeta- nija tipa <i>in völliger Versweiflung sein</i> i ich russkie ěkvi- valenty	207
V.Z.SANNIKOV (Moskva), Sočinitel'nye i sravnitel'nye kon- strukcii: ich blizost', ich sintaksičeskoe predstav- lenie (II)	221
L.KRYSIN (Moskva), Sovremennaja rusistika: Leksikologija i leksičeskaja semantika. Obzor rabot za 1974-1977 gg.	243
J.MARVAN (Melbourne), Změna a tradice. Česká diachronie a její škola	265
N.RODIĆ (Beograd - Paris), Slovenska nomina propria u leto- pisu popa Dukljanina	299
<b>B I B L I O G R A P H I E</b>	
W.SCHMID (Hamburg), Nachtrag zur Bitov-Bibliographie	327
R.ZIEGLER (Wien), Zu einer Bibliographie der Werke von O.M.Brik	335
<b>L Y R I K</b>	
Anri VOLOCHONSKIJ (Tiberias, Israel), Aoristy obvetšalogo. Sočinenie o Garmonii	353





INTERTEXTUALITÄT IN DER LYRIK (ZU MAJAKOVSKIJS "ODA REVOLJUCII")

ОДА РЕВОЛЮЦИИ

Тебе,  
осищенная,  
осмеянная батареями,  
тебе,  
пизлязвляющая злословием штыков,  
восторженно вознесу  
над руганью реемой  
оды торжественное  
«О!»

<sup>10</sup> О, звериная!  
О, детская!  
О, копейная!  
О, великая!  
Каким называешь тебя еще звали?  
Как обернешься еще, дауликая?  
Стройной постройкой,  
грудой развалин?  
Машинисту,  
пылью угля овеянному,  
<sup>20</sup> шахтеру, пробивающему толщи руд,  
кадишь,  
кадишь благоговейно,  
сложишь человеческий труд.  
А завтра  
Блаженный  
стропала собирова  
тщетно вознесит, пощаду моля. —  
твоих шестидюймовок тупорылые боровы  
взрывают тысячелетия Кремля.

<sup>30</sup> «Слава».  
Хрипит в предсмертном рефсе.  
Визг сирек придушено тынок.  
Ты идешь моряком  
на тонущий крейсер,  
туда,  
где забытый  
мяукал котенок.  
А после!  
Пьяной толпой орала.

<sup>40</sup> Ус залхватский закручен в форсе.  
Прикладами гонимь седых адмиралов  
вниз головой  
с моста в Гельсингфорсе.  
Вчерашние раны лижет и лижет,  
и снова вижу вскрытые вены я.  
Тебе обывательское  
— о, будь ты проклята трижды! —  
и мое,  
поэтова

<sup>50</sup> — о, четырежды славися, благословенная! —

Ausgehend vom Konzept der Re-Evaluation bzw. Semantisierung aller sprachlichen Elemente, die den poetischen Diskurs setzen (Jakobson, Lotman), schlage ich für die Analyse des Gedichts *Oda revoljucii* (1918)<sup>1</sup> von Majakovskij den Begriff der 'semantischen Konfiguration' vor. Die semantische Konfiguration versteht sich als Modell des Beschreibers, in das sämtliche als beschreibbar markierten Komponenten des Textes in seiner intratextuellen und intertextuellen<sup>2</sup> Dimension eingehen. Die semantische Konfiguration ist somit das (wie immer verkürzte, zu korrigierende und zu verwerfende) Pendant des Textes, das sich in einer analytisch-beschreibenden Lektüre konstituiert. Die semantische Konfiguration ist auf das Ergebnis der Beschreibung der textkonstitutiven Strategien angewiesen, die sich methodisch am Abweichungstheorem orientiert und den Text in zwei Bezügen lokalisiert, im Bezug zum Standard und im Bezug zur geltenden poetischen Tradition. Die Abweichungsstrategien werden dabei hinsichtlich der anzusetzenden Primärnorm der Sprache als sekundäre Strukturen schaffende verstanden, die je nach Artung der Abweichung als Restriktionen oder Lizenzen (bzw. als syntagmatische und paradigmatische Abweichungen)<sup>3</sup> qualifiziert werden können. Dabei kann man den Versuch unternehmen, den Grad der Abweichung (Sekundarität, Tropizität)<sup>4</sup> und deren Funktion zu bestimmen. Auf diese Weise lassen sich auf allen linguistisch qualifizierbaren Ebenen Verstöße gegen Kombinations- und Selektionsregeln ausmachen, die (als metasyntaktische, metasemantische<sup>5</sup> etc.) die Strukturen der Sprache bloßlegen, in diesem Rückverweis auf den Primärkode aber sekundäre semantische Werte hervorbringen, die in keinem Fall in der Benennung der Verfahren, denen sie sich verdanken, erfaßt sind. Letztlich ist die Benennung der Sekundärstrukturen, die den intratextuellen Raum des Textes bilden, an die Bestimmung derjenigen Strukturen gebunden, die dessen intertextuellen Raum abstecken. Die 'eindimensionale' strukturelle Beschreibung ist in der Aufdeckung der Spuren 'fremder' Texte aufgehoben.

Die semantische Konfiguration erscheint als Leistung einer Lektüre, die die Kodierungsstrategien des Textes übersetzt, ohne diesen zu 'normalisieren', es geht also nicht darum, in der Analyse und Sinnzuweisung einen verschlüsselten Text zu entschlüsseln und damit seine Kodierung rückgängig, ja redundant zu machen (commonsense-Reduktion). Um die sekundäre und dialogische Semantizität (Bachtins *dialogičnost'*, Jakobsons *double-sensed message* oder

*ambiguity*)<sup>6</sup> modellieren zu können, bedarf es nicht nur eines sequenzgerechten, sondern eines kombinatorischen, rückverweisenden Lesens, wobei die sequenziell vermittelte semantische Erfahrung gespeichert und rückprojiziert werden kann.

### Die intratextuelle Dimension

Eine zunächst allgemeine Charakterisierung der intratextuellen Dimension von *Oda revoljučii* läßt es zu, eine bipolare, antithetische Struktur als dominante zu bestimmen, die einerseits den Intra-text organisiert - und innerhalb dieser Dimension in dem Lexem *dvulikaja* eigens reflektiert wird - und andererseits die intertextuelle Dimension anzeigt, die in der Konfrontation von *oda* und *revoljučii* ihrerseits thematisiert wird. Damit erhalten die genannten Signifikanten den Status von Meta-Aussagen. Die strukturbildende Bipolarität wird bereits durch das *raznorečie*<sup>7</sup> der Überschrift evociert, das gleichzeitig eine Gattungsmischung, ein *raznorod'e*<sup>8</sup> signalisiert. Die hohe Frequenz von Wiederholungsstrukturen auf der lautlichen, syntaktischen und lexikalischen Teilebene des Textes indiziert, daß die Abweichungsstrukturen (Okkurrenzen) vorwiegend als Rekurrenzen realisiert sind. Dadurch entsteht eine Vielzahl an 'sekundären' korrespondierenden, also syntagmatischen, Sprache reflektierenden Verfahren. Auch die paradigmatischen Abweichungen, die zur Hauptsache in zwei Typen vertreten sind, werden gehäuft (Syntagmatisierung paradigmatischer Strukturen).

Die folgende Beschreibung einzelner Verfahren des Textes wird die sequenzielle und thematische Ebene nur cursorisch, die stilistisch-verbale etwas eingehender zu erfassen versuchen.

1. Sequenzielle Ebene (Hier sei auf die schwach entwickelte Beschreibungsterminologie hingewiesen):

Diese Ebene weist eine durch Frequenzen gestaltete Verlaufsform auf, die weder durch einen Strophenkode noch durch ein stabiles Reimschema restringiert ist. (Die metrische Organisation dagegen ist sehr kompliziert.<sup>9</sup>) Sie dient der Entfaltung des thematischen Konzepts: positive und negative Urteile über die Revolution (Entscheidung für die Revolution) und stellt in der Reihung antithetischer Formationen die verkürzte Abbildung eines pro/contra-Arguments dar. Die Entwicklung der Arguments wird durch die Einlagerung mikronarrativer Elemente (die tagespolitische, bzw. faktisch-historische Vorgänge reflektieren) retardiert: z.B. der Beschluß der Vasilij Blažennyj-Kathedrale, der Untergang des

Kreuzers 'Slava', die Überwältigung konterrevolutionärer Admiräle in Helsinki.

## 2. Thematische Ebene:

Diese Ebene wird durchgängig aufgrund semantischer Binäroptionen strukturiert:

negativ/positiv

alt/neu

alte Form/neuer Inhalt

(alte Kultur)/(neue Kultur)

rückständig/progressiv

Bürger (Spießler)/Dichter (Revolutionär)

Diese Binäroptionen und ihre Derivate bilden Ideologeme, bestimmte Wertungshaltungen des russischen kulturellen Kontextes nach der Revolution ab.<sup>10</sup>

## 3. Verbal-stilistische Ebene

Die Qualifizierung der lexikalischen Teilebene umfaßt nicht alle diese konstituierenden Lexeme. Es geht in der Hauptsache um die Profilierung einer Technik, die sprachliche Elemente koppelt, mischt und konfrontiert, die unterschiedlichen, und wertend gesehen, konträren funktionalen Stilen zugehören. Diese Technik eines 'pointierten *raznorečie*' macht es allerdings in Einzelfällen schwer, eine genaue Zuordnung der Lexeme oder Lexemkomplexe zu bestimmten Sprachstilen vorzunehmen, wie sie die funktionale Stilistik in ihren Systematisierungsversuchen der russischen Gegenwartssprache vorschlägt. Einige Lexeme erhalten im Kontext eine funktionalistische Markierung und setzen *semantičeskije ottenki* (im Sinne Vinogradovs)<sup>11</sup> frei, die für anders orientierte stilistische Strukturen ohne Relevanz, bzw. neutralisiert sein können.

Das pointierte *raznorečie* zeigt sich besonders auch im Zusammenstoß von Stilverfahren und Sprachmaterial, d.h. da, wo die Funktionalität (Teleologie) eines Stils mit Stilfiguren oder Tropen gekreuzt wird, die in der kanonisierten Literatur nur bestimmten Sprachebenen zuteil werden. Z.B. die Inversion: *Tvoich šestidjumovok tuporylye borovy*; die litaneihaft Apostrophe mit Lexemen wie *osvistannaja*; *osmejannaja*; die personificatio von *revoljučija*, die als das vom Dichter-Ich angesprochene Du die Rolle der "Heiligen", der "Geliebten", der "pane-

gyrischen Persönlichkeit" übernimmt, oder metaphorische Wendungen wie: *mašiništu*, ..., *ščachteru*, ...*kadiš'*, ...*blagogovejno*, in denen es zu einer frappanten Verknüpfung von disparaten Sprachbereichen kommt.

Diese Strategie der Aufhebung als harmonisch begriffener Beziehungen zwischen einem Stilem und einer Sprachebene ist nicht nur eine dehierarchisierende Geste, die etablierte ästhetische Sensibilitäten treffen kann, sondern auch eine Geste, die die ideologischen Implikationen von Stilverfahren bloßlegt. Dies wird besonders deutlich in einem Verfahren, das man 'stilistische Transposition' nennen könnte, z.B. *mašiništu*, /*pyl'ju uglja ovejannomu*. Nimmt man *ovejannomu* in seiner durchaus habitualisierten figürlichen Bedeutung, etwa in der Wendung *ovejjan slavož*, als Folie, so erscheint *pyl'ju uglja* als Substitution des Ausdrucks *slava*. Die figürliche Wendung, die ursprünglich einem arbeitsfremden Bereich galt, den er formelhaft bestätigte, wird in diesem metaphorischen Verfahren zweckentfremdet und auf die neue Welt der Arbeit projiziert. Die stilistische Transposition vermag die Leistung solcher habitualisierter Stileme in fremden Kontexten zu thematisieren und damit ihre primäre affirmative Funktion aufzudecken. In demselben Sinn ließen sich das oben genannte *kadiš' blagogovejno* und *osvistannaja* -d.h. die personificatio-Form, die diesem *prostorečie*-Ausdruck übergestülpt wird- als transponierte Stileme interpretieren.

Versucht man das *raznorečie* funktional-stilistisch annähernd zu bestimmen, so kann man unter Berücksichtigung der kontextuellen Momente drei Bereiche isolieren, die als markierte auftreten:

a) einen 'literarischen', kirchensprachlichen Bereich mit archaisierender Tendenz (hoher Stil der Odensprache); b) einen 'nicht-literarischen' Bereich umgangssprachlichen Gepräges mit Elementen des *prostorečie* und Lexemen, die zwar zum Standard, aber als markierte in den weiteren Umkreis bestimmter Fachsprachen gehören, zur militärischen und in einem unspezifischen Sinn zur Sprache der Arbeit. Es handelt sich bei letzteren aber nicht um Spezialtermini, sondern um Ausdrücke des Standardlexikons; c) einen kleinen Bereich von an exponierten Stellen vertretenen Neologismen.

a) 'literarisch', kirchensprachlich: *is-jazvlennaja*; *zloslovie*; *kadiš'*; *blagogovejno*;  
*prokljata trišdy*; *blagoslov-*

- lennaja; poščadu molja;*  
*vožnošu vostaršenko;*  
*toržestvennoe;*  
*'Slava'; 'o'; dvulikaja*  
b) umgangssprachlich (*prostorečie*) *kopečnaja; us salich-*  
*vatskij zakručen v forse;*  
*orat'; rugan'; osvistannaja*
- milit.: *štyk; batareja; šestidžumovok; vzryvat';*  
*prikladami; morjak; krejser; admiralov*
- arbeit.: *mašinist; šachter; pyl'ju uglja; rud; probivat'*
- c) Neologismen *poėtovo; čelovečij; soborovy*

Vinokur<sup>12</sup> hat in seiner Charakterisierung der Neologismen Majakovskijs auf dessen rein stilistisches, nicht also sprachliches *novatorstvo* hingewiesen, womit er einen Unterschied zur *saum'*-Konzeption zu formulieren versucht, in der er eine negative Sprachhaltung, ein *prezrenie k slovu*<sup>13</sup> erkennt. Majakovskij hat in Vinokurs Sicht eine positive Einstellung zur Sprache, sein *slovonovšestvo* bewegt sich im Rahmen der *proizvol'nye i protivodnye slova* des Poščedina-Manifests, es ist ein *slovonovšestvo*, das die *skrytaja vozmožnost'* der Sprache<sup>14</sup> aufdeckt.

Vinokur geht es offenbar um die Betonung der sprachlichen Motiviertheit der Majakovskijschen Neologismen, ihres 'sprachlichen' Sinns, ihrer letztlichen Rückführbarkeit auf nachvollziehbare sprachliche Muster. Diese Beobachtung trifft mit Sicherheit auf die oben genannten neologistischen Formen zu, die alle drei durch Sprache motiviert (und beispielsweise im Altrussischen möglich) sind.

Die drei Neologismen *čelovečij*, *soborovy* und *poėtovo* sind *prítjažatel'nye prilagatel'nye*, die sich nach Vinokur<sup>15</sup> aus Majakovskijs Ablehnung der *prilagatel'nye otnositel'nye* der russischen Gegenwartssprache ergeben.

Majakovskij setzt für *čelovečeskij čelovečij* ("menschig"), er bildet *stropila soborovy* für die Genitivkonstruktion *stropila sobora*. Diese Art Bildung hat eine Parallele in *stėgan'e odefalovo* (I,211). Vinokur verweist in diesem Zusammenhang auf Potebnjas Bemerkung zur altrussischen Form *jugovo* in *vzvejanie jugovo* hin,<sup>16</sup> die auf demselben Bildungsprinzip beruht. Die sprachliche Motiviertheit ist hier für Vinokur in einer äquivalenten Bildung einer älteren Sprachstufe des Russischen gegeben, selbst wenn Majakovskij diese nicht bekannt war. *poėtovo* ("poetlich") unterscheidet sich von den anderen

Formen durch die nichtrussische Provenienz, der Neologismus macht das Wort von neuem fremd. Die Parallele *logovo* (I,137) ist zu vermerken sowie zwei weitere Verwendungen von *poëtovovo* in *ballad poëtovyeh* (I,287) und *poëtovoj negi* (VI,34) sowie andererseits eine Neologismus-Variante in *poëtinogo serdea* (I,52).

Von den genannten Neologismen erscheinen insbesondere *čelovečij* (*trud*) und (*moe*) *poëtovovo* als signifikant für eine Interpretation: es geht um die Aufwertung der 'Menscharbeit', die von der Revolution gepriesen wird; der 'poetliche' Lobpreis wird der bürgerlichen Verdammung der Revolution konfrontiert.

Die Verfremdung von *čelovečeskij* durch den Neologismus *čelovečij* (an einen bewußten Archaismus ist hier mit Vinokur nicht zu denken) und von *poëtičeskoe* (oder *poëta*) durch *poëtovovo* setzt zwei Höhepunkte, die einander korrespondieren. Die Leistung der Revolution ist die Wertschätzung der Arbeit (*mašinstu, šachteru kadiš' blagogovejno*). Die Revolution selbst wird zum Subjekt der Lobpreisung der Arbeit, so wie der Dichter Subjekt der Lobpreisung der Revolution ist. *slaviš' / slav'sja* zeigt diese Korrespondenz auf. Das gepriesene Objekt Revolution ist preiswürdig, weil es die Menschbarkeit preist. Es ist der Dichter, der dies verkündet. Hierzu wären noch solche Texte Majakovskijs heranzuziehen, in denen die Parallele physische Arbeit (*mašinst; šachter*) - Arbeit des Künstlers (*Ja tože fabrika, in: Poët rabočij*)<sup>17</sup> unter dem Gesichtspunkt des Produzierens entwickelt wird. (Der Dichter preist die Revolution, weil sie auch seine Arbeit preist).

Für die Beschreibung der **l a u t l i c h e n T e i l e b e n e** des Textes läßt sich als dominantes Verfahren das der rekurrenten Struktur bestimmen. Neben Lautwiederholungen gibt es Lautwiederholungen mit Reimeffekt und Wortwiederholungen. Es entsteht ein Kontrast zwischen einer durch die *zvukovoj povtor*-Technik suggerierten Homogenität, ohne Ansehen der Provenienz der einzelnen Lexeme, und der semantischen Heterogenität. Die Lautinstrumentierung ließe sich wie folgt zusammenstellen:

Lautwiederholungen: anaphorisches 'o' am Anfang des Gedichts (fünf Mal) und am Ende (zwei Mal);

hochfrequentes *v(f)/v'(f')* in Wortanlaut und -inlaut, z.B. in: *iz-jazvlennaja/zlosloviem/vostorženno/vožnošu/toržestvennoe/zverinaja/velikaja/nasvanjem/zvali* (figura etymologica)/

*dvulikaja/ razvalin/ ovejannomu/ blagogovejno/  
slaviš'/ čelovečij/ soborovy/ voznošit/  
šestidžumovok/borovy/ snova/vižu/vskrytye/  
veny/ obyvatel'skoe/ poštovo/ slav'sja/  
blagoslovennaja.* (Die v-Instrumentierung schafft  
eine sekundäre Sequenz, die weniger durch er-  
wartbare als durch willkürliche Rekurrenzen be-  
stimmt ist.)

**Lautwiederholungen**

mit Reimeffekt: grammatischer Reim: *osvistannaja/ is-jazvlennaja/  
detskaja etc.; strojnoj/postrojkoj*; echter Reim: *rud/trud; borovy/soborovy; molja/Kremlja; forse/  
Gel'singforsee*  
quasi-Reim: *rejs/krejsler; oralu/admiralov;  
zvali/razvalin*

Wortwiederholungen: *tebe; kadiš'; lišet*

Das dominante Verfahren der **s y n t a k t i s c h e n T e i l e b e n e**  
des Textes ist wie auf der lautlichen die Wiederholungsfigur, als  
syntaktischer Parallelismus vertreten, daneben -allerdings von schwä-  
cher Frequenz- sind prononciert literarische Figuren wie Hyperbaton,  
Inversion (Anastrophe), Ellipse zu nennen.

Parallelismen: *Tebe osvistannaja/Tebe is-jazvlennaja;  
o, sverinaja/o, detskaja;  
Tebe, obyvatel'skoe/Tebe, moe poštovo;  
mašinstu, ovejannomu/šachteru probivajuščemu;  
kadiš'/slaviš'*

Chiasmus: *prokljata triždy/četyršdy slav'sja*

Hyperbaton: *i snova vižu vykrytye veny ja*

Inversion: *Tvoich šestidžumovok tuporylye borovy*

'syntakt. Kontraktion': *Tebe obyvatel'skoe/.o.../moe, poštovo/.o...*

Ellipsen: *kopeečnaja, velikaja, detskaja, sverinaja,  
tebe, kadiš', slaviš', goniš', lišet(revoljucija)*

Die beiden zuletzt genannten Figuren implizieren einen bestimmten  
Grad an 'syntaktischer Ambivalenz'.

In der 'syntaktischen Kontraktion' werden elliptisch verkürzt zwei  
Syntagmen aneinandergefügt, wobei das zweite Syntagma, ein Ausru-  
fungssatz, dessen Form der direkten Rede auf ein Sprechersubjekt  
verweist, die Funktion des Satzobjekts übernimmt. Etwa so: (Der Dich-  
ter sagt): Dir (Revolution) sei das bürgerliche (Verdammungswort ge-



sagt): "o, sei, dreimal verflucht"/Dir (Revolution) sei mein poetliches (Loblied gesungen): "o, sei viermal gebenedeit".

Die Ellipsen sind entweder Auslassungen des Substantivs, dem die Attribute zugeordnet sind, oder Auslassungen des Subjekts (*lišet*).

In: *kadiš'*, *Tebe*, *moe* muß die Sprecherinstanz (das Dichter-Ich) ebenso wie die des Angesprochenen (Revolution als Gesprächspartner) ergänzt werden.

Zu den Verfahren der *semantischen Teillebene* sind neben wenigen Metaphern, Personifizierungen und metaphernähnlichen Konstruktionen zentral die Antithesen als semantische Figur zu zählen. Von gerade für die intertextuelle Interpretation wesentlicher Bedeutung sind aber auch die Verfahren des Einsatzes 'fremder' Wörter<sup>18</sup> und des Einsatzes 'metasprachlicher' Wörter, bzw. solcher Ausdrücke, die im Kontext metasprachliche Funktion tragen.

Metaphern: Instr.Met.: *strojnoj postrojkoj; grudoj razvalin;*  
*pjanoj tolpoj*

Gen.Met.: *šestidjūmovok tuporylye borovy; tysjačeletie*  
*Kremlja; sloловіe štykov; kadiš' blagogovejno;*  
*včerašnte rany lišet; pyl'ju uglja ovejannoumu*

Personifizierungen: *Vasilij Blažennyj (poščadu molja, voznošit);*  
*revoljucija (kadiš'; slaviš'; goniš'; lišet;*  
*Tebe; osmejannaja; detskaja etc.)*

antonymische Epitheta mit tropischer Funktion: *osvistannaja; osmejannaja;*  
*velikaja; kopeečnaja; detskaja; zverinaja;*  
*dvulikaja*

Antithesen: *osvistannaja, osmejannaja,*  
*is-jazvlennaja ↔ blagoslovennaja;*  
*zverinaja ↔ detskaja;*  
*kopeečnaja ↔ velikaja;*

*strojnoj postrojkoj ↔ grudoj razvalin;*  
*nad rugan'ju ↔ ody toržestvennoe 'o';*  
*triždy prokljata ↔ četyreždy slav'sja;*  
*obyvatel'skoe ↔ moe poètovo;*

bzw. *Tebe obyvatel'skoe-o, bud'ty prokljata*  
*triždy ↔ moe, poètovo-o, četyreždy slav'sja*  
*blagoslovennaja; tonušóij krejsler, predsmertnyj*  
*rejs ↔ us zaliohvatskij prikladami goniš';*  
*svist siren pridušenno, mjaukal kotenok*  
*tolpoj oralá*

Metonymien: *tonuščij krejser; us zalichvatskij;*  
*prikladami goniš'*  
Synekdochen: *obyvatel'skoe; poétovo*  
'fremde' Wörter: *oda toržestvennoe 'o'; 'Slava'*  
'metasprachliche' Wörter: *kakim nazvan'am tebja ešče zvali; dvulikaja.*

Das Lexem 'Revolution' erscheint nur in der Überschrift, welche die Dekodierung der 'Ersatzlexeme' ermöglicht. 'Revolution' wird im Gedichttext substituiert durch pers.pron. *Tebe/poss.pron. Tvoj/Verbform 2.Pers. sg. (z.B. slaviš')* /durch Metaphern (im Instrumental): *strojnoj postrojkoj; grudoj razvalin; p'janoj tolpoj/durch Epitheta: osmejannaja; ovisstannaja; detskaja; zverinaja etc.*

Die Epitheta haben attributierende und stellvertretende Funktion (adiectio und immutatio). Als Metaphern stehen sie jeweils für die negative oder positive Einschätzung der Revolution, d.h. sie bilden deren ambige Einschätzung ab. Die elliptische Fügung verabsolutiert die Attribute. Die antithetisch gesetzten epithetischen Attribute mit Ersatzfunktion erwirken in der direkten Konfrontation semantische Verschiebungen, z.B.: *kopeečnaja* (krämerisch, berechnend, knauserig) vs *velikaja* (*velikaja oktjabr'skaja socialističeskaja revoljucija*). *velikaja* erscheint als Zitat der offiziellen Sprache, aber gebrochen durch das Antonym *kopeečnaja*; *velikaja* erhält die Konnotation: großzügig, großen Ausmaßes, verliert die Festlegung auf leere Akklamation. *zverinaja* vs *detskaja* läßt die Opposition bestialisch-unschuldig erkennen. Die Personifizierung der Revolution motiviert metaphorische Konstruktionen: *iz'jazvlennaja zloslovijem štykov; p'janoj tolpoj oralu*. Beide sind ambivalent: Gefahr der Kompromittierung der Revolution durch ihren Waffeneinsatz/Gefahr durch die Konterrevolution. Zusammenziehen von militärischer Macht und Macht der öffentlichen Meinung (*zloslovie štykov*), beides schlägt Wunden und kann die Revolution zu Fall bringen (u.ä.), die Revolution als trunkenen Menge: Kraft/oder Maßlosigkeit. *šestidžujmovok tuporylye borovy varyvajut tysjačelietie Kremlja* ("Die stumpfmäuligen Eber der Sechszöller jagen das Jahrtausend des Kreml in die Luft") ist eine Raum-Zeit-Metapher für Kulturtradition und deren sichtbare Repräsentanz.

Die Invention der Metaphern für das stabile Signifikat Revolution folgt einem Muster, wie es der Findung von Substitutionslexemen für Schönheits- oder Heiligenlob zugrundeliegt. Die Bildbereiche sind disparat (belebt/unbelebt, abstrakt/konkret), sie enthalten unterschiedliche Similaritätsstufen. Die Metapher erscheint hier als

Perspektivierung der Revolution, eine figurative Isolierung ihrer unterschiedlichen Aspekte und Möglichkeiten: Instanz, Gebäude, Gewalt, Tier, Masse, Heilige (Geliebte), Herrscherin. Fast alle Realisierungen dieser Ersatztrope (Metapher) haben auch –das ergibt sich allerdings erst aus der Mythifizierung einer bestimmten Revolutionsvorstellung– metonymische und synekdochische Implikationen (*kadiš'*–: die Revolution schafft eine Vorstellung vom Menschen, in der die Arbeit Wertschätzung erfährt; *tolpa*–: die Revolution schafft die trunkene Menge).<sup>19</sup> Auch die Grenzziehung zwischen Metonymie und Synekdoche ist nicht eindeutig möglich: *tonuščij krejser* (der tatsächlich sank) steht als synekdochisches Sinnbild für die untergehende Welt, andererseits ist das Sinken des Kreuzers Folge der Revolution oder steht in einem Kausalverhältnis zu ihr.

Die syntaktische Ambivalenz von *Slava. Chripit...* motiviert eine semantische: *Slava* ist als Schiffsname (*tonuščij krejser 'Slava'*) oder als panegyrische Vokabel zu interpretieren, die der Revolution gilt (vgl. *Slava, slava slava gerojam, in: O drjaní*).<sup>20</sup>

Die ebenfalls syntaktisch motivierte semantische Ambivalenz von *obyvatel'skoe o /mòè počtovo* läßt die jeweiligen direkten Reden als Sprachhandlungen von Fluch und Segen erkennen, die als Sprachhandlungen andere Handlungen –als Ausdruck einer bestimmten Revolutionshaltung– synekdochisch repräsentieren.

Im 'o', das Fluch- und Segensformel einleitet, wird die antithetisch strukturierte Semantik zur Pointe konzentriert.

Als semantische Verfahren höherer Ordnung lassen sich die dem *obnaženie priema* zuzurechnenden bezeichnen, die textimmanente Strategien reflektieren: *kakim nazvaniem tebja eščè zvalí* und die zitierten Ausdrücke 'o'; 'slava'.

### Die intertextuelle Dimension

Die Struktur antithetischer Korrespondenzen wirkt zentral auf dem Gebiet der Lexik. Sie wirkt als Durchbrechung einer fixen Zuordnung von Sprachniveau und Stilebene, d.h. als *raznorečie*.

Das *dvulikaja*-Epitheton summiert die übrigen, antithetische Muster bildenden Epitheta und deckt gleichzeitig dieses Muster auf; *dvulikaja* verkürzt die Antithesen zu Oxymora und bildet die Dialogizität der Standpunkte ab. Die *revoljucija* ist *dvulikaja*, wie der Janus *dvulikič* ist. Die "janusköpfige Revolution", der "Januskopf der Revolution" ist möglicher *podtekst* dieser oxymoralen Metapher, die die

Aufgabe hat, die Antithesen als solche zu reflektieren. Die Antithesen gipfeln in der Konfrontation *obyvatel'skoe* und *poëtovo*, Verdammung und Lobpreisung. Deutbar also als Aussage über die antithetischen Verfahren, läßt sich *dvulikaja* als Beschreibungsvokabel für die Stil- und Gattungsmischung des Gesamttextes lesen.

Die *dvulikaja* -Gestalt gilt somit für die kreolisierte Lexik und die kreolisierte Gattungsform.

An dieser Stelle ist nun die Dimension der Intertextualität berührt: die durch Brechung und Kreuzung von Elementen entstehende Stil- und Gattungsambivalenz ist nicht nur Ergebnis einer im Text sich abspielenden Dialogisierung, sondern verweist auf fremde, außerhalb des konkreten Textes liegende Gattungs- und Stilkonventionen, auf fremde Texte, die sich an diesen orientieren.

Die intertextuelle Dimension wird in ihrer sinnkonstitutiven Funktion sichtbar, wenn das *raznorečie* als Verfahren begriffen wird, das in erster Linie die Überwindung einer monologisch erstarrten poetischen Sprache meint, die einem rigiden Stilkanon folgt. Majakovskij entwickelt seine poetische Sprache gegen die *sastyvšie slova*<sup>21</sup> als eine lebendige *smes*<sup>22</sup>, d.h. als eine 'entmonologisierte' befreite Sprache.<sup>23</sup>

Majakovskijs Formen des *raznorečie* sind in der Lexikliste aufgeführt: nicht nur die Mischung einzelner funktionaler Stile, sondern auch und vor allem die Konfrontation von Stilen, die unterschiedlichen poetischen Traditionen angehören, garantieren die Assoziation mit fremden Texten.

Diese Konfrontation ist in der Überschrift des Gedichts: *Oda ↔ revoljuoi*, d.h. in der antithetisch vermittelten Interferenz dieser Elemente, signalisiert und wirkt als Paradigma, als semantisches Anagramm in: *ščakteru ↔ kadiš' blagogovejno;*  
*zloslovie ↔ štykov;*  
*nađ rugan'ju ↔ vostonženno voznošu;*  
*pyl'ju uglja ↔ ovejannomu;*  
*tuporylye borovy ↔ tysjačeletie* u.a.

Das auf diese Weise eingesetzte *raznorečie* fungiert somit als Interferenz mit *čušie slova*. Die *čušie slova*, besonders so pointierte wie *oda*, *o*, *slava*, indizieren eine fremde Texttradition, eine fremde Gattung, nämlich die der Ode.

Neben den genannten *čušie slova* sind es *vostonženno voznošu*, *toržestvenno* u.a., die das fremde panegyrische Inventar auf den Plan rufen.

Was bedeutet die Evokation der Odentradition des 18. Jahrhunderts (der auch Hyperbaton, Inversion, Pathos neben der hohen Lexik entstammen)? Ist dies ein gegen die symbolistische Poetik, ihren *prijatnyj slog* und ihr lyrisches Subjekt oder ein gegen die kultur-nihilistische Poetik des Futurismus, sein Programm der absoluten Ablösung aller tradierten Formen gerichteter archaisierender Rückgriff?

Vinokur weist auf Majakovskijs Neigung zu grandiosen Bildern, die mithilfe komplizierter zusammengesetzter Adjektive aufgebaut werden, hin, wie sie der *knižnoritoričeskaja tradicija* sowohl des 17. Jahrhunderts wie des Klassizismus entspreche. Er führt Beispiele bewusster Wiederholung odischer Lexik an (*bystroletnij, tuporylyj*)<sup>24</sup> und formuliert sehr dezidiert den Schluß: *...reč' Majakovskogo ritorična, ona postroena kak prižyv, ubeždenie, kak losung ili plakat. Eto reč' - publičnaja.*<sup>25</sup>

Der Hinweis auf die 'appellativ-persuasive Funktion' der Majakovskijschen Poetik läßt sich durch Sätze aus dem metapoetischen Traktat *Kak delat' stichi* (XII, 151) stützen: *Nado vsegda imet' pered glazami auditoriju, k kotoroj etot stich obraščen. V osobennosti važno eto sejdšas, kogda glavnyj sposob obščeniija s massoj-eto estrada, golos, neposredstvennaja reč'. Nado v zavisimosti ot auditorii brat' intonaciju-ubeždajuščuju ili prositel'nuju, prikazyvajuščuju ili voproščajuščuju.*

Dies klingt in der Tat wie eine Anweisung aus einem Lehrbuch für öffentliche Rede. Majakovskij rekurriert ganz bewußt auf eine Kommunikationssituation öffentlicher Rede und ihre Pragmatik und er stellt Relationen her zwischen Redeform (Redemittel), Redeziel und Adressat. Das *oratorskoe dejstvo*, das Tynjanov in seiner Untersuchung der Ode<sup>26</sup> des 18. Jahrhunderts (speziell Lomonosovs) als Dominante, bzw. Konstruktionsprinzip dieser Gattung bestimmt hat, entspricht den Majakovskijschen Redeintentionen.

Die Oratorisierung der Prunk- und Festode des 18. Jahrhunderts, das oratorische Oden-Ich (öffentlich sprechendes, für die Öffentlichkeit sprechendes Ich) mögen den Rückgriff auf einige formale Prinzipien der klassischen Ode motiviert haben, doch verwischt diese Beobachtung die Spezifik des Umgangs, den Majakovskij mit diesen vorgestanzten Formen und der ästhetisch-ideologischen Tradition, die sie abbilden, pflegt. Ein Überspielen und Unterlaufen der Odentradition gerade durch die gattungs- und stilmäßige *smes'* machen deutlich,

daß dies ein 'pragmatischer Archaismus' ist, der die Odentradition in der Aneignung 'vertilgt'. Die Odentradition wird nicht restituert, sie wird 'zitiert'.

Als Repräsentant der Odentradition dürfte für Majakovskij im vorliegenden Fall weniger die Deržavinsche Version dieser Gattung, die ja ihrerseits durch Stilmischung und *raznorečie* schockiert hatte, als vielmehr die barock-klassische Ode von Lomonosov gegolten haben. Parallelen zu Lomonosovs Odenpraxis, besonders zu dessen 10. Ode von 1747 mit dem Titel *Na den' vosšestvija na vserossijskoj prestol Gosudaryni Imperatricy Elisavety Petrovny 1747 goda*<sup>27</sup> sind offensichtlich.

Ein Vergleich macht deutlich, daß Majakovskijs *vostorženno voznošu, toršestvennoe 'o'*; 'slava'-referierte Odenlexeme sind; *vostorg; toršestvenno* (die überdies etymologisch verwandt sind) erscheinen als typische Elemente des panegyrischen Repertoires. *voznošu - svoj glas* ist ein Ausdruck für die Sprech- und Dichtungshaltung des Odenschreibers. Die Häufung dieser Lexeme und deren Hyperbolik, die Sumarokov in seiner Spottode auf Lomonosov<sup>28</sup> exakt parodiert, sind weitere Verfahren, auf die Majakovskij rekurriert. Parallelen lassen sich auch in der Aufzählung von Epitheta, parallelistischen Fügungen, antithetischen Konstruktionen, Lautwiederholungen, vor allem in der fast litaneihaften Substitutionsreihe erkennen, die entworfen wird mithilfe von Metaphern, Personal- und Possessivpronomina, um das besungene Objekt- bei Lomonosov den Frieden und die Herrscherin, bei Majakovskij die Revolution- immer anders perspektivieren zu können. Aber auch die Thematisierung der Sprachhandlung des Lobens und Preisens, die stark appellative Du-Apostrophe sowie das persuasiv- kündende *oratorskoe dejsťvie* vermögen diesen Kontakt der Majakovskijschen Ode mit einem Odentext des 18. Jahrhunderts zu belegen. Dennoch: das *vostorženno voznošu ody toršestvennoe 'o'* als Metaausgabe, die Häufung des deklamierten 'o', die eine rekurrente Mikrostruktur schafft, die den gesamten Text zu organisieren scheint, das doppeldeutige 'Slava' und das durch Mischung uneigentlich gewordene (gebrochene) Pathos wirken nicht auf die Reaktualisierung der Repräsentativgattung einer überwundenen Phase der russischen Dichtung hin, sondern 'dekonstruieren' sie.

Denn dies sind zitierte Verfahren, zitierte Strukturen, eine zitierte Odenhaltung, eine zitierte Kommunikationssituation. Diese alle funktionieren als Signale, die eine 'fremde' Texttradition, einen

'fremden' Text anzeigen (referieren). Der fremde evozierte Text (Referenztext) tritt durch die Signale (Referenzsignale) mit dem aktuellen, fremde Texte evozierenden Text (Phänotext) in eine intertextuelle Beziehung, die nach der Art der Qualifizierung der Referenzsignale selbst in ihrer Funktion für die Sinnkonstitution bestimmt werden kann. Die Referenz-Signale zeigen nicht die polemische Auseinandersetzung mit einer fremden Poetik an (mit fremder Stil- und Gattungskonvention), diese wird vielmehr reflektorisch angeeignet und ambiguisiert. Das Zitat wird in seiner Doppelfunktion: im Verweis auf einen Referenztext diesen sowohl in seinen Elementen zu repräsentieren als auch gleichzeitig über ihn eine Aussage zu machen (d.h. Objekt- und Meta-Aussage) voll genutzt, zumal das Zitieren im Text selbst angekündigt ist (*ody toržestvennoe 'o'*), die Fremdheit des Oden-'o' ist damit ebenso angezeigt wie seine Einschmelzung.

Die Zitate (Struktur-Zitate, Zitate hoher Stillage) referieren auf die Tradition der Ode, die in einem hierarchisch geordneten Gattungssystem figuriert, das einem ebenso hierarchisch geordneten Stilsystem zugeordnet ist und innerhalb eines officialisierten und kanonisierten Systems zulässiger Kommunikationsformen mit festen Kommunikationsfunktionen einen Platz behauptet. Dieses Netz von restriktiven Abhängigkeiten, in dem die Ode steht, wird durch das Zitat assoziierbar, aber die Konfrontation von zitierten Odenelementen mit inkompatiblen Elementen zeigt ihre Auflösung an. Denn das *raznorečie* zerstört die Hierarchie der Stile und das Gattungsgebäude, dem die Ode angehört; die Ode wird ambivalent.

Die Brechung der panegyrischen Gattung, die oxymorale Gesamtstruktur, das reflektierte Pathos machen es möglich, daß sowohl die affirmative Haltung der Ode (Systemkonformität des Odendichters) des 18. Jahrhunderts als auch die odenhafte Züge annehmende offiziöse Sprache der schieren Revolutionsverherrlichung des Jahres 1918 gestört werden. D.h. die monologisch festgelegte poetische Sprache des 18. Jahrhunderts als klarster Ausdruck eines zentralistischen Strebens zum *edinyj jazyk*, wird durch die Strategien des *raznorečie* ambivalent. Die 'o', *velikaja* und 'slava' bilden in der engen dialogischen Beziehung mit *kopečnaja*, *zverinaja* etc. keine affirmative Monologizität ab.

So wird die Darstellung der Revolution als *dvulikaja* möglich. In der dialogischen Aneignung der Ode vollzieht Majakovskij ihre Um-

ideologisierung. Das Oden-Ich, das die Thronbesteigung der Elisaveta Petrovna panegyrisch bestätigt, ist überwunden im *moe, poetovo*. Das *moe, poetovo, o, četyrešdy slav'oja* geht als Summe widerstreitender Perspektivierungen der Revolution aus einem Prozeß hervor, dem ein distanziert-ambivalenter Umgang mit einem kompromittierten Sprachmaterial zugrunde liegt. Hiermit ist die Abgrenzung von der offiziellen Aneignung der Revolution erreicht, die die Odensprache, bzw. deren funktionales Äquivalent, in ihrer monologisch affirmativen Rolle wieder bestätigen kann. Es ist die Abgrenzung von der 'Odfizierung' der officialisierten staatsideologischen Sprache.

Majakovskij macht sich die Kulturerfahrung, die in Sprache akkumuliert ist, zunutze, wozu auch die oratorische Leistung von Dichtung gehört, wie sie das 18. Jahrhundert in Rußland hervorgebracht hat. In der antithetischen Nebeneinanderstellung von Signifikanten, die extreme Kulturerfahrungen repräsentieren: ODA / REVOLJUCIJA, schafft er eine Kommunikationssituation, in der der dialogische Gebrauch rhetorischer Mittel durchgesetzt wird. Auch das *oratorskoe dejstvo* dieses Textes von Majakovskij ist daher durchaus als ein dialogisches -in Bezug auf res und verba- zu bezeichnen, wenngleich die aufgebaute Ambivalenz letztlich entschieden und die 'Revolution' aus ihrem Oxymoron befreit wird. Eine Entscheidung, die aus der Antithese 'Bürgerlich' vs 'Poetlich' gefällt wird.

Die Aufdeckung der affirmativen Ideologie panegyrischer Sprache macht diese aus der Distanz ihrer Zitierung neu verwendbar. Es geht also nicht nur um das Können der Revolution, sondern auch um die Sprache des Könnens. Die Brechung eines monologisch-affirmativen Revolutionsideologismus geschieht in der Reflexion der Sprache selbst.

(Die semantische Konfiguration entsteht mithin aus der Benennung der Verfahren als sekundärer Strukturen innerhalb der intratextuellen Konstellation und der Bestimmung von Strukturen, die aus der Qualifizierung der intertextuellen Dimension und der Strategien, die diese konstituieren, hervorgegangen sind. Der Bedeutungsaufbau von *Oda revoljučii* geht als geordnetes Ensemble von Elementen, die eine Sinnkomplexion durch die im Text hervorgebrachte Interferenz mit 'fremden' Elementen erfahren haben, in die semantische Konfiguration ein).



A n m e r k u n g e n

1. Hier und im folgenden zitiert nach: V.Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v trinađcati tomach*, Moskva 1955-1961. (Die römische Ziffer bezeichnet den Band, die arabische die Seitenzahl).
2. Das Konzept der Intertextualität knüpft an die von Bachtin in *Problemy poētiki Dostojevskogo* (1928), Moskva 1963, entwickelte Kategorie der *dialogičnost'* an sowie an deren Weiterentwicklung in Arbeiten von J.Kristeva, besonders: *Semiotike. Recherches pour une sēmanalyse*, Paris 1969, und *Le texte du roman*, The Hague-Paris 1970.
3. Vgl. G.N.Leech, "Linguistics and the Figures of Rhetoric", in: R.G.Fowler (Hrsg.), *Essays on Style and Language*, London 1966, S.135-156.
4. Vgl. meinen Beitrag "Rhetorik und kultureller Kontext", in: H.F.Plett (Hrsg.), *Rhetorik. Kritische Positionen zum Stand der Forschung*, München 1976, S.167-186; hier: S.174ff.
5. AaO, S.179 f.
6. R.Jakobson, "Linguistics and Poetics", in: Th.A.Sebeok (Hrsg.), *Style in Language*, Cambridge/Mass. 1960, S.350-377; hier: S.371 u. 377.
7. Bachtin hat den Begriff *raznorečie* entwickelt in "Slovo v romane", in: M.B., *Voprosy literatury i ēstetiki*, Moskva 1975, S.72-233; hier: S.83 ff.
8. *raznorod'e* ist hier analog zu *raznorečie* gebildet.
9. Ich möchte die Frage der Majakovskijschen Metrik unberührt lassen, obwohl sie auch für die Untersuchung der intertextuellen Dimension relevant ist.
10. Zu Majakovskijs Revolutions-'Mythos' vgl. die Arbeit von J.Striedter, "Poesie als 'Neuer Mythos' der Revolution am Beispiel Majakovskijs", in: M.Fuhrmann (Hrsg.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption (=Poetik und Hermeneutik. IV)*, München 1971, S.409-434. - Zur Problematik der Majakovskijschen Poetik im Rahmen der Avantgarde-Konzeption vgl. den neuen Beitrag von J.-U.Peters, *Poesie und Revolution. Majakovskijs Lyrik und Versepiik als Paradigma der russisch-sowjetischen Avantgarde (=Konstanzer Universitätsreden. 126)*, Konstanz 1979.
11. V.V.Vinogradov, "O zadačach stilistiki: Nabljudenija nad stilem žitija protopopa Avvakuma", in: L.Ščerba (Hrsg.), *Russkaja reč'*, I, Petrograd 1923, S.195-293; hier: S.293.
12. G.O.Vinokur, *Majakovskij - novator jazyka* (1943), (Nachdruck hrsg. v. D.Tschizewskij), München 1967.

13. AaO., S.19
14. AaO., S.16
15. AaO., S.44 ff.
16. AaO., S.45
17. *Polnoe sobranie sočinenij*, t.II, S.18
18. Zum Konzept des *žušoe slovo* vgl. Bachtins Dostoevskij-Buch und V.Vološinovs *Markštam i filozofija jazyka*, Leningrad 1929.
19. Vgl. hierzu die Verbindung von Revolütion und Karneval in den Darstellungen der Revolutionszeit z.B. bei V.Šklovskij und N.Mandel'stam.
20. *Polnoe sobranie sočinenij*, t.II, S.73
21. Ein Negativbegriff der futuristischen Poetik.
22. Vinokur, aaO., S.123, weist generell auf das *sočëtanie familjarnosti i publičnosti* bei Majakovskij hin.
23. Die von Bachtin in *Slovo v romane* entwickelte Opposition *edinyj jazyk vs raznorečie* bildet die Opposition kanonisierte poetische Sprache vs Prosasprache ab. Für Bachtin gibt es in diesem Sinn keine Dialogisierung der poetischen Sprache.
24. Vinokur, aaO., S.72; *bystroletnyj* (II,23) ist für Vinokur Beleg für ein kompliziertes zusammengesetztes Adjektiv entsprechend dem Bildungsparadigma der Odenlexik; *tuporylyj* ließe sich rein formal hier anfügen.
25. AaO., S.117
26. "Oda kak oratorskij žanr" (1922) in: J.T., *Archaisty i novatory*, (Nachdruck hrsg. v. D.Tschizewskij), München 1967, S.48-86.
27. In: M.V.Lomonosov, *Izbrannye proizvedenija*, hrsg. v. A.A.Morozov, Biblioteka poëta, B.S., Moskva-Leningrad 1965, S.121-127. Die ersten beiden Strophen aus *Oda na den'...* lauten:

10. ОДА  
НА ДЕНЬ ВОСШЕСТВИЯ  
НА ВСЕРОССИЙСКИЙ ПРЕСТОЛ  
ЕЕ ВЕЛИЧЕСТВА ГОСУДАРНИИ ИМПЕРАТРИЦЫ  
ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ ИНО ГОДА

Царей и царств земных отрада,  
Возлюбленная тишина,  
Блаженство сел, градов ограда,  
Коль ты полезна и красна!  
Вокруг тебя цветы пестреют  
И класы на полях желтеют;  
Сокровищ полны корабли  
Держают в море за тобою;  
Ты сыплешь щедрою рукою  
„ Свое богатство по земли.

Великое светило миру,  
Блестя с вечной высоты  
На бисер, золото и порфиру,  
На все земные красоты,  
Во все страны свой взор возводит,  
Но краше в свете не находит  
Елисаветы и тебя.  
Ты кроме той всего превыше;  
Душа ее зефира тише,  
„ И зрак прекраснее рай.

28. *Oda vsdornaja I* in: A.P.Sumarokov, *Izbrannye proizvedenija*, hrsg. v. P.N.Berkov, Biblioteka poëta, B.S., Leningrad 1957, S.287-289. Die ersten beiden Strophen lauten:

ОДА ВЗДОРНАЯ I

Превыше звезд, луны и солнца  
В восторге полетает нынь,  
Из горних областей взираю  
На полуночный океан.  
С водками волны там воюют,  
Там вихри с вихрями дерутся  
И пену плещут в облака;  
Льды вечные стремятся в тучи  
И их угрюмость раздрают  
В безмерной ярости своей.

Корабль шумящими горами  
Подъезжает на небеса;  
Там громы в громы ударяют  
И не делают тишины;  
Уста горящих тамо молний  
Не упяваются рососою  
И опаляют весь лазурь;  
Борей замерзальми руками  
Из бездны житов навискает  
И злобно ими в твердь разит.



Wolf SCHMID (Hamburg)

## VERFREMDUNG BEI ANDREJ BITOV

1. Der neue Humanismus in der russischen Gegenwartsprosa
2. Der Subjektivismus des innovatorischen *putešestvie*
3. Die *putešestvijsja* Andrej Bitovs: *udivlenie* und *ostranenie*
4. Bitovs "fabul'nye" *rasskazy* als Transformation des verfremdenden *putešestvie*
5. Die existentiell-noetische Wirkung des *ostranenie*: Aisthesis und Katharsis
6. Bitovs Verfremdungskunst in der Literaturkritik
7. Bitovs *ostrovidenie* und Olešas *volšebnaja fotografija*
8. *Žizn' v vetrenuju pogodu* als Fibel des Verfremdens: Motivierung, Objekte und Wirkungen
9. *Sem' putešestvij = Dni čeloveka*: Die Einheit von Deskription und Narration

Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание.

Viktor Šklovskij, *Iskusstvo kak priem* (1916)

Нужно видеть мир по-новому. Чрезвычайно полезно для писателя заниматься такой волшебной фотографией. И притом – это не выверт, никакой не экспрессионизм! Напротив: самый чистый, самый здоровый реализм.

Jurij Oleša, *V mire* (1930)

Непонятно только, когда мы успели ко всему привыкнуть? [...] Почему не видим? Не удивляемся?

Andrej Bitov, *Odna strana* (1960)

Сознательный, который видит, – это писатель [...] Искусство существует среди обычного, но оно пересматривает обычное.

Viktor Šklovskij, *Obnovlenie ponjatija* (1966)

1.

Die "neue" russische Prosa, jene Strömung der russischen Erzählliteratur, die seit Mitte der fünfziger Jahre immer unverhohlener die Normen des sozialistischen Realismus desavouiert und eine innovatorische Poetik verwirklicht<sup>1</sup>, ist getragen vom Pathos eines neuen Humanismus<sup>2</sup>. Gegen eine Literatur, die den Menschen ausschließlich als Kollektivwesen gestaltet, die gesellschaftliche Bedingtheit seines Denkens und Handelns verabsolutiert und in erster Linie sozialpädagogischen Zielen dient, bringt die neue Prosa wieder die Subjektivität der privaten Existenz zur Geltung. Die Ab-sage an eine Doktrin, die dem Schriftsteller eine säkular-eschatologische Weltanschauung abverlangt und die die Analyse einer schlechten Wirklichkeit in die Projektion einer lichten Zukunft überführt sehen will, geht einher mit der Rehabilitierung des humanistischen Persönlichkeitsbegriffs und der Besinnung auf die ästhetische Funktion der Literatur. Der für jeglichen Humanismus charakteristische Anthropozentrismus, die Emanzipation der Persönlichkeit, die Kritik monistisch-totalitärer Heilskonzepte und die Skepsis gegenüber monologistischen Wahrheitsbegriffen manifestieren sich in der russischen Gegenwartsprosa unter anderem im Interesse am Individuum, am privaten Schicksal, am anthropologisch Konstanten (Liebe, Eifersucht, Entfremdung, Jugend, Alter, Tod) und vor allem an der Innenwelt des menschlichen Subjekts<sup>3</sup>.

Das Private, Subjektive, Psychische ist das Grund t h e m a der neuen Prosa. Die F a b e l der für die Innovation repräsentativen Erzählwerke denotiert nicht so sehr Ausschnitte einer äußeren Wirklichkeit als vielmehr deren subjektive Reflexe in einem zentralen Medium, das in der dargestellten Welt auftritt, entweder als Ich-Erzähler oder als erzählte dritte Person. Auch wo die Werke äußere Ereignisse darstellen, wird die Kristallisationsachse der Fabel nicht von diesen selbst gebildet, so wie sie an sich, objektiv gegeben sind, sondern - durchaus im Sinne des transzendentalistischen Vorbehalts - von ihren phänomenalen Korrelaten sowie von den Bewußtseinshandlungen, mit denen das zentrale Medium auf die Außenwelt reagiert. Die eigentliche S u b s t a n z der Fabel besteht somit einerseits aus den bewußtseinsimmanenten Phänomenen

und andererseits aus den - explizit beschriebenen oder implizit mitdargestellten - Prozessen des Wahrnehmens, Reflektierens und Erinnerns. Dementsprechend bildet die *K o m p o s i t i o n* der Fabel grundsätzlich die Sequenz der Bewußtseinshandlungen ab. Und schließlich figuriert in dieser Bewußtseinskunst das zentrale Subjektprisma auch als Träger aller jener Operationen, die die Substanz und Komposition der Fabel zum *I n h a l t* und zur *K o n s t r u k t i o n* des *S u j e t s* transformieren, also als Urheber der Selektion, Segmentierung, Konkretisierung, Perspektivierung, Bewertung und Benennung der phänomenalen Gegenstände und Sachverhalte.

2.

Der Anthropozentrismus und Subjektivismus der neuen Prosa prägt besonders das Genre der *R e i s e b e s c h r e i b u n g*, die sich seit den sechziger Jahren wieder besonderer Popularität erfreut. Warum wird in der russischen Gegenwartsprosa so gerne gereist? Es ist nicht topographisches oder ethnographisches Interesse, das das *puťesestvie* zu einem beliebten Stoff werden ließ. Bei den Autoren der innovatorischen Strömung motiviert die Reise letztlich die Darstellung eines genau beobachtenden, staunenden und analytisch reflektierenden Subjekts. Auch wo die Reise in ferne Länder führt, interessiert viel weniger die Außenwelt an sich, etwa die Exotik fremder Orte<sup>4</sup>, als vielmehr ihr subjektives Abbild im Bewußtsein des erlebenden Protagonisten sowie die Reflexion, die von der Wahrnehmung des Unvertrauten ausgelöst wird. Die Erfahrung des Fremden ruft "Verwunderung" (*udivlenie*) hervor, erschüttert die automatisierte, inerte Weltwahrnehmung, die sich mit einem bloßen "Wiedererkennen" (*uznavanie*) der Dinge zufrieden gibt, und führt zu einem "neuen Sehen" (*novoe videnie*), das das von der Konvention verstellte "wahre Wesen" (*susščnost'*) der Gegenstände erfaßt und eine tiefere "Erkenntnis der Welt" (*miropoznanie*) vermittelt<sup>5</sup>.

Es gehört zur Dialektik des *puťesestvie*, daß das Erstaunen über das Fremde freimacht für eine neue Sicht auch und gerade des Altvertrauten. So initiiert die Begegnung mit dem Unbekannten eine generell *v e r f r e m d e n d e* Wahrnehmungseinstellung, in der

das schon Be- und Erkannte aufs neue gemustert wird (*Iskusstvo pere-smatrivaet obyčnoe*). Das Fremde fungiert als Katalysator für die Selbsterfahrung. Es bewirkt eine Katharsis des Sehens und Deutens und stimuliert das Subjekt zur kritischen Reflexion auf die Stereotypen der eigenen Welterfassung und zu neuen Definitionen seiner selbst. Im Zentrum der innovatorischen Reiseprosa steht somit die Subjektivität des reisenden Ich. Die Reise in die Ferne erweist sich als Reise in die Heimat, als Reise zu sich selbst.

Das eigene Ich als die zu bereisende Fremde, das ist das Thema einer hochprägnanten poetologischen Erzählung von Jurij Trifonov mit dem Titel *Putešestvie* (1969): Den Ich-Erzähler, offensichtlich einen Schriftsteller, überkommt an einem warmen Apriltag das unüberwindliche Bedürfnis, unverzüglich aus Moskau zu verreisen, gleichgültig wohin und mit welchem Verkehrsmittel, nur weit weg. Seine Schlaflosigkeit und die Enge in der Brust haben die Ärzte als vegetative Neurose diagnostiziert. Er selbst aber weiß: es ist der Überdruß am Gewohnten, der ihn krank macht, ja, ihn tödlich bedroht: *mozg obeskrovel*. In einer Zeitungsredaktion schlägt man ihm verschiedene *komandirovki* zu weit entfernten Produktionsstätten vor. Er will "Konflikte kennenlernen, Leidenschaften, Produktionsdramen, in denen sich die Schicksale der Menschen und unterschiedliche Aspekte auf das Leben zeigen." Man hält ihm entgegen, daß er das Überall finde, daß es einer weiten Reise nicht bedürfe, wenn es ihm nur um neue Eindrücke gehe. Der Held stimmt dem Vorschlag zu, in die nähere Umgebung zu reisen: *delo ne v kilometrach*. Auf dem Weg nach Hause, der von ihm als *putešestvie* durch ein fremdes Land erlebt wird, konstatiert er: er kennt nicht einmal die Umgebung Moskaus, ja ganze Viertel der Stadt selbst sind ihm unbekannt. Die Pensionäre, die sich vor seinem Haus auf Bänken in der Frühlingssonne wärmen, sieht er wie zum erstenmal. Er kennt niemanden von ihnen. Und der Nachbar, der ihm im Hausflur begegnet, erregt zum erstenmal seine Aufmerksamkeit. Der Erzähler betritt seine Wohnung:

На кухне жарили навагу. Внизу, на пятом этаже, где жила какая-то громадная семья, человек десять, кто-то играл на рояле. В зеркале мелькнуло на мгновение серое, чужое лицо: Я подумал о том, как я мало себя знаю.<sup>6</sup>



3.

Der wohl begabteste *putešestvennik* der neuen russischen Prosa ist Andrej B i t o v <sup>7</sup>.

In seinem Band *Sem' putešestvij* hat Bitov jene Werke gesammelt, die bereits aufgrund ihrer Thematik unter den Gattungsbe-  
griff der Reisebeschreibung fallen: *Takoe dolgoe detstvo. Priyuv-  
nik*<sup>8</sup>, *Odna strana. Putešestvie molodogo čeloveka*<sup>9</sup>, *Putešestvie k  
drugu detstva. Naša biografija*<sup>10</sup>, *Uroki Armenii. Putešestvie v ne-  
bol'šuju stranu*<sup>11</sup>, *Koleso. Zapiski novička*<sup>12</sup>, *Azart. Iznanka pu-  
tešestvija*<sup>13</sup>, *Vybor natury. Tri gruzina*<sup>14</sup>. Diese *zapiski* und *očer-  
ki* enthalten in unterschiedlicher thematischer Einbettung der Rei-  
se sehr ähnliche Substanzen und Formen der Fabel. Das zentrale Me-  
dium der Wahrnehmung, immer identisch mit dem Erzähler, genauer:  
mit dessen früherem, erlebendem Ich, fährt in eine ferne Stadt  
(so etwa nach Ufa oder in eine "Stadt 68<sup>0</sup>37' nördlicher Breite")  
oder bereist ein fremdes Land (Armenien, Georgien, Mittelasien,  
die Halbinsel Kamčatka). Der Reisende hat bereits ein Konzept von  
dem, was ihn erwartet, ein Bild aus seiner Kindheit, das entweder  
durch literarische Beschreibungen (so wie beim *volonter* in Lev  
Tolstojs Kaukasuserzählung *Nabeg*) oder durch Zeitungsberichte ge-  
prägt ist: первую и верную, хотя и романтическую догадку о душе  
и красоте [чужой земли] (*Vybor natury*, SP 525). Die Begegnung mit  
dem Fremden korrigiert die vorgegebenen Schablonen, erschüttert  
die Sicherheit der Weltkenntnis und schärft die Aufmerksamkeit  
auch für jene Erscheinungen des Lebens, die bislang bekannt schien-  
en. Das Zum-erstermal-Sehen des Fremden führt den Reisenden somit  
zum genauen Betrachten, zum Wie-zum-erstermal-Sehen des Vertrauten  
und Gewohnten.

Die Reisebeschreibungen Bitovs, die nicht so sehr fremde Wel-  
ten darstellen als vielmehr den Prozeß der verschärften Wahrneh-  
mung und die im Bewußtsein des erlebenden Ich gebildeten phänome-  
nalen Objekte, bewirken für den Leser *V e r f r e m d u n g*. Er  
sieht das für ihn Fremde mit dem staunenden Blick des Neulings und  
betrachtet das ihm vermeintlich Bekannte auf neue Weise. Das *udi-  
vlenie* des Reisenden stimuliert den Leser zum *perebmatrivanie* des  
scheinbar Vertrauten.

Das Zustandekommen des *ostranenie*-Effekts sichert Bitov nicht allein durch die Fremdheit der äußeren Welt; wie im Grunde bei jedem verfremdenden Deskriptivisten garantiert weniger die Qualität der beschriebenen Objekte das *ostranenie* als die subjektive *ustanovka*, eine besondere Wahrnehmungssensibilität des erlebenden Ich. Diese ist bei Bitov meistens durch die Jugend des Helden motiviert, durch den begrenzten Erfahrungshorizont und die pubertäre Neugier auf die Welt. Wie bereits Titel und Untertitel ausdrücken, ist der Reisende ein *molodoj čelovek*, ein *prizyvnik* oder ganz allgemein ein *novičok*.

In Bitovs *Sem' putšestvij* dient sowohl die Beschaffenheit der Objektwelt als auch die psycho-physische Charakteristik der Medien letztlich dazu, die Beschreibung des *pervoe vpečatlenie* zu rechtfertigen. Welche Bedeutung der Autor diesem "ersten Eindruck" beimißt, erhellt aus einer Bemerkung des Erzählers der *Uroki Armenii*:

Правда и гармония первого впечатления - дорогие, дающиеся человеку раз в жизни, и этим можно и следует делиться, потому что за ним (первым впечатлением) простирается такое море познания, что можно, заплыв, потерять из виду все берега...

(SP 389)

#### 4.

Für Bitovs innovatorische Poetik ist charakteristisch, daß sich viele seiner im konventionellen Verständnis "*fabul'nye*" *rasskazy* und *povesti* (das sind solche Erzählungen, in denen die Fabel auch von kausal verknüpften äußeren Ereignissen gebildet wird) auf die Fabelkonstruktion der - wie man oft fälschlicherweise annimmt: fabellosen - Reisebeschreibung zurückführen lassen<sup>15</sup>. Die Reise ist das Tiefenschema der meisten Bitovschen Werke, die an der Oberfläche von einer äußeren Handlung organisiert werden. Bitov ist - wie Vladimir Turbin formuliert - ein "певец" разного рода странствующих людей. Людей, оказавшихся в каких-то промежуточных состояниях, в "вольном положении"<sup>16</sup>.

In den "*fabul'nye*" *rasskazy* ist das vom Helden bereiste Land freilich metonymisch verkleinert. So beschränkt sich die Reise der kleinen Tonja in *Bol'šoj var* (1961) auf die Straßen in der unmittel-

baren Nachbarschaft der väterlichen Wohnung. Und *Aptekarskiĭ ostrov* (1962) beschreibt die Entdeckungsfahrt des jungen Zajcev durch den heimatlichen Stadtteil, nach dem die Erzählung benannt ist:

A Zajcev никогда и не слышал, что в нескольких шагах от школы и ее двора, за кучами, был сад, чистый белоснежный сад, с черными деревьями. [...] Все это были очень неизвестные Zajцеву вещи, он смотрел во все глаза. Они обошли трибуны - трибуны оказались высотой с двухэтажный дом. (АО 26f.)

Wie in diesen beiden Erzählungen ist die metonymische Verschiebung der Reise auch in andern Werken Bitovs - *Bezdel'nik* (1961-62): Fahrt im Autobus, *Soľnce* (1959): Wanderung durch die von der Sonne überflutete Stadt - mit der Perspektive des Kindes oder des jungen Menschen motiviert.

Das Kind kann auch einem Erwachsenen, der es begleitet, altvertraute Orte in fremde Länder verwandeln. So "reist" der Erzähler in *Žizn' v vetrenuju pogodu. Dačnaja mestnost'* (1963-64) mit seinem Söhnchen, das erste Gehversuche unternimmt, durch den eigenen Garten. In der jüngeren Erzählung *Poslednij medved'* (1970-71), in der der Erzähler seine kleine Tochter in den Zoo führt, klingt allerdings auch Skepsis gegenüber der Teilhabe des Erwachsenen am kindlichen *ostrovidenie*<sup>17</sup> an:

Вы сделаетесь безотчетно печальны, скучны. Фальшивое желание оживиться с помощью своего ребенка, взглянуть на все глазами картинок - останется тоже бесплодным. Они просто внимательны, дети. У них глаза на границе испуга. Причем, испуга не перед страшностью зверя: какой же он, бедняга, страшный? В клетке? - а перед самую жизнью. Они, дети - до, вы - после. Вы не сможете разделить трапезу их зрения. Затрапезность?..<sup>18</sup>

Eine ganz abstrakte Reise stellt die Erzählung *Penelope* (1962) dar: der Büroangestellte Lobyšev (man beachte den Namen; in der ursprünglichen Konzeption war er Bobyšev!) unternimmt anlässlich der Vorführung des Films "Odysseus" eine Irrfahrt durch eine Welt fremder ethischer Verhaltensweisen. Am Ende seiner Odyssee, als er sich seiner armen Penelope auf wenig chevalereske Weise entledigt hat, kommt der Held zu der Erkenntnis: ... Ведь это же я делаю каждый день! Больше, меньше, но каждый день [...] (АО 126). Die Einsicht in die Fragwürdigkeit seines habituellen Verhaltens gibt dem anfangs infantil verunsicherten Helden (navernno vse znajut, čto den'gi zader-

живаются, и только он не знает. Всегда он чего-нибудь не знает [...]. AO 101) eine Stabilisierung seines Ichbewußtseins:

И как давно забытое ощущение было, что думал не вскользь, не как бы, не вроде, не забывая, не в полусне. (AO 126)

Die Darstellung des Wahrnehmens spielt in den "fabul'nye" *rasskazy* eine nicht minder wichtige Rolle als in den reinen *putešestvijska*. Man vergleiche etwa den Anfang von *Tretij rasskaz*<sup>19</sup>:

Когда Монахову напоминали [...], что он скоро стáнет отцом, он видел и слышал их издалека, и лишь слегка удивляли его выражения их лиц, самые различные - то ли проникновенные, то ли сочувственные, но им не подвластные: все с оттенками подрагивания и подмигивания. Притом, чему они подмигивают, им, по-видимому, не было вполне ясно, это было помимо их воли, - и тогда на смену этим выражениям приходила мина достойная. (DČ 72)

Vor unsern Augen entsteht sukzessiv das durch die Perzeption konstituierte phänomenale Bild der Personen im Bewußtsein des Wahrnehmenden.

Bitovs Erzähler stellen nicht nur die Wahrnehmung von Gegenständen und Personen durch den Helden dar, sondern auch die Wahrnehmung der Wahrnehmung selbst<sup>20</sup>. Die Selbstbeobachtung der Helden kann a u k t o r i a l dargeboten sein (Он же расставался со знакомым и шел дальше с легким удивлением от собственной бесчувственности в преддверии события, столь важного в его жизни. - *Tretij rasskaz*, DČ 73) oder p e r s o n a l (Совершенно механически Инфантьев посмотрел в небо. Движение было простым и нелепым, потому что откуда же, как не с неба? - *Infant'ev*, 1961-65, AO 140), immer aber bleibt der Erzähler in der Distanz zum Helden. Auch bei völliger Personalisierung der Perspektive gibt es hier keinerlei Verschmelzung der Subjektsphären. Der Erzähler beschreibt seine Helden mit eben jener kühlen Objektivität, mit der diese sich selbst und ihr Wahrnehmen beobachten<sup>21</sup>.

Auch in den "fabul'nye" *putešestvijska* zielt Bitov, indem er das *ostrovidenija* seiner naiven Helden darstellt, letztlich auf Verfremdung ab. Das im Fremden begegnende Bekannte wird vom scharf beobachtenden Helden (und mit ihm vom Leser) aufs neue wahrgenommen und als ein bislang Unbekanntes entdeckt.

5.

Das genaue Hinsehen hat - durchaus im Sinne von Šklovskijs Verfremdungstheorie - eine *e x i s t e n t i e l l e* Bedeutung: es bewahrt den Menschen vor dem Verlust der Dinge und sichert die Lebendigkeit des Lebens. Dieses Theorem wird in *Bezdel'nik* illustriert: Auf seiner Autofahrt durch die nächtliche Stadt erblickt der Erzähler in einem erleuchteten Fenster in der dritten Etage eines Hauses die Gestalt einer Frau. Der Bus fährt weiter. Das Fenster gibt es nicht mehr als aktuelles Wahrnehmungsobjekt. Für den flüchtigen Beobachter ist es verloren. Aber im Bewußtsein des aufmerksam Wahrnehmenden bleibt es als phänomenales Objekt, das man betrachten und deuten kann, erhalten:

Я увез с собой эту картину и рассматриваю ее тщательно. Иначе ведь и не рассмотришь - мелькнуло и все. (AO 70)

Das *ostrovidenie* hat auch einen eigenen, ästhetischen Wert, der sich den utilitaristischen Maßstäben des Spießers entzieht. Diese Opposition der Wertsysteme stellt Bitov in *Poslednij medved'* dar:

Удивитесь тапиру, гладенькому, новенькому - синтетическому. Девочка скажет: "Сразу видно, ... иканский..." Обыватель прочтет табличку беременной жене: "Промышленного значения не имеет ... Ага, значит, только показательное ... " Жена посмотрит невидящими, крутьями, как яйца, глазами - увидит свой живот, еще одно доказательство шарообразности земли. Что за манера такая - непременно водить беременных жен в зоопарк? Не замечали? (Metrópol' S.55)

Während der scharfe Beobachter, der sich selbstvergessen, naiv den Dingen hingibt, die mannigfaltigen Wunder der Welt - und in ihnen sich selbst - entdeckt, bleiben dem Menschen, dem die Dinge nur als nutzbringende wertvoll sind oder dessen Wahrnehmung auf die eigene Leiblichkeit konzentriert ist, die Augen für die Welt - und letztlich für sich selbst - verschlossen.

Der Verfremdungsprozeß bei Bitov läßt sich als Kettenreaktion darstellen. Das *udivlenie* über das Unbekannte<sup>22</sup> bewirkt eine Schärfung der Aufmerksamkeit und führt zum *ostrovidenie*. Dieses initiiert ein generelles *inovidenie* der Wirklichkeit und damit auch eine Revision des Konventionellen, ein *pereasmatrivanie obyčnogo*. Das pere-

*smatrivanie* kann eine neue Sicht des Objekts (*novoe videnie*) zeitigen und eine Neu-Bewertung (*pereocenka*) nach sich ziehen. Diese schließlich stimuliert - das Medium wie den ihm folgenden Leser - zur Kritik der Konvention.

Der im Anders-Sehen entdeckte neue Wert des Gegenstands kann durchaus einen sehr subjektiven Charakter haben. Immer aber enthüllt die Neu-Bewertung Qualitäten des Objekts, die im konventionellen Konzept verborgen blieben:

Арбуз - это не плод, как все считают, и не ягода, как его объяснили в школе, арбуз - это мера времени, приблизительно полчаса. (*Uroki Armenii*, SP 338)

Mag das neue Erfassen eines Gegenstands auch extrem subjektiv sein und den gesellschaftlich festgelegten Funktionswert völlig verfehlen, so hält das inadäquate *inovidenie* des Helden für den Leser dennoch die Erkenntnis bereit, daß sein eigenes (das "richtige") Konzept lediglich eine durch die Konvention kanonisierte Auffassung ist, und das heißt letztlich: nur eine unter vielen andern möglichen. In *Aptekarskij ostrov* beschreibt der Erzähler aus der Perspektive und in den Begriffen des jungen Zajcev ein Gebilde, das dieser noch nie gesehen hat und dessen Sinn er nicht errät:

Непонятные сетчатые высокие загородки были рядом. Они стояли ржавые и рваные, с большими неровными дырками, на которых сетка обвисала вниз, как тряпка. Там, где сетка была целой, в одной из ячеек застряла дохлая ворона.  
- Клетки, - сказал Зайцев.  
- Дурак, это корт, - сказали они. (AO 28)

Wenn "sie" (die Schulkameraden) auch im Sinne der Konvention recht haben, so liegt die Sympathie des Autors und des Lesers auf der Seite des naiven Einzelnen, des Außenseiters, des "Dummkopfes". Ein Tennisplatz i s t eben auch ein Käfig.

Die Verfremdung spielt mit Potentialitäten. Anstelle des konventionellen Konzepts setzt sie ungewohnte, periphere, aber immer auch zugleich mögliche Aspekte. Dadurch bewirkt sie eine Katharsis. Indem sie nämlich demonstriert, auf wie mannigfaltige unkonventionelle Weisen die Objektwelt erfaßt werden kann, enthüllt sie die Willkür und Relativität der Konvention und befreit von ihrem Normendruck. Die kathartische Wirkung einer Perzeption, die die Wahr-

nehmungsnormen desavouiert, führt uns Bitov sehr anschaulich in *Odna strana* vor:

Обиделся я как-то на всех и на все. Мир почернел. Я сел на электричку и уехал. Потом слез, шел, шел. [...] Вышел на луг. И бухнулся в траву. Лицом вниз. Огромный, мощный лес встал перед моими глазами - трава. И жители этого леса - огромные звери. Я смотрел, смотрел ... И как-то все встало на свои места. (SP 185)

Die durch die Nahbetrachtung gewonnene Erfahrung, daß Gras auch ein Wald mit riesengroßen, wilden Tieren sein kann, gibt der aufgewühlten Seele ihre Ruhe zurück.

6.

Bitovs Verfremdungskunst ist bislang nur in wenigen literaturkritischen Abhandlungen - und dort auch nur andeutungsweise - gewürdigt worden. Der *ostranenie*-Begriff, der im sowjetischen Kontext noch heute problematisch ist, wird nie genannt - mit einer Ausnahme: im negativ gemeinten Titel von V. Kamjanov *Strannosti "ostraneni-ja"*<sup>23</sup>.

In seiner verständnisvollen Rezension der *Sem' putešestvija* und der *Dni človeka* umschreibt M. Ěpštejn Bitovs Methode der Dingbenennung:

[...] Он не называет вещи, а примеряет к ним слова и отбрасывает, но в этой неназванности вещь обретает свою многозначную точность, близость чувству с его незавершенностью, открытостью. [...] Чтение его прозы оставляет впечатление легкого сна - так расплывается в ней знакомый круг явлений, так слитны и переходят одно в другое очертания всех вещей.<sup>24</sup>

Nur vereinzelte Hinweise gibt es auf die Verfremdung im Frühwerk Bitovs. Die Welt der frühen Erzählungen nennt Ěpštejn in der soeben zitierten Rezension детские будни, превращающие мир в праздник и таинство. In der Besprechung des Bandes *Vol'šoj šar* konstatiert A. Turkov<sup>25</sup> Bitovs "kindliches Interesse" an jeglicher Erscheinung des Lebens. Die naive Unvoreingenommenheit, die auf "oberflächliche Schlußfolgerungen" verzichtet und von "aufdringlichen Assoziationen mit dem Bekannten oder dem, was für bekannt gehalten

wird", frei ist, zeitige wie in der Wissenschaft so auch in der Kunst "erstaunliche Resultate". Die Reise in *Odna strana* ist eine "Entdeckung der Welt": поездка может [...] "промыть" человеку глаза, чтобы он заново увидел даже то, к чему успел привыкнуть дома. (S. 310)

Mehrfach werden Formen und Funktionen der Verfremdung in *Žizn' v vetrenuju pogodu* angedeutet. So prägt Ėpštejn den treffenden Begriff des "Erst-Sehens der Dinge" (через сына заново проходит путь первовидения вещей). Bereits Kamjanov hatte festgestellt, daß die Nähe des Sohnes dem Vater nicht nur hilft, das "Unlebendige" abzustreifen, sondern daß sie auch sein Bewußtsein für eine authentische Weltansicht "enthemmt": она как бы растормозила его сознание, подкавав тот ракурс простейшего удивления, без которого нет подлинной картины мира. Mit Hilfe der sekundär erworbenen "Kindlichkeit" korrigiert der Erwachsene sogar seine "geistigen Gewohnheiten" (*dušovnyj navyk*) (S. 39). Auch Deming Brown verweist auf die existentiell-noetische Funktion des - wie er formuliert - *vicarious thrill of sharing the child's discovery of the natural world*:

His discovery of the power of naive astonishment inspires him to reexamine his own ossified, routine view of things, to find new spiritual value in the strangeness and mystery of existence.<sup>26</sup>

Den Konzeptualismus von Bitovs Kunst, die Aufhebung der Konvention durch das Durchspielen unterschiedlicher Möglichkeiten, die Wirklichkeit zu deuten, betont Vladimir Turbin am Beispiel von *Koleso*:

*Koleso* - повесть о мышлении, повесть мышления: мысль писателя здесь постоянно оценивает себя, перечит себе; на наших глазах уходит она от шаблонов, создает один, другой, третий варианты характеристики одних и тех же явлений.<sup>27</sup>

Turbin macht allerdings zugleich auf die Schwächen in Bitovs Antikonventionalismus aufmerksam<sup>28</sup>: das vorschnell gewählte idiomatische Wort desavouiert die jeglicher Verfremdung zugrundeliegende Skepsis gegenüber dem *nomen proprium*; voreilige Generalisierungen hindern den Autor daran, die intendierte Kritik an den versteinerten Wirklichkeitskonzepten durchzuhalten<sup>29</sup>. Turbin führt diese Inkonsequenz - die er bereits im metaphorischen Titel seiner Bespre-



chung *Listopad po vesne* andeutet - auf einen Konflikt zwischen Autor und Erzähler zurück:

[Витов], как всегда, конкретен, наблюдателен, вдумчив, серьезен. А торопыга-рассказчик лишь портит то, что осторожно намечает умный и тонкий Витов: прилепит афоризм там, где мысль не должна быть закончена, кличку - там, где познание человека только началось. [...] Витов вдумчиво начинает. "Крестник" же - скорее, скорее! - заканчивает мысль. (S. 263)

## 7.

In seinen Verfahren der Gegenstandsverfremdung ist Bitov der experimentellen Prosa der zwanziger Jahre verpflichtet. Vor allem Jurij Olešas *volžebnaja fotografija*, seine Wanderung durch das "unsichtbare Land", auf der die "Schwestern" "Aufmerksamkeit und Einbildungskraft" Dinge sehen lassen, die es im Land, das dem *normal'noe zrenie* zugänglich ist, nicht gibt<sup>30</sup>, haben Bitovs Deskriptionen beeinflusst.

Ein Grundverfahren der Bitovschen Verfremdung ist der klassische *priem ostraneniija*, die ängstliche Darstellung von Gegenständen nach der ersten Wahrnehmung des Kindes:

И тут сбоку, обгоняя колонну, прошел очень серьезный солдат... и было с ним что-то удивительное! На голове был шлем с наушниками, за плечами металлический ящик (сразу видно, сложный-сложный аппарат), а от ящика вверх - железный прут, он торчал над головой. (*Vol'žoj šar*, AO 8)

Тоня медленно подошла к дому. В подворотне были громоздкие деревянные ворота, сплошные, пригнанные. Тоня стояла и разглядывала их. Она видела полоску посередине, где разделялись створки, и прямоугольник внизу одной из створок [...] И тут в другой створке откинулось маленькое окошко, и оттуда выглянул кто-то [...] (*Vol'žoj šar*, AO 9)

Ein weiteres Hauptverfahren scheint von Oleša inspiriert, das *melodnoe opisanie* von Prozessen. Die verschärfte Beobachtung zerlegt Handlungen, die wir nur als ganzheitliche wahrzunehmen gewohnt sind, in einzelne Teile und Phasen. Was Bitovs Detaillisierung von der analytischen *descriptio* Olešas unterscheidet, ist die Mitdarstellung der Reflexionen des verfremdenden Mediums. Ein Beispiel dafür liefert der Anfang von *Pig* (1959), einer der ersten Erzählungen Bitovs:

Он посмотрел на карандаш: отлично получилось! - и взял следующий. Медленными, тщательными движениями начал очинять. Рыжая голова склонилась набок, а из щели зубов высунулся остренький кончик языка. Как это люди могут чертить огрызками! Писать - то можно разве зажав в кулаке... Медленные, ровные, отваливались стружки, загибались полумесяцем. Если стружки пожевать - такой свежий вкус... (AO 43)

| Oleša affektbeherrschte Beobachter zerlegen die Personen, die an den in Zeitlupe wahrgenommenen Bewegungsvorgängen beteiligt sind, häufig in geometrische Figuren oder physikalische Körper. Bei Bitov gibt es Ansätze einer solchen kubistisch-futuristischen Reduktion von Menschen auf technische Mechanismen:

Так [бабка] и поднималась, не отрывая взгляда от мальчика и по мере подъема разворачиваясь вокруг собственной оси.  
(Dver', 1960, ДС 6)<sup>31</sup>

Тот, кто он, сидит впереди меня. Его окликают. Он оборачивается, кто окликнул. Лицо в промежуточном состоянии... Вдруг так сразу расправился, как надувная игрушка [...]  
(Koleso, SP 403)

Wie Oleša so verfremdet auch Bitov, indem er seine Medien aus ungewöhnlichen räumlichen Perspektiven beobachten läßt. Die Verschiebung des Beobachters im Raum und den daraus resultierenden *sdvig* der Konzepte des Gegenstands demonstriert Bitov in *Koleso*. Dessen *zaps' sed'maja* mit dem Titel *Vid na mototrek* enthält eine ganze Serie unterschiedlicher Ansichten auf die Motorradbahn: *Vid na mototrek sverahu (sima)* [С птичьего полета мототрек похож на серое гнездо с одним большим сверкающим яйцом, наверное птицы Рух. - SP 410], *Vid s boku (leto)*, *Vid s tribuny (sima)*, *Vid s motocikla (simoj i letom)* [С мотоцикла вы ничего не видите. Овальный мир трека проносится мимо вас в сером, грифельном тумане, вы неподвижны. Но еще неподвижнее ваше колесо - единственное, что вы видите. С мотоцикла вы видите к о л е с о. - SP 412].

*Udivlenie* kann auch die ungewohnte Nahperspektive hervorrufen (wie in dem oben zitierten Beispiel aus *Odna strana*, zu dem es eine Parallele in Olešas *V mire* gibt) oder der Blick durch ein verzerrendes Glas. Dieses bei Oleša sehr häufig angewandte Verfahren finden wir am Schluß von Bitovs *Bezdel'nik*:

А в оконном стекле [...] - пузырь. Удивительно в этом пузырьке!

И небо, и снег, и трамвай, и деревья, и купол - все помещается в нем. Маленькое, странно вытянутое и какое-то особенно яркое. Там снежный город. Кто-то живет в нем, вовсе крохотный... Интересно, каким он видит меня оттуда? (AO 85)

Aus Olešas Werken kennen wir die verfremdende Wirkung von Licht und Schatten. Bei Bitov projiziert das Spiel der Sonnenstrahlen geometrische Figuren auf die Objektwelt und bedingt so eine verfremdende De- und Neu-Kontextierung der Dinge. Bitovs frühe Erzählung *Solnce* (1959) enthält eine Fülle von Beispielen:

Четыре золотых прямоугольника протянулись от окна к кровати... Солнце. (BŠ 124, erster Satz!)

Витя Тамойкин сел на кровати. При этом тело его описало дугу, а ноги спустились аккуратно в золотой прямоугольник. (BŠ 124f.)

[Витя] вышел на проспект и направился к заливу. Солнце было проткнуто острием уходящего вдаль проспекта. Солнце было впереди и в то же время со всех сторон. Полупрозрачные глыбы домов плавали, парили в воздухе. (BŠ 129, Schlusssatz)

In vielen Werken Bitovs wird die Sonne von glänzenden Gegenständen reflektiert: von den Köpfen im Straßenasphalt (*Solnce*, BŠ 126), vom Haar der kleinen Tonja (*Boľ'šoj šar*, AO 6), von den regennassen Fichten, den Bodenplatten und vom See (*Infant'ev*, AO 142). Und immer wieder teilt das flüchtige Spiel von Licht und Schatten die Welt in zwei ungleiche Hälften:

Узкий столб света рассекал весь этот тенистый объем надвое. "Как меч..." - сказал себе Инфяньев. (*Infant'ev*, AO 134)

Солнце делило улицу вдоль: одна сторона была залита им, на другой - уступами - резкие тени. Они шли по теневой, и странной казалась другая - светлая, и пустыньность, и тишина, и флаги от дома к дому - тоже казались странными.  
(*Boľ'šoj šar*, AO 8)

Солнце клином входило в подворотню, и [Лобышев] как раз перешагивал линию раздела, а тело его уже было в тени [...]  
(*Penelopa*, AO 107)

[Лобышев] обернулся - в дверях был солнечный прямоугольник Невского. Шли люди. Стоял напротив дом. И проезжали машины. И вдруг посредине прямоугольника, как в раме, как в кадре, появилась девушка. Она-то была очень хорошо видна, освещенная. Он был в тени. Она меня не видит, подумал Лобышев.  
(*Penelopa*, AO 123)

Bitov ist freilich alles andere als ein Epigone Olešas. Bei

ihm dienen die genannten Verfahren andern Zielen als bei diesem. Während Olešas Verfremdung die im "normalen Sehen" abhandengekommene Schönheit und Phantastik des Alltags demonstriert und die bezaubernden Schauspiele inszeniert, deren Drehbuch die Welt für uns bereithält, und letztlich auf eine Neubelebung der visuellen Sensibilität abzielt, ist Bitov intellektualistischer und psychologischer. Es geht ihm weniger um die *zrelišča* als um den Impuls, den sie dem Betrachtenden zur Selbstdefinition und Selbstreflexion geben. Wie der Weg vom Ich zum verfremdeten Objekt und von dort wieder zurück zum Ich führt, illustriert in einem schönen poetologisch-parabolischen Bild der letzte Satz aus dem oben zitierten Schluß des *Bezdel'nik*: *Интересно, каким он видит меня отсюда?*

### 8.

Wie unterschiedlich Verfremdung *m o t i v i e r t* sein kann, welch heterogene *O b j e k t e* sie für ein Neues Sehen bereithält und welche mannigfaltigen *W i r k u n g e n* sie zu zeitigen vermag, hat Bitov in einer *povest'* demonstriert, die zu den besten seiner Werke gehört: *Žisn' v vetrenuju pogodu. Dačnaja mestnost*<sup>32</sup>. Die Erzählung bietet freilich nicht einfach verfremdende Deskriptionen dar. *Žisn' v vetrenuju pogodu* ist vielmehr eine poetologische Parabel über das *ostrovidenie*, die geradezu ein Paradigma möglicher Objekte, Motivierungen und Effekte vorführt, eine *F i b e l* des Verfremdens.

Die Erzählung stellt einen Helden dar, der aus bestimmten Anlässen, die thematisiert werden, seine Wirklichkeit auf eine neue Weise betrachtet und bewertet, sein eigenes Neu-Sehen und Neu-Werten beobachtet und die in ihm ablaufenden Bewußtseinsprozesse analysiert<sup>33</sup>. Der Held Sergej ist ein Intellektueller, ein Schriftsteller, der aus der Stadt in die sommerliche Datscha umgezogen ist und seine Schreibtischarbeit aufzunehmen versucht. An der Oberfläche enthält die Fabel die vergeblichen Ansätze Sergejs, die geplante Arbeit in Angriff zu nehmen, die widersprüchlichen Empfindungen im Zustand der Inertia und die Strategien, die den Beginn des Arbeitens hinauszögern sollen. In der Tiefe enthält die Fabel jedoch ein *pu-*

*tešestvie*, die sentimentale und zugleich reflektorische Reise Sergejs durch die Wunder der *dačnaja mestnost'*, seine Entdeckungsfahrt durch die Welt der ihn umgebenden Personen und letztlich eine kritische Inspektion der Verhaltensmechanismen, der stereotypen Konzepte und Wertungen, die sein Verhältnis zur Welt, zu den Menschen und zu sich selbst zu automatisieren drohen.

Die Basismotivierung der besonderen Weltwahrnehmung ist die freie, von den gewohnten Konstanten des Stadtlebens entbundene Situation der *dačnaja mestnost'*. An die Stelle der üblichen Alltagsverrichtungen treten neue, ungewohnte Tätigkeiten: Сергей думал о предстоящих ему таких простых и редких для него делах: раскупорить окна, наколоть дров, протопить дом (OŽ 73)<sup>34</sup>.

Mit der Übersiedlung in die Datscha haben sich für Sergej "alle Parameter seiner Existenz verändert, in erster Linie die Zeit" (74). Auf der Ordinate der realen Zeit ist die Uhrzeit der *dačnaja mestnost'* nicht eingezeichnet. Sergej "zappelt in einem Meer von Zeit" (77); das "Übermaß an Zeit" (74) "irritiert" ihn. Das erste Objekt, auf das sich seine Wahrnehmung und Reflexion richten, ist die Relativität der Zeit. Die Genauigkeit der Zeitanzeige im Radio ruft bei Sergej ein Lächeln hervor. Seine Uhr ist stehengeblieben. Am hellichten Tag ist für ihn - in den Begriffen der Moskauer Zeit - "Null Uhr, null Minuten, null Sekunden" (74). Durch leere Geschäftigkeit versucht Sergej der Zeit die "gewohnte Schnelligkeit" zurückzugeben. Doch nach wie vor erscheint sie ihm als "windstilles Meer, das er durchschwimmen mußte], wobei er das Schwimmen gleichsam verlernt hat[te]" (74).

Auch die Dimension des Raumes wird von Sergej auf neue Weise erlebt. Von den Verkehrsmitteln unabhängig, erhält er eine bislang nicht gekannte Verfügungsgewalt über seine Bewegung im Raum:

В этом смысле он внезапно стал владельцем личного транспорта - хотел ехать, хотел не ехать, выезжал из своего парка, когда ему заблагорассудится (74)

Diese "neue Art der Fortbewegung" (74) ruft ebenso wie die Relativität der Zeit Sergejs Verwunderung hervor.

Während der Untertitel der Erzählung (nach dem auch ein Sammelband Bitovs benannt ist) die Basismotivierung umschreibt, gibt der

Titel die zweite wesentliche Motivierung an: den Wind. Am ersten Tag des Datschalebens schlägt das Wetter um, es erhebt sich ein starker Wind, der bis zum Ende der Geschichte anhält (Berep [...] все время был ошутим: слышен и виден. - 100). *Dažnaja mestnost'* und *žizn' v vetrenuju pogodu* erweisen sich in der Erzählung als Synonyme.

Die Veränderung des Zeit-Raum-Bewußtseins beeinflusst die *ustanovka*, die gesamte Wahrnehmungseinstellung des Subjekts, der Wind dagegen hat äußere, physische Wirkungen: er säubert die Luft von allen Verunreinigungen, die die Sicht mindern. In der ungewöhnlich klaren Atmosphäre erscheinen die Naturphänomene optisch verfremdet:

Хоть далеко, все было очень хорошо видно, как и вообще в последние ветреные дни [...] (97)

Был ветер, и от этого небо казалось высоким, а солнце необычно маленьким и далеким. (79)

Ветер расчистил горизонт, и странно четко глядел вдали синий лес, высотой с траву. (86)

Так они ехали по ветреному ясному пустырю, и лес синей низенькой щеточкой оставался на самом горизонте [...] (89)

Die vom Wind bedingte Klarheit der Luft intensiviert auch die farbliche Wirkung der Gegenstände und vermittelt ein neues Schönheits-erlebnis:

Ветер подталкивал их в спину, погонял. Воздух был удивительно прозрачен, все дали - как бы обведенными. Красное солнце лежало на горизонте и просвечивало все насквозь, словно пронзая предметы на своем пути. Несколько длинных и узких облаков, казалось, были воткнуты в солнце, как красные стрелы или красные перья. Засохшее дерево около склада стройматериалов, уродливая коряга, выглядело жутко и красиво, черное на красном закате, так красиво, что на картине это было бы безвкусно. (103)

Das "windige Wetter", die realistische Motivierung der atmosphärischen Durchsichtigkeit, fungiert in der Erzählung zugleich als metonymische Metapher für die psychologische Situation des geistigen Klar-Sehens, des neuen Erkennens.

Die müdige Existenz in der *dažnaja mestnost'* und das "Leben im windigen Wetter" steigern gleichermaßen die Wahrnehmungssensibilität und die Einbildungskraft. Sergej richtet seine Aufmerksam-

keit auf Dinge, über die sein Blick sonst achtlos hinweggeglitten ist. Der Wald am Horizont erscheint ihm als Bürste. Die in der Ferne zusammenlaufenden Eisenbahngleise als Säbel (89). Er beobachtet, wie nach dem Regen ein Blatt am Baum "in der regungslosen und dichten Luft, gleichsam lebendig werdend, in Bewegung gerät, den Rücken krümmt und dann geradebiegt und einen großen diamantenen Tropfen wie eine schwere Last herabrollen läßt, aufseufzend vor Freude und Erleichterung und sich einem gerade erst durchgedrungenen, ebenfalls gleichsam erfrischten Sonnenstrahl darbietend" (76). Beim Aufkommen des Windes gibt sich Sergej "voller Wohlbehagen" der phantastischen Vorstellung hin, daß seine Etage davonfliegt und mit solcher Geschwindigkeit die Luft durchschneidet, daß sie selbst Wind erzeugt: *замелькали, проносясь в окнах, деревья, леса и горы* (75). Nachdem der Wind die bereits baufällige Datscha durchgeschüttelt hat, sieht Sergej "wie zum erstenmal", daß seine Etage keine Decke hat. Der blanke Dachstuhl stellt sich ihm dar als Bogengewölbe, das ganze Haus als Kathedrale - ein anderesmal als Orgel und als Segelschiff (75).

In der Situation des scharfen Beobachtens und phantasiereichen Vorstellens entdeckt Sergej, daß er einen Sohn hat (77). Wie nie zuvor freut er sich am Anblick des Kindes und staunt zugleich über dessen wunderbare Erscheinung (*Он удивлялся, глядя на сына, удивлялся наввно и простовата* - 78). Der Sohn gibt ihm die verlorengegangene Sinnlichkeit wieder, das Gefühl (*vkus i čuvstvitel'nost'*) für so einfache Dinge wie Genuß, Freude und Liebe. Er vertreibt das Unlebendige, das Sergejs Existenz bedroht (*Сергей ощущал, как отлетает от него неживое его облако [...] - 78*). Zu diesem Unlebendigen gehört für Sergej jetzt auch das rein verstandesmäßige Erfassen der Welt, ja sogar die Reflexion auf die eigene Wahrnehmung:

Бахатаясь в море времени [...] [Сергей] постоянно видел рядом сына, существо столь совершенно живое, что становилось стыдно всего неживого в себе, а тем более такой неживой вещи, как фиксация и переживание в себе этого неживого (77)

Der Sohn ist nicht lediglich Objekt einer neuen Wahrnehmung, sondern vermittelt als Verkörperung der lebendigen, sinnlichen Existenz seinerseits einen verfremdenden Blick auf die Welt. Somit wird die Wahrnehmung mit den Augen des Kindes die dritte Motivierung für

das *ostroidenie* und *ostranenie*. Sergej spaziert mit dem Sohn, der zum erstenmal auf der Erde steht, seine ersten Gehversuche macht und dabei die unsicheren Beinchen "unverständlich hoch anhebt", langsam durch die *dačnaja mestnost'*:

И может, оттого, что так медленно, Сергей внимал и впитывал все вокруг гораздо сильнее, подробнее, материальнее, чем обычно, словно бы жизнь вокруг него или в нем во много раз увеличивала свою концентрацию на каждый метр пути, каждый вдох, каждый скворечник, или куст, или цепку в дорожной пыли... (79)

Beim zweiten Spaziergang hat Sergej bereits völlig die Perspektive des Sohnes übernommen:

[...] и не столько сам смотрел и видел, сколько смотрел и видел, как смотрит и видит его сын. (96)

[...] он видел глазами сына. Со вчерашнего все виделось ему острее, но с сыном, с его глазами, вроде и еще обострялось. (96)

Die Ansteckung an der Wahrnehmungsweise des Kindes manifestiert sich freilich nicht in einem fingierten Verlernt-Haben, im Nichtmehr-Erkennen der Dinge, das für die pseudo-naïve Verfremdung charakteristisch ist. Sergej bleibt sich durchaus dessen bewußt, daß die in seinem *inovidenie* konstituierten phänomenalen Objekte auf einem Schein, dem optischen Anschein beruhen. Die verfremdete Ansicht wird von ihm lediglich als eine von der räumlichen Konstellation der Dinge zugelassene oder suggerierte Möglichkeit akzeptiert. In der verfremdenden Deskription einer Wiese, die Sergej - wie er später konstatiert - bereits "tausendmal gesehen hat" (97), verweisen die Bestimmungen *v vide, slovno, kazalos'* auf die rationale Distanz des Betrachtenden zum Betrachteten und auf den fakultativen Charakter der ungewöhnlichen Wahrnehmungskorrelate:

На лугу еще росли странненькие цветы *в виде* белых ваток, *словно* всплывших на зеленую, густую и воздушную одновременно, поверхность. Луг был пуст, и только где-то в центре его маленький мальчик, уменьшенный расстоянием, стоял нагнувшись, по-видимому, рвал эти белые цветки, *а издали казалось*, что и не рвал - гладил неомутимую, как небо, поверхность луга.

(96f. Hervorhebung von mir - W. Sch.)

Verfremdung kommt in der Erzählung vor allem durch das genaue Hinsehen zustande und durch das Neukontextieren von Gegenständen,



die der isolierende Blick aus ihren konventionellen Zusammenhängen gerissen hat. Das Auge vereinigt heterogene Gegenstände in räumlichen Konfigurationen und entdeckt in ihnen geometrische Ordnungen. Die Aufmerksamkeit für die offenliegende oder verborgene Geometrie der Dinge ist auch in dieser Erzählung ein Charakteristikum des verfremdenden Blicks. Ähnlich wie Jurij Olešas Helden, deren Wahrnehmung von einer starken Emotion geschärft wird, dem Neid (*Zavist'*), der Eifersucht (*Višnevaža kostočka*), der Furcht (*Čep'*) oder der Liebe (*Ljubov'*), und auch sehr vergleichbar den affektbeherrschten Voyeuren Alain Robbe-Grilletts (*Le Voyeur, La Jalousie*)<sup>35</sup> konzentriert sich der Held in *Žizn' v vetrenuju pogodu* auf die geometrischen Muster, die das Licht den Dingen aufprägt, und auf zufällige abstrakte Figuren, die allein in seinem *ostrovidenie* sichtbar werden:

Окна были забиты снаружи щитами, и солнечный свет, пробиваясь в щели, четко отделял одну доску щита от другой и так же аккуратно разлиновал пол. (73)

Низкое солнце осветило их сбоку. Длинные косые тени балаясин устраивали свою геометрию на полу. (100)

Пушинка резко взлетала и медленно падала, то сливаясь и исчезая, то становясь зримой, чем обозначала какую-то невидимую в воздухе чересполосицу света и тени. (102)

Сергей [...] вдруг увидел все со стороны. Сын при этом видении остался в том же значении. Остальные, взрослые, казалось бы, люди, сидели с полураскрытыми ртами и расплывчатыми улыбками; их взгляды пересекались, соединяясь где-то в центре комнаты в почти невидимой и подвижной точке [...] (102f.)

Die beiden letzten Beispiele zeigen, wie das Leben in der physischen und psychischen Ausnahmesituation (man beachte die Erwähnung des Sohnes!) die Sensibilität auch für die Wahrnehmung überaus flüchtiger, nur Bruchteile einer Sekunde währendender Konstellationen steigert.

Ein Beispiel für die Neukontextierung ganz heterogener Objekte in geometrischen Figuren finden wir auf dem Höhepunkt der von den Bewusstseinsbehandlungen gebildeten Fabel. Sergej vereinigt hier so unterschiedliche Gegenstände wie die Wiese, den Jungen, der die Blumen pflückt, eine weidende Kuh mit ihrem Kalb, einen im Hintergrund vorbeifahrenden Zug, den Sohn und schließlich sich selbst in der nur für einen Augenblick bestehenden Figur der Achse:

[...] все это на какое-то длящееся мгновение, совпав на одной прямой, образовало как бы ось, и в этом была словно бы самая большая правда из всех, что он с упорством искал или находил. Симметрия, казалось бы, случайная, при которой сын тянул руку в направлении поезда, и корова жевала, стоя головой в противоположную сторону, чем шел поезд, и луг, и мальчик, гладивший луг, и поезд в конце концов, и все это как бы на одной оси, совпавшей с взглядом и ветром, объединенное куполом неба, как легатой, и замкнувшееся в нем, Сергее, и как будто бесконечное продолжение оси за видимые пределы - ощущение этой симметрии было из чувств самых счастливых. (97)

Die Symmetrie, die im Grunde nicht als bewußtseinsunabhängige, seins- autonome Ordnung der Dinge vorgefunden wird, die der Blick vielmehr allererst auf die Objekte projiziert und die nichts anderes ist als ein Produkt der Bewußtseinstätigkeit, verschafft dem Betrachter nie gekannte Glücksgefühle. Er entdeckt sich selbst und seine seelische Harmonie in der Objektwelt manifestiert:

Жизнь его, взорвавшаяся, разбрызганная, как бы разлилась и наполнила все содержанием и жизнью. Он чувствовал себя богом, нигде и во всем, обнимающим и пронизывающим мир. (97)

Symmetrie und Achse sind nicht allein Figuren, die der Blick in der Objektwelt bloßlegt oder die er auf sie projiziert, sie symbolisieren auch ikonisch das Gesetz, das die Auswahl der auf neue Weise zu sehenden Gegenstände leitet. So wird von den Personen neben dem Sohn nicht etwa die Ehefrau Objekt desautomatisierter Betrachtung (die Frau bleibt ganz an der Peripherie, unkonkret, fast unsichtbar), sondern Sergejs Vater. Es bildet sich somit die symmetrisch geordnete Achse der Generationen: Vater - Sergej - Sohn.

Während der Autofahrt in die Stadt betrachtet Sergej seinen Vater zum erstenmal ohne den Schleier der Gewohnheit: Сергей [...] внезапно увидел, что отец очень стар, и шемящее чувство похоти, родства, неизбежности сходства тонким уколом прошло в нем. (85f.) Auf die ihn sonst denervierenden Worte des Vaters reagiert er - ganz gegen seine Gewohnheit ([...] что было уже абсолютным исключением из правил - 87; это не было похоже на обычный ход таких разговоров - 87) - mit Nachsicht, Geduld und Verständnis. Er hilft dem Vater (fortdurend den heutigen Gefühlen zum Vater - 86) über Peinlichkeiten hinweg und begreift mit einemmal dessen psychische Motive, die er bislang verkannt hat. Hinter der *forma razgovora u otca ta-*

*kaja neudačnaja* (89) entdeckt er verschämte Liebe. Die Einsicht in den "Mechanismus des Gesprächs" führt Sergej zu Reflexionen, Generalisierungen und moralischen Entschlüssen (его прощать надо - 87).

In seiner Fibel des Verfremdens lehrt Bitov hier die *ethische* Wirkung des *ostrovidenie*. Das neue Sehen und Bewerten befähigt zur Revision des alltäglichen Verkennens, zur Desautomatisierung gewohnheitsmäßiger Verhaltensmuster, zum Durchbrechen des *circulus vitiosus* der Kommunikation, der über falsch verstandene Aktion und mißverständliche Reaktion in latenter oder offener Feindseligkeit endet.

Auch sich selbst sieht Sergej in einem neuen Licht. Das *ostrovidenie* der Natur, des Sohns, des Vaters mündet ein in eine Selbstdefinition, die die Bedeutung der eigenen Person relativiert: Он убедил себя в том, что никакой исключительностью ни перед кем не обладает и занятие его такое же, как все другие, и делать из него культ не пристало. (94)

Schließlich werden auch die *ästhetischen* Normen Gegenstand eines *peresmatrivanie*. Bei der Autofahrt in die Stadt - der Wind hat den Horizont leergefegt, die Natur erscheint in nie gesehener Klarheit und Durchsichtigkeit - empfindet Sergej eine merkwürdig zärtliche Vertrautheit mit der kahlen, öden Landschaft, die dem Blick keinen Punkt bietet, an dem stehenzubleiben sich lohnte. Zwischen Sergej und der Ödnis stellt sich - in der Form eines Fadens, an dem zwei Waagschalen hängen - die unsichtbare Verbindung der Aisthesis her:

Взгляд был как бы тонкой, вдруг ожившей нитью, связавшей Сергея с природой, - две чашки весов, висящих на нити взгляда: он сам и пустошь - на одном уровне, в полном равновесии... (88)

Das vom Wind zerzauste Gras, die rostbraune Pfütze darin, die einsame, knorrige Kiefer, der langsame, kaum merkliche Übergang der Farbschattierungen von Grün, Blau, Grau, die blasse Ödnis rufen in Sergej ungekannte Schönheitsempfindungen hervor:

Именно эта прохладная красота казалась ему теперь самой подлинной. И еще недавно так не было, подумал он, еще недавно я мог сказать: какое скучное место! (88)

Das im entautomatisierten Betrachten gewonnene Konzept der Schönheit (*krasota = podlinnost'*, ihre Rezeption bedarf der Erfahrung) verdrängt die konventionellen ästhetischen Ideale:

На яркую красоту, подумал Сергей, на то как раз, что обычно подразумевают под красотой, нужно мало опыта и много сил, чтобы воспринимать ее. Он вспомнил резкие цвета юга, так восхищавшие его в свое время - они показались ему неживыми, неподлинными, как бумажные цветы. (88)

9.

Sergejs sentimentale Reise durch die *dačnaja mestnost'*, bei windigem Wetter erweist sich - in einem ebenso metonymischen Sinn wie der Genrebegriff des *putešestvie* - als E n t w i c k l u n g s r o m a n .

Verfremdung dient bei Bitov nicht der statischen Deskription, der seriellen Reihung isolierter Bilder. Bitov begnügt sich nicht mit dem Beschreiben ungewöhnlicher visueller Ansichten und der Verwunderung, die sie bewirken. Mit der Deskription ist immer die Narration verknüpft, die Gestaltung dynamischer Motive, die Darstellung von Handlungen und Prozessen. Wie generell in der innovatorischen russischen Gegenwartsprosa, die sich durch Subjektivierung, Personalisierung und Psychologisierung auszeichnet, sind diese Fabelelemente von der Außenwelt in die Innenwelt verlegt: sie erscheinen als Bewusstseinshandlungen und Erkenntnisprozesse. Insofern wird die Opposition, die die Titel der Sammelbände *Sem' putešestvij* und *Dni šeloveka* suggerieren, aufgehoben. Während Bitov das Leben des Menschen, ein Kontinuum, in Momentaufnahmen, den *dni šeloveka* einfängt (was sehr schön sein *roman-punktir Rol'*, zusammengestellt in DC<sup>36</sup>, illustriert), so beschreiben seine - nicht nur sieben - *putešestvija* (die aus dem Alltag isolierten Ausnahmesituationen) das "Wachsen der Seele" (Zolotusskij). Die Bewegung auf der Achse des Raums wird auf die Achse der Zeit projiziert. Reisebeschreibung ist identisch mit Lebensbeschreibung. Die Reise durch fremde Länder (oder sehr vertraute Räume) wird zur Entdeckungsfahrt durch die Welt der eigenen Konzepte, Normen und Verhaltensmuster. Das *ostrovidenie* bewirkt Desautomatisierung, Revision und Entwicklung. Der auf die Außenwelt ge-

richtete verfremdende Blick initiiert und analysiert zugleich reflexiv den Reifungsprozeß des Subjekts.

#### A n m e r k u n g e n

1. Zu deren Rekonstruktion vgl. W. SCHMID, Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa, in: Wiener slawistischer Almanach Bd. 4 (1979), S. 55-93.
2. Vgl. Ė.A. ŠUBIN, *Sovremennyj russkij rasskaz. Voprosy poëtiki žanra*, L. 1974, bes. S. 123-125.
3. Zum *molekuljarnoe rasloženie soznanija* und generell zum Psychologismus in der neuen Prosa, insbesondere bei den Vertretern der Leningraßer Schule (Andrej Bitov, Igor' Efimov, Valentin Tublin) vgl. T. CHMEL'NICKAJA, *Meždu pomyslom i postupkom. O psichologičeskoj proze*, in: *V seredine semidesjatyh. Literatura našich dnej*, L. 1977, S. 199-224.
4. Vgl. Andrej Bitovs Parodie auf die Klischees der exotischen Reise: [...] Но еду я в Азию, с которой меня связывает детство. С ЧЕМ Я ЕДУ?  
Ишак. Верблюды. Изюм - кишмиш. Аул - кишлак. Каракумы - кызылдум. Насмачи - калым. Чайхана - скорпион. Арык. Тобетейка - халат. Базары. Ташкент - город хлебный. Насреддин в Бухаре.  
Я знаю и больше и не больше этого.  
(*Odna strana. Putešestvie molodogo čeloveka*, zit. nach A.B., *Sem' putešestvij*, L. 1976, S. 138.)
5. Die zitierten Termini entstammen Viktor ŠKLOVSKIJS *Pověsti o proze. Razmyšlenija i razbory*, 2 Bde, M. 1966, Kap. "Ob udivlenii", Bd. 1, S. 198-202, "Obnovlenie ponjatija", Bd. 2, S. 298-307, "O novom viđenii", ebd., S. 444-446.
6. Ju. T., *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, M. 1978, Bd. 1, S. 26.
7. Die Werke Bitovs und die Sekundärliteratur über ihn sind erfaßt in W. SCHMID, *Materialien zu einer Bitov-Bibliographie*, in: Wiener slawistischer Almanach Bd. 4 (1979), S. 481-495, und ders., *Nachtrag zur Bitov-Bibliographie*, in: ebd. Bd. 5 (1980), S. 327-334. - Im weiteren wird aus Bitovs Werken nach folgenden Sammelbänden - mit den in Klammern angegebenen Kürzeln - zitiert: *Bol'šoj šar* (= BŠ), M./L. 1963; *Dačnaja mestnost'*. *Pověsti* (=DM), M. 1967; *Aptekarskij ostrov* (= AO), L. 1968; *Obraz žizni. Pověsti* (= OŽ), M. 1972; *Dni čeloveka. Pověsti* (= DČ), M. 1976; *Sem' putešestvij* (= SP), L. 1976.
8. Entstanden 1959-61. Erstmals gedruckt in: *Junost' 1964*, H. 11. Ursprünglich konzipierter, auf Wunsch der Redaktion geänderter Titel nach Auskunft des Autors: *Priazyvnik. Junošeskij roman*.

9. Entst. 1960. Erstm. gedr. (mit dem Untertitel *Putešestvie Borisa Murašova*) in: BŠ.
10. Entst. 1963-65. Erstm. gedr. (ohne Untertitel) in: DM.
11. Entst. 1967. Erstm. gedr. (m. d. Untertitel *Sentimental'noe putešestvie*) in: Družba narodov 1969, H. 9. Ursprünglich konzipierter Untertitel: *Putešestvie iz Rossii*. Buchausgabe: Erevan 1978. Übers. ins Dt.: *Armenische Lektionen. Reisebilder*, Berlin (Ost) 1975.
12. Entst. 1969-70. Erstm. gedr. in: *Avrora* 1971, H. 9.
13. Entst. 1971-72. Ursprünglich konzipierter Titel: *Naš čelovek v Čhive, ili Obosnovannaja revnost'*.
14. Entst. 1971-73. Ursprünglich konzipierter Titel: *Tri gruzna. Portrety na fone*.
15. Zur Opposition *fabul'nost'* vs. *besfabul'nost'* vgl. B. TOMAŠEV-SKIJ, *Teorija literatury*, L. 1925 (Nachdruck: Letchworth 1971), S. 136 f. (dazu die Darstellung und Kritik von A.A. HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus*, Wien 1978, S. 268 f.). Tomaševskijs Definition läßt als Fabel lediglich die nacherzählbare Gesamtheit der äußeren Handlungen gelten, zwischen denen neben einer zeitlichen auch eine kausale Verknüpfung besteht. Die Bewußtseinshandlungen, die einer scheinbar willkürlichen oder lediglich chronologisch geordneten Folge von Impressionen zugrundeliegen und die ihre eigene Kausalität auf das *vidennoe* projizieren können, kommen für Tomaševskij als *fabul'nye elementy* überhaupt nicht in Betracht und fallen somit aus der thematischen Ebene gänzlich heraus. Die "deskriptive und didaktische Dichtung, Lyrik, Reiseberichte", denen Tomaševskij eine *smen-nost' tem bez vnutrennej pričinnoj svjazannosti izлагаемого* spricht, sind für ihn deshalb grundsätzlich *besfabul'nye proizvedenija*. Das auf Tomaševskijs reduktionistischen Fabelbegriff zurückgehende Schlagwort von der *besfabul'nost'* wird in den sowjetischen Arbeiten, die den deskriptiven Gattungen in der Gegenwartsprosa (neben den *putešestvija*: den *zarisovki*, *portrety*, *pejsaži*, *razmyšlenija*, *nastroenija*, *scenki* u.a.) gewidmet sind, reichlich strapaziert. Dabei gilt die *besfabul'nost'* des Werks als künstlerische Entsprechung zur *bessobytnost' povedenija čeloveka v žizni* (so ŠUBIN, *Sovremennij russkij rasskaz*, S. 116-119; ders. in: *Russkij sovetskij rasskaz, Očerki istorii žanra*, L. 1970, S. 672-675; danach auch T.L. RYBAL'ČENKO, *Besfabul'nyj rasskaz 60-ch godov i razvitie sovremennoj povesti*, in: *Problemy literaturnych žanrov. Materialy vtoroj naučnoj mežvuzovskoj konferencii* 30. IX - 4. X 1975 goda, Tomsk 1975, S. 180-183). In Wirklichkeit treten in den sogenannten *besfabul'nye proizvedenija* der neuen Prosa an die strukturelle Stelle der tatsächlich ereignislosen - äußeren Wirklichkeit die *sobytija* des Bewußtseins, das Wahrnehmen, Erkennen, Erinnern, Konkludieren und Reflektieren. Sie bilden die eigentliche Substanz der Fabel und entscheiden darüber, welche Ausschnitte der Objektwelt in das Blickfeld geraten.

16. Listopad po vesne (= Rez. zu *Koleso*), in: Novyj mir 1972, H. 4, S. 259-264, hier: S. 261. Im weiteren identifiziert Turbin den Bitovschen Helden als Gast, der eine "fragmentarische" Existenz lebt: стажер-практикант ли, начинающий журналист, но герой его всегда гость; а гость уже сам по себе - фигура фрагментарная. (S. 262)
17. Ein Terminus, mit dem Jurij TRIFONOV in seiner Besprechung des Bandes *Boľ'soj šar* sehr treffend Bitovs Verfremdungskunst charakterisiert (Junost' 1964, H. 4, S. 74).
18. Zit. nach Metrôpol'. Literaturnyj al'manach, M. 1979 (Faksimile-Ausgabe Ann Arbor 1979), S. 55.
19. Erstm. gedr. u.d.T. *Obraz* in: Zvezda 1973, H. 12.
20. Wie manche der Beobachter bei Jurij Oleša, an den vieles in Bitovs Verfremdungskunst erinnert, verbirgt auch Infant'ev (!) in der Erzählung gleichen Namens seinen Blick vor der Entdeckung durch andere. Vgl.: Он взглянул и спрятал взгляд. (AO 141) - Я смотрю на велосипед. Каждую минуту студент может поймать мой взгляд. Тогда я чуть-чуть, незаметно, на одну линию подниму взгляд и буду смотреть на лозу. (OLEŠA, *Сер'* 1928, zit. nach: Ju. O., *Izbrannoe*, M. 1974, S. 203 f.)
21. Zur Selbstbeobachtung der Bitovschen Helden vgl. auch Igor' ZOLOTUSSKIJ, *Teplo dobra*, M. 1970, Kap. "Ostriem vnutr'", S. 192-198: Анализ Битова похож на замедленную киносъемку: глаз анатомирует рост души. (S. 195) und Deming BROWN, *Soviet Russian Literature since Stalin*, Cambridge 1978, S. 192: A special quality of many of Bitov's heroes [...] is their ability to express their subjective feelings and, at the same time, to examine them objectively.
22. Nicht nur in den reinen *putešestvija*, auch in den "*fabul'nye rasskazy*" wird die Verwunderung immer wieder explizit thematisiert. Dementsprechend häufig begegnen im Erzählbericht die Lexeme *udivlenie*, *udivit'sja/udivljat'sja*, *udivitel'nyj*, so z.B. viermal auf einer Druckseite von *Infant'ev* (AO 137). Besonders hoch ist ihre Frequenz in *Žizn' v vetrenuju pogodu*.
23. Es geht hier um die Erzählung *Sad*, an der das Fehlen einer strukturierenden Achse moniert wird: перед нами проза, где господствует логика поэтической "странности" (Евклиду - Evklidovo. Iz žizni "molodoj" prozy, in: *Voprosy literatury* 1969, H. 4, S. 26-47, über Bitovs *Žizn' v vetrenuju pogodu* S. 36-40, über *Sad* S. 40 f.)
24. *Vremja samopoznanija*, in: *Družba narodov* 1978.
25. *Protivnik pritaivšegosja sna*, in: *Molodaja gvardija* 1964, H. 8, S. 309-312.
26. *Soviet Russian Literature since Stalin*, S. 196.
27. *Listopad po vesne*, S. 263.

28. Auf die Kritik, die von den ideologischen Positionen des sozialistischen Realismus an Bitov reichlich geübt wird, wollen wir hier nicht näher eingehen (vgl. dazu bereits meine Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa). Es sind dies die sattsam bekannten Vorwürfe: Verantwortungslosigkeit des bloßen Betrachtens; ideenloser, oberflächlicher Deskriptivismus; abstrakter, ätzender Psychologismus; Verherrlichung des Müßiggangs und der subjektiven, gesellschaftsfernen Existenz; Aussparung des sozialen Kontextes; Fehlen des moralischen Apells; Nachahmung westlicher Vorbilder und dergleichen.
29. Eine scharfe, indes verständige Kritik, die den Autor - nach seinem Bekunden - tief getroffen hat, übt auch Galina TREFILOVA in der Rezension zum Band *Obraz žisni*: der Autor nutzt die einmal - in *Sad* - gelungene Methode in den weiteren Werken ohne neue Intuition ab (Автор донашивает слова, как свадебный наряд, еще добротный, но уже к случаю не подходящей.) Die feine, genaue Beobachtung von *Sad* weiche in den *Uroki Armenii* einer journalistischen Oberflächlichkeit und Beredsamkeit. Den Reklameschablonen und touristischen Klischees sei allein mit der "Gabe des ersten Eindrucks", wie glänzende konzeptuelle und rhetorische Früchte sie auch tragen mag, nicht beizukommen. [...] авторский стиль, вооруженный до зубов, уж и не знает, куда бы себя деть; он жаждет достойного предмета, но далеко не всюду обретает его. (Rabočij moment, in: Literaturnoe obozrenie 1973, H. 10, S. 40-43. Vg. auch die Replik von Ja.E. EL'SBERG, Kul'tura pereživanija mira, ebd. S. 40-44.)
30. Vgl. Olešas *Višnevaja kostočka* (1929): Я путешествую по невидимой стране. [...] Все это происходит в невидимой стране, потому что в стране, доступной нормальному зрению происходит иное [...] Невидимая страна - это страна внимания и воображения. Не одинок путник! Две сестры идут по бокам и ведут путника за руки. Одну сестру зовут Внимание, другую - Воображение. (Izbrannoe, M. 1974, S. 215). - Zu Olešas Verfremdung vgl.: V.V. BADIKOV, Nabljudenija nad jazykom i stilem Jurija Oleši, in: Filologičeskij sbornik, Alma-Ata Jg. 1964, H. 3, S. 133-141; ders., O chudožestvennom videnii Jurija Oleši, ebd. Jg. 1965, H. 5, S. 54-62; ders., O stile romana Jurija Oleši *Zavist'*, ebd. Jg. 1966, H. 5, S. 54-62; ders., Voprosy poëtiki Jurija Oleši (na materiala prozy), Avtoreferat kand. diss. Alma-Ata 1967; ders., K voprosu o sjužetno-kompozicionnyh osobennostjach prozy Jurija Oleši, in: Filologičeskij sbornik, Alma-Ata, Jg. 1968, H. 8-9, S. 202; Elizabeth K. BEAUJOUR, The Invisible Land: A Study of the Artistic Imagination of Jurii Olesha, New York 1970; Mariëta ČUDAKOVA, Poëtika Jurija Oleši, in: Voprosy literatury 1968, H. 4, S. 120-135; dies., Masterstvo Jurija Oleši, M. 1972; Nils Åke NILSSON, Through the Wrong End of Binoculars, in: Scando-Slavica Bd. 11/1965, S. 40-68; ders., A Hall of Mirrors. Nabokov and Olesha, in: Scando-Slavica Bd. 15/1969, S. 5-12; R. RUSSELL, Olesha's *The Cherry Stone*, in: Essays in Poetics. Vol. I, No. 2, University of Keele 1976, S. 66-81; Vladimir SOLOV'EV, Gulliver v strane velikanov. K semidesjatiletiju Jurija Oleši, in: Neva 1974, H. 3, S. 163-166; W. SCHMID, Antirealistische Motivierung der Objektwelt. Jurij Oleša als Vorläufer von Alain Robbe-Grillet's "littérature du regard", in: Referate und Bei-



träge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß Zagreb 1978, München 1978, S. 199-235.

31. Vgl. dazu die Verfremdung Andrej Babičevs in Olešas *Zavist'*: Лицо Бабичева обратилось ко мне. Одну десятую долю секунды оно пребывало ко мне обращенным. Глаз не было. Были две тупо, ртутно сверкающие бляшки пенсне. [...] Голова Бабичева повернулась ко мне на неподвижном туловище, на собственной оси, как на винте. Спина его оставалась неповернутой. (Izbrannoe, S. 35)
32. Zitiert wird im folgenden nach dem Text in *Obraz žizni (OŽ)*, S. 73-105. Die Erzählung liegt auch in einer deutschen Übersetzung vor (*Leben im windigen Wetter*, in: Helen von Ssachno [Hrsg.], *Russische Prosa Heute*, München 1972, S. 363-413), deren Wert freilich durch eine Reihe gravierender Fehler erheblich gemindert wird. So erscheint - um nur ein Beispiel zu nennen - der in die Flasche zurückkehrende Geist, also der aus dem Märchen bekannte Flaschengeist, [*uchodjaščij*] v butylku džinn(!), als "Gin in der Flasche" (S. 402).
33. Unverkennbar ist der Einfluß der Proustschen Darstellung des sich selbst beobachtenden Bewußtseins. Tatsächlich hat Bitov, wie er mir in einem Gespräch mitteilte, zwischen *Sad* (1962-63) und *Žizn' v vetrenuju pogodu* (1963-64) *A la recherche du temps perdu* gelesen.
34. Die hier auffällige Klangwiederholung und Rhythmisierung sind im Erzählertext weit verbreitete Mittel poetischer Organisation. Vgl. kurz darauf eine ähnlich instrumentierte (betontes o) und rhythmisierte Stelle: Сон его не был глубок в эту ночь, как всегда на новом месте (OŽ 74). Konsonantische *zvukovye povtory* kommen ebenfalls häufig vor: Он сел за стол, и ему стало скучно (OŽ 74). Auch was den Stil des Erzählertextes betrifft, steht Bitov also der - an der *literaturnost'* und *poētičnost'* orientierten - Prosasprache eines Oleša (oder auch Nabokov) und anderer Prosaiker der zwanziger Jahre wesentlich näher als der charakterologisch stilisierten Sprache der *molodaja* oder *molodežnaja proza* (zu der Bitov häufig gerechnet wird) oder gar der zeitgenössischen *derevenskaja proza*.
35. Zum geradezu obsessiven Aufdecken der in der Objektwelt verborgenen Geometrie bei Robbe-Grillet vgl. G. GOEBEL, Alain Robbe-Grillet: *Le Voyageur*, in: W. Pabst (Hrsg.), *Der moderne französische Roman. Interpretationen*, Berlin 1968, S. 250-272; W. SCHMID, *Antirealistische Motivierung der Objektwelt*, bes. S. 207-213, 216.
36. Jetzt auch deutsch: A. Bitow, *Die Rolle. Roman*, München 1980.



George CHERON (Los Angeles)

## LETTERS OF M.A.KUZMIN TO A.A.BLOK

The correspondence of the poet Mixail Kuzmin (1872-1936) has received little attention from scholars until recently.<sup>1</sup> The seven letters of Kuzmin to Blok have never been published before, although an attempt was made in 1972.<sup>2</sup> These letters are housed in the Central State Archive of Literature and Art (CGALI) in Moscow in the Blok archive (fond 55). Unfortunately, no other letters of Kuzmin's to Blok exist, and Blok's correspondence with Kuzmin has been published in full.<sup>3</sup> The letters cover the years 1906-1909, the height of their friendship.

Appended to the letters are three extracts from Kuzmin's diary, describing the death and funeral of Blok.<sup>4</sup> The diary has been characterized as "an extraordinary document, a day-to-day account of his [Kuzmin's] own life and, most importantly, a very careful description of the literary and cultural life of St. Petersburg."<sup>5</sup>

Kuzmin first met Blok sometime in late 1905 or very early in 1906.<sup>6</sup> Throughout 1906 and 1907 Kuzmin would meet Blok at V.Ivanov's "bašnja",<sup>7</sup> at the university literary club meetings of "Kružok molodyx",<sup>8</sup> and at the Komissarževskaja theater get-togethers of actors and literati every Saturday. Both men had always been attracted to the theater, and when the Komissarževskaja theater in 1906 decided to stage Blok's "Balagančik", it was Kuzmin who wrote the music.<sup>9</sup> Kuzmin's music contributed to the overall success of the play.<sup>10</sup> Two years later the Komissarževskaja theater staged Grillparzer's play "Die Ahnfrau", employing Blok's translation and Kuzmin's music.<sup>11</sup> This was their

last joint effort for the Komissarževskaja theater, for shortly afterwards the theater closed down. Besides professional encounters, both men maintained a friendly relationship, often inviting one another to each other's homes.<sup>12</sup> When Somov painted his famous portrait of Blok, it was Kuzmin who would come and amuse Blok during the sittings.<sup>13</sup> During this period of intense friendship, Blok wrote two reviews of Kuzmin's work.<sup>14</sup> Blok, more than any other contemporary critic, was able to grasp the essence of Kuzmin's art in his reviews.<sup>15</sup> However, after 1909 Blok's admiration for Kuzmin was replaced by irritation and hostility.<sup>16</sup> It was only after the revolution that Kuzmin and Blok were to get back again on a friendly footing.

Once again, it was the theater that drew Blok and Kuzmin together after 1917. With the reorganization of theaters Blok became a repertoire consultant of the theatrical section of the Commissariat of Education.<sup>17</sup> Blok, in his role as consultant, rejected Kuzmin's play "Dva brata, ili Ščastlivyj den'"<sup>18</sup> as being inappropriate for inclusion in the program of children's plays. When Blok became director of the Bol'shoj Dramatičeskij Teatr in 1919, Kuzmin was installed as its chief composer.<sup>19</sup> Being involved in the flurry of post-revolutionary cultural activities both men actively participated in Gorkij's publishing enterprise "Vsemirnaja literatura", became contributors to the Petrograd newspaper *Žizn' iskusstva* and took part in numerous public readings. During the terrible years of War Communism Blok, as chairman of the Petrograd section of the All-Russian Union of Poets (Vserossijskij sojuz poëtov), directly helped needy members by obtaining food rations, Kuzmin being among them.<sup>20</sup> On September 29, 1920 the Union held a jubilee evening commemorating fifteen years of literary activity by Kuzmin. Blok in his congratulatory address stated that it was the duty of the Union to preserve poets like Kuzmin for future generations.<sup>21</sup> Almost a year later Blok died. Kuzmin was among those who attended the funeral. Kuzmin in his obituary on Blok, viewed him as a great poet who would live forever.<sup>22</sup>

Notes.

1. See: G.G. ŠMAKOV, *Blok i Kuzmin (novye materialy)*, in *Blokovskij sbornik II*, Tartu 1972, 341-364; S.TCHIMICHKIAN, *Extraits de la Correspondance Mihail Kuzmin - Georgij Čičerin, Cahiers du Monde russe et soviétique*, XV (1-2), Paris 1974, 147-181; J. MALMSTAD, *Mikhail Kuzmin: A Chronicle of his life and times*, in M.A. Kuzmin, *Gesammelte Gedichte III*, München 1977, 7-319.

2. ŠMAKOV, *ibid.*, 363.

3. ŠMAKOV, *ibid.*, 360-362. See also A.BLOK, *Sobranie sočinenij*, VIII, Moscow-Leningrad 1963, 241.

4. The diary is housed in CGALI (f. 232, op. 1, ed.xr. 52).

5. MALMSTAD, *op. cit.*, 306.

6. Judging from Kuzmin's diary entry of January 18, 1906, Kuzmin was already acquainted with Blok when he went to his first "sreda" at the "bašnja" of Vjačeslav Ivanov: Чудная погода с утра была для меня отравлена мыслью идти к Ивановым. Решивши не ехать и несколько успокоившись, я написал даже, но Нуэль с Каратыгиным заехали и я уступил. Поднявшись по лифту в 5-й этаж, мы нашли дверь незапертой и прямо против входных дверей длинный стол с людьми вроде трапезы. В комнате с скошенным потолком, в темно-серых обоях горели свечи в канделябрах и было уже человек 40 людей. Хозяйка, Вера, в красном хитоне встречала гостей приветствием. Из знакомых мне были Евг. Вас. Аничков, Сомов, [...] а также Брюсов, Сологуб, Блок [...]." (CGALI, f. 232, op. I, ed. xr. 52).

7. M.DOBUŽINSKIJ, *Vospominanija*, tom 1, New York 1976, 376.

8. V.PJAST, *Vstreči*, Moscow 1929, 115.

9. Before turning to literature, Kuzmin had serious intentions of becoming a composer. Kuzmin wrote the music to three of Blok's plays: "Balagančik" (1906), "Neznakomka" (1911), and "Roza i Krest" (1912) (*Muzykal'naja ênziklopedija*, tom 3, M., 1976). The music to "Balagančik" was published as a supplement to the first collection of Blok's drama (1908).

10. M.GREEN, *Mikhail Kuzmin and the Theater, Russian Literature Triquarterly*, No.7, 1973, 250.

11. K.M.AZADOVSKIJ, *Blok i Gril'parcer*, in *Rossija i Zapad*, Leningrad 1973, 304-319.

12. Blok's aunt remembers: "Первая зима на Галерной [Blok's apartment] прошла довольно шумно. Постоянно приходили актрисы, весельчак Городецкий, с ним часто Ауслендер, Кузмин." (M.A. ВЕКЕТОВА, *Aleksandr Blok: biografičeskij očerok*, Berlin 1922, 110); Blok

writes to his wife: "Приходил сегодня Кузмин". (Letter of 13.V.1907 in: A. BLOK, *Pis'ma k žene*, M. 1978, 193); Kuzmin in a letter to Walter Nouvel, writes: "Вчера просидел вечер у Блока" (8.I.1908, CGALI, f. 781, op.1, ed.xr.8).

13. In 1907 Somov was commissioned by N. Rjabušinskij, the publisher of the journal *Zolotoe Runo*, to paint Blok's portrait. Two years later Somov did Kuzmin's portrait.

14. See "O Drame" (a review of Kuzmin's play "Komedija o Evdokii iz Geliopolja") in *Zolotoe Runo*, No. 7-9, 1907; "Pis'ma o poëzii" (a review of Kuzmin's first book of verse, "Seti") in *Zolotoe Runo*, No. 10, 1908.

15. Some critics were upset by Blok's favorable assessment of Seti: "Отметим еще статью А. Блока (в десятом номере *Золотого Руна*) о стихах Кузьмина [sic!], которому Блок расточает самые неумеренные похвалы" (*Slovo*, No. 634, 1908). Another contemporary critic unfavorably contrasted Kuzmin's poetry to Blok's: A. BUXOV, *Kritičeskie štrixi*, Kazan' 1909, 1-32.

16. ŠMAKOV, op. cit., 359.

17. Ju. GERASIMOV, Aleksandr Blok i sovetskij teatr pervyx let revoljucii, in: *Blokovskij sbornik I*, Tartu 1964, 322.

18. A. BLOK, *Sobranie sočinenij VI*, 314-315.

19. See: "Dela i Dni Bol'šogo Dramatičeskogo Teatra", No. 1, 1919. In 1924, commemorating the fifth anniversary of the Bol'šoj Dramatičeskij Teatr, Kuzmin wrote: "А.А. Блок, известный поэт, глубоко, открытым сердцем и поэтическим чутьем принявший революцию, принял, не свойственное для него, положение главы нового театра, как и все, что он делал, вдумчиво, честно и поэтично, стал музой театра, феей, пришедшей на крестины" (*Teatr*, No. 7, 1924, 1).

20. N.A. PAVLOVIČ, *Vospominanija ob Aleksandre Bloke*, in: *Blokovskij sbornik I*, 470.

21. A. BLOK, op. cit., VI, 439-440.

22. *Žizn' iskusstva*, No. 804 (1921). Unusual for the time, Kuzmin here speaks positively of Blok's "Dvenadcat".

Письма Кузмина Блоку.

№ 1.

Многоуважаемый Александр Александрович,  
если Вы свободны во вторник 19-го вечером, я был бы очень рад  
видеть Вас у себя.

Адрес мой: Суворовский 34, кв. 10

Мой привет многоуважаемой Любви Дмитриевне.<sup>1</sup>

Преданный Вам

М. Кузмин<sup>2</sup>

16 XII 1906

№ 2.

Дорогой Александр Александрович,  
я узнал от Ев. Вас. Аничкова,<sup>1</sup> что часть писателей в вечер 23  
октября, где предполагалась моя вещь, воспротивились этому,  
объявивши мне бойкот.<sup>2</sup>

Если бы прямо и не предполагалось меня приглашать, дело  
было бы очень просто, но при такой постановке вопроса я считаю  
всех участвующих в этом вечере - сочувствующими бойкоту, а Вас  
лично очень прошу отказаться.

Так как это обстоятельство выяснилось только теперь, то не  
может быть и речи о неловкости отказа.

Если же Вы знали это и раньше, то, конечно, нужно держать  
обещанье. Вероятно, Вы раньше меня увидите других участников и  
я бы очень просил Вас сообщить им содержание этого письма и мой  
взгляд на дело.

Все же лично и особенно, я очень прошу, если Вы любите меня  
и сколько-нибудь цените, отказаться не как от вечера, где меня  
не будет, а как от вечера, где предложивши меня, официально  
бойкотируют.

Дружески Ваш

М. Кузмин

18 октября 1907

Не стесняйтесь поступать, как Вам кажется должным, личных  
отношений это, разумеется, не изменит.<sup>3</sup>

№ 3.

Благодарю Вас, Александр Александрович, это и есть именно  
тот вечер. Я уверен, что музыканты "современной" музыки<sup>1</sup> и ху-  
дожники как Сомов<sup>2</sup> и Бенуа<sup>3</sup> откажутся по этой же причине. Я  
это почти наверно знаю. Если случайно и согласятся, то не зная  
истории.

До свиданья, еще раз благодарю Вас, но дело именно так, как  
я Вам пишу.

Ваш

М. Кузмин

19 октября 1907

№ 4.

Дорогой Александр Адександрович,  
может быть, Вы найдете возможным исполнить просьбу лица,  
явившегося с этим письмом?

Я не выхожу, хотя не нездоров и не грущу. Всего хорошего.  
Кланяюсь Любви Дмитриевне; очень люблю Вас.

Ваш

М.Кузмин

29 декабря 1907

Может быть, Наталья Николаевна<sup>1</sup> и Валентина Петровна<sup>2</sup> окажут  
свое содействие?

№ 5.

Милый Александр Александрович,  
Ф.Ф. Комиссаржевский,<sup>1</sup> поручив мне написать музыку к пьесе  
Грильпарцера<sup>2</sup> которую Вы переводите, писал мне, чтобы я попросил  
у Вас перевод для ознакомления. Зная все неудобство и рискован-  
ность и медлительность таких пересылок, я бы просил Вас списать  
мне только некоторые нужные места и прислать скорее в Окуловку<sup>3</sup>  
Ник[олаевская] Ж[елезная] Д[орога] Контора Пасбурга.

Вот эти места:

- 1.) I действие - монолог Берты, начин[ается] словами "Мне все  
непонятно..." до "Прильни устами к моим устам"
- 2.) III действие - Молитва Берты за сценой вместе со вставками  
Яромира.
- 3.) V д[ействие] 1 картина Монолог Яромира.
- 4.) Хор (все слова)
- 5.) Монолог Яромира (стр.185)

Пожалуйста, исполните это скорее, нужно очень торопиться до  
начала репетиций, а я и так занят. Сажу все еще в Петербурге,  
задерживаемый Вяч.Иван.<sup>4</sup> и своими делами.

Очень скучаю.

Когда же выйдет Ваша книга?

Теперь осенью уже?

Очень люблю Вас, до свиданья.

Ваш

М.Кузмин 5

26 июня 1908



№ 6.

Милый Александр Александрович.

Благодарю Вас как за присылку книги,<sup>1</sup> так и за статью в "Зол. Руне".<sup>2</sup>

Благодарю Вас и за упреки, потому что больше, чем кто-либо знаю их справедливость и потому что, может быть, стараюсь несколько сделать их менее заслуженными.

Я думаю, что Вы сами это знаете, посылая Ваши расположенные желанья. Живу тихо и мирно в деревне, очень спокоен и бодр, много пишу, вижу снег и зимнее небо. Я очень счастлив последние недели, как никогда.

Благодарю Вас и целую  
М.Кузмин

14 ноября 1908

№ 7.

Дорогой Александр Александрович, смертью Ин.Фед.Анненского<sup>1</sup> наша академия<sup>2</sup> поставлена в необходимость кооптировать нового члена совета и притом такого, который мог бы служить и лектором. Вяч.Ив.,<sup>3</sup> Маковский<sup>4</sup> и я остановились на Зелинском<sup>5</sup> и нам хотелось бы знать Ваше мнение в этом вопросе,<sup>6</sup> раньше чего мы не будем делать шагов к привлечению Фад. Францевича. Вы не откажите сообщить его скорее. Следующая академия предполагается в четверг через неделю.

На днях зайду к Вам.

Целую Вас, крепко любящий Вас  
М.Кузмин

Какую прелесть сделал Рерих к Вашим стихам,<sup>7</sup> я не ожидал от него, и отлично, что они пойдут именно в январской книжке "Аполлона" - для начала.

10 декабря 1909<sup>8</sup>

Notes to the Letters.

Letter No. 1

1. Ljubov' Dmitrievna; Ljubov' Dmitrievna Blok (née Mendeleeva) (1881-1939), the wife of A. Blok, an actress in Mejerxol'd's theater (stage name - Basargina) and the author of the interesting memoirs of her life with Blok ("I byli i nebylicy o Bloke i o sebe").

2. Blok's reply appeared in Blokovskij sbornik II, 360.

Letter No. 2

1. Evgenij Vasil'evič ANIČKOV (1866-1937), literary critic.

2. Part of a campaign to discredit Kuzmin after publication of his controversial work "Kryl'ja" (1906).

3. Reply: Blokovskij sbornik II, 361.

Letter No. 3

1. Muzykanty "sovremennoj" muzyki: a musical group (1901-1912), analogous to the Mir Iskusstva art movement, which introduced to Russian audiences the latest Western music.

2. SOMOV: Konstantin Andreevič SOMOV (1863-1939), a leading proponent of the Mir Iskusstva movement.

3. BENUA: Aleksandr Nikolaevič BENUA (Benois) (1870-1960), one of the founders of Mir Iskusstva.

Letter No. 4

1. Natal'ja Nikolaevna: Natal'ja Nikolaevna VOLOKOVA (1878-1966), an actress of the Komissarževskaja theater. Blok dedicated his book of verse "Snežnaja maska" to her.

2. Valentina Petrovna: Valentina Petrovna VERIGINA (1882-1974), an actress in Mejerxol'd's troupe and a close friend of Blok's wife.

Letter No. 5

1. Fedor Fedorovič KOMISSARŽEVSKIJ (1882-1954), the brother of the great actress Vera Komissarževskaja. After Mejerxol'd left the Komissarževskaja theater in 1900, he became its director.

2. The play was Grillparzer's "Die Ahnfrau".
3. Okulovka: the estate of Kuzmin's sister.
4. Kuzmin lived in V.Ivanov's apartment for five years (1907-1912).
5. Reply: Blokovskij sbornik II, 361.

Letter No. 6

1. "Zemlja v snegu", M., 1908.
2. "Pis'ma o poëzii" in *Zolotoe Runo*, No. 10 (1908).

Letter No. 7

1. Innokentij Fedorovič ANNENSKIJ died on Nov.30,1909.
2. Akademija: Poëtičeskaja Akademija, better known as the Obščestvo revnitatelej xudožestvennogo slova, was founded in 1909 by V. Ivanov, Anneskij and Makovskij. Meetings were held in the editorial offices of the journal *Apollon*.
3. Vjač. Iv.: Vjačeslav IVANOV (1866-1949), Symbolist poet.
4. Makovskij: Sergej Konstantinovič MAKOVSKIJ (1877-1962), critic and founder of the journal *Apollon*.
5. Zelinskij: Faddej Francevič ZELINSKIJ (1859-1944), a Russian classicist of Polish extraction, professor at St.Peterburg University (1885-1921).
6. Blok was made a member of the Poëtičeskaja Akademija for his "Ital'janskije Stixi" cycle.
7. N.RERIX (Roerich, 1874-1947) was commissioned to do a drawing for Blok's "Italian" cycle, see: *Apollon*, No. 4 (1910). In a letter to Makovskij (20.III.1914), Blok shared with him his admiration for the drawing: "Рисунок Н.К. Рериха вошел в мою жизнь, висит под стеклом у меня перед глазами, и мне было бы очень тяжело с ним расстаться [...] (A. BLOK, *Sobranie sočinenij*, VIII, 1963, 436). Kuzmin in a brochure devoted to Rerix's art has characterized him as a "явление единственное в русском искусстве" (M. KUZMIN, *Rerix* 1923, 5).
8. Reply: Blokovskij sbornik II, 362.

Дневник М. Кузмина.

7 августа [1921]

Умер Блок. Оленька<sup>1</sup> плакала, а Юр.<sup>2</sup> стал резонировать... А у меня беспокойство, и желание видеть разных людей и все впечатлительные американского ветра и свободной жизни. Началось это с присылки сибирских стихов и Сани Венедиктова. А придется тоже умирать. Что же я сделал, Воже мой. Все мое кажется легковесным.

Стороной узнал, что Глазунов<sup>3</sup> хвалил мою музыку и мне это было приятно.

8 августа

Дома застал Саню и Рождественского,<sup>4</sup> читал им. Рассказывали о Блоке, они вчера там были. Пришла О.Н.<sup>5</sup> уговорила нас идти на панихиду. Хорошо сделали, что пошли. Все были. Плачут. Слово поем и нежность, конечно, неотъемлемо от него. Многие оплакивали свое прошлое, целую полосу артистической жизни и свою, может быть, близкую смерть. Заплаканные женщины. Трепаная Дельмас,<sup>6</sup> рядом со строгой вдовой Блока, и Белый, и Ол.Афан.<sup>7</sup> и Ахматова,<sup>8</sup> и Анненков<sup>9</sup> на первом плане в виде фотографии Булла.<sup>10</sup> Бруни,<sup>11</sup> Канкарович,<sup>12</sup> Ершов,<sup>13</sup> Лурье<sup>14</sup> - все, Радловы.<sup>15</sup> Удивленные, расстроенные и заплаканные лица. Солнце, маленькая комната, старые домики, луг на берегу канавы, ладан и слова панихиды. Еле пошли домой.

10 августа

С утра были у Николаевского моста. Ждем. Погода чудесная. Несут открытым. Попы, венки, народ. Были все. Скорее можно перечислить отсутствующих. Белый во главе, что и понятно, но Анненков и Лурье до неприличия выпячивались на первое место, как фотографы. Шел то с Радловой, то с Влохами.<sup>16</sup> Они милы, скромны и домашни. На кладбище праздник Смоленской Божьей Матери. Служили хорошо, но в виде Ноттаге; а пели Чайковского. Как изменился Блок. Как страшно и какой дух тления. Его передержали и пекли на солнце. Тепло, деревья, все мило для последнего взгляда. Много и праздного народа спрашивают, кто это Блок. Вот и меня похоронят!... Долго шли. Оленька устала. Заходили в Дом Ученых Там Коля Юдин получает варенье.

Notes to Kuzmin's Diary.

1. Olen'ka: Ol'ga Nikolaevna ARBENINA, the wife of Ju. JURKUN.
2. Jur: Jurij Ivanovič JURKUN (1895-1938), artist, writer, and a very close friend of Kuzmin's.
3. GLAZUNOV: Aleksandr Konstantinovič GLAZUNOV (1865-1936), composer, director of the St.Petersburg Conservatory (1906-1928).
4. ROŽDESTVENSKIJ: Vsevolod ROŽDESTVENSKIJ (1895-1977), poet.
5. O.N.: see note 1.
6. DEL'MAS: Ljubov Aleksandrovna DEL'MAS (1879-1969), an actress with whom Blok was in love. He dedicated his poetic cycle "Karmen" to her.
7. Ol.Afan.: Ol'ga Afanas'evna GLEBOVA-SUDEJKINA (1895-1945), actress, first wife of the artist Sergej Sudejkin, a close friend of Anna Axmatova who made her the heroine of "Poëma bez geroja".
8. AXMATOVA has described Blok's funeral in her poems "A Smolenskaja nynče imeninnica".
9. ANNENKOV: Jurij Pavlovič ANNENKOV (1889-1974), graphic artist, author of the famous illustrations to Blok's "Dvenadcat" (Izd. Alkonost, 1918).
10. BULLA: Karl Karlovič BULLA (1853-1929), St.Petersburg photographer.
11. BRUNI: Lev Aleksandrovič BRUNI (1894-1948), artist.
12. KANKAROVIČ: Anatolij Isaakovič KANKAROVIČ (1885-1956), composer and musical critic.
13. ERŠOV: Ivan Vasil'evič ERŠOV (1867-1943), opera singer.
14. LUR'E: Artur Sergeevič LUR'E (1892-1966), composer.
15. Radlovy: Anna Dmitrievna RADLOVA (1891-1949), poetess and translator, Sergej Ernestovič RADLOV (1892-1958), theatrical director and husband of A.D. Radlova.
16. Bloxami: Jakov Noevič BLOX (1892-1968), founder of the publishing house "Petropolis", and his wife Elena Isaakovna.



George CHERON (Los Angeles)

B.PASTERNAK AND M.KUZMIN. (AN INSCRIPTION)<sup>1</sup>

In 1926 Boris Pasternak presented his collection of selected verse, which had just come out, to the poet Mikhail Kuzmin. The volume contained the following inscription:

Михайлу Алексеевичу Кузмину,

Прошлой зимой я перечитывал Ваму трехтомную прозу,<sup>2</sup> и это было любимейшим чтением того года. Если я чем-нибудь стал Вам далек или досаден, преданность моя Вам такова, что я не боюсь и справедливости Вашего забвения. Когда заслужу, первое победит второе. Мне почему-то мерещится встреча с Вами в обществе Марины Цветаевой, если это случится у Вас, и в обществе ее и R.M.Rilke, если мы попадем за границу.<sup>3</sup> Основание для такой, не справляющейся с Вашими симпатиями мечты нахожу в собственном чувстве сквозной и круговой тяги. - книжечки этой не читайте, т.к. она о границах издательских возможностей Узла<sup>4</sup> дает большее понятие, чем о моих авторских.

Ваш

Б.Пастернак

This inscription is significant, since it reflects on Pasternak's favorable assessment of Kuzmin's prose. It is known that both poets admired each other's verse,<sup>5</sup> however what is not so well known is the fact that both Kuzmin and Pasternak preferred each other's prose.<sup>6</sup> This mutual respect culminated in Pasternak's becoming a contributor to Kuzmin's journal *Abraksas*.<sup>7</sup> A year after the demise of Kuzmin's short-lived publishing venture, Pasternak published his story "Vozdušnye puti" with a dedication to Kuzmin.<sup>8</sup> Even though their direct collaboration and friendship was brief, it remained an important episode in the life of each poet.

Notes.

1. I wish to thank E.B.Pasternak and his wife for providing me with Pasternak's inscription and L.Fleishman for helping me to decipher it.
2. The three volume collection of Kuzmin's prose was issued by "Scorpion" in Moscow between 1910 and 1913.
3. Pasternak, in his correspondence (1926) with Rilke and Cvetaeva, expressed his desire for a meeting of all three of them. It is noteworthy that Pasternak in his inscription has enlarged this threesome to include Kuzmin. See: *Iz perepiski Ril'ke, Cvetaevoj i Pasternaka v 1926 godu*, in *Voprosy literatury* No. 4, Moscow 1978, 233-281.
4. Uzel was a private co-operative publishing house which specialized in poetry. During its two years of operation (1926-1928) Uzel issued 15 books of poetry, each with an edition of no more than 700 copies. For more information see: S.PARNOK, *Sobranie stixotvorenij*, Ann Arbor 1979, 29-30.
5. See: M. Kuzmin, *Parnasskie zarosli*, in the almanach *Zavtra*, Berlin 1923, 120. Also Pasternak's letter to Ju.Jurkun in *Glagol* No. 1, Ann Arbor 1977, 192.
6. "За последние три-четыре года *Детство Люверс* самая значительная и свежая русская книга (M. KUZMIN, *Govorjaščie in Žizn' iskusstva* No. 31, 1922).
7. *Abraksas* (1922-1923) was a short-lived journal edited by Kuzmin and Anna Radlova. It served as the organ of the "emocionalisty". "Emocionalizm" was a very loose grouping of Russian expressionists and members of the avant-garde. After only three issues (the third issue contained their manifesto) *Abraksas* was banned because, as it was officially termed, of its "literary incomprehensibility".
8. B. PASTERNAK, *Vozdušnye puti* in *Russkij Sovremennik* No. 2, Petrograd-Moskva 1924, 85-96.







Oleg SUS (Brno)

DIE ERSTEN ANSÄTZE ZU EINER KUNSTSEMIOTIK IM ALTEN TSCHECHISCHEN  
FORMALISMUS BEI JOSEF DURDÍK  
(EIN KAPITEL AUS DER GESCHICHTE DER TSCHECHISCHEN ÄSTHETIK)

Die Geschichte der Semiotik in der modernen tschechischen Ästhetik und Poetik beginnt nicht erst mit den 30er Jahren dieses Jahrhunderts und ist auch nicht einzig mit dem Prager Strukturalismus verknüpft; ihre Ursprünge reichen tief in die Vergangenheit zurück, bis zum tschechischen Formalismus, dem sogenannten "Formismus" der alten Prager Ästhetischen Schule (1870-1910). Diese Anfänge sind - vor allem im Ausland - so gut wie unbekannt geblieben und wurden auch nicht annähernd so genau studiert wie die Geschichte des russischen Formalismus.<sup>1</sup> Tatsächlich kann man aber von einer Art "Vorgeschichte" der Semiotik bzw. Semantik (im engeren Sinne) sprechen, die in *statu nascendi* innerhalb des Systems der Formästhetik älteren Typs existierte. Die tschechische Universitätsästhetik des vorigen Jahrhunderts konnte sich aber nicht konstituieren und weiterentwickeln, ohne anfänglich an die Herbartianische Theorie der Formen deutsch-österreichischer Provenienz anzuknüpfen. Sie setzte sich aber mit dieser nicht unproduktiv auseinander, sondern adaptierte und transformierte sie kritisch in einem mitteleuropäischen Kontext, konkret: in der wissenschaftlichen Welt zwischen Prag und Wien. Diese Beziehungen sind keineswegs von sekundärer Bedeutung und können auch durch unbefangene historische Forschung nachgewiesen werden; dabei verfügen sie auch über ihren besonderen Charakter der Ursprünglichkeit und Bodenständigkeit. Erst viel später - in der 2. Hälfte der 20er Jahre - hat der moderne russische Formalismus (oder vielleicht eher: Neo-Formalismus im Vergleich mit dem vorhergegangenen "westlichen" Formalismus im mitteleuropäischen Kulturbereich) - in die Entwicklung der tschechischen Ästhetik und Literaturwissenschaft eingegriffen. Wenn man die Entwicklungszusammenhänge und Voraussetzungen nur aus der übergeordneten Kategorie des

sog. slawischen Formalismus deduziert, kann das schließlich - wenn auch ungewollt - zur Reduktion der wirklichen genetischen Antezedenzen und zur Ausklammerung wichtiger theoretischer Anregungen führen, die im 19. Jahrhundert aus dem Umkreis des deutschen und österreichischen Denkens hervorgingen. Dieser Umkreis kommunizierte damals frei mit Prag, einer für alle Geistesströmungen aufgeschlossenen Stadt: *spiritus flat ubi vult...*

Die Rolle von Josef D u r d í k (1837-1902) in der Genese der Zeichen- und Bedeutungslehre ist eher indirekt: Er kann nicht für einen der direkten und unmittelbar wirkenden "Vorfahren" in der Genealogie der tschechischen Kunstsemiotik gelten. Sein systematischer Aufbau einer Formästhetik hat eher - zusammen mit dem Werk von Otakar Hostinský (1847-1910) - einen grundlegenden gedanklichen Grundriß geschaffen, der später mit neuen Konzeptionen durchsetzt wurde. Die Möglichkeit einer fruchtbaren Kreuzung der alten Prager formalen Theorie mit der Bedeutungslehre und der sich abzeichnenden Semiotik war also auf eine besondere Weise schon im 19. Jahrhundert auf dem heimischen Boden vorgezeichnet. In diesem historischen Zusammenhang wird es also nötig sein, sich näher mit J. Durdík zu befassen, einer fast vergessenen Gestalt. In letzter Zeit haben ihm aber immerhin zwei jüngere amerikanische Autoren, Peter Steiner und Bronislava Volek, in ihrem Aufsatz *Semiotics in Bohemia in the 19th and Early 20th Century: Major Trends and Figures* (1978)<sup>2</sup> Beachtung geschenkt. Man könnte einwenden, daß Durdík im angeführten Kontext nichts zu suchen hat, eben im Hinblick auf seinen sog. abstrakten Formalismus, seine dogmatische Normativität und unverholene Abneigung gegen die zeitgenössische Inhaltsästhetik und die Ausdrucksästhetik überhaupt. Auf der anderen Seite darf man aber die Ansätze zu einer semantischen Konzeption in Durdíks Poetik der dichterischen Sprache nicht vergessen und überdies sein - wenn auch nicht konsequent entwickeltes - Interesse für einige der Semiotik nahestehende Probleme, so etwa namentlich für Sprache und Zeichenlehre in der Kunsttheorie. Diese Problematik, samt der begleitenden Terminologie taucht nämlich in seinem System plötzlich auf und sie verdient deshalb eine kritische Erklärung. Es soll gezeigt werden, woher Durdík seine Ansichten übernahm, ob er sich mit den neuen Fragen immer im Rahmen seiner Theorie der "Form" auseinanderzusetzen wußte und ob er dabei überhaupt die

Weiterentwicklung der modernen tschechischen Ästhetik wesentlich beeinflusst hat (bzw. ob sich jemand fand, der an ihn unmittelbar anknüpfte). Mirko Novák hat das Verdienst, als erster in seiner Schrift *Česká estetika* (1941) in gewisser Hinsicht eine ähnliche Interpretation angestrebt zu haben, indem er einige wichtigere Gedanken und Ansichten von Durdík entlehnte, die für die moderne Ästhetik interessant sind "wegen der Auffassung, die Sprache und die Kunst seien als ein Zeichen zu betrachten, das funktionalen Veränderungen unterliegt".<sup>3</sup> Durdíks "Vorwegnahme" neuer (d.h. semiotischer) Anschauungen muß aber überhaupt noch keinen realen Impuls für die Weiterentwicklung bedeuten - wie das übrigens später gezeigt werden soll - , man kann sie ferner auch nicht wörtlich nehmen, um eine adäquate Modernisierung des alten tschechischen Formalismus zu vermeiden. Und schließlich wird es nötig sein, auch Nováks Entdeckung der Quelle für Durdíks "Zeichen"-Auffassung zu berichtigen: Es war nämlich nicht G.W.Hegel. Die schon zitierten P.Steiner und B.Volek wiesen übrigens eben in diesem Zusammenhang auf Anregungen hin, die aus dem Werk von Bernhard Bolzano hervorgingen, den Durdík kannte und hochschätzte. Ansonsten überschätzen beide amerikanischen Autoren in gewissem Maße Durdíks Stellung in der Geschichte der tschechischen Kunstsemiotik, wobei sie eigentlich auf ihre Art teilweise in Nováks Fußstapfen treten, wenn auch mit einer anderen, erweiterten Argumentation und unter Berücksichtigung des breiten Kontextes des tschechisch-deutschen Denkens im 19. Jahrhundert.<sup>4</sup>

1.

Die noetische und ontologische Grundlage für Durdíks prinzipielle Entwertung der inhaltlichen (semantischen) Komponenten des Schönen und der Kunst bildet der ästhetische "E m p i r i s - m u s" formalistischer Prägung. Als positivistischer philosophischer Eklektiker mit Sympathien für Neukantianismus und Darwinismus und als Herbartianer aus der Zimmermann-Schule spielt Durdík die "Erfahrung" gegen die "Spekulation" der idealistischen Philosophien aus, wobei er in erster Linie auf die große deutsche idealistische Philosophie zielt. Eine direkte Reaktion auf die idealistischen Systeme der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bildet so in Durdíks ästhetischem System den historischen Hinter-

grund für eine beabsichtigte Disqualifizierung des Inhalts und der ideellen Momente, die von den Klassikern des nachkantischen Idealismus und zusammen mit ihnen auch von den romantischen Denkern hervorgehoben wurden.

Nehmen wir die Ästhetik als Beispiel: Die österreichischen und tschechischen Herbartianer versuchten, die semantische (designationsbezogene) Seite der Kunst in Mißkredit zu bringen; auf Prager Boden reichen sie sich in diesem Bestreben die Hände. Man kann natürlich nicht behaupten, J.F. Herbart etwa hätte jegliche Geltung des Inhalts absolut geleugnet. In diesem Sinn könnte man Otakar Hostinský beistimmen, daß Herbart weit davon entfernt war, aus der Gleichgültigkeit und der ästhetischen Wertlosigkeit des Inhalts seine Kardinalthese zu machen.<sup>5</sup> Man muß aber die eigentliche Bedeutung der Herbartischen "Anerkennung" des Inhalts im Auge behalten. Herbart hat bekanntlich die Problematik von Form und Inhalt im Kunstwerk in die angewandte Ästhetik übertragen, d.h. in die Kunstlehre, während er in der allgemeinen Ästhetik mit dem Unterschied zwischen "Form" (d.h. dem ästhetischen "Verhältnis") und "Stoff" (d.h. dem Material für dieses Verhältnis) arbeitete.<sup>6</sup> Die Übertragung der Inhaltskategorie im Kunstwerk in die angewandte Ästhetik ist hier ganz spezifisch und bedeutet noch nicht, daß Herbart das Verhältnis zwischen "Inhalt" und "Form" in den Bereich der ästhetischen Verhältnisse eingegliedert hätte, durch deren Theorie die Herbartische Ästhetik überhaupt konstituiert wird. Nach der Interpretation von Otto Flügel<sup>7</sup>, an die sich auch Hostinský<sup>8</sup> hält, bildet der Inhalt mit der Form kein ästhetisches Verhältnis, das die allgemeine Theorie des Schönen behandeln könnte. "In der Tat weiß Herbart von einem derartigen ästhetischen Elementarverhältnis nichts, und würde ohne Zweifel alles, was über die Beziehung zwischen Inhalt und Form eines Kunstwerks gesagt werden kann, und gesagt werden muß, in die Kunstlehre verwiesen haben" (Hostinský).<sup>9</sup>

Am typischsten ist aber Herbart's Behandlung des spezifischen "Inhalts" der Kunst. Historisch ist sie deshalb wichtig, weil sie ein ursprüngliches Modell, ein Paradigma für ähnliche oder verwandte Lösungen bildet, die vom ästhetischen Formalismus (und zwar auch vom tschechischen) angeboten werden. Als Beleg dafür sei hier Durdík genannt, ja selbst Hostinský blieb in dieser Frage nicht

unbeeinflusst. Bestimmte Berührungspunkte könnte man auch zwischen den "Inhalts"-Konzeptionen des alten und des neuen Formalismus finden.<sup>10</sup>

Herbarts Ausgangsposition für die Auffassung und Rezeption des "Inhalts" in der Kunst ist nur eine logische Konsequenz seiner Formästhetik. Jedes ästhetische Urteil kann sich - nach ihm - nur auf Verhältnisse beziehen; das, was wir uns als einfach vorstellen, ist ästhetisch gleichgültig. Der schöne Gegenstand ist ein Träger von Verhältnissen (allgemeiner gesagt: Relationen). Das ist Herbart's unerschütterliche Überzeugung, die größtenteils jedoch einen deutlich spekulativen Charakter hat; hierin berührt sich seine Ästhetik mit der Metaphysik. Das Prinzip des Formalismus will Herbart unabhängig von der Erfahrung auf spekulativem Wege vom Begriff des Ästhetischen ableiten: Er verwendet dabei seine bekannte "Methode der Beziehungen", deren Funktion in der Aufhebung der Widersprüche besteht.<sup>11</sup>

Die unmittelbare Erfahrung führt in ihrer logisch formalen Bearbeitung zu Widersprüchen in den Begriffen selbst. Die Kontradiktionen müssen aufgehoben und die Erfahrung auf diese Weise "verarbeitet" werden; daraus folgt, daß der Begriff des ästhetischen Gegenstandes nicht logisch widersprüchlich sein darf. Wenn der ästhetische Gegenstand keine Verhältnisse enthielte, würde - nach Herbart - in dessen Begriff ein Widerspruch existieren. Herbart's Argumentation verflucht Elemente des empirisch gegebenen Gefüges, der real ästhetischen "Verhältnisse" mit der spekulativen Methode, die sich deduktiv in den Sinn der Begriffe vertieft und die Widersprüche in den Begriffen aufheben soll. Wir finden also schon in Herbart's Ästhetischen "Verhältnissen" selbst eine Kontamination der "Erfahrung" sui generis mit der Spekulation.

Betrachten wir nun Herbart's Argumentation näher: Die theoretische Erkenntnis verhält sich nach ihm zu ihrem Gegenstand gleichgültig, d.h. sie ist nicht ästhetisch. Jeder Zusatz würde die Unmittelbarkeit des Gefallens oder Mißfallens, das sich auf den Gegenstand direkt - und nicht etwa vermittelt eines Bewußtseins bezieht - stören. Zum Gegenstand darf aber nichts hinzukommen, denn das würde bedeuten, daß die unmittelbare Auffassung des Objekts zugleich theoretisch und ästhetisch ist, was sich freilich widerspricht. Die Methode der Beziehungen "besetztigt"

diesen so kunstvoll konstruierten Widerspruch: Der Gegenstand selbst sei nicht als einfache Gegebenheit, sondern als Gesamtheit von Verhältnissen genommen. Die Verhältnisse begründen dann das Gefallen oder Mißfallen, das vom Geschmacksurteil konstatiert wird. Die Teile dessen, was zusammengesetzt ist, was in Relation steht, sind an und für sich gleichgültig (die "Materie"), aber die Verhältnisse der Teile (die "Form") unterliegen der ästhetischen Beurteilung.<sup>12</sup>

Herbart verdeckte keineswegs seine Abneigung gegen alle "neueren Systeme, die die Erkenntnis und das Geschmacksurteil allzu nahegebracht haben"<sup>13</sup>, wobei er offensichtlich die deutsche nachkantische Ästhetik meinte. In der Anklage gegen seine theoretischen Widersacher war der - sonst stocknüchterne - Herbart beinahe ein wenig aggressiv und ironisch, was seine feste Überzeugung nur noch besser verdeutlicht. Zur Illustration führen wir seine Worte an, die auch Novák zitiert. Die alten Meister der Fuge und die griechischen Baumeister wollten sich durch ihre Werke überhaupt nicht ausdrücken: "...ihre Gedanken gingen nicht hinaus, sondern in das innere Wesen der Künste hinein; diejenigen aber, die sich auf die Bedeutungen legen, verraten ihre Scheu vor dem Innern und ihre Vorliebe für den äußeren Schein."<sup>14</sup> Gegenüber der Forderung, daß die Kunstwerke etwas bedeuten sollen, kann Herbart nur mit den Achseln zucken. Das führe - seiner Meinung nach - zu nichts anderem als zur Klügelei, die die Kunst in Symbole von allem Möglichen verwandle.

Durdík hat von seinem Meister die prinzipielle Abneigung gegen die "Inhaltsästhetik" aller Art geerbt, wenn er ihr auch manchmal - insbesondere in der Poetik - nicht unbedeutende Zugeständnisse macht. Er zieht gegen sie mit zahlreichen kritischen Argumenten gewappnet zu Felde und beschreibt ausführlich ihren mystischen und unwissenschaftlichen Charakter.<sup>15</sup> Er bemüht sich, sie theoretisch in Mißkredit zu bringen, und zwar samt der Kategorie des Inhalts, gegen den er die ästhetischen Verhältnisse - die Formgegebenheiten - als empirische Realität par excellence stellt. Dieses Verfahren ist in der Atmosphäre der 70er Jahre kein Novum; es nützt lediglich in abgeänderter Form einige grundlegende Prämissen der Kantschen und Herbartschen Ästhetik aus. Kant wird dabei freilich angepaßt und transformiert: Er wird zum



Schutzheiligen des positivistisch eingestellten Neukantianismus. Kants Apriorismus und seine transzendentalen Prinzipien werden auf vielerlei Weise abgebaut, um den frischen Aufputz der laut propagierten Empirie nicht zu beschädigen. So kommt es zu einer Kreuzung Kants mit Herbart vor dem Hintergrund der unbestreitbaren Erfolge der zeitgenössischen Naturwissenschaften und ihrer Methodologien. Bei beiden Denkern werden im weiteren die spekulativen, metaphysischen Motive der ästhetischen Theorie mehr oder weniger eingeklammert, denn sie sollen die Ansprüche auf Wissenschaftlichkeit nicht stören. Daß sie dadurch nicht völlig liquidiert sind, liegt auf der Hand. Es entsteht so eine nicht uninteressante, aber trotzdem beträchtlich eklektizistische Symbiose des gesunkenen Apriorismus der "Formen" mit ihrer empirischen Begründung.

Durdíks Ausgangspositionen sind loci communes derjenigen Version des Herbartianismus, die er an der Prager Universität bei Robert Zimmermann und Wilhelm F. Volkmann gelernt hat. Demnach sind es - wie wir wissen - lediglich die Verhältnisse von Komponenten ("Gliedern"), die das schöne Objekt bilden und die Entstehung eines Eindrucks des Schönen und auch die Bildung eines Geschmacksurteils ermöglichen. Die Substrate der Verhältnisse werden in ihren einzelnen, künstlich isolierten Eigenschaften als etwas ästhetisch Gleichgültiges aufgefaßt; entscheidend ist nicht das, was zusammengesetzt ist, sondern die Zusammengesetztheit (jenes W i e) selbst: "Nichts Einfaches ruft den Eindruck des Schönen hervor. Stets muß der schöne Gegenstand z u s a m m e n g e s e t z t sein. Seine einzelnen Komponenten sind in ästhetischer Hinsicht gleichgültig, an diese heftet sich das ästhetische Wohlgefallen nicht, obwohl sie ein Wohlgefallen einer anderen Art bewirken können, z.B. den Sinnen angenehm sein u. dgl."<sup>16</sup> Es ist nicht nötig, die heute allgemein angenommene Tatsache zu leugnen, daß die Durdíksche Formästhetik zweifellos einen beträchtlichen Teil von verifizierbaren Erkenntnissen über das Strukturgefüge der ästhetischen Objekte enthält (zumindest im engeren Sinne des Wortes). Durdík unterliegt aber zugleich den Einseitigkeiten der Formästhetik des älteren Typs, was hauptsächlich dort zutage tritt, wo er ihr eine allgemeinere, philosophische Begründung zu geben versucht. An dieser Stelle verrät dann

sein - bis heute wenig gewürdigtes oder völlig vergessenes - Streben nach Wissenschaftlichkeit und Empirismus der Ästhetik seine unbestreitbaren Schwächen. So wählt Durdík z.B. folgendes gedankliche Verfahren, das von vielen Seiten berechtigten Einwänden ausgesetzt ist: In ihrer Vollendung bringe zwar die Ästhetik die allgemeinsten Sätze hervor und neige so zur Deduktion, aber vorher fange sie mit der induktiven Methode an und gehe von der Erfahrung aus. Durch die Erfahrung seien aber unmittelbar eben nur jene schon erwähnten "Formen" gegeben. Alles andere seien dann angeblich nur verschiedene subjektive Zusätze, Assoziationen oder sekundäre Gefühls- und Stimmungsprojektionen, die individuell veränderlich, zufällig und in ihrer Ichbezogenheit subjektiv gefärbt sind, beziehungsweise Produkte, von denen wir nichts Genaueres wissen, so etwa die verschiedenartigen "Ideen", die Durdík ins Reich von Mysterien verweist.

So wird die ästhetische "F o r m" mit der "E r f a h r u n g" verschmolzen (sie ist ihr inhärent), alle inhaltlichen Gegebenheiten werden aber aus der Erfahrung ausgeklammert (sie sind ihr gegenüber transzendent) und außerhalb der Empirie und Rationalität angesiedelt.<sup>17</sup> Kein Wunder, daß der Inhalt bei Durdík zu letzten Endes irrationalen, vom Subjekt hinzugedachten, keine eigene Objektivität besitzenden Momenten abgewertet ist.

Die Form ist also angeblich eine empirische, intersubjektive und in diesem Sinne auch o b j e k t i v e Gegebenheit, rational erklärbar und wissenschaftlich analysierbar. Der Inhalt gehört dagegen in den Bereich s u b j e k t i v e r "Zusätze", die die Erfahrung keineswegs unmittelbar fassen kann. Die Form hat also eine "a u t o n o m e", der Inhalt dagegen eine "h e t e r o g e n e", vermittelte, abhängige Existenz. Der positivistische Charakter der angeführten Schlussfolgerung Durdíks ist zumindest im gegebenen Kontext offenkundig.<sup>18</sup> Der erstarrte und unhaltbare Dualismus einer derartigen Disjunktion zwischen "Form" und "Inhalt" bildet in der Ästhetik dieses Zimmermann-Nachfolgers eine Analogie, die sich von der Philosophie den Dualismus der "p r i m ä r e n" und "s e k u n d ä r e n" Qualitäten ausleiht. Durdík erblickt darin zugleich auch das geeignetste Instrument zur Kritik und zur Entwertung nicht nur der Ästhetik des deutschen klassischen Idealismus, sondern überhaupt jeder traditionellen Inhaltsästhetik.

Dabei werden seine Argumente in beträchtlichem Maße durch einige schwache Seiten dieser ästhetischen Lehren ermöglicht, so etwa in der Ästhetik G.W.F.Hegels, von den romantischen Konzeptionen ganz zu schweigen. In den Angriffen gegen die romantische Auslegerei mit ihren Extremen und gegen die einseitig inhalts- und ausdrucksbezogene Ästhetik hat Durdíks Formästhetik bis heute eine gewisse *raison d'être* bewahrt. Die Kritik an einigen seiner hauptsächlichsten Anschauungen will nicht seine anderen Gedanken dort disqualifizieren, wo deren Geltung auch uns etwas zu sagen hat. Wenn Durdík bestimmte Einseitigkeiten jener Inhaltsästhetik ablehnt, der er in seiner Zeit begegnete, hatte er zweifellos seine Gründe dafür. Sobald er aber den konkreten Rahmen der zeitgebundenen Kritik überschreitet und von vornherein den Inhalt im ganzen als etwas rein Mystisches und Subjektives disqualifiziert, wird er seiner eigenen Bemühung um eine wissenschaftliche Ästhetik, die von der Erfahrung ausgehen soll, untreu.

2.

Wir gehen nun zu einer eigenartigen "Nahtstelle" in der Systematik des ästhetischen Formalismus über, nämlich zur Durdíkschen Behandlung der **D i c h t k u n s t** bzw. der Wortkunst überhaupt. Die Wortkunstwerke werfen nun schon durch ihre Existenz dem Ästhetiker neue Fragen auf; sie stellen ihn vor das nicht wegzudiskutierende sprachliche Material mit seinen grundlegenden Funktionen, allgemeinen und auch besonderen der ästhetischen Wirksamkeit. Es drängen sich hier etwa folgende Probleme auf: Sprache und Denken, höhere intellektuelle Funktionen, Beziehung der sprachlichen Bezeichnung zur außersprachlichen Realität usw. Man kann schwerlich behaupten, daß auch die Dichtersprache uns nur lauter "Formen" (Verhältnisse) darbietet oder ausschließlich nur sinnliche Qualitäten darstellt.

Auf die Dichtkunst bezogen unterscheidet Durdík gleich am Anfang seiner Betrachtungen zwischen zwei Gattungen des Schönen, und zwar dem **s i n n l i c h e n** und dem **g e i s t i g e n** Schönen.<sup>19</sup> Jedes Schöne setzt sich aus Gliedern zusammen, die als Vorstellungen (*představy*) im allgemeinsten Sinne bezeichnet werden. Das "Vorstellen" faßt Durdík als elementaren psychischen Zustand auf, also in einem sehr weiten Sinne. Durdík versteht darunter sowohl **p r i**

m ä r e (*prvotné*) Vorstellungen, durch "unmittelbare Nerventätigkeit" entstehende Sinnesempfindungen, als auch "a b g e l e i t e t e" (*odvozené*) Vorstellungen, die sich aus den ersteren, primären "auf mannigfache Weise konstituieren".<sup>20</sup> Lassen wir die Anknüpfung an die alte Konzeption der primären und sekundären Qualitäten wie auch die mechanistische Zusammensetzung der höheren psychischen Funktionen aus den Sinnesempfindungen beiseite und betrachten wir die daraus entstehenden Folgen für die Ästhetik. Den unmittelbaren Sinnesindrücken ordnet Durdík alle Gattungen des sinnlichen, nach ihm "äußeren" Schönen zu. Es ist ihm dabei wohl bewußt, daß es sich dabei nur um eine relative Bestimmung handelt, denn die sog. E m p f i n d u n g e n (*pocity*) seien weniger im Inneren gegeben als die abgeleiteten Vorstellungen (so sei der physische Schmerz auch "nur in der Seele" vorhanden). Das geistig Schöne ist dagegen zusammengesetzt teils aus den abgeleiteten Vorstellungen und teils aus den "resultierenden seelischen Zuständen" - dem Fühlen und Wollen - , die aus den elementaren Zuständen "entstehen". Die abgeleiteten Vorstellungen (das Denken), das Fühlen und Wollen bezeichnet Durdík als "geistige" und "innere" Qualitäten, freilich im engeren Sinne im Vergleich mit den sog. Gefühlen. "Geistig" faßt Durdík als "seelisch" (*duševní*), im Inneren existierend auf, wo "eine unmittelbare Beteiligung der Sinnesnerven und des Äußeren" nicht mehr vorliegt. Der Geist wird hier also eher psychologistisch als höhere, übersinnliche psychische Funktion begriffen.

Die Konstruktion des herbartianisch-zimmermannschen Formalismus erlaubt natürlich, in die Sphäre der Verhältnisse auch die sog. "abgeleiteten Vorstellungen" als das Material aufzunehmen, das die Komponenten der ästhetischen Verhältnisse bilden wird. Die Tabulatur des formalistischen Rezeptbuches läßt das zu, sie verkündet aber zugleich die ästhetische "Gleichgültigkeit" der Vorstellungen selbst und heftet sich nur an deren Verhältnisse als Grundlage für die Erregung des ästhetischen Wohlgefallens.

Durdík war freilich der Meinung, daß die vielgerühmten Paradigmata seiner relationistischen Ästhetik ohne Widerstand auch das sprachliche Material und die damit verbundenen "Vorstellungen" (wie er sie nannte) ertragen können. Die Formästhetik setzte dabei zwar alle ihre Verfahren in Bewegung, mit der Absicht, die Sprache samt den Vorstellungen zu verschlingen, aber sie war nicht

imstande, das ganz organisch zu tun, nur aus ihrer eigenen Kraft und mit Hilfe ihrer eigenen puristischen Prinzipien. In erster Linie wußte der Herbartsche und Zimmermannsche Formalismus in Durdíks Transkription mit dem Verhältnis von Sprache und Vorstellungen nichts anzufangen. Schon die Terminologie selbst deutet an, daß Durdík ontologisch zwischen der *V o r s t e l l u n g* als Bewußtseinsgebilde und der sprachlichen *B e d e u t u n g*, die von einer mehr oder weniger anschaulichen Vorstellung begleitet werden kann (aber nicht muß), keinen Unterschied machte. Höchst interessant ist aber, daß man bei Durdík für "Vorstellung" an vielen Stellen "Bedeutung" einsetzen kann, und daß dabei einige Behauptungen seiner Poetik ihre Gültigkeit nicht verlieren, ja sie eher noch präzisieren. Man könnte sagen, daß die Möglichkeit, die Bedeutungen selbst zumindest formal, d.h. nur in der Zusammensetzung (in den "Verhältnissen") zu behandeln, schon für Durdík bestanden hat, freilich nur schematisch und andeutungsweise - ohne jegliche Realisierung. Erst die Hostinský-Schule setzt in den Arbeiten von Otakar Zich für die alte "Vorstellung" die neu konzipierte und hauptsächlich semantisierte (von J.Volkelt übernommene) "*B e d e u t u n g s v o r s t e l l u n g*" (*významová představa*) ein.<sup>21</sup> Die tschechische strukturalistische Ästhetik gibt dann die psychologisierende Terminologie auf und spricht schon direkt von den Bedeutungen.

Durdík sprach also von "Vorstellungen". Welche ästhetische Funktion und welchen Wert erkannte er ihnen und freilich auch der Dichtersprache zu, die er als ein System von Zeichen auffaßte, die eben die Vorstellungen "ausdrücken"? Schon in seinen ersten Arbeiten sonderte er die sinnliche (klangliche) Seite der Wörter von den durch die Wörter bezeichneten Vorstellungen ab. Diese Disjunktion entspricht nach ihm dem Unterschied zwischen dem sinnlich Schönen und dem geistigen Schönen. Das erstere ist "äußerlich", das letztere "innerlich". Es ist zwar recht sonderbar, aber es läßt sich leicht nachweisen, daß die modernen (Neo-)Formalisten des 20. Jahrhunderts in diesem Zusammenhang eigentlich "formalistischer", konsequenter waren als der alte Durdík. Sie hielten nämlich sowohl die Sprache als auch die im Kunstwerk enthaltenen Vorstellungen, Gedanken und Gefühle für das Material des dichterischen Werkes und setzten beides auf die gleiche Ebene.<sup>22</sup>

Die innere Logik des Durdíkschen Formalismus war dort in sich geschlossen - wir sagen nicht, daß sie überall in ihren Ausgangspositionen richtig war - ,wo sie das auf den Verhältnissen der Sinnesempfindungen gegründete sinnliche Schöne behandelte. Deshalb betrachtete Durdík eben die Musik als "reine" Kunst, die deutlich an Sinnlichkeit appelliert und von außermusikalischen Inhalten völlig frei ist. Beim Musikalisch-Schönen hielt er also die musikalisch-semanticke Seite für irrelevant, subjektiv zufällig; sie wurde nicht nur für ganz nebensächlich, mit der "Objektivität" der Formgegebenheiten nicht zusammenhängend erklärt, sondern geradezu für nur vermeintlich.<sup>23</sup> Bei dem "Dichterisch-Schönen" war dagegen die Lage anders, und die Rollen wurden gegen alle Logik der formalistischen Theorie vertauscht: Die klanglichen Komponenten wurden auf einmal zweitrangig, während die "abgeleiteten" Vorstellungen für die Grundlage des ästhetischen Wertes und das Material der Dichtkunst erklärt wurden.<sup>24</sup> Durdík war sich gar nicht bewußt, daß er auf diese Weise eine gewisse ursprüngliche Einfachheit seines formalistischen Verhältnisprinzips störte, und erweiterte dieses noch um andere Prinzipien. Einerseits übernahm er die alte Lehre von der i n n e r e n F o r m des Kunstwerks, die noch vor der Konstituierung des Herbartischen Formalismus entstanden war,<sup>25</sup> andererseits verband er unverkennbare Nachklänge aus der Lektüre des Hegelianers Friedrich Theodor Vischer<sup>26</sup> mit Zimmermanns Anschauungen über die Dichtkunst. Vischer, der die Hegelschen Konzeptionen eingehend ausführte und schematisierte, sprach konsequent unter anderem auch von der sinnlichen, in allem durchgeistigten Seite des dichterischen Kunstwerks. Dabei prägte er die Theorie, daß der Dichter die subjektive Innerlichkeit der Musik mit der objektiven Darstellung der bildenden Künste verbinden soll.<sup>28</sup> Die Unterscheidung der sinnlichen und der geistigen Seite der Dichtkunst konnte dann bei dem Prager Formalisten wohl verschiedentlich mit dem Gedanken Zimmermanns in Einklang gebracht werden, der in der Poesie eine Frucht der Gedanken-(bzw. Vorstellung-)Phantasie erblickte. Durdík begann - zumindest in der Poetik - die ästhetische Dogmatik Zimmermanns mit einem schwachen und nüchternen Absud des "geistigen" Inhalts zu verdünnen. Eine entfernte Verwandtschaft verbindet so die Vischersche und hegelianisierende "verinnerlichte Sinnlichkeit" mit dem Durdíkschen "geistigen Schönen"

der Vorstellungen, die durch die Wörter, also durch die sog. "äußere" (sinnliche) Form, getragen werden. Durch ein seltsames Zusammentreffen von Umständen kam so Durdík's Hochschätzung des gedanklichen, geistigen Schönen der Poesie - zumindest bis zu einem gewissen Grade - von den ihn kritisierenden Konzeptionen der "Inhalts"-Ästhetiken näher. Vielleicht könnte man auch hier eine der Quellen dessen suchen, was M. Novák als eine Art "ideologischen Effekt" bezeichnete, auf den Durdík das Dichterisch-Schöne in der Theorie reduzierte.<sup>29</sup>

In der Poetik mildert Durdík (vgl. seine Schrift *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*) - wie schon angeführt - die Orthodoxie seines abstrakten Formalismus. Wenn er als Material, ja geradezu als das Element (*živel*) der Wortkunst überhaupt die "begriffsfähigen Vorstellungen", die durch die Wörter ausgedrückt, angedeutet und festgelegt werden können<sup>30</sup>, erkannt hat, hat er damit auch die Existenz von dichterischen "Gedanken" gelten lassen, wenn er sie auch wieder als Verhältnisse von Vorstellungen auslegte. Die Mitteilungsfunktion der diese Gedanken tragenden Sprache verleiht dann der Dichtkunst eine "stoffliche" Wirkung, ermöglicht ihr, Berichte, Belehrung und Erkenntnisse darzubieten, kurz und gut, zum Inhalt des praktischen Alltagslebens und auch der Wissenschaft vorzudringen: "Der Stoff der Dichtkunst reicht so weit wie das Verbinden von Vorstellungen, insofern daraus der Eindruck des Schönen hervorgeht; sie ist nämlich die *i n h a l t s r e i c h - s t e* Kunst (Sperrung O.S.). (Der Gedanke - eine Verbindung von Vorstellungen: 'Der Gedanke ist ja mein endloses Reich'). In der Dichtkunst erscheint uns das einfache wie beziehungsreiche Schöne, das Schöne aus allen seelischen Prozessen, wie auch Komik, Ironie, Humor wie das Erhabene und Tragik. (...) Da sie außerdem die Sprache verwendet, die als Mitteilungsmittel auch in anderen Bereichen, im Alltagsleben und in der Wissenschaft, gebraucht wird, reicht die Poesie bis in den Inhalt dieser Bereiche hinein, so daß sie auch ihre Aussagen wiederholen, belehren und berichten kann, wodurch eine besondere elementare Wirkung, die Wirkung des bloßen Stoffes, bedingt wird, manchmal zum Vorteil des Eindrucks, ein andermal aber zum Nachteil einer echten Auffassung und Beurteilung des Gedichts."<sup>31</sup> Die Idee, die Dichtkunst sei die inhaltsreichste Kunst, ist hier zweifellos ein entfernter Abglanz Hegels und der hegelia-

nisierenden Ästhetik. Es überrascht deshalb nicht - schon mit Rücksicht darauf, was wir bisher festgestellt haben - , daß Durdík gerade in seiner Poetik gegenüber der Inhaltsästhetik eine versöhnlichere Haltung eingenommen hat.

Daß also Durdík auf seine Weise - wenn auch inkonsequent - die "Inhaltsfülle" der Dichtkunst anerkannt hat, ist nicht zu bezweifeln. Es gibt aber zugleich auch eine negative Bewertung der möglichen Konsequenzen dieser Inhaltsfülle, wenn er mürrisch darüber klagt, sie könne die dichterischen Mittel zu unsittlichen Zwecken, zur Geschmacklosigkeit und Roheit verführen. Hier gewinnen in ihm - nicht das erste und nicht das letzte Mal - die moralistischen Hemmungen die Oberhand, und die klassizisierende ästhetische Norm siegt schließlich über den integralen, unbefangenen Formalismus: "Aber was ist die Ursache dafür, oder was läßt eigentlich die Möglichkeit eines solchen Mißbrauchs zu? Eben die Inhaltsfülle der Dichtkunst, die hier im Gegensatz zur Musik am größten ist und die ihren Vorzug mit diesem Nachteil bezahlen muß. Ein Fluch lastet auf dem Inhalt, wohingegen die äußere Form so sittenrein [sic!] ist, daß wir von Gemeinheit gar keine Kenntnis bekämen [...] Die bloßen Laute, die nichts bedeuten (musikalische Töne), können auch nichts Gemeinsames bedeuten."<sup>32</sup> Deshalb wendet sich Durdík im Rahmen seines "adaptierten" Formalismus gegen diejenigen, die nach ihm das Formprinzip mit der Lobpreisung der inhaltslosen, durch nichts gefüllten Form gleichsetzen. Was andere als Inhalt und Idee bezeichnen, das alles fordere diese Ästhetik vom Gedicht auch (was eine übertriebene, illusorische Behauptung ist, denn eine solche Übereinstimmung zwischen der Form- und der Inhaltsästhetik hat es nicht gegeben); und sie fordere das angeblich noch strenger, da sie darauf besteht, daß im dichterischen Werk nichts ungestaltet, ungeformt bleiben darf.<sup>33</sup>

Am Schluß des Paragraphen 104 seines Buches *Všeobecná estetika* gibt Durdík die Definitionen einiger Hauptbegriffe, wie z.B. "Inhalt", "Stoff" und "Gegenstand". Als Inhalt im weiten Sinne des Wortes wird die Gesamtheit aller Formen (Verhältnisse) aufgefaßt, die im Innern des Subjekts, in der Phantasie existieren, so daß es sich um eine "Werk-Vision" (*dílo vidinné*) handelt.<sup>34</sup> Um nach außen in Erscheinung treten und auch für eine andere Phantasie mitgeteilt werden zu können, muß es zu einem wirklichen



Ding werden, und so entsteht das "dingliche Kunstwerk" (*umělecké dílo věcné* - ein "Werk-Ding" in der Terminologie Mukařovskýs). Das Stoffmaterial, nach Durdík "Stoffmasse" (*hmotivo*), trägt dann die "Vision". Diese "Vision" in der Seele des Künstlers, in seiner Phantasie, verkörpert sich im Material, und die sog. "sinnliche Form" wird als Verhältnis der Übereinstimmung und Nichtübereinstimmung zwischen der "Vision" und dem Ding, zwischen der "Werk-Vision" und dem realisierten Werkprodukt bestimmt. Durdík führt als Beispiel die Arabeske, aber auch die musikalische Melodie an. Soweit es sich um den Inhalt ( $I_1$ ) der das sprachliche Material nicht verwendenden Künste handelt, wird er durch die schon erwähnte "Werk-Vision" gebildet, also durch die Gesamtheit aller Gestalten oder Formen selbst, die wir z.B. an der erwähnten Arabeske "erblicken" (sie sind nach Durdík als sog. "primäre Vorstellungen" gegeben), aber nicht durch etwas anderes, was diese überschreiten würde. Fragt jemand in dem genannten Falle nach einem "transzendierenden" Inhalt - im Sinne einer gewissen Bedeutung, Bezeichnung oder Symbolisierung -, also nach jenem Inhalt, der etwas anderes als die Formen (Verhältnisse) bedeuten würde, dann muß die Formästhetik antworten, dieses Kunstwerk habe keinen solchen Inhalt. Seinen Inhalt ( $I_1$ ) hat z.B. auch die musikalische Melodie: Ihr einziger Inhalt in diesem Sinne ist nur die Gesamtheit der Verhältnisse aller Töne untereinander (des rhythmischen, dynamischen und tonalen Schönen des jeweiligen Gebildes). Fragt man aber, ob die Musik etwas begrifflich bezeichnen, bedeuten soll, dann müsse man eben sagen, daß sie keinen solchen Inhalt habe und eigentlich nichts bedeute (heute würde man sagen, sie entbehre des semantischen Wertes).<sup>36</sup> Der bei dieser Gelegenheit verwendete Terminus "Inhalt" ( $I_1$ ) ist irreführend. Bei Durdíks uneigentlicher Sprechweise wird damit - könnte man sagen - nur die sog. "syntaktische", "asemantische" Dimension der non-verbalen künstlerischen Kommunikation gemeint. Wenn sich aber der tschechische Formalist mit der Dichtkunst befaßt, die nach ihm auch das sog. "geistig Schöne" darbietet, muß er seinen Ausgangsbegriff des Inhalts ( $I_1$ ) noch um den neu hinzukommenden **g e i s t i g e n** und **g e d a n k l i c h e n** Inhalt ( $I_2$ ) erweitern, der sich durch Bedeutungshaftigkeit und Gegenständlichkeit auszeichnet. Auf diese Weise setzt sich der resultierende Inhalt des dichterischen Werkes  $I_3$  aus zwei Komponenten zusammen:

a) aus dem Inhalt  $I_1$ , d.h. aus den eigenen Formen der "Werk-Vision"; b) aus dem neu hinzutretenden Inhalt  $I_2$ , der definiert wird durch das, "was diese Formen im Sinne von  $I_1$  sonst noch in sich tragen, also Bedeutung oder Extrakt aus einem anderen, z.B. geistigen Schönen".<sup>37</sup> Jener "hinzugenommene" Inhalt  $I_2$  ist in der Poesie der Stoff, von dem man auch - zumindest nach Durdík - als von einem "Gegenstand" sprechen kann, wenn man den Sachverhalt möglichst kurz darstellen möchte.<sup>38</sup> (Wie man sieht, machte sich Durdík mit einer tieferen Unterscheidung der Begriffe keine Sorgen. Die Verwechslung der Begriffe "Inhalt" des Werkes, "Stoff" und sogar "Gegenstand" des Werkes, ist natürlich unhaltbar). Die Melodie habe dagegen keinen fremden Stoff und keinen fremden Gegenstand, ihr genüge der eigene, immanente musikalische Inhalt ( $I_1$ ). Die Musik ist demnach im Vergleich mit der Dichtkunst inhaltslos, gegenstandslos: Sie hat  $I_1$  und entbehrt eines  $I_2$ . Etwa auf diese Weise müßte man die auf den ersten Blick irreführende Verwendung des Begriffs "Inhalt" bei Durdík dissoziieren.

### 3.

Für die Poetik geht aus diesen Feststellungen letztlich hervor, daß wir die Dichtkunst als stoffliche und im weiteren Sinne gegenständliche Kunst zu betrachten hätten. Durdík war trotz seiner Abneigung gegen die Inhalts- und Ausdrucksästhetiken verschiedener Provenienz und gegen die Bedeutungskategorien überhaupt - eine Einstellung, die er mit anderen Vertretern der Prager und Wiener Schule, etwa mit Eduard Henslick teilte - wenigstens dazu fähig, bestimmte semantische Fragen durchaus auch positiv zu berühren. Er tat das aber immer als Formalist und mehr oder weniger an der Peripherie seines Systems. Zeugnis dafür sind einige wichtige, scharfsinnige Einsichten seiner Poetik, mit denen er immerhin einen möglichen Weg vorwärts, zu neuen Lösungen gezeigt hat, wenn auch manchmal nur andeutungsweise, ein andermal in partieller Abweichung vom System der Zimmermannschen Version der Formästhetik.

Im ersten Fall handelt es sich scheinbar um eine terminologische Korrektur. Im Werk *Všeobecná aesthetica* ist sie eher isoliert. Wie wir wissen, übernimmt dessen Autor die Herbartianische Psychologie mit ihrer Vorstellungsmechanik und überträgt diese auch

in das geistig Schöne des Dichterischen, nämlich in die sog. "innere Form", in die Verhältnisse von Vorstellungen (=Gedanken). Das eigene semantische, im weiteren Sinne dann semiotische und zugleich noetische Problem der Vorstellungen hat Durdík - wie schon gesagt - nicht gelöst und wohl auch nicht lösen können. Das bedeutet aber nicht, daß vor ihm dieses Problem - zumindest teilweise - nicht aufgetaucht wäre. Ein charakteristisches Beispiel dafür: Beinahe unwillkürlich setzt Durdík auf einmal die Vorstellung mit dem Wortsinn gleich und gerät so - wenn auch nur vorübergehend - dorthin, wohin die ganze Logik der Dinge hätte führen sollen: ". . das d i c h t e r i s c h e W o r t besteht und gründet im Verhältnis der Vorstellungen, nämlich in jener Form, die nicht etwa die Laute von Wörtern bilden, sondern deren Sinn, also in keiner durch ein Sinnesorgan (Gehör-, Gesichtssinn) wahrnehmbaren Form, sondern in der Form, die nur unser Geist erfassen kann."<sup>39</sup> Ein Strukturalist würde wohl sagen, daß Durdík die "immaterielle" Existenz der Wortbedeutung ertastet hat. In der *Všeobecná aesthetica* ist dieser Abstecher zu den Uranfängen der dichterischen Semantik isoliert, ohne Zusammenhang und weitere Konsequenzen. Auch die Schrift *Poetika* befaßt sich nicht speziell mit der inneren Form der Poesie, und der ganze 2. Teil (das 2. Buch) ist einer eingehenden Analyse der sprachlichen Seite gewidmet, von Prosodie, Versfuß und Vers angefangen bis zur Rezitation, zu Übersetzungsproblemen und der Sprachkultur; der 3. Teil (3. Buch) ist nicht erschienen. Er war zwar ursprünglich als 2. selbständiger Band des Werkes geplant, aber er blieb ein Torso. In Durdíks Nachlaß fanden sich nur einige einleitenden Abschnitte dazu. Unter dem Titel *Útvary básnické* wurden sie dann in den Jahren 1913-1914 von Antonin Papírník in der Zeitschrift *Česká mysl* herausgegeben.<sup>40</sup> Uns interessiert hier vor allem der 1. Abschnitt über das Material des dichterischen Vorstellens. Gleich eingangs bestimmt hier Durdík wie gewöhnlich das Dichterisch-Schöne: Dieses setzt sich aus den Verhältnissen der Vorstellungen zusammen, aber der Inhalt der Vorstellungen wird nicht näher bestimmt als Wortsinn<sup>41</sup> (ebenso wie in seiner Schrift *Všeobecná aesthetica*. So beginnt Durdík die durch die Sprache ausgedrückte Vorstellung nicht nur eng relationistisch und psychologisch, sondern auch in gewisser Hinsicht linguistisch - man könnte sagen: semantisch (prä-semantisch) - zu betrachten, und zwar beidemale als

Formalist. Die Unterscheidung und Klärung dieser beiden Aspekte ist aber nicht konsequent durchgeführt worden.

Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang die von Durdík im Grenzbereich von Psychologie, Bedeutungslehre und Form-Ästhetik etablierte Konzeption des sog. "Umrisses". Bis heute bleibt dieser Ansatz meist völlig vergessen, obwohl er in der tschechischen Poetik einen sehr konkreten Beitrag zur Lehre vom dichterischen Wort bzw. der Benennung geleistet und erstmals die These von der spezifischen "Oszillation der Bedeutungen" formuliert hat. In seinem systematischen Werk *Všeoobecná aesthetica* hält Durdík noch an einer eher noetisch-psychologischen Deutung fest. Seine Gedanken über den "Umriss" bilden dort einen Bestandteil der umfassenden Theorie des Abstrahierens: Diese soll den Entstehungsprozeß der "primären" Vorstellungen (d.h. Sinnesempfindungen) der von ihnen abgeleiteten eigentlichen Vorstellungen und zuletzt der Begriffe erklären. In dieser Auffassung Durdíks machen sich freilich auch der traditionelle Empirismus und die Assoziationspsychologie bemerkbar; nach diesen entstehen die höheren psychischen Erscheinungen und Prozesse durch die sog. "Assoziation" der elementaren Bewußtseins-elemente und durch das Abstrahieren (Wegdenken, Absehen) von dem, was in den sich wiederholenden Sinnesempfindungen, Wahrnehmungen oder auch Vorstellungen unterschiedlich ist. Durdík war aber kein rigoroser Sensualist und rechnete immerhin noch mit einer gewissen Aktivität und Autonomie der höheren Bewußtseins-sphären (des sog. "Geistes"), eben in den Prozessen der fortschreitenden Verallgemeinerung, d.h. des Denkens. Darauf hat die schon zitierte Studie *Semiotics in Bohemia in the 19th and Early 20th Centuries* hingewiesen - und ganz zu Recht (wenn auch nicht erstmalig in der Fachliteratur) erörtert, wie Durdík den Prozeß des Abstrahierens auffaßte.<sup>42</sup>

Die Vorstellung in Form des sog. "Bildes" (*obraz*) ist ein zusammengesetztes Gebilde, das nicht etwa wirkliche (gegenwärtige) Sinnesempfindungen bildet, sondern jene aus ihnen entstandenen Gruppen, die uns eben als Bilder im Gemüt haften bleiben, wenn schon die eigentliche, ursprünglich sinnliche Anschauung aufgehört hat, zu wirken (*Všeoobecná aesthetica*).<sup>43</sup> Mit der Erweiterung der Erfahrung und unter gleichzeitiger Entfaltung der Erkenntnisprozesse bilden wir uns dann auf einer weiteren Stufe aus den ur-

sprünglichen Bild-Vorstellungen neue Bilder heraus, und zwar wieder durch das Absehen von unterschiedlichen Merkmalen und durch das Verstärken der ähnlichen oder gleichen (so wenigstens wurde dieser Vorgang nach altem Muster dargelegt). Demnach entsteht z.B. aus den Bildern einer Linie, Eiche, Tanne usw. ein neues Bild auf einer höheren Stufe der Verallgemeinerung, die sog. "allgemeine Vorstellung" (*všeobecná představa*) des Baumes. Eben diese Vorstellung besonderer Art und Zusammensetzung bezeichnet Durdík als "Umriß" (Kontur - im Original: *obrys*). Der Umriß ist nach Durdík ein im Bewußtsein auftretendes Bild, in dem einige Stellen deutlicher und anschaulicher hervortreten, während andere eher verdunkelt und unbestimmt bleiben. Es handelt sich also um eine gewisse veränderliche - man könnte auch sagen: dynamische - Einheit, die von der Spannung zwischen anschaulichen und verallgemeinerten Merkmalen durchwoben ist: "Daraus ist das Wesen der Umrisse gut zu erkennen: die einzelnen Teile der Bilder, aus denen er hervorgegangen ist, drängen sich darin stets auf und verändern mehr oder weniger seinen ganzen Charakter. Deshalb ist auch jeder Umriß nicht ganz bestimmt, sondern schwankend, er ist umfassend aber unfertig, wir würden lieber sagen: *v e r f l i e ß e n d*. Zusammen mit dem Hauptumriß schweben im Gemüt Bilder, aus denen er entstanden ist; wir können uns diese *o b e r h a l b* oder *u n t e r h a l b* desselben, aber schwächer beleuchtet denken. So sind überhaupt die allgemeinen Vorstellungen oder Umrisse eigentümlich zusammengesetzte Gebilde, nicht nur was deren Glieder, sondern auch was die sie begleitenden Reproduktionen betrifft."<sup>44</sup> Der Umriß ist noch kein *B e g r i f f* - dieser steht erst auf der letzten, höchsten Stufe des Abstraktionsprozesses; denn aus dem Begriff sind alle nebensächlichen, dafür aber lebhaften Merkmale ausgeschlossen.

Der Umriß oder die allgemeine Vorstellung soll nach Durdík die spezifische Beschaffenheit der dichterischen "begriffsfähigen Vorstellungen" (*představy pojmoschopné*) erklären, die sich gleichsam inmitten zwischen der empirischen Alltäglichkeit, der fast aufdringlichen Gewöhnlichkeit der primären Bilder und der reinen Abstraktheit der "genauen", d.h. wissenschaftlichen Begriffe bewegen. Diese begriffsfähigen Vorstellungen werden so zu den grundlegenden Komponenten, zum eigentlichen "Element" oder anders gesa t: "Material"

der Wortkunst. Aus ihnen ist die sog. "dichterische Schönheit" zusammengesetzt. Durch seine verfließende und bewegliche Gestalt erweckt der Umriss den Eindruck von etwas Lebendigem. Er hat ähnlich wie das Bild einen Charakter der *Natürlichkeit*, der Begriff sei dagegen "künstlich". Durdík wollte hier offensichtlich auf seine Weise der sog. "Konkretheit" und "Anschaulichkeit" der dichterischen Vorstellungen gerecht werden, wobei er sich gleichzeitig mit den üblichen zeitgenössischen Lehren von dem sinnlich-bildhaften, unmittelbar anschaulichen Moment des Schönen überhaupt auseinandersetzt, die sich von Hegel bis zu hegelianischen Ästhetikern - wie etwa F.Th.Vischer<sup>45</sup> - fortpflanzten, von älteren, ziemlich verbreiteten Theorien (z.B. jener A.J.Baumgartens) ganz zu schweigen. Mochte auch schon Durdíks Ausgangsposition bei der Begriffsbestimmung des Umrisses einen vorwiegend psychologischen Charakter (eventuell mit noetischem Aspekt) haben, die Konsequenzen dieser ganzen Konzeption berührten doch sehr eng eine wichtige und überhaupt nicht spekulative Seite der Dichtersprache. Der tschechische Ästhetiker vermied die vulgarisierte Behandlung der sog. "Anschaulichkeit"; die Dichtersprache war für ihn also nicht bloß eine Art "Behälter" für anschauliche Vorstellungen, denn er wußte gut, daß es sich dabei um kompliziertere Phänomene handelte, nämlich um jene begriffsfähigen Vorstellungen, welche die Stufe und die Funktion der bloß durch Momente der sinnlichen Perzeption gefärbten Bilder überschreiben; es handelte sich dabei also um "Gedanken": "Die Glieder, aus denen sich das Dichterisch-Schöne zusammensetzt, sind die begriffsfähigen Vorstellungen. Durch diesen Zusatz unterscheiden wir sie von den Vorstellungen im allgemeinen. Aus den Gliedern, die sich auf alle möglichen Gegenstände unserer Welt beziehen, entstehen also Gruppen. Diese Gruppen stellen uns etwas vor, was sich mit den Gruppen der vorherigen Gattungen des Schönen [ d.h. des sinnlichen Schönen ] nicht ausschöpfen läßt [...], und deshalb ist ja den begriffsfähigen Vorstellungen seit jeher die Benennung *Gedanken* zuerkannt worden. Daher die Bezeichnung: das gedankliche Schöne. Das Material des gedanklichen Vorstellens ist völlig anders als in den vorherigen Gattungen des Schönen."<sup>46</sup>

Die begriffsfähigen Vorstellungen sind noch nicht Begriffe selbst, sie befinden sich erst auf dem Wege zur begrifflichen

Abstraktion. In ihrer Beschaffenheit sind sie bipolar: Auf der einen Seite repräsentieren sie ein gewisses Resultat oder eine gewisse Stufe der verallgemeinernden Erkenntnis, auf der anderen Seite bewahren sie noch einen Zusammenhang mit den Bildern im Bewußtsein, aus denen sie hervorgegangen sind.<sup>47</sup> P. Steiner und B. Volek interpretieren das in dem Sinn, daß sich die sog. "Bilder" unserer alltäglichen psychischen Erfahrung allzusehr nähern, während die Begriffe davon beträchtlich entfernt sind. Gerade der Umriß vereinigt in sich die emotionelle Lebendigkeit der Bilder mit der kognitiven Abstraktheit der Begriffe.<sup>48</sup> Dieser Gedanke - eine der zweifellos zentralen Ideen in Durdíks Poetik - ist eben deshalb so interessant, weil er die anschaulichen und unanschaulichen Seiten der Dichtersprache irgendwie in ein einziges spezifisches Ganzes, ein Gebilde integriert.

Aus alldem leitet nun Durdík einen wichtigen Gedanken ab, den er vorläufig (vgl. *Všeoobecná aesthetica*) eher psychologisch formuliert - nämlich die Konzeption der *O s z i l l a t i o n* der Vorstellungen, die er sogleich in einen engen Zusammenhang mit dem dichterischen Wort und seinem Sinn bringt, womit er der Semantik der Dichtersprache auf die Spur kommt: "Wenn ein *D i c h t e r* das Wort *H i m m e l* ausspricht, meint er zwar den Grundbegriff vom außerirdischen Raum auch, aber zugleich schimmern auch alle eben erwähnten [d.h. mannigfaltigen, assoziierten, akzessorischen] Vorstellungen in den Hauptsinn ein, in dem er das Wort eigentlich verwenden will, ja unter Umständen tritt eine von diesen am meisten hervor, so daß sie auch den Hauptsinn verdeckt. Hier bekommt freilich das *d i c h t e r i s c h e* *W o r t* ein bedeutend anderes Ansehen."<sup>49</sup> Dieses dichterische Wort wird hier ferner mit einem "von besonderen Obertönen begleiteten" und gefärbten Ton verglichen. Aus diesen und anderen Ausführungen (*Útvary básnické*) ist klar ersichtlich, wie der von Durdík vorerst als allgemeine Vorstellung definierte Umriß nunmehr mit der besonderen Beschaffenheit des dichterischen Wortes - womit freilich nicht bloß ein einzelner Ausdruck gemeint ist - verschmilzt; dazu tendierte übrigens auch schon die Konzeption von *Všeoobecná aesthetica*. In dem vollendeten und nicht herausgegebenen Teil des Buches *Poetika* wird der Umriß nun zum Wortsinn, zu einer spezifischen Anhäufung ("Gebilde" oder "Gruppe") von Bedeutungen, die sogar in den weiteren Bedeutungskontext einge-

gliedert werden und entsprechend seinen Veränderungen auch ihren Habitus, ihren Sinn ändern.<sup>50</sup>

Damit beginnt sich bei Durdík im Keim ein bedeutsamer Teil jener künftigen Lehre von der Semantik der Dichtersprache zu entwickeln, die dann bei den - dem sog. "tschechischen Formismus" nachfolgenden-Generationen der Prager Ästhetiker reif geworden ist. Durdíks Anschauungen sind freilich stets vom Schleier der formalistisch-psychologischen Terminologie verhüllt und nicht wenig durch das System der Beziehungstheorie selbst deformiert, aber gleichzeitig ist darin eines der Probleme der eigenen semantischen Analyse in der Poetik vorgezeichnet bzw. verschlüsselt. O.Hostinský knüpfte de facto an Durdíks Gedanken an, als er in seiner Lehre vom sog. "ästhetischen Begriff" diesen als Gesamtvorstellung definierte, in der sich um den logischen Begriffskern eine Menge anderer Attribute - die sog. "poetische Atmosphäre" - zusammenballt.<sup>51</sup> Diese Anschauungen Durdíks und eo ipso auch Hostinskýs - der beiden führenden Repräsentanten der Prager ästhetischen Schule - stehen gerade in dieser Hinsicht zweifellos in einem gewissen Zusammenhang mit der vollentwickelten semantischen Konzeption der dichterischen Benennung im Werk J.Mukařovskýs. Mukařovský selbst faßte die dichterische Benennung als dialektische Einheit des Benennungsaktes auf, in dem in der Regel ein gespanntes Gleichgewicht zwischen dem Pol der eigentlichen Bedeutung (der eigentlichen Benennung) und dem Pol der übertragenen Bedeutung (der bildhaften Benennung) herrscht.<sup>52</sup> Die Lehre von akzessorischen Bedeutungen des dichterischen Ausdrucks, die sich in Form einer aufgehäuften, oszillierenden Gruppe von Bedeutungen um eine Kristallisations-Bedeutungsachse (um den sog. "Bedeutungskern"<sup>53</sup>) - zusammenballen, wurde im tschechischen Kontext (unabhängig von der Einwirkung der Theorie und Terminologie des modernen russischen Formalismus) offensichtlich eher durch die Wirkung von Otakar Zich<sup>54</sup>, von dessen Poetik der junge Mukařovský am Anfang der zwanziger Jahre ausging, als etwa durch einen direkten Einfluß von Durdík her vermittelt. Zich selbst konzipierte aber den Gedanken einer Auslösung eines ganzen Büschels (trs) von sog. "Bedeutungsvorstellungen" in der Dichtersprache im Anschluß an seinen Lehrer Hostinský. Er hat dann ferner den Durdíkschen Dualismus der äußeren und



der inneren Form der Schönheit in der Wortkunst durch seine systematische, semantische (psychosemantische) Untersuchung der Dichtkunst als einer Bedeutungsvorstellungen tragenden sprachlichen Struktur überwunden. So faßte er z.B. die spezifische "Stimmungs-fülle" der Dichtersprache als Folge eines oszillierenden Komplexes der semantisch fungierenden sprachlichen Vorstellungen auf und bezeichnete sie diekt als Funktion des Wort-"Sinnes".<sup>55</sup> (Nebenbei bemerkt: diese weiteren und konkreteren Entwicklungszusammenhänge im tschechischen ästhetischen Denken haben P.Steiner und B.Volek in ihrer Studie nicht behandelt.)<sup>56</sup>

#### 4.

Das Problem der mit Wortzeichen operierenden Dichtersprache und überhaupt der *S p r a c h e* (*mluva*) im weiteren Sinne - mit beidem hatte sich ja Durdík eingehend beschäftigt - hatte freilich eine allgemeinere, tiefere Reichweite. Es wurde schon erwähnt, daß das faktische Kunstwerk - jene verwirklichte, verkörperte "Vision" - nach Durdík durch eine Objektivierung im sinnlich-wahrnehmbaren Material entsteht, um auf diese Weise zwischen zwei "Geistern", zwischen Urheber und Rezipient, vermitteln zu können. Der tschechische Denker ließ sich hier außerdem von der zeitgenössischen Sprachforschung belehren, die schon damals die Mitteilungsfunktion der Sprache gut kannte. Aber nicht genug an dem: Mit dem Problem der Objektivierung des künstlerischen Schaffens und somit auch der Intersubjektivität des fertigen Werkes tauchte bei ihm zugleich auch die wichtige Frage der Existenz dieses "dinglichen" Kunstwerks in der Gesellschaft auf, also ein *s o z i o l o g i - s c h e s* Problem, das mit den Kommunikationsprozessen, mit der Sprache und den Zeichensystemen eng verknüpft ist.

Eben in diesem Punkt hängen Durdíks Ästhetik und auch Zeichenlehre eng mit den soziologischen Konzeptionen und Theorien des Herbartianismus - bzw. mit dessen Sozialpsychologie - zusammen, worauf z.B. schon Karel Svoboda und Mirko Novák hingewiesen haben.<sup>57</sup> Die nahe Beziehung der Ästhetik der realisierten Kunstwerke zu den gesellschaftlichen Problemen war freilich nicht nur dem Ansatz Durdíks vertraut. Man muß wissen, daß schon Herbart die Ästhetik anders als wir betrachtete, da er in ihr eine viel breiter angelegte, um-

fassendere Disziplin erblickte, in die er auch die E t h i k mit einbezog. Er faßte nämlich die sog. "sittlichen Ideen" als Ästhetische Formen (Verhältnisse) der Bilder des menschlichen Wollens auf. Auch die eigentliche Ästhetik, d.h. genauer: die "angewandte" Ästhetik, die untersucht, wie die allgemeinen ästhetischen Formen in der Realität, d.h. in der Natur und in der Gesellschaft in Erscheinung treten, gerät bei ihm durch Vermittlung der Hauptkategorie der praktischen Philosophie (d.h. des Willens) mit den ethisch-gesellschaftlichen Fragen in Berührung. Ähnlich verhält es sich bei der sog. Herbartischen Schule: so etwa ist schon in Zimmermanns *Allgemeiner Ästhetik* der erste Teil einer Analyse der allgemeinen Formen, der zweite Teil dann der Behandlung dieser Formen in Anwendung auf die Natur, auf den Einzel- und "Socialgeist"<sup>58</sup> gewidmet. Josef Král und Karel Svoboda haben darauf hingewiesen, wie Durdík den erkünstelten Aufbau der Zimmermannschen Ästhetik, die in der ausgeklügelten Schematik "des schönen sozialen Geistes" und des "socialen schönen Geistes" (des "socialen schönen Vorstellens")<sup>59</sup> schwelgt, von Grund auf geändert hat. Im Vergleich damit ist das System des tschechischen Ästhetikers weniger kompliziert, weniger abstrakt deduktiv: Es schreitet vom Begriff des Schönen weiter zu seinen Gattungen (zum sinnlichen und zum geistigen Schönen) und zuletzt zu den Erscheinungen des Schönen in der Realität, d.h. in der Natur, Gesellschaft und Kunst. Durdík übernimmt zwar von Zimmermann viele Begriffe wie etwa die Untergliederung des "Socialgeistes" in den vorstellenden, fühlenden und wollenden, ferner Begriffe wie Sprach-, Kunstgesellschaft, wissenschaftliche (gelehrte) Gesellschaft, Humanitätsgesellschaft (*společnost jazyková, uměnná, vědecká, humanitní*) usw., aber er behandelt dabei - wie es schon Král festgestellt hat - "eher soziologische Probleme."<sup>60</sup>

Durdík bestimmt die "G e m e i n s c h a f t" (*spolek*) wiederum vom relationistischen Gesichtspunkt (auf Herbartianischer Grundlage) aus, den er auch in seine formal-psychologisch aufgefaßte Gemeinschaftstheorie (*spolkověda, sociologie*) überträgt. So bildet nach ihm erst das Verhältnis von zwei oder mehreren Verunftwesen eine Gemeinschaft und auf höherer Ebene eine Gesellschaft: Die Gesellschaft ist durch die bewußte Koexistenz ihrer Glieder (d.h. eigentlich durch psychologische Motivation), durch

ihre wechselseitigen Einwirkungen, durch ihr bewußtes, bewußt-gewordenes Zusammensein gegeben. Die Einwirkung bei diesen Interaktionen erfolgt dann vermittelt *Z e i c h e n*, also im allgemeinen durch Vermittlung der kommunikativen Zeichenprozesse, die Durdík zeitbedingt so formuliert: "Ein Geist kann auf einen anderen Geist ja nicht anders einwirken, als insofern er in Erscheinung tritt; er tritt eben durch Zeichen in Erscheinung, die wir beurteilen."<sup>61</sup> Nach Zimmermanns Vorbild unterscheidet Durdík die sog. "Zustände des Geistes", der in Gesellschaft wirksam wird; es handelt sich hier bekanntlich um das Vorstellen, Fühlen und Wollen. In das Vorstellen sind dabei offensichtlich alle Prozesse der menschlichen Erkenntnis einbezogen, von den untersten Stufen an bis zum begrifflichen Denken. Ein gemeinsames Vorstellen kann dann eben durch das *M i t t e i l e n* entstehen, denn dieses vermittelt zwischen den einzelnen Vorstellungen der individuellen Geister: "Wenn es also möglich sein soll, vom gemeinsamen Vorstellen zu sprechen, muß es vorerst möglich sein, daß sich die Geister ihr Vorstellen gegenseitig mitteilen. Das Mitteilen erfolgt nun vermittelt Zeichen, und das System dieser Zeichen ist die Sprache im weitesten Sinne des Wortes: die Gesamtheit der Mittel, mit denen wir unsere inneren Zustände nach außen ausdrücken."<sup>61</sup> Der rationale Kern dieser Ausführungen ist offenkundig, und wir kennen auch deren zeitgenössische Quellen. Durdík war damals nicht nur mit der im Geiste Herbarths entwickelten Sozialpsychologie und Soziologie, sondern auch mit der zeitgenössischen Sprachforschung vertraut, und er hielt eben die Linguistik *expressis verbis* für eines der Vorbilder der wissenschaftlichen Forschung, die sich von der Metaphysik losgesagt und ihren eigenen, selbständigen Weg eingeschlagen hat.<sup>63</sup>

Die weite Auffassung der Sprache (*mluva*) als Zeichensystem erlaubt nun Durdík, in den Kommunikationsprozeß auch die sog. "dinglichen Kunstwerke" einzugliedern - jenes "in Erscheinung getretene Schöne" -, mit anderen Worten: die fertigen, in bestimmten sinnlich wahrnehmbaren Materialien realisierten Werke. Diese "ausgeführte Kunst" (*výkonná uměna*), wie sie Durdík bezeichnet, ist deshalb auch ein Bestandteil der Sprache im allgemeinen Sinne des Wortes. Diese Sprache bildet ein System von Zeichen, durch die wir unsere Vorstellungen nach außen kennzeichnen und die wir mit dem Ohr oder den

Augen wahrnehmen können.<sup>64</sup> Da die Sprache in diesem Sinne auch eine gesellschaftliche Handlung ist (denn sie entsteht nur dort, wo mehrere Wesen beisammen sind, und somit ein Werk des "Gemeinschaftsgeistes" oder "Socialgeistes" - bei R. Zimmermann, heute würden wir sagen: des "Kollektivbewußtseins" - darstellt), setzt Durdík die künstlerische, soziologische und kommunikative, im allgemeinen Sinne sprachliche und somit auch *semiotische* Problematik in Wechselbeziehung: "Solange das Vorstellen im Inneren des Geistes verbleibt, gehört es ihm zu; wenn es sich aber einer anderen Gemeinschaft mitteilen will, muß es seine Zeichen haben: in diesen tritt es in Erscheinung, wird verkörpert und ausgedrückt; so entsteht nicht nur die *Sprache* (*mluva*) im weiteren Sinn, sondern mit deren Hilfe auch die *ausgeführte Kunst*. Während also das abstrakte Schöne selbst einem einzelnen zugehört, gehört die ausgeführte Kunst dem Sozialgeist zu; und solange sie ein Mitteilungsmittel, also eine Art Sprache für mehrere Einzelwesen ist, entsteht so wie dort eine Sprachgesellschaft hier eine *Kunstgesellschaft*. Die schaffenden und die genießenden Geister setzen sie zusammen (Entstehung, Genießen und Beurteilen von Kunstwerken).<sup>65</sup>

Es läßt sich nicht bestreiten, daß diese schon im 19. Jahrhundert entstandene Skizze einer so aufgefaßten Wechselbeziehung von ästhetischen, soziologischen und semiotischen Problemen in sich gewisse Anklänge an neue, moderne Gedanken trug, als ob sie auf ihre Weise buchstäblich die künftige strukturelle Zeichentheorie in der Ästhetik antizipiert hätte. Auf den ersten Blick könnte so bei einem eher naiven Interpreten der Eindruck entstehen, daß Josef Durdík die allgemeine Semiotik mit ihrer Anwendung auf die Kunst, wie sie später von den tschechischen Strukturalisten gearbeitet wurde, direkt vorweggenommen hat. Tatsächlich war es aber so, daß bei Durdík zuletzt stets die dogmatisch systematisierende Beziehungstheorie die Oberhand gewann (d.h. seine individuelle Version des Herbartischen Formalismus in der Zimmermannschen Fassung), die aber adaptiert und relativ aktualisiert wurde und mehr auf die ästhetische Empirie und faktische Problematik der Kunstwerke ausgerichtet war.

Die Vorherrschaft des alten Formalismus bewirkte aber zugleich auch größere und kleinere Deformationen der auftauchenden Zeichen-

problematisch, die sich in Durdíks para-oder semisemiotischer, dem Diktat der Formen (Verhältnisse) unterworfenen Konzeption zeigt. Das Ergebnis sind dann zahlreiche Halbheiten, nicht zu Ende geführte Andeutungen und überhaupt das, was man als formalistische "Amputationen" des Zeichens und der Semiose im allgemeinen bezeichnen könnte. So ist z.B. Durdíks Anerkennung der Sprache im weiteren Sinne des Wortes und der Kunstwerke als ihres Bestandteils durch die enge Begriffsbestimmung des Zeichens limitiert und verzerrt. Das Zeichen soll nämlich im wesentlichen nur objektivieren, als "äußere" Entität den "inneren Zustand (d.h. die sog. primäre oder abgeleitete Vorstellung) verkörpern und ausdrücken. Das alles erfolgt natürlich unter dem Einfluß der Herbart'schen Psychologie und Sprachtheorie - also noch im unmittelbaren Anschluß an Saussure. Auch Durdík wurde dabei - ähnlich wie der Wiener Musikologe und Kritiker E.Hanslick - immer wieder zu einer übermäßig akzentuierten Unterscheidung des Äußeren und Inneren verführt, also all dessen, was entweder innerhalb oder außerhalb der künstlerischen Struktur liegt.<sup>66</sup> Damit wurde die Beschaffenheit des Zeichens selbst als Komponente des ganzen Designationsprozesses samt den zugehörigen Korrelationen im bekannten Dreieck Signifikant - Signifikat - Referent<sup>67</sup> nicht nur reduziert, sondern auch deformiert. Gleichzeitig war auch die Auffassung der Beziehung einerseits zwischen den sog. natürlichen und künstlichen Zeichen, andererseits zwischen dem syntaktischen und semantischen Wert der Zeichen betroffen. Das alles wurde bei Durdík - wir wollen das nochmals wiederholen - dem dominierenden philosophischen (noetischen) Dualismus der Äußeren und inneren Phänomene und damit zugleich dem Dualismus des sinnlichen und geistigen Schönen (und damit auch der Äußeren und inneren Form) untergeordnet. Als direkte Konsequenz daraus entstand daraus die "gespaltene" Zeichenlehre Durdíks.

Im Rahmen des erwähnten Dualismus blieben auch die sog. "natürlichen" und "künstlichen" Zeichen abgesondert. Zur Mitteilung der Vorstellungen von Farben, Formen und Tönen werden nach Durdík direkte Mittel verwendet; die objektiven Farben, Formen und Töne sind also Zeichen dessen, was sich das Subjekt vorstellt. Darüber hinaus haben wir es mit "natürlichen" Zeichen zu tun, die angeblich jeder, der sie wahrnimmt, versteht. Diese "Sprache" der Farben, Formen und Töne faßt Durdík im weiten Sinn des Wortes auf,<sup>68</sup>

also nicht als die eigentliche, aus sprachlichen Zeichen zusammengesetzte Sprache - und das schon deshalb, weil seine "natürlichen" Zeichen angeblich nur die sog. "primären" Vorstellungen ausdrücken, d.h. sinnliche Daten ("Empfindungen"), die in jene Verhältnisse gebracht sind, die das sinnlich Schöne bekanntlich begründen. In diesen Bereich gehören dann nicht nur die Musik, sondern auch die "reinen" bildenden Künste, kurz alle autonomen, an andere Kunstmittel nicht gebundene Kunstformen mit Ausnahme der Dichtkunst: So ist zum Beispiel die Musik im Vergleich mit der Wortkunst und ihrem geistigen, gedanklichen Gehalt "inhaltslos", anders gesagt: asemantisch (vgl. die vorherigen Ausführungen). Nach Durđík sollen aber auch die non-verbale Künste eine Zeichen-"Sprache" darstellen, die bei ihm jedoch de facto zu einer Pseudosprache oder Halbsprache degradiert ist, die aus gleichsam "halbierten" Zeichen besteht. Durđík hat hier offenbar ganz übersehen, daß zum Beispiel die musikalischen Töne mit ihren Systemen nicht als natürliche Zeichen zu betrachten sind; zu solchen Zeichen kann aber auch die "Sprache" der anderen non-verbale Künste nicht einfach zugeordnet werden. Auch diese gebrauchen nämlich nichtsprachliche Zeichen mit einer spezifischen Stufe der "Künstlichkeit" (Konventionalität) und zugleich auch bestimmte Codes, die für die Teilnehmer am Kommunikations- und zugleich Designationsprozeß gemeinsam sind. Die sog. "künstlichen" Zeichen existieren dort, wo sie - aufgrund einer bestimmten Konvention - mit der Intention produziert werden, mit ihrer Hilfe etwas mitzuteilen; sie verfügen also immer über einen Sender. Die natürlichen Zeichen entbehren jedoch eines derartigen intentionalen Senders.

Durđík schreibt in seiner Ästhetik den nichtsprachlichen Zeichen eine verabsolutierte "Natürlichkeit" zu; die "Künstlichkeit" bleibt nur den sprachlichen Wortzeichen im engeren Sinne vorbehalten. Damit hängt freilich auch Durđíks weitere Behandlung der "natürlichen", nichtsprachlichen künstlichen Zeichen zusammen. Vom heutigen semiotischen Standpunkt aus würde man sagen, daß er bei diesen Zeichen lediglich den rein syntaktischen Wert anerkannte, da sie keine andere Bedeutung haben als in sich selbst und in ihren eigenen Kombinationen bzw. Relationen. Die sprachlichen Zeichen in der Dichtkunst - und sie allein - erhielten dagegen das Privileg, den semantischen Wert zu

tragen, d.h. (nach der heutigen Terminologie) auf das Signifikat (bzw. das Denotat) hinzuweisen. Der alte tschechische Formalist Durdík drückte das zwar anders aus, aber er meinte damit ungefähr dasselbe: Nach ihm ist die "semiotische Charakteristik" oder "zeichenhafte Charakteristik" (*významost semiotická či známková*) lediglich der Dichtersprache und der Sprache der künstlichen (sprachlichen) Zeichen überhaupt zugeordnet, denn nur durch ihre Vermittlung kann eine Beziehung zu den außersprachlichen Phänomenen angeknüpft werden. Den spezifischen "natürlichen" Zeichen anderer Künste (die in ihrer "reinen" Erscheinungsweise prinzipiell auf die "Sprache" im eigentlichen Sinne beschränkt sind und ohne zeichenhafte Hilfsmittel der Wortkunstwerke fungieren) hat aber Durdík eine derartige vollentwickelte semiotische Funktion abgesprochen; dies gilt zum Beispiel auch für die Beziehung der Musik zu dem außerhalb von ihr liegenden bezeichneten "Stoff". Durdík hielt eine solche Beziehung für etwas nur ad hoc Auftretendes, Zufälliges, Akzessorisches, also nicht für eine immanente ästhetische Gegebenheit, die lediglich durch die Formen (Verhältnisse) der non-verbalen Künste selbst bestimmt ist. Es ist daher kein Zufall, daß Durdík vorher mit den "echten" Zeichen nur in der Dichtersprache operierte. Dadurch verrät er indirekt, daß er die "Sprache" aller anderen Künste nur im weiteren, ungenauen und uneigentlichen Sinne des Wortes begreift. Ihre "Zeichen" sind - wenn man sie bei Durdík konsequent interpretiert - eigentlich nur reduzierte, amputierte Zeichen im Vergleich mit der wirklichen "semiotischen Sprache" der verbalen Zeichen.

Wenn also Durdík an mehreren Stellen seiner Ästhetik die realisierten Kunstwerke als Komponente der Sprache (des Zeichensystems) im weiten Sinne behandelt, bedeutet das faktisch weniger, als wir heute erwarten würden. Es ging ihm nämlich keineswegs darum, die Werke in jene zeichenhafte Beziehung zum Ganzen der Realität und zur Gesellschaft zu setzen, mit der später der Strukturalismus Mukařovskýs operierte. So weit war der tschechische Formalist noch nicht fortgeschritten, und die noetische, so oder so in jeder angewandten Zeichentheorie enthaltene Problematik war ihm im vollen Umfang und bis zur letzten Konsequenz nicht bewußt geworden.

Aber nicht genug an dem: Bei Durdík ist die Auffassung der Kunst als "Sprache" direkt in ihrem Kern gestört, ja dissoziiert.

Auch in diesem Punkt machte sich wieder die Wirkung des Dualismus des "Äußeren" und "Inneren" geltend, der in der Disjunktion des "Sozialen" (etwas Zusammengesetztes) und des "Individuellen" (Teile als ursprüngliche, reale Gegebenheiten) zutage trat. Durdík war in seinen soziologischen Ansichten ein Nominalist, ja geradezu ein Individualist, wie ihn auch später J. Král charakterisierte.<sup>71</sup> In der Gesellschaft konnte er nur die Realität der I n d i v i d u e n , der einzelnen "Geister" erkennen. Strikt lehnte er die sog. "Verdinglichung" ab, d.h. die spezifische Objektivität, Realität der gesellschaftlichen Erscheinungen und nannte geringschätzig Zeitgeist, Volksgeist und die "Geister" anderer Gemeinschaften "Trugbilder". In dieser Haltung zeigte sich klar seine antihegelianische Einstellung: "Nein; nicht in dem Ganzen als Ganzem steckt der Geist, sondern nur die ein Ganzes zusammensetzenden Einzelwesen sind die Geister; nicht in der Gemeinschaft als Gemeinschaft ist das Leben, sondern l e b e n d i g sind nur ihre G l i e d e r . Nicht die Gemeinschaft schafft die Glieder, sondern die Glieder schaffen die Gemeinschaft. Alles entgegengesetzte Sprachen ist also bildhaft, es macht den notwendigen Schein zum realen Ding."<sup>72</sup> Hiermit ist freilich Durdíks Auffassung der "Sprache" der Kunstwerke und ihrer Zeichenhaftigkeit buchstäblich halbiert und zerfällt. In eben diesem entscheidenden Punkt weicht diese Konzeption prinzipiell von der modernen strukturalistischen Theorie ab; dies gilt vor allem im Hinblick auf Mukařovskýs Begriff der Struktur mit ihrem Überindividuellen Charakter und natürlich auch für den Begriff der ästhetischen Funktion und des Kunstwerks in seiner sozialen Faktizität.

Die Folge des altformalistischen Dualismus des "Äußeren" und des "Inneren" zusammen mit der nominalistisch-individualistischen Gesellschaftslehre wirken sich in Durdíks Ästhetik nicht eben günstig aus. Durdík nimmt nämlich das Schöne in der Phantasie - d.h. die sog. "Werk-Vision" im Inneren des Geistes - aus dem sozialen und damit auch aus dem semiotischen Kontext heraus. Das im Einzelgeist existierende Schöne ist somit dem einzelnen zugeordnet und bekommt das Attribut "abstrakt" (aber nur im Verhältnis zum realisierten Schönen). Erst dieses in Erscheinung getretene Schöne oder die reale Kunst gehört dem "Sozialgeist" an. Die geradezu verderbliche Ungleichartigkeit des im Bewußtsein existierenden Schönen und dem im Werk realisierten ist augenscheinlich. In diesem



Punkt wird Durdíks gesamte Konzeption der Kunstwerke als Sprache bzw. Zeichen im Kern fragwürdig.

5.

Jene Abschnitte in den Schriften *Všeoobecná aesthetika* und *Poetika* die die Kunstwerke in Beziehung zur Sprache als Zeichensystem im weiteren und im engeren Sinn behandeln, beziehen sich auf philosophische Quellen, die dem Autor als gutem Kenner der Geschichte der neuzeitlichen Philosophie wohl bekannt waren. M. Novák vermutete hier eine Inspiration durch die Hegelsche Philosophie: Die Zweiheit "Geist" - "sinnliches Zeichen" (als Mitteilung des "Geistes") bei Durdík erinnerte ihn an die Ästhetik Hegels, ja er sprach gar von einer Annäherung der Herbartianischen Formästhetik und Spezialpsychologie (bzw. Soziologie) an die Hegelsche Dialektik oder sogar von einer "Kreuzung" zwischen ihnen; die Frage einer möglichen Vermittlung durch Zimmermann ließ er aber offen.<sup>73</sup> Novák gebührt zweifellos das Verdienst, durch seinen frühen Hinweis auf die Fragen der Zeichenhaftigkeit in der Sprache und in der Kunst bei Durdík auf gewisse vergessene Seiten in dessen Konzeption hingewiesen zu haben. Seine Ansicht, die Inspirationsquelle dafür sei in der Hegelschen Zeichen- und Symbollehre zu suchen, muß aber auf das rechte Maß zurückgeführt werden.

Die Hegelsche Phänomenologie des Geistes kennt die Begriffe des Zeichens oder des Symbols nicht als allgemein gültige Kategorien der Noetik oder der universal verbindlichen allgemeinen Semiotik (bzw. Symbollehre). So bedeutet zum Beispiel jenes bekannte "sinnliche Durchscheinen der Ideen" in der Kunst nicht eine stets existierende zeichenhafte bzw. symbolische Beziehung zwischen der sinnlichen Form des Werkes und der Idee; die Idee durchscheint bei Hegel die ganze Struktur der künstlerischen Form und steht ihr gegenüber nicht in der Beziehung des Bezeichneten oder Symbolisierten zum Bezeichnenden bzw. Symbolisierenden - schon deshalb nicht, weil sie unter die Realisierungen des absoluten Geistes in der objektiven Form der unmittelbaren sinnlichen Anschauung gehört und eine spezifische Äußerung der Wahrheit ist, sodaß sie den Vieldeutigkeiten und Momenten des Arbiträren beim Zeichen oder Symbol nicht unterliegen kann.<sup>74</sup>

Hiermit wird freilich jegliche produktive Verbindung zwischen

der Hegelschen Auffassung des Zeichens (Symbols) und der späteren Durđíkschen Zeichenlehre in der Ästhetik hinfällig. Ein anderer Bezug lag für Durđík weit näher: das Gedankengut der Soziologen und Psychologen der Herbartschule. Gewisse Vorzeichen für die Einführung des Problems "Sprache" in die Ästhetik und in die sog. "Gemeinschaftslehre" finden sich - ziemlich deutlich formuliert - schon bei Herbart selbst, der seine Psychologie mit der Staatslehre, den Einzelgeist mit dem Leben der Gemeinschaft verbinden wollte. In Verbindung damit verglich er die Vorstellungsmechanik mit dem Verhalten der Einzelpersonen in der Gesellschaft; Sprache und Handlung gehörten nach ihm zu den Hauptbedingungen für die Vermittlung des gesellschaftlichen Verkehrs zwischen den Individuen.<sup>75</sup> Herbarts Gedanken wurden von einer ganzen Schule der Sozialpsychologie und Völkerpsychologie verarbeitet und weiterentwickelt. Hierher gehören unter anderen Adolf Lindner (zuletzt Professor für Philosophie und Pädagogik an der Prager tschechischen Universität), ferner Herbert Lazarus (auch von Hegel stark beeinflusst) und der Sprachforscher Hermann Steinthal - beide von der Universität Berlin. Es war damals ganz üblich, die Sprache als Produkt der Gemeinschaft und des Volksgeistes anzusehen; ähnliche Gedanken lagen in dieser Zeit geradezu in der Luft, sie waren weit verbreitet und auch in Prag wohl bekannt.

Im Prinzip kann man also konstatieren, daß in diesem Umkreis der Herbartianischen Sozialpsychologie (Soziologie) und der von ihr beeinflussten Sprachforschung im Grunde auch Durđíks Gedanken soziologisch-linguistischen Charakters gehören, wie wir sie an mehreren Stellen in seinen Schriften *Všecbečná aesthetika* und *Poetika* aber auch in anderen Arbeiten finden. Králs Annahme einer Vertrautheit Durđíks mit den Ansichten von H. Comte und ihrer Wirkung auf seine Gemeinschaftslehre lassen wir hier beiseite, weil sie für unsere Problematik unwesentlich ist. Bedeutsam ist vielmehr Králs Würdigung und Einordnung von Durđíks Ansichten über die Gesellschaft: "Die Unterscheidung der Gesellschaft in eine vorstellende, fühlende und handelnde als Äußerung des Sozialgeistigen und die kaum widerspruchsfrei durchführbare Einteilung der Soziologie zeigt neben anderem den Einfluß der Theorien von Lazarus und Lindner, wie überhaupt kaum einer der wichtigeren Anhänger der Herbartschen Schule, aber auch der anderen deutschen und westlichen Philosophen - auch

der zeitgenössischen - Durdík unbekannt war. Aber gegenüber der westlichen, insbesondere der englischen\* und französischen Philosophie mangelte es ihm entweder an Mut, die Herbart'sche Grundlage zu verlassen [...], oder er ist von ihrer Zweckmäßigkeit, Unwiderlegbarkeit und Verträglichkeit mit jener überzeugt, sodaß sich der Einfluß jener Philosophie darin zeigt, daß sie die Herbart'schen Ansichten ergänzt und modernisiert, um deren Akzeptabilität und Verbreitbarkeit zu vergrößern."<sup>76</sup>

Bei der damals praktisch allgemeinen Aversion gegen Hegel, die in der gesamten tschechischen Ästhetik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich war, ist es nicht gut möglich zu behaupten, daß Durdík durch ihn gerade in seiner Zeichenlehre direkt beeinflusst worden war. Durdík wurde schon verhältnismäßig früh - und zwar eben im Umkreis jener "westlichen" Philosophen, von denen Král sprach, - mit einer bestimmten Auffassung der Semiotik bekannt. Schon in jungen Jahren machte sich Durdík gründlich mit den englischen und französischen Denkern bekannt, lernte als einer der ersten in Böhmen Comtes Positivismus kennen<sup>77</sup> und als gut unterrichteter Historiker der Philosophie schenke er auch den Ansichten John Lockes über Sprache und Zeichen, wie er sie in dem berühmten Werk *An Essay Concerning Human Understanding* fand, nähere Beachtung. Dies bezeugt Durdík's Buch *Dějepisný nástin filosofie novověké I*, herausgegeben im Jahre 1870 - also noch vor *Všeobecná aesthetika* (1875). Im Jahre 1870 finden wir also bei Durdík eine Definition der Semiotik, die wohl nicht ohne Hilfe des hervorragenden englischen Empiristen zustande gekommen ist; zu Locke hatte Durdík in diesem Zusammenhang weit nähere Beziehung als zu Hegel. (Dabei wirkte auch eine gewisse Anglophilie mit: Durdík erblickte in England eine "Hochburg der Freiheit", der Typ des "Gentleman" erschien ihm als Vorbild für jeden europäischen Gebildeten). In der Auslegung Durdík's ist die Semiotik eine Zeichenlehre bzw. eine Sprachforschung (*věda o známkách čili semiotika, totiž jazykozpyt*), die untersucht, wie "man seine Gedanken als innere Zustände durch äußere Zeichen - Wörter - ausdrückt."<sup>78</sup>

Locke war aber für Durdík durchaus nicht die einzige und maßgebende Quelle in diesem Zusammenhang. Durch ihn bekräftigte sich nur, was Durdík schon aus den Ansichten und Theorien der Herbart'schen Schule zur Sozialpsychologie oder Soziologie überhaupt und zugleich zur Sprachwissenschaft kannte. In eben dieser "kollekti-

ven Ideenatmosphäre" konnte Durdík auf Prager Boden leicht die von dieser Schule hervorgebrachten Ideen übernehmen. Kennzeichnend ist, daß er sich zu den tschechischen Theoretikern selten ausdrücklich bekannte und sie öfters nicht einmal zitierte. Das betrifft in erster Linie das Werk Gustav Lindners (1828-1887).<sup>79</sup> Lindner wirkte in den Anfängen des tschechischen Herbartismus als bedeutender Pädagoge, Psychologe und philosophischer Denker, der die Soziologie im Rahmen des Herbartismus "zum Gipfel" führte.<sup>80</sup> Durdík konnte eines der Hauptwerke Lindners - seine *Ideen zur Psychologie der Gesellschaft als Grundlage der Socialwissenschaft* 81 - nicht entgehen, ein Werk, das die soziologischen Probleme systematisch vom Gesichtspunkt der Sozialpsychologie aus behandelt. Auch Lindner unterlegte - schon vor Durdík - dem sog. "gesellschaftlichen Bewußtsein" kein hypostasiertes, "verdinglichtes" Substrat; so konnte Král später über ihn erklären, daß er dieses Bewußtsein nominalistisch, individualistisch auslegte (also in mancher Beziehung analog zu Durdík).<sup>82</sup> Auch Lindners Ansichten über die Sprache und ihre gesellschaftliche Funktion könnten überdies ohne weiteres aus Durdíks *Vseobecná aesthetika* entnommen sein. Ins gesellschaftliche Bewußtsein treten nämlich nach Lindner diejenigen Bewußtseinszustände ein, die den einzelnen Gesellschaftsgliedern eben infolge ihres wechselseitigen Verkehrs gemeinsam sind. Die Sprache beteiligt sich an diesem Verkehr und vermittelt ihn, sie ist deshalb ein wichtiger Träger des gesellschaftlichen Bewußtseins, an dem das individuelle Bewußtsein dadurch partizipiert, daß es auf irgendeine Weise nach außen in Erscheinung tritt. Im Falle der Sprache erfolgt das mit Hilfe eines "Systems von äußeren Zeichen" - den Wörtern. Nicht nur, daß diese Zeichen die individuellen Bewußtseinszustände fixieren, sie ermöglichen ihnen (Lindner spricht hier allgemein von "Vorstellungen"), nach außen hervorzutreten, mitgeteilt zu werden und an der Herausbildung des gesellschaftlichen Bewußtseins teilzunehmen.<sup>83</sup> Alle diese Ideen finden wir in wörtlicher Übereinstimmung auch in den Texten Durdíks.

Im Lichte dieser Zusammenhänge und Übereinstimmungen wird es nötig sein, auch den neuesten Versuch von P. Steiner und B. Volek auf das rechte Maß zurückzuführen, den Versuch nämlich, "zumindest einige der Wurzeln" der Semiotik dieses tschechischen Herbartianers in einer anderen intellektuell-philosophischen Tradi-

tion zu suchen, und zwar bei Bernard Bolzano.<sup>84</sup> Ihre Interpretation verdient aber jedenfalls Erwähnung, denn sie verweist sowohl auf Bolzanos Bedeutung in der Geschichte der Zeichen- und Bedeutungslehre in Böhmen, als auch - erstmals in der Literatur über Durdík - auf Bolzanos direkten Anteil bei Durdíks Zeichenlehre. Die Begründung selbst aber bei Steiner und Volek hat Schwachstellen und ist ohne weitere Spezifizierung kaum beweiskräftig. Der bloße Hinweis auf eine "bestimmte Verwandtschaft" zwischen dem Denken Bolzanos und Durdíks sagt selbst noch kaum etwas aus.

Bolzanos Zeichenlehre ist überdies mit seiner eigenen "logizistischen" Theorie der Vorstellung, des Satzes und des Urteils untrennbar verknüpft, mit der er so tief auf F. Brentano einwirkte und die später auch in der phänomenologischen Logik E. Husserls ihren Niederschlag fand. Der Prager Denker unterschied zum Beispiel prinzipiell die sog. "objektiven Vorstellungen" ("Vorstellungen an sich") als Komponenten des Satzes, die kein Subjekt dazu brauchen, daß man sie sich vorstellt, von den sog. "subjektiven Vorstellungen" in Form von Bewußtseinsphänomenen mit ihrer psychischen (empirischen) Faktizität.<sup>85</sup> Durdíks durch Zeichen ausgedrückte Vorstellungen blieben dagegen auf der traditionellen empirisch-psychologischen Basis (in der Herbartianisch-positivistischen Interpretation), und zwar als innere Bewußtseinszustände der empirischen Subjekte, die nach außen zwecks Mitteilung in Erscheinung treten. Zwischen beiden herrscht freilich ein ganz prinzipieller Unterschied gerade was die Erkenntnislehre anlangt - und zwar in der Auffassung der Vorstellungen, des Abstrahierungsprozesses und des Denkens überhaupt, sowie im Bereich der Ontologie. Bolzano separierte in seiner Semiotik streng und konsequent die "Bedeutung" des Zeichens, d.h. die objektive, unabhängig von den Bewußtseinszuständen "existierende" Vorstellung, von dem bloßen "Sinn", der von den subjektiven Prozessen im Bewußtsein des Zeicheninterpreten abhängt.<sup>86</sup> Im Gegensatz dazu arbeitete Durdík wiederum nicht mit diesem zentralen Begriff der "Bedeutung" (der "objektiven Vorstellungen") in Bolzanos Semiotik, sondern er kannte nur jene von Zeichen getragenen Vorstellungen, die sein vermeintlicher Vorgänger in der Zeichenlehre für subjektiv hielt. Bolzano führte seine semiotischen Ansichten in der berühmten vierbändigen *Wissenschaftslehre* (1837) aus. Dieses Werk war Durdík zweifellos bekannt, und

es entgingen ihm wohl auch nicht jene Abschnitte darin, die sich auf die Semiotik bezogen. Unmittelbar auf Durdíks Ästhetik wirkten aber auch die Arbeit und der persönliche Einfluß R.Zimmermanns. Zimmermann, der sich in seinen Prager Jahren 1852-1861 hauptsächlich der Ästhetik widmete, sollte ursprünglich das wissenschaftliche Erbe Bolzanos fortsetzen<sup>87</sup> und vermittelte damals dem jungen tschechischen Theoretiker offenbar auch eine nähere Vertrautheit mit Bolzanos Werk.

In der Kreuzung des Herbartianischen Formalismus und der Herbartianischen Sozialpsychologie mit der Hegelschen Dialektik (recte: mit Hegels Auffassung des Zeichens und Symbols) erblickte M.Novák eine bloße "Abweichung" von den Grundzügen des Durdíkschen Systems.<sup>88</sup> Wir haben aber gesehen, daß man auch in diesem Zusammenhang von der *d o m i n i e r e n d e n* Stellung der Herbart-Schule sprechen muß - man denke zum Beispiel an Lindner - was die Theorien über die Gesellschaft, das gesellschaftliche Bewußtsein und die Sprache anlangt. Erst auf dieser Grundlage konnten auf Durdík auch andere Denker mit unterschiedlicher philosophischer Grundhaltung partiell einwirken, wie etwa Bolzano mit seiner spezifischen Form der Semiotik, die sich - wie wir hörten - in ihren noetischen und ontologischen Grundlagen nicht mit der Zeichenlehre Durdíks deckt. Durdíks in manchen Bereichen eklektizistische, amputierte und inkonsequente Lehre vom Zeichen, von der Sprache und Gesellschaft war in der Geschichte der tschechischen Ästhetik - von der ausländischen Sekundärliteratur ganz zu schweigen - einige Jahrzehnte lang vergessen, und zwar eben wegen jener Umrahmung mit dem Herbartismus, seiner Schematik und Dogmatik und darüber hinaus auch infolge des ganz statischen ästhetischen Normativismus Durdíks, für den die sog. "Klassizität" als Gipfel aller ästhetischen Formen und der klassische Geschmack als einzig echter und absoluter galt.<sup>89</sup>

Der "Abweichung" Durdíks vom System seiner Ästhetik hat Novák eine nur "episodische" Bedeutung zugeschrieben, "denn Durdík war und blieb im Prinzip Herbart treu."<sup>90</sup> Zweifellos war Durdík unfähig, die semiotisch-soziologische Problematik konsequent anzuwenden und in das Zentrum des ästhetischen Systems zu integrieren. Dabei bleibt die angedeutete Beziehung zu Hegel etwas Sekundäres. Im Grunde hatte aber Durdíks "Abweichung" einen tieferen Sinn: Das von ihm geäußerte Interesse an linguistisch-semiotischen und gesellschaftstheoretischen Fragen im Rahmen der allgemeinen Kunst-

wissenschaft ist der Herbartschen Schule nicht so fremd, wie es den Anschein haben könnte. Eine andere Frage ist freilich, wie die mehr oder weniger dogmatisierten theoretischen Prinzipien der alten Formästhetik mit den Thesen der zeitgenössischen Zeichenlehre und Gesellschaftstheorie konkret zu verbinden und zu transformieren wären. In diesem Punkt konnte Durdík natürlich keinen Erfolg haben, da er in einer Periode lebte, da es noch keine funktional-strukturelle Linguistik und Semiotik, keinen russischen Formalismus, weder Phänomenologie noch Neopositivismus gab. Der tschechischen strukturellen Ästhetik, Kunst- und Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts, die der wissenschaftlichen Tradition der alten Prager formalen Schule verpflichtet ist, hat Durdík aber immerhin ein "Erbe" hinterlassen, das aber noch größtenteils brachliegt oder verkannt ist. Wenn wir versuchen, dieses Erbe in einer kurzen Formel zusammenzufassen, so würde sie etwa so lauten: Wie soll die Ästhetik die Kategorien der Form-(Struktur-)Analyse, der Semiotik einschließlich der Semantik und der Soziologie überhaupt in Beziehung zueinander setzen, vereinigen und anwenden?

In der Genese des tschechischen Strukturalismus spielt Josef Durdík nicht die Rolle eines direkten Antizipators oder Initiators, er hat auch nicht die Funktion eines wirklichen "Vermittlers", wie Otakar Zich mit seinem eigenartigen Prästrukturalismus. Es ist also nicht gut möglich, ihn im strengen Sinne des Wortes für einen direkten Vorläufer des tschechischen Strukturalismus zu halten, der so an den alten tschechischen Formalismus unmittelbar anknüpfen konnte.<sup>91</sup> Mirko Novák hat diese Zusammenhänge immerhin umsichtig erfaßt; Durdíks "episodische" Abweichung zur Semiotik schien ihm in gewisser Hinsicht sich der "heutigen Problematik der wissenschaftlichen (lies: strukturellen) Ästhetik" nähern.<sup>92</sup> Es war das Schicksal Durdíks, daß ihm der Lauf der Geschichte die Möglichkeit einer direkten Nachwirkung versagt hat. Im Jahr 1937 konnte deshalb Karel Svoboda über Durdík anlässlich seines hundertsten Geburtstags folgende Worte schreiben: "Nur so können wir uns erklären, daß diejenigen, die bei uns die Autonomie des Kunstwerks, die entscheidende Bedeutung der künstlerischen Gestalt, die Notwendigkeit der künstlerischen Stilisierung, den ästhetischen Wert der Sprache, die Absolutheit der Musik beweisen, sich zu Durdík nicht als zu ihrem Vorläufer bekennen."<sup>93</sup> Immerhin hat aber Durdík im Rahmen des Prager Linguistischen Zirkels Anerkennung gefunden. Schon im

Jahre 1932 hat Miloš Weingart Durdíks Buch *Kallilogie* und seine Verdienste auf dem Gebiet der Sprachforschung und der formalen Methode in der Literaturkritik sehr hoch eingeschätzt.<sup>94</sup> Das zitierte Kapitel über Durdík aus Nováks *Česká estetika* erschien zuvor als Artikel im Jubiläumsjahr 1937 (in *Slovo a slovesnost*). Nüchtern und ohne Überschätzung - wenn auch sehr allgemein - hat dann Jan Mukařovský Durdíks Stellung umrissen, indem er ihn in die breitere Tradition der sog. "ästhetischen Antezedentien" des tschechischen Strukturalismus eingereiht hat, wobei er an erster Stelle die heimische Herbartianische Ästhetik nennt, "deren tschechische Anhänger, J. Durdík und O. Hostinský, den Weg ebneten, auf dem sich in seinen letzten Arbeiten der Schüler Hostinskýs, O. Zich, der strukturalistischen Auffassung näherte."<sup>95</sup>

Abschließend bleibt noch zu bemerken, daß der tschechische ästhetische Herbartismus in der Person Durdíks, aber allgemein auch auf dem böhmischen Boden, nicht ohne fruchtbringende Auseinandersetzung mit jener ausgeprägten Orientierung des philosophischen Denkens in Mitteleuropa entstehen konnte, die (zum Beispiel bei Roger Bauer) als "österreichischer Antidealismus" bezeichnet wird oder sogar als Kern der österreichischen geistigen Tradition der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, einer (nach Michael Joseph Fesl) auf der Ablehnung des nur subjektiven und eng psychologischen Standpunktes gegründeten, in der großen Gestalt Bolzanos klassisch verkörperten Tradition.<sup>96</sup> Eben diesem - man könnte auch sagen - fast "schicksalhaften" Thema der ursprünglichen Bindungen zwischen der tschechischen und der deutschösterreichischen Gedankenwelt ist die tschechische Historiographie der Ästhetik viel schuldig geblieben...

#### A n m e r k u n g e n

1. Einer Arbeit über den alten tschechischen Formalismus und insbesondere über den fast vergessenen J. Durdík kann wohl die Gefahr drohen, daß sie auch in jene "Bohemica" versinkt, für die das "non leguntur" gilt. Dies war auch der Grund, warum der Verfasser dieser Studie eine umgearbeitete und neu ergänzte Fassung seiner zunächst 1960 damals tschechisch erschienenen Abhandlung nun in ihrem deutschen Wortlaut bringt: Vgl. O. SUS, *Sémantické problémy umění u Josefa Durdíka (Z dejin české estetiky: formalismus a sémantika)*. In: *Filosofický časopis* 8



- (1960), 776-809. Dabei wurde die neue, wenn auch überaus selten erscheinende Literatur über Durdík berücksichtigt und ferner eine breiter angelegte kritische Darlegung seiner die Semiotik und Semantik betreffenden Ansichten gegeben. - Auf diese Problematik und ihre weiteren Zusammenhänge beziehen sich auch andere Arbeiten des Verfassers, zum Beispiel: Anfänge der semantischen Analyse in der tschechischen Poetik (Josef Durdík und seine Theorie der dichterischen Sprache), in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 7 (1964), H.1 (12), 42-56; ders., Typologie tzv. slovanského formalismu a problémy přechodu od formálních škol ke strukturalismu, in: *Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů*, Praha 1968, 293-300; ders., On the Genetic Preconditions of Czech Structuralist Semiology and Semantics. An Essay on Czech and German Thought, in: *Poetics* 4 (1972), 28-54; ders., A Contribution to the Prehistory of Relations between Formalism and Semantics. The Czech Semantics in statu nascenti: A Historical Retrospect (=Working Papers and Pre-publications, No. 42, Series A), Urbino 1975; ders., Zwischen "Formalismus" und Strukturalismus. Zur Kritik am sog. slavischen Formalismus und zu den Problemen des Übergangs von der "Prager Ästhetischen Schule" zur strukturalen Literatur- und Kunsttheorie, in: *Die Welt der Slaven* 22 (1977), H.2, 401-431.
2. P.STEINER, B.VOLEK, Semiotics in Bohemia in the 19th and Early 20th Centuries: Major Trends and Figures, in: *The Sign. Semiotics around the World*, R.W.Bailey, L.Matejka, P.Steiner, editors, Ann Arbor 1978, 207-226 (hier über Durdík: 210-214).
  3. M.NOVÁK, *Česká estetika. Od Palackého po dobu současnou*, Praha 1941, 76.
  4. P.STEINER, B.VOLEK, *Semiotics in Bohemia...*, 210, 214.
  5. O.HOSTINSKÝ, Herbart's Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmäßig dargestellt und erläutert, Hamburg-Leipzig 1891, 96 (Anmerkung Nr. 14). Dieselbe Meinung wiederholt J.ZUMR, *Teoretické základy Hostinského estetiky* (Hostinský a Herbart), in: *Filosofický časopis* 6 (1958), 308.
  6. O.HOSTINSKÝ, Herbart's Ästhetik..., 92, 95 (Anmerkung Nr.14); vgl. auch J.F.HERBART, *Sämtliche Werke*, Hrsg. von G.Hartenstein, Leipzig 1850-1852, Bd.8, *Schriften zur praktischen Philosophie* 1, 18: "Daraus geht hervor, daß jeder Teil dessen, was als zusammengesetzt gefällt oder mißfällt, für sich und einzeln genommen gleichgiltig, mit einem Wort, daß die Materie gleichgiltig, die Form hingegen der ästhetischen Beurteilung unterworfen sei."
  7. O.FLÜGEL, Über den formalen Charakter der Ästhetik, in: *Zeitschrift für exakte Philosophie im Sinne des neueren philosophischen Realismus* 4 (1863), 349f. Im 3. und 4. Jahrgang dieser Zeitschrift verließ eine ausgedehnte Diskussion über dieses Problem; Flügel stellte sich dabei gegen die Ansichten von R.Zimmermann und J.W.Nahlowky.
  8. O.HOSTINSKÝ, Herbart's Ästhetik..., 97-98 (Anmerkung Nr.14).
  9. Ebenda.
  10. Diese Zusammenhänge sind übrigens bekannt, freilich nur im allgemeinen. Darauf verweist in dieser allgemeinen Form auch J.ZUMR, *Teoretické základy Hostinského estetiky*, 308.
  11. O.HOSTINSKÝ, Herbart's Ästhetik..., 90 (Anmerkung Nr.14). Anzumerken ist, daß Herbart's angeblich reiner "Empirismus" in der Ästhetik überschätzt wird, wenn man ihre philosophischen Wurzeln (trotz

Herbarts Trennung von Ästhetik und Metaphysik) nicht erkennt. Herbart selbst wollte die "richtige Mitte" zwischen einer mystischen und empirischen Sicht der Ästhetik einnehmen; darauf weist schon Hostinský hin: "Herbart wollte jedoch um jeden Preis das Prinzip des Formalismus von der Erfahrung (d.h. von der Beurteilung der e i n z e l n e n Ästhetischen Elemente) unabhängig, auf spekulativem Wege aus dem Begriffe des Ästhetischen entwickeln.." (O.HOSTINSKÝ, l.c.9o, Anmerkung 14). Hostinský hat in der genannten Arbeit bestimmte empirische Züge der Herbartschen Ästhetik sorgfältig dargestellt, aber auch nicht vergessen, daß deren Beziehung zur tatsächlich empirischen nachherbartianischen Ästhetik eigentlich "zwiespältig" war; dazu vgl. Otakara Hostinského Estetika I. Všeobecná estetika. Napsal Z.Nejedlý, Praha 1921,62. Zumrs Behauptung, Herbart wäre es gelungen, sich von allem Mystizismus loszulösen (J.ZUMR, Teoretické základy Hostinského estetiky, 3o6), ist deshalb anzuzweifeln. Der Terminus "Mystizismus" ist hier auch nicht eben am Platze; vielmehr handelt es sich um Momente einer gewissen idealistischen, in der Metaphysik wurzelnden Mystifikation. In diesem Sinne ist es unzutreffend, auf eine Kritik des Herbartschen Formalismus und seiner noetischen bzw. ontologischen Voraussetzungen zu verzichten.

12. J.F.HERBART, Sämtliche Werke 2, Kurze Enzyklopädie der Philosophie, 372.
13. J.F.HERBART, Sämtliche Werke 12, Historisch-kritische Schriften, 218.
14. J.F.HERBART, Sämtliche Werke 2, 113; zitiert bei M.NOVÁK, Česká estetika, 61.
15. Vgl. K.SVOBODA, Durdíkova estetika, in: Naše věda 18 (1937), 2o6. Ausführlicher darüber: O.SUS, O interpretaci Hegelovy estetiky (Několik problémů z dějin estetiky), in: Filosofický časopis 6 (1958), 798ff.
16. J.DURDÍK, Všeobecná aesthetika (=Všeobecná aesthetika a rozpravy filosofické. Sepsal dr. Josef Durdík, Část 2, Všeobecná aesthetika), Praha 1875, 21.
17. In der eigentlichen Kunstlehre muß freilich Durdík von diesen richtigen Ansichten Abstriche machen, sie adaptieren und zum Beispiel eine modifizierte Definition des "Inhalts" im Falle der Dichtkunst mit ihrem "geistigen Schönen" annehmen.
18. In einem anderen Zusammenhang sieht auch K.Svoboda eine solche Tendenz Durdíks zum Positivismus; er verweist auf seine Ablehnung der metaphysischen Spekulation in der Ästhetik und auf seinen Wunsch, diese der Naturwissenschaft anzunähern (vgl. K.SVOBODA, Durdíkova estetika, 2o8). Eine andere Frage ist freilich, ob es Durdík war, der "bei uns wohl zum erstenmal" den westlichen Positivismus propagierte (K.SVOBODA, ebenda.).
19. J.DURDÍK, Všeobecná aesthetika, 143; ders., Poetika jakožto aesthetika umění básnického (=Všeobecná aesthetika. Sepsal dr. Josef Durdík, Část 1, Poetika jakožto aesthetika umění básnického), Praha 1881, 5o und a.a.o. vgl. z.B. S.7o: "Obwohl die äußere Form des Gedichts sinnlich ist, ist der wahre dichterische Inhalt geistig, und somit steht die Poesie allen sinnlichen Künsten gegenüber."
20. J.DURDÍK, Všeobecná aesthetika, 143.
21. Vgl. dazu O.SUS, Die Genese der semantischen Kunstauffassung in der

modernen tschechischen Ästhetik, in: Die Welt der Slaven 17 (1972), H.1, 204ff.; die weitere Literatur ist in der Anmerkung Nr.1. angeführt.

22. J.MUKAŘOVSKÝ, Předmluva, in J.MUKAŘOVSKÝ; Kapitoly z české poetiky 3. Máchovské studie, Praha 1948, 10-11 (Dieses Vorwort zur umfangreichen Arbeit Máchův Máj. Estetická studie ist mit Oktober 1928 datiert und stützt sich auf die Grundbegriffe des russischen Formalismus).
23. J.DURDÍK, Poetika..., 43 dazu vgl. auch R.PEČMAN, Josef Durdík und die Musik, in: Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity 27-28, řada hudebněvědná (H) 13-14 (1978-1979), 18.
24. J.DURDÍK, Kallilogie čili o výslovnosti, Praha 1873, 74: "Die dichterische Schönheit besteht nicht im Klang, also im Rhythmus und Reim, sondern sie beruht nur auf den Vorstellungen..."; vgl. auch ebenda, 75, 76. Ähnliches findet sich auch in den Büchern: Všeobecná aesthetika und Poetika jakožto aesthetika umění básnického.
25. Darauf verwies K.SVOBODA, Durdíkova estetika, 204; er erwähnt hier Shaftesbury und Goethe. Der Begriff der "inneren Form" ("inward form") wurde von Shaftesbury und von Goethe übernommen.
26. F.Th.VISCHER und seine umfangreiche Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen war Durdík gut bekannt. Er erwähnt Vischer gleich im Vorwort zu seiner Všeobecná aesthetika, wobei er sein Werk mit dem Aufbau der Arbeit von Vischer vergleicht, die er sogar für das bedeutendste Werk hält, das je über die Ästhetik verfaßt wurde (Všeobecná aesthetika, 116). Auch K.SVOBODA (Durdíkova estetika, 207) vermerkt den Einfluß Vischers auf Durdík.
27. F.Th.VISCHER, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen 3, Abschn.2, H.5, Die Dichtkunst, Stuttgart 1857, §835, 1162-1163 und a.a.O.
28. Auf die Übernahme dieses Gedankens durch Durdík verweist K.SVOBODA, Durdíkova estetika, 204. (Vgl. auch R.ZIMMERMANN, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, Wien 1865.)
29. M.NOVÁK, Česká estetika, 68. Das Hauptmotiv dieser Reduktion der Dichtkunst auf die Formen der Vorstellungen erblickt Novák in der Herbartschen Individualpsychologie und ihrer "Verhältnis"-Mechanik der Vorstellungen.
30. J.DURDÍK, Poetika..., 51.
31. Ebenda.
32. Ebenda, 159
33. J.DURDÍK, Všeobecná aesthetika, 599.
34. Ebenda, 602.
35. Ebenda, 594.
36. Ebenda, 595.
37. Ebenda, 602.
38. Ebenda.
39. Ebenda, 278.
40. J.DURDÍK, Útvary básnické (Třetí kniha Poetiky). Z pozůstalosti spisovatelovy vydává Ant.Papírník, in: Česká mysl 14 (1913), 113-126, 260-276; Česká mysl 15 (1914), 159-172, 271-287, 409-416.

41. J.DURDÍK, Útvary básnické, in: Česká mysl 14, 115.
42. P.STEINER, B.VOLEK, Semiotics in Bohemia., 212-213; über Durdíks Auffassung des Abstrahierungsprozesses und des sog. Umrisses s. schon früher und ausführlich: O.SUS, Sémantické problémy umění u Josefa Durdíka, 80ff; ders., Anfänge der semantischen Analyse in der tschechischen Poetik., 51ff. (Beide Studien sind bei Steiner und Volek unerwähnt geblieben).
43. J.DURDÍK, Všeobecná aesthetika, 256.
44. Ebenda, 258.
45. Es ist ein interessantes Faktum, daß sich Vischer mit einem ähnlichen Problem befaßte, wobei er von anderen Prämissen ausging (vgl. F.Th.VISCHER, Ästhetik 3, 1/5, §836, 1167). Ob vielleicht Durdík in diesem Zusammenhang eben durch Vischers Konzeption inspiriert wurde, ist schon eine andere Frage; eines ist aber unzweifelhaft: Durch seine Auffassung der allgemeinen Vorstellung oder des Umrisses wollte sich der tschechische Formalist mit der verbreiteten Ansicht von der sog. Anschaulichkeit des Schönen überhaupt, und folglich auch des Dichterisch-Schönen, auseinandersetzen.
46. J.DURDÍK, Útvary básnické, in Česká mysl 14, 117.
47. J.DURDÍK, Všeobecná aesthetika, 264-265.
48. P.STEINER, B.VOLEK, Semiotics in Bohemia., 212.
49. J.DURDÍK, Všeobecná aesthetika, 260.
50. J.DURDÍK, Útvary básnické, in: Česká mysl 14, 120. (Nebenbei bemerkt: Diese interessanten Fragen der tschechischen Semantik der Dichtersprache in statu nascendi und einer Transformation der ursprünglichen allgemeinen Vorstellung - des sog. Umrisses - in den Wortsinn haben P.Steiner und B.Volek in ihrer Studie nicht näher beachtet.)
51. (Z.NEJEDLÝ), Otakara Hostinského Esthetika 1, 335.
52. J.MUKAŘOVSKÝ, Dvě studie o básnickém pojmenování 2. K sémantice básnického obrazu, in J.MUKAŘOVSKÝ, Kapitoly z české poetiky 1. Obecné věci básnictví, Praha 1948, 2. ergänzte Ausgabe, 167.
53. Es verdient Beachtung, daß die Termini 'významové jádro' (Bedeutungskern) und 'akcesorní významy' (akzessorische Bedeutungen) als tschechische Äquivalente der von den russischen Formalisten (Tynjanov und Tomaševskij) verwendeten Termini zu betrachten sind. Vgl. dazu: J.MUKAŘOVSKÝ, Máchův Máj. Estetická studie, in: J.MUKAŘOVSKÝ, Kapitoly z české poetiky 3, 113, Text und die Fußnote Nr.36.
54. Vgl. dazu O.ZICH, O typech básnických, in: Časopis pro moderní filologii a literaturu 6 (1917-1918), H.2 (1918), 97-98; Abdruck in Buchform: O typech básnických, Praha 1937, 43. Näheres über Zichs Poetik und eingehender über seine besondere "prästrukturelle" Stellung s. bei O.SUS, On the Origin of the Czech Semantics of Art: The Theory of Music and Poetry in the Psychological Semantics of Otakar Zich, in: Semiotika 9 (1973), No.2, hier hauptsächlich 128-139, oder in der deutschen Studie desselben Autors: Die Genese der semantischen Kunstauffassung in der modernen tschechischen Ästhetik, 201-224; s. ferner auch die in der Anmerkung Nr.1 angeführte Literatur.

55. O.ZICH, O typech básnických, in: Časopis pro moderní filologii a literaturu, 98; in der Buchausgabe, 43.
56. Beide amerikanische Autoren führen sogar an, daß nach J.Durdík angeblich "die semiotische Orientierung der formalistischen Ästhetik in Böhmen ein Ende genommen hat" und daß O.Hostinský für die Semiotik kein direktes Interesse mehr zeigte; vgl. ihren Aufsatz: Semiotics in Bohemia., 214.
57. J.KRÁL, Herbartovská sociologie, Praha 1921, 214ff; M.NOVÁK, Česká estetika, 70.
58. R.ZIMMERMANN, Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, 521f.
59. J.KRÁL, Herbartovská sociologie, 214-215, Fußnote Nr.4.; auch K.SVOBODA, Durdíkova estetika, 207-208.
60. J.KRÁL, Herbartovská sociologie, 215, Fußnote Nr.4.
61. J.DURDÍK, Všeobecná aesthetika, 451.
62. Ebenda, 463.
63. Ebenda, 133; auf denselben Gedanken kommt Durdík auch an anderen Stellen in Všeobecná aesthetika zurück. Aus der Sprachforschung kannte er unter anderem sehr gut auch die Schrift von M.MÜLLER, Lectures on the Science of Language (London 1861-1864), und zwar wohl in der deutschen Übersetzung (Leipzig 1863-1866), worauf A.Papírník verweist, vgl. J.DURDÍK, Útvary básnické, in: Česká mysl 14, 114. Sicherlich wußte er auch von den Arbeiten der Herbartianischen Sozialpsychologen und Sprachtheoretiker - es genügt nur auf Lazarus und Steinthal hinzuweisen; diese haben sogar 1859 die Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft (1859-1890) begründet.
64. J.DURDÍK, Poetika., 119.
65. J.DURDÍK, Všeobecná aesthetika, 467.
66. J.STŘÍTECKÝ, Předmluva, in: E.HANSLICK, O hudebním krásnu. Příspěvek k revizi hudební estetiky, übers. von J.Střítecký, Praha 1973, 90.
67. Wir verwenden hier und im folgenden die Terminologie und Klassifikation aus der Arbeit von U.ECO, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Übers. von Günter Memmert, Frankfurt a.M., 1973, 28 und a.a.O.
68. J.DURDÍK, Všeobecná aesthetika, 463.
69. Vgl. dazu U.ECO, Zeichen, 38.
70. J.DURDÍK, Poetika., 492. Durdíks Auffassung der Musik als "reiner" Kunst wird ausführlich dargestellt und kritisch bewertet von R.PEČMAN, Josef Durdík und die Musik, 15ff.
71. J.KRÁL, Herbartovská sociologie, 216.
72. J.DURDÍK, Všeobecná aesthetika, 460.
73. M.NOVÁK, Česká estetika, 70, 72-73; vgl. dazu auch P.STEINER, B.VOLEK, Semiotics in Bohemia., 210. (Beide amerikanischen Autoren betonen zum Unterschied von Novák, daß einige der Wurzeln der Durdíkschen Semiotik bei B.Bolzano - also nicht bei Hegel - zu suchen sind.)
74. S. dazu O.SUS, On the Genetic Preconditions of Czech Structural-

- list Semiology and Semantics, 36-40.
75. J.F.HERBART, Sämtliche Schriften 6. Schriften zur Psychologie, 31.
  76. J.KRÁL, Herbartovská sociologie, 220-221. In der Fußnote Nr.1 zu dieser Textstelle (in unserem Zitat durch ein Sternchen gekennzeichnet) fügt Král unten hinzu: "...aber bei alledem bleibt die deutsche Philosophie seine Grundlage."
  77. J.KRÁL, Československá filosofie. Nástin vývoje podle disciplin, Praha 1937, 40; ders., Herbartovská sociologie, 212.
  78. J.DURDÍK, Dějepisný nástin filosofie novověké 1, Praha 1870, 142, vorher vgl. auch 134-135.
  79. Diese Durdíksche Haltung charakterisiert J.KRÁL, Herbartovská sociologie, 220-221, in der Fußnote Nr.3: "Gegenüber den heimischen Philosophen mangelt es Durdík an einem immer offenen Auftreten und an einer unpersönlichen, sachlichen Bewertung ihrer Leistungen, wie denn persönliche Momente auch hier sein Schaffen beeinflussen."
  80. J.KRÁL, Československá filosofie, 38.
  81. G.A.LINDNER, Ideen zur Psychologie der Gesellschaft als Grundlage der Socialwissenschaft, Wien 1871 (1870).
  82. J.KRÁL, Herbartovská sociologie, 162.
  83. Zu diesen Gedanken vgl. G.A.LINDNER, Ideen zur Psychologie der Gesellschaft..., 93, 113f.
  84. P.STEINER, B.VOLEK, Semiotics in Bohemia..., 210-211.
  85. B.BOLZANO, Wissenschaftslehre. Versuch einer ausführlichen und größtenteils neuen Darstellung der Logik mit steter Rücksicht auf deren bisherigen Bearbeiter 1. Hrsg. von mehreren seiner Freunde, Sulzbach 1837, 216-217.
  86. Das konstatieren auch P.STEINER und B.VOLEK, Semiotics in Bohemia..., 208.
  87. J.KRÁL, Československá filosofie, 26-27, 35-36.
  88. M.NOVÁK, Česká estetika, 73.
  89. J.DURDÍK, Všeobecná aesthetika, 95, 96.
  90. M.NOVÁK, Česká estetika, 73.
  91. J.RACEK führt z.B. an, daß "wir die Wurzeln und methodischen Voraussetzungen für die Entstehung der strukturalistischen Ästhetik vor allem in der Herbartianischen Ästhetik suchen müssen, bei uns bei Josef Durdík, dessen Gestalt in diesem Sinne kritisch und wissenschaftlich noch immer nicht hoch genug geschätzt wird"; vgl. seine Studie: Otakar Hostinský, tvůrce a zakladatel české hudební vědy, in: Musikologie 2 (1949), 68. Neulich schrieb R. PEČMAN in seiner Studie über Durdík und die Musik (l.c., 24), daß erst nach Jahren an Durdíks Ästhetik angeblich diejenigen "angeknüpft" haben, die die Frage der Zeichenhaftigkeit auf dem Gebiet verschiedener Kunstgattungen durchdachten, d.h. in erster Linie J.Mukařovský. Pečman bezieht sich dabei (vgl. seine Fußnote Nr.75 und 17, l.c.24, 12) auf den Vortrag Mukařovskýs Úkoly obecné estetiky (in: J.MUKAŘOVSKÝ, Studie z estetiky, Praha 1966, 64). Aber dort wird in diesem Zusammenhang nur davon gesprochen, daß am sog. "heutigen Stand der Ästhetik" und ihrer Umgestaltung auch

die tschechische Ästhetik mit ihren Vorläufern ~ Hostinský, Durdík, Šalda und Zich - Anteil hat.

92. M.NOVÁK, Česká estetika, 73 (dazu auch 76).
93. K.SVOBODA, Durdíkova estetika, 211-212.
94. M.WEINGART, Zvuková kultura českého jazyka, in: Spisovná čeština a jazyková kultura. Hrsg. von R.Havránek und M.Weingart, Praha 1932, 175-176.
95. J.MUKAŘOVSKÝ, Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře. In: J.MUKAŘOVSKÝ, Kapitoly z české poetiky 1, 24 (Zitiert wird nach der deutschen Übersetzung von W.Schamschula in: J.MUKAŘOVSKÝ, Kapitel aus der Poetik, Frankfurt a.M. 1967, 26)
96. Vgl. R.BAUER, Der Idealismus und seine Gegner in Österreich (=Beihefte zum Euphorion, H.3), Heidelberg 1966,9 und a.a.O.; ferner M.J.FESL, Schreiben an die Akademie bei Überreichung von Bolzano's Werken, in: Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Classe, Jg. 1849, H.8 (Oktober), 157.





Miroslav PROCHÁZKA (Praha)

U ZÁKLADŮ SÉMIOTIKY DIVADLA. II.  
SÉMIOTIČKÁ TÉMATA V ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ TEATROLOGII

Jak už bylo uvedeno v první části této studie, jeden z raných pokusů o formulaci znakové povahy divadla vycházel kromě jiného z kritiky O. Zicha. Stalo se tak ovšem v době, kdy nebyla k dispozici pouze Zichova studie o loutkovém divadle, ale i úvaha o divadelní scéně a dokonce již několik let uplynulo od vydání jeho Estetiky dramatického umění. Byla tedy skutečně oprávněná Bogatyrevova kritika, když vytýkala Zichovi, že nechápe znakovou povahu umění? Zhodnocení Zichova přístupu by vyžadovalo (pro velký význam jeho knihy) samostatné a rozsáhlé pojednání; pro naše účely bude třeba alespoň stručně odpovědět na otázku, zda Zich byl či nebyl sémiotik a zda jeho pojetí skutečně trpělo tím, že nechápal znakovou povahu umění.

V Zichově základním teatrologickém díle - Estetice dramatického umění - se skutečně téměř nesetkáme s termínem znak. Přesto lze tvrdit, že Zichova teorie je v zásadě sémiotická a vytvořila elementární předpoklady pro sémiotiku divadla. Tento její význam byl podtrhnut již r.1933 v Mukařovského úvaze nad Estetikou dramatického umění a důsledně zhodnocen v nedávné době.<sup>1</sup> Přitom některé aspekty sémiotických procesů divadelního dění nezachytil Zich teprve v Estetice, ale sledoval je už od první poloviny 20.let - např. ve studiích Podstata divadelní scény (1923) a Loutkové divadlo (1923). V tomto popisu Zichovy sémiotiky divadla mi nejde o násilné hledání něčeho, co by bylo jeho myšlení cizí; chci poukázat na to, že zachycení procesů označování bylo hluboce zakořeněno v Zichově koncepci divadla, i když ještě nebylo plně terminologicky podchyceno.

Zichova Estetika dramatického umění (1931) je rozsáhlým pojednáním, které se však nezabývá celým divadlem jako uměleckým druhem, ale tím, co bychom (povšechně řečeno) nazvali činohrou a operou (resp.hudebním dramatem). Zich se zde vyrovnává s různými jednostrannými přístupy, které vycházejí z akcentace některé ze "složek" divadla (text, libreto - literatura, hudba), či vysvětlují

divadlo jako soubor různých umění. Zich chce ukázat dramatické umění jako svébytný umělecký celek, který není odvoditelný z jiného uměleckého druhu. Sleduje jeho *strukturu* (aniž by byl tento termín uváděn - Zich ovšem poznamenává, že struktura je pro něj totéž co "konkrétní forma", přičemž poukazuje na kořeny tohoto pojmu v české uměnovědné tradici, zvláště u Hostinského);<sup>2</sup> prakticky celá kniha je zkoumáním strukturních souvislostí. Zich postupně probírá problémy textu, herce, dramatické osoby, děje, scény, hudby, problémy režie, zkoumá také vztah dramatického umění ke skutečnosti, podstatu divadelní iluze, otázky stylizace a dramatických slohů. I když zde najdeme názory již překonané (např. postoj k filmu, pantomimě atp.), přesto je jeho pojednání v řadě bodů dodnes nepřekonaným vývojovým stupněm myšlení o divadle.

Důležitost otázky sémiotické platnosti Zichových poznatků může být motivována jak z hlediska potřeb dnešních trendů uvažování o divadle jako znakovém systému, tak z hlediska tehdejší teorie divadla, která se pokoušela nově pochopit a popsat fungování divadelní struktury, přičemž sémiotický přístup byl jedním z jejích důležitých rysů. V první řadě je třeba konstatovat, že Zich předložil důsledně *synchrónní* popis daného divadelního žánru, přičemž výsledky jeho úvah mají (při veškerém omezení na tento žánr) důsledky pro divadlo jako celek. Dále - jak už jsem se zmínil - Zich důsledně sledoval dramatické umění jako *strukturní* celek. Konečně důležitý je též přístup, který Zich zaujímal už od počátků svých úvah o umění - tj. snažil se sledovat problematiku *recepte* uměleckého díla.<sup>3</sup>

Kdybychom chtěli převést Zichovy popisy do klasifikace znaků, našli bychom exponovány všechny tři druhy znaků, které jsou dnes nejvíce používány jako základ třídění,<sup>4</sup> přičemž největší důraz je kladen na ikonický vztah mezi "představujícím" a "představovaným". Avšak jádrem dnešních úvah o Zichově sémiotice<sup>5</sup> je problematika, k níž vede pojem tzv. významové představy. V ní je stále ještě pocítována souvislost s Volkeltovou typologií představ (proto byl použit např. termín psychosémantika),<sup>6</sup> nicméně Zichovo pojetí tohoto pojmu ukazuje na možnosti jeho začlenění do sémiotického rámce. "Každý náš poměrně stálý vněm", říká Zich, "vybavuje v naší zkušenosti na základě podobnosti nějakou představu, odpovídající na nejvšeobecnější otázku, *co to jest, co vidíme, slyšíme* atd., pročež ji nazveme *představou významovou*. Tato představa nepochází tedy

zvnějška, nýbrž od nás, z naší zkušenosti, a je podle této zkušenosti tu jen obecná, neurčitá a chudá, tu zvláštní, určitá a bohatá." "Důležitá okolnost je ta, že tato významová představa, podložena jsouc vněmu, jímž byla na základě podobnosti vyvolána, splývá s ním tak, že dostává charakter *názornosti*." Tak je tomu ve skutečnosti a podobně i při vnímání děje umělého, divadelního. Ale tady dochází k rozštěpení významové představy na dvě: technickou a obrazovou. "Přesná odpověď na otázku 'co to jest?' zní totiž teď: ve skutečnosti je to, co vnímám, *herce*. Tato druhá významová představa nevybaví se mi však na základě podobnosti s vněmem; tu mi poskytne moje zkušenost divadelní a to abstraktně, ba proti názoru: já to *vím*, že je to nějaký herec, po případě (podle divadelní cedule) určitý herec A, ač vidím a slyším někoho jiného, třeba prince Hamleta. Nesplývá tedy tato druhá významová představa s názorem, její ráz zůstává *abstraktní* a to i tehdy, když mi leckteré drobné detaily (rysy obličejů, timbre hlasu) prozrazují a dotvrzují, že to je doopravdy přece jen herec A. Vidíme tedy, že je to s významovou představou dramatické osoby divadelní (proti životní) jinak. Přesná otázka, na níž představa ta odpovídá, nezní totiž 'co to (tento zjev) jest', nýbrž 'co tento zjev, námi vnímaný, představuje nebo zobrazuje?' Nazveme ji tudíž významovou představou *obrazovou*. Naproti tomu řečenou významovou představu herce, pocházející z našich znalostí divadla a jeho umělecké praxe, nazveme významovou představou *technickou*. *Zhruba vzato*, zůstává technická představa naše abstraktní, kdežto obrazová, splývající s vněmem, přijímá ráz *názorný*. Je tedy pro dramatické dílo *příznačné, že máme při jeho vnímání dvě odlišné významové představy* n a j e d n o u : *technickou a obrazovou*." Pro sémiotiku umění je ovšem zajímavé, že přítomnost a vazba obou těchto představ mají jen umění tzv.obrazová, kdežto např.architektura má jen představu technickou. Úvahy o Zichově sémiotice nacházejí při interpretaci obou představ, jakož i jejich vzájemné vazby, řadu problémů. Jde o to, zda je budeme považovat za dvě stránky jednoho znaku přímo (jak tomu nasvědčuje pozdější rozlišení herecké postavy a dramatické osoby) - tj.jako označující a označované, či zda obě představují znaky, přičemž jeden - jako celistvý znak - by se stal označujícím druhého (komplexního znaku).<sup>7</sup> Anebo můžeme technickou představu považovat za ne-znak, "ne-znakovou (či ne-sémantickou, syntaktickou) interpretaci vjemu fyzického substrátu znaku".<sup>8</sup> Zdá se, že inter-

pretace Zicha jako sémiotika bude muset při interpretaci významové představy ukázat jednak postavení tohoto pojmu v rámci dobového pojetí pojmu "představa" či "významová představa" (což je v novodobých interpretacích Zicha už částečně zachyceno), jednak však zachytit diferenciaci tohoto pojmu v aplikaci na různé umělecké oblasti (např. rozdíly mezi hudbou a divadlem, což jsou oblasti, na něž Zich uvedený pojem aplikoval). Pro teatrologii je tato problematika zajímavá mj. z hlediska sémiotiky rozpoznávání.

Vraťme se však k divadlu. Technickou představu Zich rozšířil "zřetelem k látce, z níž je dílo vytvořeno, tedy nejen co to jest, ale i, z čeho to jest". Dospěl pak k názoru, že v "jediném herectví (a ovšem i v tanci) je tvořící umělec v podstatě totožný s látkou, z níž tvoří své dílo". I když někdy (omylem) zaměňuje Zich oba pojmy, výslovně tvrdí, že herecká postava není totéž co herec, postavou je až "zformovaný herec". Další důležitý poznatek - a ten se stal nejdůležitějším pro sémiotiku divadla (resp. herectví) - je to, že nesmíme ztotožňovat dramatickou postavu s dramatickou osobou, to by bylo "směšování představy technické s obrazovou a bylo by stejnou logickou chybou, kdyby někdo zaměňoval sochu s tím, co představuje. Příčina tohoto omylu je neobyčejná podobnost mezi představou technickou a obrazovou právě v herectví, pramenící odtud, že látkou hereckého díla, tj. 'postavy', jest živý člověk (totiž herec sám) a že dramatická jakožto osoba 'jednající' je také živá bytost, dokonce zpravidla také člověk ... Odtud pochází sklon k naturalistickému pojetí hereckých výkonů, nápadný jak u divadelního obecenstva, tak u herců samých. Představující a představované je tu příliš stejnorodé".

Aplikací původní dvojitosti významové představy na herectví zdá se přesahuje Zich z toho, co lze nazývat psychosémantikou a co je ještě částečně spojeno s jistým specifickým (hl. z hlediska psychologie) pojetím obou pojmů, do etapy, která už je interpretovatelná jako sémiotická a kde se i jednotliví interpreti Zicha víceméně shodují (tak např. Mukařovský interpretuje hereckou postavu jako znak a dramatickou osobu jako význam, Veltruský jako signans a signatum, atd.). Také Zichovy další úvahy, např. v pasáži o herecké tvorbě, více napomáhají našemu chápání Zicha jako sémiotika (např. když hovoří o asociativnosti atp.). Také analýzy dvojčlennosti tomu napomáhají: nejen vztah herecká postava-dramatická osoba, ale i herecká spoluhra-dramatický děj, divadelní scéna-místo děje (drama-

tický prostor). Téměř ve všech pasážích Estetiky dramatického umění nacházíme popis sémiotického fungování té které složky díla a Zichovy poznatky mají dodnes v některých aspektech širší dosah, než jen teatrologický. Ve svých úvahách zasahuje do oborů (z nichž některé chápeme jako vyhraněné obory teprve dnes) jako je např. kinesika, paralingvistika a zejména proxémika, kde je jeho postavení průkopnické.<sup>9</sup> A jestliže se dnešní úvahy o sémiotice O. Zicha soustřeďují především na výchozí rozlišení, které se stalo podkladem členění dramatické struktury, pak myslím, že budoucí úvahy ukáží bohatost Zichovy sémiotiky divadla právě v oněch "jednotlivých fázích" tvorby a fungování dramatického díla.

Zcela jednoznačný postoj - pokud jde o sémiotickou problematiku a sémiotické chápání divadelních jevů - zaujímá k Zichovi J. Mukařovský ve své úvaze nad Estetikou dramatického umění z r. 1933. Článek sám je dosti neobvyklý (tj. zcela odlišný než jiné Mukařovského stati, i recenze), neboť se skládá z rozsáhlých partií přímých citací ze Zicha a několika stručných komentářů. Všechny tyto komentáře jsou vedeny jedinou snahou: ukázat Zichovo sémiotické chápání divadla. Ať už jde o herce, scénu nebo hudbu - všude je vyzvednuta problematika znaku a významu. Mukařovský se zcela vyhýbá řešení problémů významových představ i ihned se soustřeďuje na jednoznačně sémiotické vztahy.<sup>10</sup> "Shrneme-li nyní to", říká Mukařovský, "co jsme porůznu poznamenali, v celkový posudek, lze označit jako hlavní zásluhu Zichovy knihy nejen to, že je soustavným dílem pojímajícím dramatické umění jako celek a nedrobícím je v umění několikero, ale také to, že jevištní výtvar, daný divadelním představením, byl autorem pochopen jako vnější znak, ke kterému patří velmi složitý význam, navozený v mysli diváků."<sup>11</sup>

Je zajímavé, že při veškeré zevrubnosti, detailnosti, ale i celkovém pojetí, které bylo velmi blízké soudobé strukturální teatrologii a v lecčems jí předjímalo, nelze konstatovat, že by Zichovy myšlenky byly důsledně rozvíjeny. Většina autorů v některých bodech k Zichovi odkazovala, ale představám o tom, jak zachytit soudobé divadelní dění, zvláště jeho nové prostředky, patrně jeho přístup nevyhovoval. Zich se soustředil na jeden divadelní žánr a jeho úvaha je poměrně "všeobsáhlá", vedena snahou zachytit podstatu a popsat nejružnější aspekty zkoumaného jevu, což je často příliš "střízlivé" pro mnohdy programní zaměření

úvah, které chtějí interpretovat moderní divadelní prostředky. Kromě toho Zich akcentoval jistý typ realismu (resp. realistickeho herectví, motivovaný "životností" herce), což nevyhovovalo některým koncepcím avantgardního divadla, kupř. jeho snaze zahrnout pod pojem subjektu nejen živého herce, ale často i neživé předměty. To neznamená, že by strukturální teatrologie vystupovala vůči Zichovi příliš kriticky: i když mu bylo občas vytýkáno, že se opíral především o divadlo (resp. dramatické umění) klasického typu, přesto nacházíme dokonce snahy (kupř. u Honzla) interpretovat některé jeho poznatky tak, aby ve svých důsledcích mohly vysvětlit i některé postupy a prostředky avantgardního divadla.<sup>12</sup>

### III.

Jindřich Honzl, který se k Zichovi vždy hlásil, ve svých pracích o znakovosti divadla právě z něj, alespoň pokud jde o základní tezi, vycházel. Na druhé straně se však Honzl také důsledně opírá o zkušenosti divadelní avantgardy, jejímž byl spoluvtvůrcem. Nechce sledovat různé typy znaků, jak by je nabízel materiál jednotlivých divadelních složek, ale chce ukázat, že vycházíme-li z prostého faktu označování ("představování") můžeme vidět, že tyto složky se mohou vzájemně zastupovat, přičemž podstatná je tu především jejich funkce značící. Toto tvrzení má přinejmenším tyto důsledky: jednak se stírají rozdíly mezi složkami, jednak je narušena jejich "absolutní" hierarchie (jež bývá často zdůrazňována v úvahách o podstatě a specifičnosti divadla). Nejradikálněji vlastně formuloval tuto zásadu Mukařovský, když říká, že "divadlo přes všechnu hmotnou hmatatelnost svých prostředků ... je jen podkladem nehmotné souhry sil sunoucích se časem a prostorem a strhujících diváka do svého měnlivého napětí, do souhry, kterou nazýváme jevištním výkonem, představením."<sup>13</sup>

Honzl vychází ze Zichových úvah o jevišti a chce je zobecnit na další složky divadelního výrazu. Tak tvrdí, že podstatu herce netvoří to, že je to živý člověk, který mluví a pohybuje se po scéně, ale "herectví záleží v tom, že člověk na jevišti někoho představuje, že značí dramatickou postavu. Přitom nezáleží na tom, že je to člověk. Mohl by to být docela dobře i kus dřeva. Bude-li se dřevo hýbat a bude-li k jeho pohybu někdo mluvit, lze tím kouskem dřeva představovat dramatickou postavu, může být dřevo

hercem. Osvobodili jsme pojem 'jeviště' z jeho architektského omezení a lze také osvobodit pojem herce z omezení, které tvrdí, že herec je člověk, který představuje dramatickou postavu.<sup>14</sup> Záleží-li pouze na tom, aby nějaká skutečnost představovala dramatickou postavu, může být hercem nejen člověk, ale i dřevěný panák (loutka), může být hercem stroj (např. Lisického, Schlemerovo, Kieslerovo mechanické divadlo se stroji), může být hercem věc (např. propagační divadlo belgických nákupních družstev, kde byly dramatickými postavami balík látky, pavoučí noha, mlýnek na kávu atd.). Ale vyznačí-li dobře dramatickou postavu jen hlas, je hercem onen hlas, který se ozývá ze zákulisí nebo z rádiového ampliónu. V Goethově Faustovi jest takový akustický herec: boha v prologu vnímáme obvykle v našich představeních jen jako hlas.<sup>15</sup> Honzl pak ukazuje nájrnznější proměny divadelního znaku jak v evropském, tak mimoevropském (orientálním) divadle. Ukazuje různé zástupné funkce, jakož i označování, které vzniká ne na základě jisté podoby znaku, ale na tom, jak je ten který objekt užít v herecké akci. Celkově vzato jde o to, že znaky vyznačující nějakou složku nemusí vždy nutně s ní být rovnocenné: "fakt, že znaky mají určovat prostor děje, nijak nestanoví, že to budou znaky prostorové". Proměnlivost divadelního znaku považuje Honzl za jeho podstatnou vlastnost: "Řekli jsme, že na divadle nelze provždycky a v každém případě rozhodnout, že to, co se zve obvykle hereckou akcí, nebude uloženo scéně, a nelze předvídat, zda to, co jest výtvarným projevem, nepřevezme hudba. Ano, tato proměnlivost, toto převlékání divadelního znaku je jeho specifická vlastnost. Vysvětlujeme jím proměnlivost struktury divadelní".<sup>16</sup> A právě tato proměnlivost nám umožní zachytit podstatu divadla a vyhnout se jednostrannosti, která by chtěla tuto podstatu určit absolutizací některé ze složek. Nemůžeme však ani tvrdit, že "hlavním nositelem divadelnosti je herec", ale lze říci, že "funkce herecká je tu přitom navždy, i když se proměnila nebo převlékla do jiné funkce ...". Různá historická období totiž aktualizují vždy jinou složku, aniž je tím narušena divadelní působivost. Jestliže některý umělecký druh čas od času využívá prostředků jiného umění, pak je to jen výjimka z pravidla o "neproměnlivosti materiálu v různých druzích umění. Ale v divadle je, jak jsme shledali, tato proměnlivost pravidlem a specifickým charakterem divadelnosti".

Po rozboru Gesamtkunstwerku dochází Honzl k názoru, že podstatu divadelnosti je třeba vidět v *akci, jednání*. Ta nám sjednotí slovo, herce, kostým, dekoraci i hudbu v tom smyslu, že je poznáme jako různé vodiče jednoho proudu, jenž jimi prostupuje buď tak, že přechází z jednoho vodiče do druhého nebo, že proudí spojením mnohých. A jsme-li už u tohoto přirovnání, dodejme, že onen proud (tj. dramatická akce) není veden vodičem, který klade nejmenší odpor (dramatická akce není vždy soustředěna jen v jednajícím herci), ale že divadelnost vzniká nezřídka právě přemáháním odporu, který klade některý divadelní prostředek výrazu (zvláštní účinky divadelnosti, kde je jednání soustředěno např. jen ve slově nebo jen v hereckém pohybu, jen v zákulisním zvuku atp.) asi tak, jako svítí wolframové vlákno právě proto, že klade odpor elektrickému proudu". S jistou modifikací (resp. rozšířením) zastává podobný názor na akci i Mukařovský když, o rok později po Honzlově formulaci, tvrdí: "vše, co je na jevišti, je jen hmotný podklad nehmotného dění, jehož vlastními hrdiny jsou stále se střídající a navzájem prostupující: akce a reakce".<sup>17</sup> V jisté době daný názor přijímal i Veltruský.<sup>18</sup>

Honzl ve své úvaze v podstatě postavil znaky do jedné úrovně proto, aby ukázal jejich mobilitu vzhledem k akci. Nekladl si otázku do jaké míry se na procesu označování může podílet specifická podoba označujícího (diferenciace znaků ovlivňující i relativní rozsah jejich funkcí) a nesnažil se blíže vysvětlit co umožňuje podobnou záměnu znaků, jaká konvence nebo funkce ji motivují. Přitom těžko lze srovnávat orientální a evropské divadlo, pokud nevysvětlíme rozdíly mezi nimi právě jako rozdíly specifických znakových systémů závislých na jistých kulturních předpokladech. To, co je v jednom přesně vymezeno konvencí a může přímo sdělovat, může být v jiném závislé na bezprostředním užití nebo dokonce na kontextových vztazích. Charakter označování je také ovlivněn celkovým stylovým (resp. žánrovým) zaměřením díla, jeho významové utváření úzce souvisí s povědomím normy. Je nesporným přínosem avantgardy, že rozrušila klasické stylové a žánrové jednoty divadla, je nesporným přínosem Honzla, že dokázal tyto její postupy teoreticky reflektovat; zůstává nicméně otázka, zda ono specifické převlékání divadelního znaku je v míře intenzivní charakteristické i pro jiné divadelní styly a epochy. A nakonec je tu ještě jeden elementární problém, který si bude v



jistém okamžiku muset klást každá úvaha o sémiotice divadla: zda vše, co vnímám v divadelním představení musí vystupovat jako znak (vzpomeňme problémů znakovosti a věcnosti) a jestliže ano, pak jakého řádu jsou tyto znaky, v jakých podobách a úrovních.

Přesto, že v roce 1940 zastává Veltruský názor Honzlovi v lecčems blízký, o rok později se (aniž by Honzla výslovně uváděl) ke koncepci pohyblivosti znaku staví kriticky. "Žádný z dosavadních pokusů o vypracování teorie divadla jako skutečné vědy neubráníl se nějaké jednostrannosti. Tak Zich, zakladatel strukturního pojetí v divadelní vědě, zúžil si podstatně materiál tím, že přihlížel u každé složky divadla jen k těm funkcím, kterých tato složka nabyla v divadle realistickém. Práce, které na Zichovu Estetiku dramatického umění navazovaly, reagovaly na tuto jednostrannost tím, že věnovaly pozornost především divadlu folklornímu, středověkému, primitivnímu atp., tedy těm strukturám, k nimž Zich nepřihlížel. Ani tyto práce se však neuvarovaly jednostrannosti, byť jiné než Zich; proti Zichově systematickosti, která věnuje pozornost každé složce zvlášť a hledá její specifické vlastnosti a funkce, jimiž se daná složka odlišuje od všech složek ostatních, zastírají se v těchto pokusech všechny rozdíly mezi znakovými zvláštnostmi jednotlivých složek a jednostranně se zdůrazňuje dynamičnost akce, v níž se jednotlivé složky sjednocují. Významová dynamika se tedy zdůrazňuje na úkor významové statiky, ač obojí činitel je při významovém procesu stejně nutný, jak ukázala moderní sémantika (srv. J. Mukařovský: O jazyce básnickém ...).<sup>19</sup> Úhrnně lze nedostatky divadelní vědy charakterizovat asi tak, že na jedné straně je sice filosoficky důsledné myšlení, ale omezený materiál, na druhé straně sice neomezený materiál, ale myšlení ne dosti důsledné."<sup>20</sup>

Ale o rok dříve, než vyšla tato studie (Dramatický text jako součást divadla), tedy ve stejném roce, kdy se objevuje Pohyb divadelních znaků, Veltruský sám chce ukázat onen proces znakových proměn. Chce sledovat přechody mezi člověkem a předmětem na jevišti. Cílem studie je "ukázat, jak existence subjektu na divadle je závislá na účasti určité složky při jednání a nikoli na její faktické spontánnosti; takže jako jednající subjekt může být pociťován i neživý předmět a živý člověk může být pociťován jako prvek zcela bez vůle".<sup>21</sup>

Veltruský chce nejprve vyšetřit postup od herce k předmětu. Vymezuje hereckou postavu jako "dynamickou jednotu celého souboru znaků, jejichž nositelem může být hercovo tělo, hlas, pohyby, ale i různé předměty, od součástí kostýmu až po dekoraci". Připomíná záměrné i nezáměrné složky hercova výkonu a tudíž nejen charakter znakový, ale i charakter reality.<sup>22</sup> Poté podle složitosti postavy poukazuje na hierarchii rolí (přičemž nediferencuje složitost, příp. schématicčnost podle toho, zda je ovlivněna ze strany charakteru nebo ze strany děje), od hlavních až k podřízeným. Postavy hry tvoří "od hlavní až k nejpodřadnější naprosto souvislou linii s proměňující se aktivností, jejíž souvislost je udržována právě vespolečnosti jednání. Sledujeme-li tuto linii, vidíme, že nelze ani stanovit hranici, za níž již přestává být jednání postavy pocítováno jako spontánní". Na nejnižším stupni hierarchie jsou nejpodřízenější postavy, lidé-dekorace, kteří vytvářejí přechod mezi oblastí předmětu a oblastí člověka. Potom ukazuje postup od předmětu k herci, začíná u dekorace, postupuje přes kostým, rekvizity až ke hře s nepřítomným subjektem. Všude se snaží ukázat možnou míru aktivizace předmětu vzhledem k jednání. Jsou případy, kdy "bez jakéhokoliv zásahu herce vytvářejí rekvizity jednání. Nejsou to již hercovy nástroje, chápeme je jako spontánní subjekty,<sup>23</sup> rovnocenné herecké postavě. Proces, kterým k tomu dochází, je personifikace rekvizity".

V úvodu k dané studii se Veltruský snaží ukázat jednání na divadle (ve srovnání s praktickým jednáním) jako souvislou významovou řadu; je tvořeno různými znaky, "jež se teprve ve vědomí publika zrcadlí jako vlastnosti; jsou tedy vlastnosti jednání pouhé významy ...". Divadelní složky se navzájem odlišují mírou aktivností. "Funkce každé složky v jednotlivých situacích (a pak i v celém dramatu) je výslednicí ustavičného napětí mezi aktivností a pasivností vůči jednání, které se projevuje jako nepřetržitě proudění mezi jednotlivými složkami - lidmi a předměty. Proto zde nelze také vésti rozhraní mezi subjektem a objektem, každá složka je potenciálně obojím. Viděli jsme na různých příkladech, jak předmět si může vyměňovat s člověkem místo, člověk se může měnit ve věc a věc v živou bytost. Nelze tedy mluvit o dvou navzájem ohraničených oblastech, poměr člověka a předmětu na divadle lze charakterizovat jako *dialektickou antinomií*."

Kategorie spontánnosti, jejíž vymezení přebírá Veltruský od

Mukařovského (z jeho studie Sémantický rozbor básnického díla)<sup>24</sup> se stává rozhodujícím činitelem při výběru rysů relevantních pro jednání (resp. významovou hodnotu jednání). V praktickém životě jsme si - podle spontánnosti - zvykli odlišovat zřetelně sféru člověka a sféru předmětu (to je patrně ona "faktická spontánnost", o níž hovoří Veltruský na začátku studie). Jsou však sféry (mýtický "světový názor primitivů a dětí"), v nichž se rozdíl mezi člověkem a předmětem stírá, v nichž právě např. personifikace hraje velmi podstatnou roli.

Ve Veltruského koncizní studii jsou zajímavým způsobem ukázány přechody mezi některými složkami divadelního výrazu a přeměny jejich funkcí. Ve srovnání s Honzlovým "širokým záběrem", v němž je "jedním gestem" nastíněna elementární problematika i její řešení, je Veltruského studie teoreticky i terminologicky diferencovanější; (zdůrazněním tohoto rozdílu chci pouze poukázat na odlišnost obou přístupů, které jsou jinak v některých bodech styčné). Ale i když zde bylo prokázáno, že pojem subjektu nemusí být totožný s živým hercem, a že jednotlivé složky mohou přebírat nejrůznější funkce, jež nejsou předem dané, přesto kolem herecké postavy zůstávají nejasnosti dané její zcela specifickou tvorbou znaků. Veltruský si tyto problémy zčásti uvědomuje, když hovoří o charakteru znaku a reality, které se spojují v herecké postavě, a když hovoří o tom, že herec "odvádí" významy ostatních složek k sobě a může "svou akcí nahradit všechny nositele znaků".<sup>25</sup> Otázka charakteru herecké tvorby (jako procesu utváření znaků) se vrací nejen z hlediska specifčnosti sémiotických prostředků, ale též z hlediska postavení herce v hierarchii složek divadelního výrazu. Také pojem akce (jednání) nebyl dostatečně specifikován, i když Veltruský, z hlediska teleologie, se jej pokusil charakterizovat tak, že jde o sémiologický jev, který nese účel sám v sobě; nicméně "signály", které daný projev dovolí takto vyčlenit, a tudíž chápat, ty už osvětleny nebyly.

R.1941 Mukařovský zastává názor, že existuje "umění, které je s divadlem osudově spjato, totiž herectví, a činnost povahy umělecké, která bojuje o jednotu všech složek divadla, totiž režie; přítomnost těchto dvou uměleckých složek charakterizuje divadlo jako samostatný a jednotný umělecký útvar nejzřetelněji".<sup>26</sup> Připomíná však, že žádná ze složek divadelního výrazu nemůže být považována za základní, "nehledíme-li na divadlo jen ze stanoviska určitého

uměleckého směru, nýbrž jako na jev neustále se vyvíjející a proměňující". V různých dobách nacházíme různé dominanty; tím, že divadlo není osudově připoutáno k žádné ze svých složek, je volnost jejich přeskupování nevyčerpatelná. Teatrologie má vidět divadlo jako soubor nehmotných vztahů; "měnlivé pásmo nehmotných vztahů stále se přeskupujících je tedy podstatou divadla". Ve studii, která vyšla o čtyři roky později - tedy v době, kdy bylo možné zhodnotit zkušenosti avantgardního divadla v jistém odstupu - Mukařovský předkládá mírnější stanovisko, které jej do jisté míry sblížuje se Zichem: herec, ať už má vůdčí, podřazené či rovnocenné postavení ostatním "je nejzákladnějším a nejnezbytnějším z činitelů, kteří se účastní divadelní tvorby; každý z ostatních může scházet a není také v dějinách divadla nouze o doklady toho, že ten či onen z nich v starších dobách ještě nebyl při divadelní práci přítomen (režisér v dnešním slova smyslu) nebo z ní dočasně vymizel (básník v commedii dell'arte), není však divadla bez herce, a to bez *lidského* (podtrhl M.P.) herce nebo aspoň znaku, který jej zastupuje (loutka, stín atd.). Jestliže v moderním divadle občas se hercem stává rekvizita, světlo atd., stávají se jím jen přechodně, uvnitř hry nesené lidskými herci; tím, že tyto věci funkci lidského herce přejímají, právě na něj upozorňují ... Ať se tedy proměňuje sestava činitelů divadelního tvoření jakkoli, zůstane herec vždy krystalizační osou. Na něm, na jednotě jeho vlastní umělecké struktury záleží sjednocení celkové vystavby jevištního díla".<sup>27</sup>

Avšak už r.1941 nacházíme názor, který ukazuje cestu od abstraktní představy znakovosti divadla, k relativně konkrétní sémiotické analýze. Jde o snahu konfrontovat různé sémiotické systémy, jež se podílejí na tvorbě divadelního znaku. Setkáváme se s ním ve Veltruského studii Dramatický text jako součást divadla. Autor tu dochází k závěru, že v divadle existuje základní hierarchie, pocítovaná divákem za hierarchií individuální; ona základní hierarchie je dána dialektickým napětím mezi znakem hereckým (který je tvořen hmotným materiálem, hercovým tělem) a znakem jazykovým, který vysunuje do popředí významové vztahy nehmotné. O zmíněné studii bude ještě řeč, nám nyní stačí upozornit na poněkud odlišnější a propracovanější koncepci herecké struktury, než tomu bylo v předchozích strukturalistických studiích. I když nedosahuje zevrubnosti úvah Zichových, vnáší však nové aspekty významné pro sémiotiku herectví.

V předchozím nástínu jsme viděli různé názory ukazující divadlo jako znakový systém, resp. využívající představy o znaku a nehmotném významu k popisu nového divadelního dění. Od představy proměnlivosti a převlékání znaků ke snaze o stanovení hierarchie sémiotických prostředků divadla - tak asi by bylo lze povšechně charakterizovat tento vývoj.

Pokud nyní měla sémiotika divadla prokázat platnost svých nástrojů, bylo třeba provést detailnější analýzu jednotlivých složek (jak to žádal v poslední zmíněné studii také J.Veltruský) a vytvořit si tak předpoklady pro syntetický pohled.

#### IV.

Podívejme se teď na řešení některých dílčích problémů důležitých pro sémiotiku divadla. R.1931, tedy ve stejném roce, kdy vychází Zichova Estetika dramatického umění, nastínil některé důležité předpoklady strukturní analýzy herectví Jan Mukařovský.<sup>28</sup> Když nejprve poukázal na to, že "struktura hereckého zjevu je struktura jen částečná, která nabývá jednoznačnosti teprve v celkové struktuře jevištního díla", přechází k analýze jeho vnitřní struktury, jež se skládá ze tří skupin: do první patří "komplex složek hlasových" (který však Mukařovský ponechává stranou, jelikož si chce vytvořit předpoklady pro konkrétní analýzu Chaplinova herectví ve Světlech velkoměsta); do druhé patří mimika, gesta a postoje (pro něž všechny je podstatné to, že jsou pociťovány jako expresivní); a konečně třetí skupinu tvoří "ty pohyby těla, jimiž je vyjadřován a nesen herecův vztah k jevištnímu prostoru". V případě Chaplina, říká Mukařovský, dominuje druhá skupina, jež zde tvoří "nepřetržitou řadu, plnou interferencí a neočekávaných point, jež nese všechnu dynamiku nejen Chaplinova výkonu, ale i celé hry vůbec". Z jednotlivých členů této skupiny však žádný nepřevažuje nad ostatními, všechny se uplatňují stejnoměrně. Poté dochází k podstatnému rozlišení: dynamika dané linie "je nesena interferencí (ať současnou nebo postupnou) dvojího druhu gest: gest-znaků a gest-expresí". Jelikož však už na počátku stanovil, že pro daný komplex je podstatná expresivita, je třeba ukázat její odstíny. Tedy: expresivnost může být individuální a bezprostřední, ale může mít též platnost nadindividuální.

V druhém případě se stává znakem "obecně srozumitelným (buď vůbec nebo v jistém prostředí) a konvenčním". Mohou to být např. gesta společenská, obřadní atp. "Společenská gesta jsou znaky, které konvenčně - zcela tak jako slova - tlumočí jisté emoce nebo duševní stavy ...", ale nemáme záruku, že znak vždy odpovídá duševnímu stavu. Hranice mezi oběma odstíny není jednoznačná, takže identifikace toho kterého z nich často závisí na "odchylce" projevující se v jeho rámci (zvýšená intenzita gesta, porušení koordinace, kontradikce atd.). Tyto obecné poznámky uvádí ovšem Mukařovský proto, aby vymezil prostředky důležité pro charakterizaci Chaplinova hereckého projevu v konkrétním díle: "případ Chaplinův je typický případ interference společenských gest-znaků s gesty individuálně expresivními. Vše v Chaplinově hře je zaměřeno k vyzdvižení a vyostření této interference". Mukařovského náort - z hlediska stanoveného cíle dostatečný - neshrnoval už dále rozvíjení problematiky daného odstínění (problematická je např. analogie gest-znaků a jazyka) a jeho funkci v rámci specifického celku - např. divadla.<sup>29</sup>

S podobným rozlišením jako Mukařovský, i když nezdůrazňuje celkový rámec expresivity, pracuje (ve studiích, které vyšly v letech 1966-8) J. Honzl a pokouší se o jeho přesnější určení. Honzl založil svou úvahu velmi široce a nejprve se snaží ukázat obecné rysy a vzájemné spojení toho, co nazývá *mimický znak* a *mimický příznak*.<sup>30</sup> Tvrdí, že pohyby lidského těla bychom měli dělit na spontánní a neřízené (mimické příznaky) a ty, které jsou nositeli "společensky sdělné funkce" (mimické znaky). První z nich jsou dány "zákonitostí fyziologické ústrojnosti každého individua a ... jsou výrazem určitého stavu", kdežto druhé jsou ty, jejichž "původ určily společenské potřeby sdělení výrazu, výstrahy, povzbuzení, otázky, tedy potřeby kontaktu společenského života, jež jsou pro každé společenské žijící individuum nezbytné".<sup>31</sup> Honzl si uvědomuje, že ve společenském styku je rozlišení obou sfér někdy velmi problematické a obtížné; zvláště komplikované je vymezení sféry mimického příznaku (otázka motivace, a zvláště spojení zdroje a jeho projevu, jakož i proměnlivé způsoby jeho interpretace), nicméně podstatné je, že dané rozlišení fakticky existuje a že jakákoliv interakce s ním má počítat a na jeho pozadí interpretovat významy příslušné komunikace. Honzl také poz-

namenává, že jakkoliv při daném určení bereme v úvahu povědomí zdroje a motivaci daného projevu, je třeba poukázat na chápání funkční: "přechod od příznakovosti do znakovosti projevu je snadno možný, ba jest nutno říci, že týž mimický projev je možno považovati současně za příznak i znak podle toho, posuzujeme-li mimický projev ze stanoviska toho, kdo tento projev vnímá a posuzuje". Ovšem tuto rovnu úvah, jež by přešla od všeobecných poznatků týkajících se obou sfér odděleně a umožnila by pochopit význam daného rozlišení, jakož i jeho spojení (a zahrnula také možnost jejich působení) už Honzl nerozpracoval. Jde o to, že z hlediska sociální komunikace může dané rozlišování fungovat jako fakticky důsažné, i když založené na nesprávných předpokladech (tj. nesprávných z hlediska jejich faktické platnosti, např. spojení mezi emocí a jejím výrazem atp.).

Analogicky k uvedeným sférám hovoří Honzl ještě o spontaneitě a normativnosti mimiky. Spontaneita je motivována organicky, z "instinktivní, pudové, podvědomé nebo mimovědomé automaticnosti mimického projevu",<sup>32</sup> kdežto normativnost vkládá na tvář jedince mimickou masku. Honzl kritizuje Darwina a Stanislavského za to, že prý opomíjeli výrazy, které jsou formovány společenskými konvencemi; u Stanislavského pak "vedlo zaměření na hereckou spontaneitu k vylučování všech konvenčních hereckých způsobů vyjadřovacích, které byly získány zvenčí bez tvůrčí herecké spontaneity". Jak pro Darwina, tak pro Stanislavského, říká Honzl, je potlačeno mimické sdělení a jejich koncepce se opírají především o mimický výraz. Honzl tvrdí, že Stanislavskij osvobozuje hercovo tělo proto, aby bylo "poslušným nástrojem spontaneity zcela netělesného rodu, tj. fantazijských představ rodících se v duchu zcela nezávisle na tělesné mechanice". Proti tomu staví Honzl důležitost, a tadý se projevuje zvlášť zřetelně jeho sepětí s avantgardou, svalové spontaneity a svalové inspirace.<sup>33</sup> Přechodem ke kritice Stanislavského však opouští Honzl výchozí problém (jako celek) a nesnaží se o jeho aplikaci v rámci divadla, nesnaží se ukázat, jak se - ze sémiotického hlediska - dané rozlišení projevuje v různých modifikacích herecké interakce, či ve vztahu herec-divák. Rozpoznání dvou stránek mimiky mu posloužilo k interpretaci jistého pojetí herecké tvorby, proti němuž postavil důraz na jeden opomíjený aspekt, ale už neopustil sféru mimického příznaku a neukázal spolupůsobení obou stránek kinesického projevu ve specifickém rámci.<sup>34</sup>

Je zajímavé, že rozlišení, které použil v oblasti mimiky a gestiky, rozpracoval Honzl už dříve (r.1936) - mnohem důsledněji a podnětější - při zkoumání jedné složky divadelního výrazu: řeči.<sup>35</sup> Sleduje tu rozpor mezi slovem jako výrazem emoce a slovem jako znakem nějaké skutečnosti nebo představy. Jeviště pak je řečištěm, kde se srážejí oba protikladné proudy, resp. jejich vztah je tu pociťován zvláště zřetelně. Daný rozpor nám dovoluje pochopit moderní poezie a to tím, že odhaluje možnosti zvukových hodnot slova a dovoluje vnímat relativní samostatnost zvukového tvaru. Honzl ukazuje na shodu básnickova slova a hereckého projevu v klasicismu, anebo jak realismus (tj. především klasický realismus) "rozlomil" slovo "náhodnostmi postavy". Na příkladech některých českých herců a divadelních stylů popisuje různé možnosti realizace vztahu mezi zvukem a významem. Osamostatnění zvukového tvaru vede k odkrývání významových hodnot zvuku a má tendenci "zastírat" významy, k nimž zvuk býval jen jakýmsi 'průchozím momentem'. Zvuková stránka slova, jejíž uvolnění bylo zpočátku (např. v klasickém realismu) podmíněno její schopností "být výrazem", tj. stát se přímým prostředníkem emotivních hodnot, dochází později takového osamostatnění, že se může stát významově "soběstačná". Ovšem Honzl chce přestoupit hranici, kdy chápeme zvuk pouze jako výraz emocí a chce jej učinit předmětem, z jehož tvaru vychází emotivní působivost.<sup>36</sup> To je zvláště důležité pro hereckou praxi, protože "slovní projev není výsledkem volního a citového uchvácení herce - ale záměrný slovní projev má být takový, aby působil citové a volní uchvácení posluchače".

Nejzazšího bodu dospělo ono rozpojení "výrazu a znaku" ve futurismu, dadaismu a Zaumu. Zvuk má už tak silnou tendenci k samostatnosti, že směřuje k oddělení od významu slova a k odpoutání slova od skutečnosti, kterou označuje. Hlávky a jejich seskupování se osvobozují, vznikají umělá slova. Zjišťujeme snahu o vynalézání nových jazyků a nových gramatik. Je to bod, za nějž nelze jít dál, pokud chceme zachovat polaritu mezi výrazem a znakem. "Dada a Zaum oddělili zcela slovo od skutečnosti: nikoli slova, ale 'myšlenky se rodí v ústech', protože slova přestala myslet. Umění dospělo ke krajnosti protikladu skutečnosti a slova. Řeč odpoutaná od skutečnosti se stává čirým zvukem a organizuje se tedy také docela jako zvuk, jako hudební skladba. Tím bylo vykonáno vše, co mohlo přivést k platnosti protiklad mezi



formou a obsahem slova". Umění však musí návaznost slova a skutečnosti zachovat i když v pokusech o jejich rozpojení byly odhaleny nové možnosti konstrukce významu, a napětí mezi nimi je neodlučnou součástí divadelního projevu. "Umění, jehož cílem je emocionální uchvácení, nemůže existovat než nad protikladem té formy, jíž jest pro náš případ zvuk slova jako znak, a toho obsahu, jímž jest skutečnost slovem označená; nemůže existovati než jako pohyb a neustálá změna mezi oběma".<sup>37</sup> Honzl chce, aby bylo osvobozeno jevištní slovo a aby mu byl dán charakter tvorby. Kriticky se tedy vyjadřuje o pokusech, které by chtěly v zájmu ustrnulé jazykové správnosti anebo "přirozenosti" vnucovat svobodě tvorby zákonitosti, které jsou dány spíše konvencí a územ, než vlastními možnostmi jazyka. Divadelní řeč chce ukázat výrazové osvobození slova. Slovo nemá být jen nástrojem, ale samo se má stát objektem tvorby, "věcí, na níž může naše fantazie provést všechny procesy svých spojení a výkladů". Divadelní slovo však může být i slovo dramatické: "dramatičnost zdůrazňuje ... ty změny protikladů mezi osobami, věcmi, poměry, situacemi, které dávají vznik pohybu osob, změnám věcí, poměrů a situací. Dramatičnost jest pohyb v pravém slova smyslu".

Honzlova koncepce má v mnohém blízko k postojí, který zaujal v takových úvahách jako jsou později Pohyb divadelního znaku, studie o kinesické problematice atd. Na rozdíl od úvah o mimice a gestu však nekoncepčuje práci v takové šíři, jež by chtěla zachytit např. psychologické, biologické či společenské zázemí diferenciacie obou základních pojmů, ale soustřeďuje se především na různé podoby realizace vztahů mezi nimi v rámci divadelního projevu. V tom je jeho studie o řeči vyváženější a daří se jí "vyrovnávat" některé terminologické ne důslednosti. Honzl se tehdy vyvaroval toho, aby probíral spletnosti různých názorů na dané téma v některých vědních oborech; přitom však dokázal popsat důsledek daného rozlišení pro chápání a interpretaci jevištního slova. Dokázal také - alespoň v tomto aspektu - teoreticky osvětlit snahu o nové koncepcování jevištního slova.

Zkušenosti avantgardy se, pokud jde o dané téma, pokoušel v té době zobecnit také J. Mukařovský. Tvrdil, že jazyk byl zrovnomocněn všem ostatním divadelním složkám, ty se "osvobodily od vzájemných podřízeností a nadřízeností, žádná z nich ani nepodrobují, ani není podrobována, a mohou se volně uplatňovat napětí

mezi nimi".<sup>38</sup> Mukařovský uvádí jeden důležitý moment, o kterém např. Honzl nemluvil, a tím je dialog. Říká, že pro avantgardní divadlo je podstatná "nepřetržitost dialogu"; "osvobozený, vnitřně nepřetržitý dialog je v každé chvíli stejně neukončen jako ukončen, přesahuje hranice hry, potenciálně pokračuje donekonečna". V takto koncipovaném dialogu má ovšem specifické postavení i zvuková stránka řeči: "není trvalého důvodu, aby se osvobozený dialog zvukově přibližoval řeči praktické, stejně jako není imperativního důvodu, aby se od ní trvale a stroze oddaloval. Obojí krajnost i všechny jemné přechody a odstíny mezi těmito oběma póly jsou k dispozici jevištnímu tvůrci při udržování vnitřního dialogického napětí ...". Mukařovský také ukazuje, jak může být dialog do jisté míry omezován některou ze složek: např. realistické divadlo "spjalo dialog v těsnou souvislost s půdorysem hry, tj. se vzájemnými vztahy osob jako konstantních charakterů".<sup>39</sup> Dialog tu slouží vzájemnému vyhraňování vztahů mezi osobami během hry, aby tak každou z nich jasněji definoval pomocí jejího poměru k ostatním. Nepředvídanost významových zvrátů je proto dovolena jen potud, pokud nevádí tomuto hlavnímu účelu, nýbrž naopak mu slouží". Jinak je tomu např. ve středověkých hrách, v nichž dialog má především ilustrovat děj. V obou těchto případech je dialog služební, na rozdíl od avantgardní praxe, která, jak už bylo řečeno, osvobozuje dialog a prezentuje ho jako "nepřetržitou hru významových zvrátů".

Zmíněné úvahy sledují především postavení a funkci řeči na pozadí celkového rámce divadla. Neřeší konkrétní problematiku spojitosti řeči s "půdorysem hereckého pohybu",<sup>40</sup> stejně jako nezachycují různé formy vztahu řeči k jednotlivým divadelním složkám. Dané úvahy tak zapadají do rámce těch přístupů, s nimiž jsme se už setkali, které chtěly v teoretickém rámci ukázat především nové způsoby divadelní tvorby a tudíž i nové pojetí a významové možnosti řeči.

Jak už jsem uvedl, na začátku čtyřicátých let vyjádřil Veltruský nespokojenost s tím, že filosoficky důsledné myšlení o divadle (Zich) vychází z úzce pojatého materiálu, kdežto tam, kde je materiál neomezený, chybí zase důsledné myšlení. Za takového stavu považoval za nejdůležitější úkol divadelní vědy rozpracovat především problematiku jednotlivých složek, ukázat, jak a čím se uplatňují ve struktuře, přitom však neustále mít na zřeteli struk-

туру celkovou. Jeho příspěvkem k tomuto úkolu byla analýza dramatického textu z hlediska jeho postavení ve struktuře divadla.<sup>41</sup>

Veltruský vychází ze vztahu poznámek a přímé řeči. Vypuštěním poznámek vznikají při divadelní realizaci mezery, jejichž vyplnění vyžaduje transpozici významu, který označují, do jiného materiálu. Větší "rozpětí" mezery na úkor čistě významových vztahů daných jazykovým projevem vede - pokud jde o osoby - k převaze vztahů hmotného rázu, a pokud jde o dramatický prostor k převaze "samostatných prostorových znaků", jež tvoří scénu; podobně je tomu u hudby. U všech složek je konstatována závislost na výstavbě dramatu.

Ústředním problémem je vztah textu a herecké postavy. Tady Veltruský rozlišuje pohyby, které vznikají odstraněním poznámek a pohyby prováděné současně s jazykovým projevem. Obojí jsou předurčovány textem (ikdyž druhé z nich ne beze zbytku). Pohyby významově samostatné vyplňují mezery po poznámkách ("jsou transpozicí významu daného poznámkami") a kromě toho jsou často určovány dialogem, do něžž se začleňují. Konečně jsou tyto pohyby nepřímo předurčovány "hlasovými složkami herecké postavy, které jsou v textu předurčeny bezprostředně, kryjíce se s jeho složkami zvukovými". Zvukové složky vytvářejí hierarchii ("dominantní postavení určité složky v této hierarchii se projevuje její svobodnou proměnlivostí, nezávislou na proměnách kterékoli ze složek ostatních"). "Pro výstavbu dramatického textu jsou důležité zejména tři složky: intonace, expirace a timbre, protože dominantní postavení každé z nich znamená jeden ze tří základních typů dramatického dialogu". Veltruský pak ukazuje důsledky, které má dominantní postavení té které zvukové složky pro koncepci herecké postavy.

Drama může vytlačit z divadelního znaku všechny složky kromě herecké, pouze u ní nemůže být účast v divadelní struktuře stlačena na "stupeň pouhé potenciality". Divadelní znak je vytvářen především vztahem "znakového systému herectví" se "znakovým systémem jazykovým reprezentovaným dramatem". Veltruský pak ukazuje, jak se specifickánost každého z nich podílí na utváření jejich vzájemného napětí (hmotná stránka jazykového znaku je předurčována významem samým, což mu umožňuje vytvářet složité významové vztahy; kdežto hmotný materiál herce, jeho tělo, převažuje nad nehmotným významem). "Na divadle se herecký znak snaží svou naléhavou realností strhnout na

sebe pozornost na úkor významových vztahů vytvářených znakem jazykovým. Tak vzniká mezi nimi dialektické napětí umožňované tím, že zvukové složky znaku jazykového jsou zároveň hlasovými složkami znaku hereckého. Převážení jazykového znaku v této antinonii vede k odhmotňování znaku hereckého a naopak zase jeho převaha souvisí s omezením potenciálních významových hodnot znaku jazykového. Oba znaky se však vzájemně netoliko determinují, ale i obohacují: herecký znak dodává jazykovému větší závažnosti a naléhavosti, přijímaje od něho významovou proměnlivost". Uvedené vlastnosti představují (jak už řečeno) základní hierarchii, kterou pociťujeme za hierarchií individuální, vytvářenou v konkrétní divadelní struktuře. Proměnlivost, o níž hovořil Honzl, musíme vidět v dialektickém napětí s touto základní (bezpříznakovou) hierarchií složek.

Veltruský také dochází k závěru, že všechny složky (i struktura herecké postavy) jsou předurčeny textem: "i když není vždy přesně a jednoznačně předurčeno konkrétní utváření každé složky, její celkový význam a postavení ve struktuře jsou předurčeny vždy". Platí to podle něj i u barokní komédie mixte či dokonce v komedii dell'arte ("protože vedle určení celkového významu jednotlivých úseků předurčuje text každému herci i soubor konkrétních prostředků, které má k dispozici").

Jako ostatně všechny jeho práce je i tato Veltruského studie velmi koncizní a náš přehled jeho myšlenek tudíž není vyčerpávací. Bylo však třeba trochu zevrubněji přiblížit téma i způsob jeho řešení, jelikož tato práce vyvolala polemiku, která se však soustřeďuje jen na některé její momenty. Fakt je, že přístup k této studii byl do jisté míry poněkud rozpačitý. Na jedné straně se setkáváme s kritikou - částečně oprávněnou i když jednostrannou - ze strany teatrologie, a na druhé straně literární věda (ale i režijní a dramaturgická analýza) dodnes nedokázali interpretovat - na teoretické úrovni - Veltruského tvrzení o vlivu zvukových hodnot textu.<sup>42</sup>

Proti jádru Veltruského úvahy - tezi o "předurčenosti" - lze uvést námitky: např. to, že vychází z přílišné důvěry v hodnotu poznámek (jež je historicky proměnlivá od podrobných a promyšlených vzhledem k divadelnímu tvaru až po sporadické či nadbytečné, nebo texty v nichž chybí vůbec; tam, kde chybí je nutná rekonstrukce "rozpětí mezery" z přímé řeči a u určitých textů se pak

míra interpretační volnosti zvyšuje), jejichž častá povšechnost nemůže vymezit významovou funkci hereckého pohybu; dále: postupuje se jednosměrně - od textu k divadelnímu projevu, a není provedena oboustranná konfrontace; není položena otázka improvizace a jejího podílu na celkovém divadelním tvaru např. v komedii dell'arte; není vzat v úvahu "ideový" rozbor a vliv sémantické a tématické vrstvy (viz o tom Wellek - srv.pozn.50); nejsou konfrontovány různé divadelní inscenace téhož textu; pokud jde o zvukové danosti: není připomenuto širší Mukařovského vymezení (ten mj.hovoří o tempu);<sup>43</sup> není zachycena možnost výrazné modifikace textu (přitom nejde jen o škrty) daná neobvyklou režijní koncepcí (k tomu jsou zajímavé některé poznatky E.F.Buriana<sup>44</sup>); není zahrnuta možnost postupného budování divadelního významu, jehož významovou kvalitu (a působivost) těžko určíme na základě textu,<sup>45</sup> atd. Zajímavé je, že na rozdíl od Veltruského dřívějších úvah, nejsou zde (a to je u něj překvapivé) doceněny postupy avantgardy.

Ale pozor: míra platnosti těchto námitek je podmíněna vyostřeností formulace o předurčenosti utváření jednotlivých složek divadelní struktury dramatickým textem. Pochopíme-li Veltruského studii ve smyslu textu inherentních hodnot, jež jistým způsobem ovlivňují jeho interpretaci pokud je tento přijat vcelku jako podklad představení, pak oceníme řadu poznatků, i když je vidíme z poněkud jiného zorného úhlu. Koneckonců každá analýza textu (ať už režijní nebo dramaturgická), která má na jeho podkladě vést k divadelní inscenaci musí (nebo měla by) si klást řadu otázek, které jsou v dané studii uvedeny. To že někdy při výrazné divadelní koncepci dochází ke značným posunům vůči textu neznamená, že by nevznikla na základě vědomí o tlaku hodnot inherentních textu, či by z něj dokonce nebyla "vyčtena".<sup>46</sup> Víme, že otázka režijní "volnosti" je mnohdy záležitost sporná. Nerespektování jistých zásad přijatého textu může vést nejen k deformaci významových hodnot dramatu, ale i divadelního tvaru. To si dobře uvědomoval Honzl, když ukázal, jak nepochopení toho, jaké postavení v hierarchii dramatických prostředků zaujímá v antickém dramatu slovo (a jaké herecká akce), vede k naprosto neplodnému slučování často odlehklých divadelních koncepcí. I když nepřimo, prakticky tak potvrdil některé Veltruského teze.<sup>47</sup>

V.

Několik poznámek na závěr:

1. V této práci jsem se pokusil uspořádat témata a názory, které by bylo lze zahrnout pod název "sémiotika divadla". Byl proto zvolen postup založený na "synchronizaci" a tématickém uspořádání na úkor pojednání podle příspěvku jednotlivých autorů či prací podle diachronních souvislostí. I když tím byla poněkud zastřena vývojová hodnota autorů a jejich děl, snažil jsem se (určitou konfrontací), aby přece jen mohla být v pozadí práce pocítována. V současné fázi úvah na dané téma jsem považoval za nejdůležitější ne proklamovat nesporný průkopnický ráz uvedených poznatků, ale v čem a jakým způsobem se tento jejich přínos uskutečnil.

2. Už Zichova práce znamenala výrazný pokrok ve srovnání s klasickou víceméně impresivní teatrologií. Jestliže je toto dílo rozvážnou a ucelenou teorií dvou - ovšem nejrozšířenějších - divadelních žánrů, pak strukturalistické analýzy zřetelně daly najevo svou spjatost se současným divadelním děním; teoretické aspirace vedly k tomu, že jejich práce neměly jednostranný proklamativní ráz. Většina autorů, o nichž byla řeč, nevystupovala ve své době jako nějaká jednotná teatrologická škola, i když řadu z nich spojovalo přijetí některých obecných zásad, podobný postoj k problematice divadelního dění té doby, místy i příbuzná tematika a terminologie.

V pracích meziválečné teatrologie<sup>48</sup> nacházíme však pouze zárodky (či obrysy) sémiotiky divadla, pokus využít jisté koncepce a jistých obecných poznatků o znaku a sémiologii pro pochopení a interpretaci divadla, zvláště jeho nejnovějších směrů a postupů, k nimž měla většina autorů velmi blízko. Jejich zájem o sémiotickou problematiku zůstal většinou na teoretické bázi (či ojedinele na bázi programní snahy) a nepostoupil ke konkrétní analýze,<sup>49</sup> jež by mohla zřetelněji ukázat důležitost a platnost zvolených nástrojů.

3. Pojem znaku, s nímž většina autorů pracuje, je založen na poměrně jednoduchém předpokladu a jeho platnost je namířena především proti psychologismu.<sup>50</sup> Proto je též zdůrazňován - hlavně v úvahách o umění jako celku - intersubjektivní ráz tvorby významu. Teatrologie využila pojem znaku k překlenutí materiální di-

ferenciace složek a odlišné možnosti realizace významu ovlivněné touto diferenciací odsunula stranou (i když u některých autorů byla alespoň pocítována).

Nejvíce se teatrologie inspirovala u lingvistiky, literární vědy a estetiky, kde problematika znaku byla rozpracována nejzevrubněji. Ale jestliže tyto vědy dokázaly postoupit od obecné představy o znakovosti díla k popisu různých procesů označování a různých podob vztahu mezi znakem a věcí, nacházíme v divadelní vědě pouze náznaky specifikace fungování divadelního znaku. Nebyly zde např. dostatečně diferencovány na jedné straně vztahy označujícího a označovaného ("znaku a významu"), a reality, na níž znak míří, na straně druhé - a to alespoň v míře, pro níž vytvořil předpoklady J. Mukařovský ve studii o umění jako znaku.

Přínosem pro určení charakteru divadelního znaku bylo pochopení napětí mezi znakovostí a věcností (realitou) v rámci divadelního celku, příp. poukaz na různé možnosti vrstvení znaků.<sup>51</sup> Odtud plyne nutnost uvážit tuto problematiku na pozadí materiální diferenciace znaků a funkcí s tím souvisejících (zvláště v případě herecké postavy). S tím souvisí také problematika "prostupování" označujícího a označovaného ("představujícího" a "představovaného") i otázky názornosti a abstraktnosti, které nadhodil Zich, které však nebyly dále rozvíjeny. Podobně Zichovo pojetí "divadelního zaměření" a problematiky stylů a slohů naznačuje divadelní sémiotice různé rámce interpretačních možností, a dává podněty sémantické a pragmatické analýze sémiotických procesů divadla.

#### P o z n á m k y

1. O.SUS, Průkopník české strukturálně sémantické divadelní vědy (psychosemantika a divadelní umění), předmluva k reprintu Zichovy Estetika dramatického umění, Würzburg 1977; I. OSOLSOBĚ, Sémiotika Otakara Zicha, rukopis, vyjde ve sborníku prací ze symposia Vědecký odkaz Otakara Zicha (patrně roku 1980); srv. také P.STEINER and B.VOLEK, Semiotics in Bohemia in the 19th and early 20th Centuries: Major Trends and Figures, in: R.W.Bailey, L.Matejka, P.Steiner (eds.), The Sign.Semiotics around the World, Ann Arbor, 1978.
2. "Ač slovo struktura značí totéž jako konkrétní forma, je vhodnější proto, že termín forma, pod nímž se obecně rozumí forma prázdná, je abstraktními spekulacemi zdiskreditován. U nás to byl Hostinský, jenž nadán živým smyslem pro konkrétnost uměleckých děl, analyzoval v estetice jen konkrétní formy. Jsem hrd na to, že jsem jeho žákem a že jsem šel neúprosně za ním

bez ohledu na dočasné vítězství obsahové, zvláště 'výrazové' estetiky. Je řada mých článků, v nichž jsem anticipoval leccos ze strukturální estetiky, co k nám přišlo až teď." B.NOVÁK, Rozhovor s Otakarem Zichem, Čin IV/20, 1933.

3. Viz o tom I.OSOLSOBĚ, c.d.
4. Jak známo, jde o Peirceovu typologii, která však bývá různé modifikována či rozšiřována. Srv.např.T.A.SEBBOK: Six Species of Signs: Some Propositions and Strictures, preprint, Katholieke Universiteit Leuven.
5. Viz pozn.1.
6. O.SUS, c.d.
7. Tamtéž.
8. I.OSOLSOBĚ, c.d. Ten také říká, že "to, čemu říká Zich 'významová představa' je složitý hraniční a interdisciplinární zjev ... který má svou stránku gnoseologickou, psychologickou, logickou (onomastickou), jev, jehož adekvátní uchopení (introspekci, experimentem, analýzou duševních poruch, modelováním) a verbalizaci v termínech rozpoznávání (klasifikace, identifikace, labels, denotace a exemplifikace, interpretace, představitování, tvoření pojmů, usuzování, verbalizace atd.) se zatím příliš nedaří. Problém byl velmi živý začátkem století zejména zásluhou Brentana a jeho školy (Marty, Husserl, v Polsku Twardowski, u nás i Martyho žáci Max Brod a Felix Weltsch) a zásluhou Johannese Volkelta. Později se přesunul zájem na poněkud speciálnější a dílčí otázku rozpoznávání tvaru, která pak z psychologie přešla do kybernetiky, a dnes je to právě robotika a artificial intelligence, která se vrací k problému v plné šíři".
9. I.OSOLSOBĚ, c.d. dodává ještě teorii ilokučních a perlokučních aktů.
10. J.MUKAŘOVSKÝ, Ot.Zich: Estetika dramatického umění, ČMF, roč.19, 1933.
11. J.MUKAŘOVSKÝ, c.d. Svou úvahu uzavírá: "zejména chtěli bychom ještě jednou vzpomenouti *pojettí scénického prostoru* jako pole silokřivek. Toto pojmání, které definitivně zařazuje scénu do celkové výstavby dramatického díla tím, že odhaluje sémantizaci prostorových vztahů mezi hercem a scénou a mezi hercem a hercem, bylo domyšleno již r.1923 v Zichově článku Podstata divadelní scény ... Je pozoruhodné, že již tehdy byla u nás dramatická scéna viděna jako dynamická souhra sil, a nikoli jako pouhá záležitost divadelní techniky nebo jako výtvarný fakt; učinil to týž učenec, který v své studii O typech básnických ... současně s ruskými linguisty a nezávisle na nich vyslovil závažné principy nové poetiky. Se stanoviska čistě lingvistického upozorňujeme na rozbor jazykové charakteristiky dramatické osoby, kde v úplné shodě s tendencemi funkční linguistiky je vyzdvížen znakový ráz i neindividuálnějších jazykových projevů na scéně a na konfrontaci dialogu dramatického s dialogem v epice ....".
12. Různým způsobem byli se Zichem spjati např. Honzl, Mukařovský, Veltruský ad. VELTRUSKÝ přiznává v nedávno publikovaném článku (který je však z r.1939) Theatre in the Corridor: E.F.Burian's production of Ailadine and Palomides, The Drama Review Vol.23,



- No.4 (T84), že tehdy nebyl schopen plně ocenit hodnotu Zichovy práce, jelikož si nevšimla avantgardního divadla.
13. J.MUKAŘOVSKÝ, K dnešnímu stavu teorie divadla (1941), in: Studie z estetiky, Praha 1966.
  14. Honzl jinde (ve studii Herecká postava) jak vidět používá jeden ze Zichových pojmů, ale nepracuje se Zichovým rozlišením důsledně, včetně terminologického rozlišení. Tomu napovídá i termín "dramatická postava".
  15. J.HONZL, Pohyb divadelního znaku, SaS VI, č.4, 1940; studie je přetištěna také ve výboru K novému významu umění, a v nejnovějším výboru, který připravil J.Pokorný a který v řadě České divadlo (jako č.1) vydal r.1979 Divadelní ústav v Praze. Honzl přiznává, že "O.Zich se ovšem omezuje ve věci dramatické postavy na konvenční tvar divadelního projevu. Mluví jen o 'činohře a opeře, které se hrají v divadle'. Myslí jen na ty herce, kteří hrají na jevištích našich divadel a na ty zpěváky, kteří tam zpívají". Zich si ovšem svou úvahu takto vymezil.
  16. J.HONZL, c.d.
  17. J.MUKAŘOVSKÝ, K dnešnímu stavu teorie divadla, c.d.
  18. J.VELTRUSKÝ, Člověk a předmět na jevišti, SaS VI, 1940. Veltruského studie vychází ve stejném roce jako studie Honzlova, v níž je názor na povahu akce uveden.
  19. Těžko to patrně zjistíme, ale bylo by zajímavé vědět, zda pro rozlišení pojmů statiky a dynamiky (i když samozřejmě ne v této konkrétní podobě) nenašel Mukařovský inspiraci právě u Zicha.
  20. J.VELTRUSKÝ, Dramatický text jako součást divadla, SaS VI, 1941
  21. J.VELTRUSKÝ, Člověk a předmět na jevišti, c.d.
  22. Tvzení, v němž je rozlišena znakovost a realita, přičemž je uvedeno, že divák vnímá všechny složky hercova výkonu (tedy i nezáměrné) jako znaky - s nímž se setkáváme ve Veltruského studii Člověk a předmět na jevišti - by bylo třeba rozlišit buď zachycením úrovní znakovosti, nebo trvat na oddělení sfér znaku a reality, ale pak by bylo třeba ukázat jejich vztahy a prolínání, a napětí, které mezi nimi vzniká.
  23. Pojem "faktické spontánnosti", o němž říká na začátku studie, že není nutnou podmínkou pro existenci subjektu, lze patrně interpretovat v jeho spojitosti s živým hercem.
  24. MUKAŘOVSKÝ zde uvádí: "Děni vůbec lze podle míry spontánnosti rozlišit ve tři kategorie: na nejnižším stupni je mechanické dění přírodní, postrádající spontánnosti jakékoli, jehož průběh je určován bezvýjimečnou, předem danou zákonitostí; o stupeň výše jsou taková konání živých bytostí, která jsou vázána ne sice bezvýjimečným zákonem, ale zvykem, a proto jsou v svém průběhu předvídatelná (např.denní úkony při vstávání, jídle, ukládání se ke spánku i mnohé úkony profesionální); do třetí skupiny konečně náležejí jednání ve vlastní slova smyslu, vycházející z neomezené iniciativy subjektu, a proto nepředvídatelná, pokaždé jiná". Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař (1938), in: Studie z estetiky, c.d.

25. Zajímavě je tato problematika formulována též ve zmíněné studii Theatre in the Corridor, c.d., kde je hra živých herců sledována na pozadí hry loutek. Srv.k této studii též K.BRUŠÁK, Čínské divadlo, Program D 39, č.3, str.97-104.
26. J.MUKAŘOVSKÝ, K dnešnímu stavu teorie divadla, c.d.
27. J.MUKAŘOVSKÝ, K umělecké situaci dnešního českého divadla, c.d.
28. J.MUKAŘOVSKÝ, Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (1931), in: Studie z estetiky, c.d.
29. Srv.k tomu obecnější (rozhlasová) přednáška Trois conférences sur la culture de la manifestation parlée. In: Acta Universitatis Carolinae, Theatralia I, Praha: FFUK 1969.
30. Jestliže Mukařovský pro jednoduchost nazýval oblast, jež zahrnovala gesto, mimiku a postoje, termínem gesto, tak Honzl zahrnuje gesto a mimiku pod mimiku.
31. J.HONZL, Definice mimiky, Otázky divadla a filmu, roč.2, 1946-47. Přetištěno též ve výboru Základy a praxe moderního divadla, Praha 1963 a ve zmíněném Pokorného výboru z r.1979.
32. J.HONZL, Mimický znak a mimický příznak, Otázky divadla a filmu, roč.3, 1947-48. Též v obou zmíněných výběrech. Problematiku Honzlovy sémiotiky popisují podrobněji ve studii Jindřich Honzl a otázky teorie divadelního znaku, Estetika XV, 1978, č.2 (tam je též pojednán problém divadelní řeči).
33. Ovšem o několik let později rozlišuje Honzl tělesnou činnost na neorganizovanou, náhodnou, nezáměrnou, bezideovou, a na činnost organizovanou, záměrnou, řízenou určitou ideou; do značné míry tak narušuje důslednost svého dřívějšího pojetí, a otupuje kritiku Stanislavského.
34. Řešení dané problematiky z hlediska teatrologie najdeme až ve VELTRUSKÉHO studii Contribution to the Semiotics of Acting, in: L.Matejka ed., Sound, Sign and Meaning, Ann Arbor 1976, v níž je využita jak Peirceova klasifikace, tak Bühlerovo členění.
35. J.HONZL, Slovo na jevišti a ve filmu, in: J.HONZL, Sláva a bída divadel, Praha 1937.
36. Tj.uvědomuje si, že pocítujeme-li něco jako výraz nějaké emoce neznamená to ještě, že by to bylo působivé adekvátně této emoci. Různé podoby vztahu mezi emoci a výrazem v rámci odlišných divadelních stylů už Honzl neřeší.
37. Některé terminologické nedůslednosti při používání slov znak, výraz (ten např.figuruje v podobě projevu emoce i jako zvuková stránka slova), skutečnost, ... neovlivňují podstatu Honzlova sdělení. Ukazují ale na nutnost organizovat a rozlišit některé aspekty zřetelněji.
38. J.MUKAŘOVSKÝ, Jevištní řeč v avantgardním divadle (1937), in: Studie z estetiky, c.d. Stranou jsem ponechal Mukařovského úvahy o dialogu, jelikož řeší problematiku jednak na obecné úrovni, jednak na materiálu dramatického textu (v tomto bodě se to týká i Veltruského studie Drama jako básnické dílo) a musela by být řešena i problematika, s naším tématem nesouvisící. Mukařovského poznámky o jevištním dialogu jsou ovšem do práce zahrnuty. K Mukařovského analýze vnitřního monologu viz M.PROCHÁZKA, Aspekty řeči v dramatickém textu, in: Informace

a materiály dílčího programu státního výzkumu, odd.filmové a divadelní vědy, FFUK, Praha 1979, č.4.

39. J.MUKAŘOVSKÝ, K jevištnímu dialogu, Program D37, č.8. Také v Kapitolách z české poetiky I, Praha 1948.
40. V rámci společenského jednání je tato problematika nastíněna ve zmíněné Mukařovského studii Trois conférences ... Hovoří se tam o bezděčné a vědomé mimice a gestikulaci, o jejich způsobu označování (průvodní, ilustrující, konvenční), o formách souběžnosti se slovem atp.  
K problematice vztahu verbální a neverbální komunikace je třeba připomenout práci M.WEINGARTA Semiologie a jazykozpyt, in: Charisteria Guilelmo Mathesio quinquagenario ..., Praha 1932. Tam je citována i poměrně rozsáhlá literatura na dané téma.
41. J.VELTRUSKÝ, Dramatický text jako součást divadla, c.d. Do přehledu sémiotiky divadla nezahrnují Veltruského studii Drama jako básnické dílo, která vyšla r.1942 ve sborníku Čtení o jazyce a poezii, jelikož bychom museli odbočit k problematice literárněvědné.
42. Výslovně kritikou Veltruského se zabývá studie J.POKORNÉHO O dramatu, in: M.Kouřil (ed.), Divadelní prostor, Praha 1945. Kriticky se k Veltruského stanovisku staví i A.Dvořák v práci O dramatické postavě, vyšla v témže sborníku. Že Veltruského teze o zvukových hodnotách zůstala neověřena přiznává J.LEVÝ v knize Umění překladu, Praha 1963.
43. J.MUKAŘOVSKÝ, O jazyce básnickém, SaS VI, 1940 (také v KČP I). Tam říká: "... ještě méně snadno vykoná text vliv na zabarvení hlasu a tempo". Tento význam timbru si ovšem Veltruský uvědomoval.
44. Např.v práci Příspěvek k problému jevištní mluvy, SaS 1939.
45. Srv.J.POKORNÝ, O dramatu, c.d.
46. Srv.k tomu M.LUKEŠ, K problémům programu inscenace, in: Materiály a informace dílčího úkolu státního programu výzkumu, odd.filmové a divadelní vědy FFUK, Praha 1977.  
Pro pochopení povahy vlivu textu na interpretaci jsou velmi cenné také práce o recitačním umění, i když souvisí jen s některými aspekty daného problému. Zajímavé je srovnání např. BURIANOVY koncepce z jeho studie O svébytnost recitačního umění (z r.1933) s umírněnějším postojem J.MUKAŘOVSKÉHO v práci O recitačním umění (1947).
47. J.HONZL, Hierarchie divadelních prostředků, SaS IX, 1943.
48. Příspěvky k zhodnocení české sémiotiky divadla: B.JIČÍNSKÝ, Divadelní znak české strukturální školy, Prolegomena scénografické encyklopedie 13, Praha 1972; F.DEÁK, Structuralism in Theatre: The Prague School Contribution, The Drama Review, Vol.20, No.4 (T72); I.SZAWIŃSKA, La sémiologie du théâtre in statu nascendi, Prague 1931-1941.
49. Připomíná to F.DEÁK, c.d. Srv.též J.VELTRUSKÝ v úvodu ke statí Theatre in the Corridor, c.d.
50. Srv. k tomu WELLEKOVU kritiku ve statí: "Dějiny českého verše" a metody literární historie, kde připomíná nutnost zavést na novém základě problematiku psychologickou a otázku idejí (či

"světového názoru") uměleckého díla. Studie vyšla v Listech pro umění a kritiku, roč.II (1934), 437-445. Problematika básníka byla později Mukařovským řešena v několika studiích.

51. Ve studii Úpadek filmu?, Listy pro umění a kritiku, roč. I (1933), 45-49, připomíná sv. Augustina a jeho řešení vztahu věci a znaku. Překlad Augustinova O učitelích vyšel česky až r. 1942 (srv. k tomu též recenzi P.TROSTA, Sv. Augustin o jazyce, Slovo a slovesnost, roč. IX (1943), 164-166.

Petr HOLMAN (Praha)

## ZPRÁVA O SOUČASNÉM STAVU BŘEZINOVSKÝCH KORESPONDENCÍ

### I. Časopisecké otisky

Skutečnost, že se v posledních několika letech objevily další důležité březinovské prameny, používáme k tomu, abychom se zamysleli (Březinovy eseje netištěné v knižních vydáních pro tuto chvíli pomíneme) nad oblastí u Březiny tak důležitou a významnou, a přesto leckdy podceňovanou a opomíjenou, nad jeho korespondencemi, a podali jejich současný obraz.

Zájem o Březinovy dopisy se objevuje jako zcela logický (i když sporný) jev už od konce minulého století. Připomeňme jen, že Březinovo básnické dílo vzniká ve velmi krátkém časovém úseku v letech 1895-1901 (Tajemné dálky 1895, Svítání na západě 1896, Větry od pólů 1897, Stavitelé chrámu 1899, Ruce 1901) a že ihned po vydání první sbírky se Březina stal středem zájmu mladší literární veřejnosti. Všimneme-li si pozorně časopisecky otiskovaných Březinových dopisů, je vůbec prvním v pořadí proslulý dopis adresovaný Sigismundu Bouškoví, datovaný 25. listopadu 1896, týkající se Jaroslava Vrchlického.<sup>1</sup> Prozatím jediný otištěný Březinův dopis Emilu Saudkovi (z 13. listopadu 1908; o korespondenci Březiny a Saudka se dále zmíníme podrobněji), obsahující básníkův výklad Rukou, známe z roku 1911.<sup>2</sup> O čtyři roky později je tištěn další Březinův dopis (z 10. ledna 1915) Sigismundu Bouškoví (i o tomto nedávno zpřístupněném souboru dopisů se rovněž zmíníme na příslušném místě).<sup>3</sup> Výňatek z Březinova dopisu Františku Bernardu Vaňkovi, tehdejšímu děkanu v Pelhřimově, je otištěn v roce 1922.<sup>4</sup>

U příležitosti Březinových šedesátých narozenin otiskuje některé starší dopisy Miloslav Hýsek.<sup>5</sup> Od roku 1928 až do roku 1934 jsou ukázky z Březinových dopisů časopisecky otiskovány poměrně často. Kromě přetisku tří dopisů do rodných Počátek z let 1915-1928<sup>6</sup> se v Rozpravách Aventina objevuje článek Tomáše Trnky,<sup>7</sup> do kterého jsou zařazeny čtyři Březinovy dopisy z let 1920-1927 adresované autorovi článku. Dopisy obsahují kromě poděkování za zaslání knihy a jejich hodnocení i zmínky o usilovné

práci na připravované druhé knize esejů.

Po básnickově úmrtí (25. března 1929) se vlna zájmu o Březinovy listy zdvíhá ještě výše. Jaroslav Durych uveřejňuje ve svém nekrologu část dopisu z roku 1919,<sup>8</sup> o několik dní později jsou otištěny Březinovy dopisy Otto Pickovi.<sup>9</sup> František Navrátil znovu přetiskuje Březinovy dopisy do Počátek<sup>10</sup> a Anna Pammrová ve svém článku reprodukuje dopis ze 14. února 1912.<sup>11</sup>

Ve 20 dopisech Zdeňku Záhořovi (z let 1917-1928),<sup>12</sup> který se podrobněji zabýval stopováním vlivu filosofických směrů Indie na Březinovu tvorbu a v jehož nakladatelském sdružení ODKAZ vyšlo druhé (1918) a třetí (1919) vydání Hudby pramenů, jsou pro nás zvláště cenné poznámky o práci na vydávání této první knihy esejů a poznámky týkající se přípravy Skrytých dějin, která však tehdy nevyšla (vydává ji až v roce 1970 nakladatelství Melantrich v Praze). Další ukázky z dopisů otiskuje Emanuel Chalupný,<sup>13</sup> vycházejí ukázky korespondence s Ladislavem Klímou,<sup>14</sup> jsou tištěny jednotlivé dopisy Františku Bauerovi a Sigismundu Bouškoví<sup>15</sup> a znovu se objevují Březinovy rané dopisy.<sup>16</sup>

Josef Portman, znamenitý litomyšlský tiskař, který v krásné úpravě vydal množství Březinovských tisků, otiskl fragmenty Březinových dopisů z let 1915-1928 ve svém článku ve Vitrince.<sup>17</sup> Známým se stal i důležitý dopis Janu Voborníkovi,<sup>18</sup> v článku pojednávajícím o vztahu Josefa Suka a Otokara Březiny byl otištěn i dopis tomuto významnému českému skladateli.<sup>19</sup> V roce 1937 jsou znovu otištěny vybrané dopisy Anně Pammrové.<sup>20</sup> Obsáhlé citace z Březinových dopisů uveřejnil ve svých vzpomínkách ve Zvonu Sigismund Bouška,<sup>21</sup> ale ani zde nebyly otištěny (tím méně dopisy Bouškovy) všechny listy jako ceřek, nicméně je možné považovat tyto ukázky za nejrozsáhlejší. Po nedlouhé době je pak ještě tištěna korespondence s Karlem Dostálem-Lutinovem (19 dopisů z let 1896-1904)<sup>22</sup> a v roce 1940 je otištěn výbor z dopisů Eduardu Pillerovi,<sup>23</sup> který je poslední časopisecky otištěnou ukázkou Březinovy korespondence v období intenzivního zájmu o Březinovskou epistolografii a který toto období na dlouhou dobu (téměř na 30 let!) uzavírá.

První poválečné ukázky z Březinových dopisů pocházejí až z roku 1968; je to přetisk 4 dopisů Františku Bílkovi z let 1906-1916.<sup>24</sup> V říjnu téhož roku jsou v Prostějově otištěny tři dopisy Karlu Pittichovi.<sup>25</sup>

O rok později otiskuje Jan Skutil dopis Františku Obzinovi z 21. července 1919<sup>26</sup> a jsou také otištěny první ukázky z významných dopisů Miloši Martenovi.<sup>27</sup> Další ukázky z dopisů témuž adresátovi, jakož i jeho ženě, jsou otištěny na jiném místě v téže roce.<sup>28</sup> Po těchto dílčích otiscích vychází korespondence ještě ve stejném roce celá;<sup>29</sup> obsahuje 12 Březinových dopisů z let 1902-1916, připojen je ještě dopis Atě Martenové z 30.července 1917 a dva dopisy její. V roce 1969 vychází také další důležitý pramen, soubor dopisů MUDr. Karlovi Křivému a jeho ženě Kristě; obsahuje 14 dopisů z let 1899-1928.<sup>30</sup> Jeden Březinův dopis Pavle Moudré z roku 1921 byl otištěn v roce 1974.<sup>31</sup>

Dva Březinovy dopisy Anně Pammrové, které se nedostaly do knižního vydání (ze 4.července a 2.prosince 1897), byly otištěny v roce 1979;<sup>32</sup> úryvek z nedatovaného dopisu Sigismundu Bouškovi (polovina června 1896) otiskuje téhož roku Miroslav Červenka.<sup>33</sup>

## II. Knižní vydání korespondence

Jak jsme se už výše zmínili, od roku 1928 se v časopisech objevuje velký počet ukázek z Březinových dopisů, přičemž úplné soubory, nebo lépe řečeno soubory těch dopisů, které byly tehdy známy, zůstávaly stále nevydány, i když se o jejich existenci (někdy až příliš dobře!) vědělo. Roky 1929-1933 jsou pro březinovské bádání nesmírně významné, protože přinášejí souborná vydání dopisů zcela mimořádné důležitosti.

Hned na začátku tohoto čtyřletí, tak příznivého a plodného, jsou vydány Březinovy listy Františku Bauerovi, soubor 46 dopisů z let 1887-1901.<sup>34</sup> Pomineme-li drobný soukromý bibliofilský tisk Emanuela z Lešehradu,<sup>35</sup> pak dalším důležitým činem bylo vydání dopisů Emanuelu Chalupnému, Březinovu dědici a vykonavateli závěti.<sup>36</sup> 54 dopisů pochází z let 1904-1928. Jako předzvěst vydání nejzávažnější a nejrozsáhlejší březinovské korespondence pořádá svůj výbor ve faksimile Antonín Veselý;<sup>37</sup> o rok později je pak vydána první část Březinových dopisů Anně Pammrové, celkem 58 dopisů z let 1889-1905 a jeden dodatek, která se svým významem přikazuje k tomu nejdůležitějšímu, co je prozatím z této oblasti známé.<sup>38</sup>

V roce 1932 rovněž vychází jiný významný soubor, dopisy malíři, sochaři a grafikovi Františku Bílkovi.<sup>39</sup> Tento druhý

rozsahem největší soubor obsahuje 155 dopisů z let 1900-1929. A ještě do třetice vycházejí v roce 1932 také dopisy Jakubu Demlovi (téměř 90 dopisů pochází z let 1903-1928).<sup>40</sup> Poslední rok našeho čtyřletí se uzavírá vydáním druhé části listáře Anně Pammrové;<sup>41</sup> obsahuje 132 dopisů z let 1905-1929, 13 dalších je otištěno jako dodatek, přičemž je nutno poznamenat, že 8 stejných dopisů je otištěno jak v prvním, tak i ve druhém svazku Březinových dopisů Anně Pammrové. Zdá se, že právě korespondence s Annou Pammrovou bude ještě delší dobu doplňována; ve druhé části této zprávy například poprvé uveřejňujeme další dva neznámé dopisy z této korespondence.

O Vánocích 1938 jsou tištěny tři dopisy Hugonu Sonnenscheinovi z let 1910-1915;<sup>42</sup> roku 1939 je knižně vydána i korespondence s Františkem Xaverem Šaldou, obsahující celkem 27 Březinových dopisů z let 1898-1922.<sup>43</sup> Rok 1940 přináší svazek vzájemných dopisů Ladislava Klímy, Emanuela Chalupného a Otokara Březiny; zde je tištěno 7 Březinových dopisů Klímovi; první dopis je datován 17.července 1915, poslední 7.prosince 1921.<sup>44</sup> Knižní vydávání Březinových dopisů skončilo v roce 1946, kdy byla vydána korespondence s Otakarem Theerem; obsahuje však pouze 4 Březinovy dopisy z let 1912-1916.<sup>45</sup>

Pro doplnění dodejme, že v knižních vydáních se kromě souborů korespondencí vyskytovaly i jednotlivé dopisy. Tak je tomu v případě Františka Tichého,<sup>46</sup> který ve svém spisku uveřejňuje ukázkou z dopisu Sigismundu Bouškovi. Jedná se o dopis z 26.března 1896; kromě toho ještě přetiskuje jinou ukázkou (pravděpodobně rovněž S.Bouškovi), kterou přejímá z časopisu Mladá Plzeň (9.číslo, 1986). Dopis tohoto znění však v celku korespondence Březina-Bouška chybí. V roce 1923 je znovu otištěn úryvek dopisu Bouškovi (opět z 26.března 1896) a dopis o Jaroslavu Vrchlickém v knížce Zelinkové.<sup>47</sup> O pět let později otiskuje dopis o Rukách (z 13.listopadu 1908) ve své knížce Emil Saudek.<sup>48</sup> Jiné dva dopisy, Josefu Moučkovi (z 23.června 1901 a 29.prosince 1928), jsou přetištěny v roce 1929.<sup>49</sup> Úryvky z dopisů Jakubu Demlovi byly ještě před svým souborným uveřejněním průběžně otiskovány v Mém svědectví o Otokaru Březinovi.<sup>50</sup> Rovněž dopisy do Počátek nebo výňatky z nich se objevují ještě ve dvou publikacích,<sup>51</sup> ve druhém svazku Navrátilových Příspěvků jsou otištěny celé. Dva dopisy Vincenci Lesnému jsou zařazeny do jeho knihy z roku 1945.<sup>52</sup> Březinův dopis



otiskuje ve svých pamětech v roce 1947 Hanuš Jelínek.<sup>53</sup> Do čtvrtého svazku své rozsáhlé práce o Platónovi zařadil také František Novotný dva úryvky z Březinových dopisů (adresovaných Fr. Novotnému) týkajících se právě Platóna. Ani jeden zde však není datován.<sup>54</sup> Množství citátů z Březinových dopisů (hlavně Anně Pammrové, Františku Bauerovi, Františku Bílkovi a Emanuelu Chalupnému) najdeme v základních březinovských monografiích,<sup>55</sup> části dopisů rovněž použil ve svém výboru i Miroslav Červenka.<sup>56</sup>

### III. Korespondence dosud netištěné

I když by se po prostudování uvedeného přehledu mohlo zdát, že jsou zde uvedeny prakticky všechny soubory Březinových dopisů včetně dopisů jednotlivě tištěných a že je tedy možno celou tuto oblast považovat za uzavřenou, ani zdaleka tomu tak není. Vedle publikovaných korespondencí existuje ještě celá řada dalších, z nichž téměř všechny níže uvedené jsou alespoň částečně zpracovány, avšak některé na své uveřejnění teprve čekají.

K nejdůležitějším z nich patří vzájemná korespondence Otokara Březiny a Sigismunda Boušky, kterou se teprve nedávno podařilo zpřístupnit. Obsahuje celkem 112 dopisů z let 1896-1928; Březinových dopisů je 59, Bouškových 53. Pro letmé naznačení významu této korespondence teď alespoň citujme slova dr. Miroslava Červenky:

"S. Bouška byl po jistou dobu (1896-1899), v níž leží těžiště uvedené korespondence, prakticky jediným aktivním účastníkem literárního života, s nímž byl Březina v intenzivním písemném styku. Bouška informoval Březinu o kulturním dění v Praze a - což je mnohem významnější - velký básník českého symbolismu mu adresoval četné vysoce zajímavé úvahy o české i světové literatuře, o svých uměleckých plánech, obšírně mu interpretoval svá právě vznikající díla. Tyto Březinovy texty podstatně pozměňují obraz této čelné osobnosti českého básnictví let devadesátých, obraz založený dosud dost jednostranně na korespondenci s Annou Pammrovou. Březinovy komentáře k vlastním dílům jsou tu zasílány člověku literárně vzdělanému, a proto mají namnoze velice konkrétní obsah. Vedle toho je tu např. i zcela neznámý materiál vyjasňující Březinův vztah k F. X. Šaldovi, ke sporům mezi signatáři České Moderny, dále přehledy

Březinovy četby, svědectví o básníkově setkání s několika významnými díly soudobé literatury (Maeterlinckovy prózy, E.Hello) atd. Jestliže před více než 30 léty O.Králík psal o tom, že vydání korespondence s Bouškou bude znamenat základní příspěvek k březinovskému bádání, pak to korespondence sama plně potvrzuje, a každý rok, který míjí bez jejího vydání od chvíle, co může být vydána, je prohřeškem proti potřebám literární historie české."

Až v polovině února letošního roku byl zpřístupněn další soubor dopisů, na který se dlouho (a s netrpělivostí) čekalo. Jedná se o Březinovy dopisy staroříšskému vydavateli Dobrého Díla Josefu Florianovi. Šťastnou shodou náhod i dlouholetých zájmů bylo možné ve stejné době doplnit tento soubor i o dopisy Florianovy. Máme tedy k dispozici téměř 160 vzájemných dopisů (korespondenčních lístků, dopisnic, navštívanek i ústřížků od poštovních poukázek) z let 1901-1928.

Tón celé korespondence udává spíše Florian než Březina; získáváme zde mnoho dalších informací o četbě (Angelus Silesius, Sv.Mechtilda, Sv.Alžběta Šenavská, Jacob Böhme, ale také William Blake, Leopardi, Papini, Schwob, Villiers de l'Isle-Adam, Charles Péguy, James Joyce atd.), dovídáme se o práci Josefa Floriana na překladech Léona Bloy (Spása skrze Židy, Chudá žena); ve velké většině dopisů jsou zmínky o vzájemných zásilkách literárních časopisů s nejnovějšími zprávami o tehdejším evropském literárním dění (nejčastěji je to *Mercure de France*, *La Nouvelle Revue Française*, *Nouvelles Littéraires*).

Další, podrobnější a úplnější hodnocení tohoto pramenu bude možné podat teprve po jeho důkladnějším prostudování.

Také o 46 Březinových dopisech z let 1903-1928 zasílaných dr.Emilu Saudkovi platí, že byly právě tak jako dopisy Bouškovi psány u vědomí adresátovy literární a filosofické erudice, ale z jakýchsi zcela přirozených důvodů zde básník nemusel obhajovat své stanovisko nezávislého umělce (tak jak to činí právě v dopisech Bouškovi), stanovisko, které by neustále bylo napadáno z náboženských pozic. Naopak, zde je vzájemný vztah prostoupen důvěrou a tolerancí. Dopisy obsahují cenné zmínky o Saudkově postupující práci na překladech Březinových veršů,<sup>57</sup> reakce na hojně zasílané novinové články a studie z Německa a Rakouska (Hermann Bahr, Felix Braun aj.), další podrobnější materiál týkající se Stefana Zweiga, pasáže komentující vlastní dílo atd.

Z tohoto souboru, který je významným příspěvkem k lepší orientaci vzájemných česko-rakouských kulturně literárních vztahů na začátku století, byl, pokud vím, tištěn pouze jediný dopis (viz pozn.2 a 48).

Ze 38 dopisů Emanuelovi z Lešehradu z let 1902-1929 jich bylo otištěno ve zmíněném bibliofilském tisku (viz pozn.35) jenom 21. Většinou obsahují básníkovy reakce na zasílané Lešehradovy knížky, připomínky k Lešehradovým výborům z Březinových básní,<sup>58</sup> jsou zde i zmínky o básníkovu zvolení za člena tajného bratrstva Stříbrný kruh. Zbytek dopisů, jednajících o vydání dalšího výboru z básní, otištěn nikdy nebyl, nejspíše kvůli nedorozumění, ke kterému tehdy došlo a které se týkalo právě tohoto posledního Lešehradova výboru.<sup>59</sup>

Listář 27 Březinových dopisů (1904-1929) Jaroslavu Durychovi má úplně jiný charakter; připomíná první Březinovy dopisy Jakubu Demlovi. I zde Březina sleduje s laskavým a trvalým zájmem vznik, růst a formování Durychova díla, komentuje zasílané Durychovy knihy; vzájemný vztah, později často posilovaný osobními setkáními, trvá až do roku 1929.

Vysloveně důvěrný je soubor 24 dopisů (1901-1929) Matěji Lukšů. Zde bude pravděpodobně nejdůležitější první dopis korespondence, který kromě dojmavého přání k svatbě obsahuje pasáže o díle Jacoba Böhma, o Šaldově překladu Ruskinova *Sesame and Lilies*, ale především také zmínku o studii věnované dílu Julia Zeyera; dnes je tato studie, pokud se vůbec zachovala, stále ještě neznámá. Poslední lístek této korespondence je zároveň poslední dnes známý písemný doklad psaný před smrtí (z 24.února 1929).

Z dalších korespondencí jmenujme dopisy Františku Bártů (13, 1885-1928) nebo dopisy Františku Václavu Krejčímu (13, 1894-1897), důležité pro počáteční fázi Březinova uměleckého vývoje (fragmenty těchto dopisů jsou otištěny v publikaci uvedené v pozn.56). Cenné svými zmínkami o právě tištěných prvních vydáních *Svítání na západě*, *Stavitelů chrámu* i zmínkami o Williamu Blakovi nebo o překladech románů J.K.Huysmanse jsou i dopisy Arnoštu Procházkovi (16, 1896-1918). Rovněž v dopisech Hugonu Kosterkovi (20, 1897-1912) jsou nejdůležitější ty části, které se týkají práce na připravovaném II.vydání Březinových básnických sbírek nebo přípravy tisku I.vydání *Hudby pramenů*. 14 pohlednic Březina posílá také J.V.Sedlákoví.

Menší rozsahem, ale obsahově cenné jsou soubory adresované Bertě Bílkové (7, 1904-1923), Růženě Svobodové (5, 1909-1918), Antonínu Veselému (5, 1910-1928) a Janu Bartošovi (5, 1913-1919), přičemž např. dopisy posledně jmenovanému jsou pozoruhodné delšími pasážemi věnovanými F.M. Dostojevskému a situaci v porévolučním Rusku. 4 dopisy (1908-1918) Březina píše Jaromíru Doležalovi-Pojezdnému. Pozornost rovněž zasluhují dopisy Josefu Váchalovi (3, 1916-1919), Františku Seraf. Procházkovi (3, 1909-1912), Otokaru Fischerovi (2, 1916), Miloslavu Hýskovi (2; 1914, 1928), ale také dopisy Antonínu Josefu Trčkoví (2; 1922, 1924). Mezi adresáty je dále možné uvést Jaroslava Bendu (2; 1912, 1916), Josefa Nerada (3, 1919-1921) nebo Annu Mládkovou (2, 1918).

Pouze jediný dopis nebo pohled, který se prozatím podařilo zjistit, Březina posílá Františku Pfaffovi (1910), J. Šachovi a Janu Emlerovi (1911), panu Rezkovi a Ladislavu Vycpálkovi (1913), Alici Masarykové (1918), Rudolfu Fuchsovi, Otokaru Šímkovi a Růženě Schwarzové (1919), ing. Satoriovi a Václavu Kryštofovi (1924), Janu Blahoslavu Čapkovi (1925), Antonínu Klášterskému a Václavu Choděrovi (1926), Františku Navrátilovi, J.V. Klímovi a Fr. Ohnůtkové (1928); 1 dopis z roku 1913, který se do knižního vydání nedostal, je adresován ještě Jakubu Demlovi.

Relativně velký je počet dopisů, konceptů dopisů nebo lístků, u nichž se prozatím adresáta zjistit nepodařilo. Text zde neobsahuje žádné údaje, které by umožňovaly bližší identifikaci adresáta. A ještě snad zmínku o tom, že na tomto místě (kromě dopisů do Počátek) nebyly zařazeny Březinovy dopisy organizacím, institucím nebo administraci časopisů či novin. I takové dopisy však existují.

Z naší stručné zprávy vyplývá, že uvedené soubory dopisů, ať už tištěné nebo dosud neuveřejněné, tak jak jsme se o nich zmínili výše, představují celek, který je v určitém smyslu možno považovat za celistvý, a to za celistvý ve smyslu oné fragmentárnosti, ve které se přece jenom stále nalézá. Je to stav na začátku roku 1980. Další vyjasnění zcela konkrétních problémů nastane po zpřístupnění dalších korespondencí, jakož i po doplnění listů, které zatím obsahují jenom dopisy Březiny. V tomto ohledu bude velmi zajímavá např. korespondence se Zenonem Przesmyckým-Miriamem z konce století (asi z let 1896-1901) nebo Březinovy dopisy Gize Pickové-Saudkové, o jejichž existenci se dovídáme z no-

vinového článku (zatím neznáme přesný bibliografický údaj), kde je jeden dopis z této korespondence otištěn. Je jistě velmi obtížné se domnívat, zda se ještě podaří nalézt dopisy adresované několika známým rodinám do Počátek; je však nutné počítat s tím, že se v budoucnu objeví další korespondence, o kterých se už dlouho ví, ale které jsou prozatím stále ještě nedostupné. Údaji o nich bude potom možné dále doplňovat náš skromný přehled, který i v této podobě zůstává i nadále ještě příliš neúplný.

A teprve po kritickém vydání všech těchto pramenů (je velmi potřebné a naléhavě nutné znovu vydat i korespondence knižně tištěné; v mnoha případech jsou vydány velmi nespolehlivě) a po jejich důkladném zhodnocení z hlediska dnešních, nových potřeb a interpretací bude možné plně pochopit jejich význam pro budoucí březinováská bádání.

#### IV. Ukázky z netištěných dopisů

##### 1. Anně Pammrové<sup>60</sup>

Jest skutečně absurdním psát v naší době o realismu a naturalismu v umění. Sloupce časopisů literárních, beletristických, kritické rubriky novin, přednášky estetiků, předmluvy nově vydávaných děl, verše i próza, vzlet i mělkost, génius i diletantství, vše zabývá se teď touto otázkou. Povídá se mnoho věcí, vymýšlejí se definice, vrtá se v autorech a střílí se fingovaný nepřítel. Věc šla tak daleko, že realismus počíná působit na nervy senzitivních lidí; pochvalte Zolu a budou se na Vás koukat jako na komunistu, který byl zajat při hájení barikády. Řekněte, že naturalismus má morální tendenci, a budou myslet, že nemáte zdravého rozumu. Zeptejte se: Ale přáteli, copak jste četl od Zoly tak hrozného, že stáváte se nervózním při pouhé zmínce? On Vám řekne, že fejeton v Národních listech ...

Nemám v úmyslu vstoupiti tímto listem do obrovské armády estetizujících žurnalistů; nechci Vás nuditi vědeckou fádessou, ale co napíší o té věci, bude jen lehká causerie, založená na řadě realistických novelistů, které jsem přečetl v poslední době.

Fantazie a na ní spočívající smysl umělecký, který vede malířovu ruku při malbě úchvatných scén z lidského života i tichých dramát, kterých se odehrává pod sluncem na sta každodenně, umělecký smysl, který uchvátí diváka v dojemnou iluzi a který rozplácě vzpomínkou, již vzbudí v nás dílo umělecké - tento smysl umělecký jevíci se nejen malbou, ale i tónem, slovem, rytmem - toť jeden z darů, kterými příroda královsky obmyslila člověka. Příroda učinila člověka bídným tou závislostí na hmotě a spoutáním ducha v bláto; co mu ponechala - toť umění.

V umění dřímá veliká síla; něco mystického, chcete-li. Dějiny umění jsou dějiny lidské duše. Umění bylo zotročeno nábožen-

skými kulty, bylo využito politickými stranami, opěvovalo řečníky a dobytelem říší, plazilo se u nohou tyranů, klekalo před ženami, hlásalo askezi a opájelo smysly sytými popisy smyslné rozkoše; bylo volné a silné v Helladě, řinčelo meči v Římě, zanikalo mezi surovými národy, které vyvrátily římskou říši, vzkřísilo se znovu, vleklo se staletími, bojovalo s věky a nevědělo, co jest porážka. Šílený výkřik zoufalství, bleďá hrůza, bolestný pláč, tichý nářek, slza utajená v písni, filozofická melancholie i elegie, a zase jasný výkřik radosti od pouhého koketního umění až v umlkající delirium rozkoše vyprázdňené do dna - celý lidský život v tisící záhybech, v sterých barvách, z mnoha stran a za jedním účelem - vše má své tóny v říši umění. Nebyla hloupá, ale nepraktická známa myšlenka jednoho z největších německých filozofů, že by se náboženství mohlo nahradit poezií.

Lidský život je řetězem nešťastných událostí a hloupých kousků. Obojí toto zlo zesiluje se reflexí a vzpomínkou. Ideálem lidí trpících jest zapomenout. Útěcha přítelova vlevá nám v duši utišení ne proto, že jest útěchou, ani tak proto, že nám ji udílí přítel, ale proto, že sledující přítelovu řeč, sledujeme jiné myšlenky než své vlastní, na tyto zapomínáme. V tom slově "zapomenout" skrývá se tajemný svět. Vhroužit se celým duchem ve výtvořivý lidského důmyslu, sledovati dychtivě osud lidí, které postavila fantazie a génius, nadchnout se fata morgánou a zapomenout při tom na lom světla - zapomenout na vše kolem sebe a na sebe - ach, jaká to úchvatná moc, která dříve v umění. ---

Bylo nutno napsati několik těchto řádků o významu umění.

Umění obklopuje nás novým světem. Svět, na němž žijeme, vznikl působením neznámých sil, neznámým tvůrcem, k neznámému účelu. Svět, který rozestírá před námi umění, má tvůrcem člověka a účelem člověka; jest od člověka, pro člověka. Člověk vstupuje v ten svět svým duchem, povztlétá v něm volně a zapomíná na to strašné své určení na zemi. Nenajde ani tam štěstí (protože ho nikde najíti nemůže), ale najde zapomenutí.

Říkají, že cílem umění je krása. Možná, že si při tom něco myslí, ale nevím opravdu co. Jeden z ortodoxních německých estétů definuje krásu jakožto "innere Beschaffenheit der Dinge, vermöge deren sie sich eignen (dem vernünftigen Geiste) der Gegenstand des Strebens zu sein". Přemýšlel jsem kolikrát o té estetické krásě, ale mimo formální uměrnost nenalezl jsem nic lepšího, čím bych ji charakterizoval. Krása není uvnitř, ale vně; krása jest jistá dokonalost formy. S pojem umění jest nevyhnutelně spojen tento druh krásy. Ostatně nejsem přítelem estetik; ovšemže jest nutna kritika, aby se nerozmožl diletantismus a nenastala reakce, ale kritika objektivní (k níž dovésti má teoretické učení o krásě) jest nesmysl. Člověk nemůže být nikdy objektivním; psychologové znají velice dobře tuto polohu, která jím velice ztěžuje jejich výzkumy. Díváme se na svět barevnými skly své vlastní duše; barevná skla se mimoto neustále mění. Kde tu najíti objektivnost?

Je-li umění tajemným jakýmsi světem, který tvoří člověk, světem z něčeho, v kterém povztlétá myšlenka - ach, jak rozsáhlá to perspektiva! A přece umění nebylo by než hračkou, kdyby lidský duch z každého výletu, který podnikne v neznámé ty končiny, nepřinesl si něčeho, co by se mu nerozplynulo v dým. Proto již od dob nejstarších počala se odrážet v uměleckých dílech pravda. Pravda zbavila umění výčitky, že jest zbytečným, otevřela mu nové obzory,

postavila je po bok vědě a dala trvalá práva životu.

Došli jsme až k bodu, od něhož počíná naše otázka. Abstrahujeme od rozmanitých druhů umění a přidržme se umění slovesného (beletrie). Pravda září nám ze sterých mistrných výtvorů těch nejrozmanitějších umělců všech věků a národů. Homér, Anakreon i Sapho, Euklides, Sofokles i Aristofanes, Horác i Virgil, Ovid i Catullus, Kalidasa i Firdusi, pěvec Kalevaly i Kučruny, skladatel písně o Rolandovi, Minnesängři, Ariosto i Tasso, Dante i Petrarca, Boccaccio i Rabelais, Shakespeare i klasikové francouzští, Byron, Mickiewicz, Goethe, Bürger, Schiller i Walter Scott, co tu nejrozmanitějších tónů a co pravdy v nesmrtelných jejich výtvorech!

Avšak celé této řadě sloužila pravda za prostředek k docílení něčeho vyššího a nebo byla splétána s výtvoru obraznosti a jeví se jako kontrast oslnující duze nejbizarnějších výmyslů. *Pravda byla již v umění, ale nebyla cílem umění.*

Přišla doba nová. Doba skepse a kriticizmu. Duch lidský našel nové dráhy v oboru věd, pronikl hluboko a přeje si proniknouti naskrz. Ozbrojen psychologíí hledá příčiny citů a snah a vysvětluje původ náboženství. Jak může obstáti vedle této úsilovné snahy proniknutí k jádru myšlenkový vzdušný obraz, třeba vyzdoben sebenádherněji, když vědecká analýza nenajde v něm nic než nezřetelnou pláň? To zrno pravdy, které zahrnuto řásným rouchem rytířské balady aneb poloprůzračnými křídly alegorie vyzahuje z výtvorů minulých staletí - to nepostačí naší době, která nechce rozuměti nežli skutečnosti. Naše doba hledala umění, kde by našla sama sebe, kde by našla ani ne bohy ani karikatury, nýbrž lidi, ne herce, ale muže, ne víly, ale ženy, ne filozofickou doktrínu, ale fyziologii, skutečný svět se všemi jeho vztahy, s celým jeho zařízením, se vším jassem i se vši tmou, se vši září i se vši špínou. Hledala umění, jehož cílem by byla pravda.

Umění takové zjevilo se naší době v realismu.

Realismus má za účel líčiti vše tak, jak se to jeví našim smyslům.

Jsme tam, kde jsme měli býti. Otázka o podstatě realismu je teoreticky rozřešena. Zbývá odůvodniti u realismu oprávněnost, jeho cenu a směry.

V našich letech se rozmohlo čtení netušenou měrou. Román stal se domácím nábytkem. Stal se nábytkem nejen svým určením, ale i způsobem, jakým se vyráběl. Představte si, prosím, takový román starší školy. Nemluví ani o nesmyslných produkcích Wielandových, které tento jinak dosti liberální a nadaný klasik s obratností akrobata před duši žasnoucích čtenářů metával. Vzpomeňte si jen na lekturu svých mladších let. Třeba Marlittová nebo George Sand a A.Dumas starší. Sáhodlouhá expozice; figury vystupují na jeviště. Báječně krásná, andělsky dobrá a nadpozemsky cudná rekyně vystupuje se sklopenýma očima a nejpřirozenějším ruměncem ztrácejícím se pod těsně přiléhavým líncem živůtku. Pak dobrácký strýc a matky, které bývají dvojího druhu; hodné (v románech, kde se jednalo o únos) a zlé (kde se jednalo o nevhodnou lásku k chudému milenci). Milenec byl nějaký umělec, šumař, a s velkou zálibou cíkán (Wagner L). Byl štíhlý, míval černé oči a černý knír, mluvil jako když tiskne, v bezvadných větách s náležitým slovosledem. Obligátní osoba v takových románech býval hrabě, kníže, baron, ač nejedná-li novela celá ve vyšších kruzích. Kapitola stíhala kapitolu, každá nás-

ledující splétaje uzel s předcházející, uzel s uzlem ve velkém uzlu se spojil, a když konečně užaslý čtenář na velký ten uzel s vášnivou zvědavostí své duševní zraky zabodával, roztál romancier nejinak než Alexandr fatální to spleťivo nějakým hodně originálním (t. j. nemožným) způsobem; rekyně šla pod čepec nebo do kláštera, někdy (ale zřídka, nejvíc v německých románech) do blázince. A tak to šlo dále. Originalita hledána bizarerií. A při tom ty dlouhé, fejetonisticky rozvláčné monology hrdin, úvodý spisovatele, mravokárné aforismy, které se Vám zatloukají do hlavy jako hřebíky. Mohla literatura taková existovat? Mohlo obecenstvo, které dalo dnes z ruky spis o sloučeninách řady mastné a aromatické, zítra sáhnouti po srdcelomných osudech stydlivé krásy, která žije, aby milovala, a miluje, aby vyplnila tři tlusté svazky? Nepovídejte mi, že není třeba literatury a že je dětinské dát se uchvátit myšlenkou. Je třeba zapomenutí a je třeba poučení. Potom ale myšlenka nesmí být myšlenkovou pavučinou, ale musí být odleskem skutečného života. Musí být více než odleskem; život se řítí kupředu; vysvětlit sílu a příčinu pohybu, toč úkol umění.

Nastala literární revoluce. Balzac, Flaubert, realisté angličtí, Turgeněv, Tolstoj, Ščedrin a tak dále. Pak Dostojevský a Zola.

Dnes stojí realismus vítězně, nabývá půdy na všech stranách, získává nových pěstitelů, plní sloupce kritik a ozývá se ze sálů pro literární shromáždění.

Namítnete: Dobře tedy. Ale řekněte mi, jaký může být prospěch pro lidstvo z fotografování špíny? Neboť líčiti pravdu a líčiti špínu u lidstva se často stýká. K tomu odpovídám: Ovšemže jest v životě mnoho špíny a že jí realismus mnoho zaveče do literatury. Ale uvažme: Realismus nám vytrhne z lidského života list a nakreslí sytými barvami vše; světlo, polostín, tmu, vysvětlí pohnutky a udá příčiny, proč tak a ne jinak lámalo se světlo skutečnosti na určitém obraze. Ukáže nám člověka, který chyboval, a ukáže nám propast, do které padl. Vylíčí rozkoš, která trvá sekundy, a vylíčí hnijící rány, které rozežirají tělo měsíce. Události životní nejsou soustředěny a znalost lidské duše nepodává se v obecné škole. Třeba umění, aby shrnulo světlo a stín a nechalo defilovat před duší naší skutečnost. Kdo jest dosti otrlý, aby se nezatrásl, když vidí šikmou rovinu, po které se řítí? A kdyby se hotově nepoučil, nikdo z románu realistického nezabil aspoň čas zbytečnou lekturou, ale učinil procházku mezi lidmi. To jest přece příjemnější, než slyšet deklamace o stereotypních vesnických děvčích, které jsou v podvečer magnetizovány měsícem jako náměsíčné a kvílí v oknech, jako kočky, tyto "mystické milenky noci", jak povídá duchaplně J. Vrchlický ---

Jeden z nejnovějších estetiků francouzských, David Sauvageot, rozeznává dva druhy realismu. Realismus, ve kterém jde pouze o pravdivé a umělecké vylíčení skutečnosti (l'art pour l'art, umění je si cílem samo), a realismus, jehož účel jest didaktický. Tento poslední druh (l'art pour l'enseignement) zastává Emil Zola; druh prvnější je abstrahován ze spisů Balzaka, Flauberta a jiných. Realisté ruští jsou spíše jiného druhu. Mám za to, že ten druh realismu, který Zola pěstuje (a neprávem - jak dí Sauvageot - nazývá naturalismem) jest bližší svému určení, neboť účelem pravdy jest vždycky poučení, tak jako účelem literatury jest pravda.



## 2. Anně Pammrové<sup>61</sup>

Zemřel Tolstoj, odešel z Jasně Poljany jako světci pravěku, básníci Upanišád, otcové prvních let křesťanství, kteří v samotách očekávali příchod Smrti v průvodu posledních pravd. Nemohl žít životem inteligentních lidí, jenž byl nepřetržitým protikladem všeho, co poznal za pravdu, i odešel; 30 let hledal sil k tomuto rozhodnutí, před smrtí jich konečně našel. A tak drama duchovního osvobození, které v jeho díle rozvíjelo se před milióny lidí této země, vyvrcholil gestem vznešené logiky a prostoty, jemuž podobného neuvidíme už v celém svém životě.

Minou tisíciletí, pomínou říše, v zapomenutí zapadnou naše dějiny, změni se věda, oceány zatopí země, v ledovou poušť se promění Evropa, jako už tolikrát se proměnila, a snad kdesi u rovníku v nových pevninách, které se zdvihnou na místě bývalé Atlantidy, vzpomene jiné lidstvo se jmény Buddha, Laotse, Krista na slovanského mudrce, jenž hlásal, že smysl života je v neodpírání zlu, v lásce a službě lidem; a snad jeho jméno a legenda života bude to jediné, co zůstane z celé naší civilizace.

7.12.1910

O.B.

## 3. Sigismundu Bouškoví

Velectěný příteli,

napsal jste mi hezké psaní, na které jsem Vám odpověď dlužen a poslal jste mi s přátelskými verši Almanach franc.básníků, za který mějte můj dík. Musím se Vám přiznat, jaký jsem barbar: většina, a co povídám většina, všichni z jmenovaných básníků byli mi neznámí. O některých jsem už slyšel tu a tam, ale ničeho od nich nečetl. S tím větší radostí, v jakési nedočkavé rozkoši dotyku nechal jsem klouzat mezi prsty hedvábně měňavou přízi jejich veršů, neboť většina z nich zdá se mi básníky jemného, pavučinného, delikátně spředeného, v barevných nuancích s chorobnou úzkostí kombinovaného. Našel jsem v nich mnoho jemných a fluoreskujících řádek.

Píšete mi o úsudku pana Šaldy; mohu v něm potvrdit jediné úsudek o Vašem Verlainovi z Almanachu; náležel k nejčistším číslům knihy, o níž soud p.Krejčího, jak dalece týká se nejmladšího dorostu literárního, přijímám zcela za svůj. Je mi divné, že p. Karásek, jehož kritický talent stojí přece na tak vypracovaném a jemném studiu, právě těchto nejnovějších pokusů v naší lyrice se týkajících. Poslední číslo Mod.Revue zdá se mi až příliš bojovné. Vůbec atmosféra našeho literárního světa naplněná je krupobitím a nové mraky stále stoupají do výše. Přejít přes jeviště veřejného našeho života je odvážný kus jako promenáda po hradbách obleženého města. A ani všem těm naostřeným invektivám venkovsky člověk jako já nerozumí, jak se patří. Panu Neumannovi hned nerozumím.\* Odpoledne Faunovo od Mallarméa překladem českým nic nezískalo. Takové věci se snad ani nemají překládat. Kdo to potřebuje, čte beztoho originál. A v originálu je jistá nenapodobitelná síla, která těžkou srozumitelností získává (v překladě právě tím ztrácí), o hudbě M.veršů ani nemluví.

---

\*V odstavci o p.F.X.Svobodovi.

Zmiňujete se ve svém listě o své zálibě k malířství. Vidíte, i v tom se shodujeme. Měl jsem jisté vlohy pro kreslení, které v mém mládí vzbuzovaly údiv dobrých lidí. Během času literatura zatlačila u mne všechno do pozadí (i život, možná) a dnes zůstala mi z toho jen lítost, s níž pročítávám referáty z malířských výstav, jichž, zakletý ve svém osamění, viděl jsem tak málo. Prosim Vás, kdy já kam přijdu? A do dnes, chci-li si představit ideál umělce šťastného ze svého díla, vidím malíře sedícího před napjatým plátnem, někde v nevšimáném koutě krajiny, potopeného očima v malebně rozlitou její duši, šťastného ze zpívání slunce, jež se k němu odráží z usychajících barev. Víím, že i malíř umělec prožívá své drama tvůrčí, se všemi peripetiemi nadějí a zklamání, jako my, ale jeho umění má jisté výhody, které přicházejí k platnosti i v tak malém národě jako náš; má samostatnost, svobodu věnovati se jen svému povolání, užívá se svým štětcem, ať sebeškrovněji, (je-li bičovatelem konvence), přece jen užívá. Umělci svědčí volný vzduch. Mohl bych Vám ze své zkušenosti mnoho o tom psátí.

Vyslovil jste ve svém dopise také otázku, které cizí autory, francouzské a belgické, znám. Až mne navštívíte o prázdninách, uvidíte mou knihovnu. Snesl jsem v ní, co jsem mohl. A bohužel, je bohatší tím, co v ní není, než tím, co v ní je.

Mám: Baudelaire Les Fleurs du mal (vydání s předmluvou Théophile Gautiera), Verlaine Choix de poésies (zrovna jak s jemnou ironií píšete v N.Ž., Sagesse znám jen z těch čísel, která jsou ve výboru uvedena), Mallarmé Verše a Próza (Vers et Prose, výbor, vydání Pesvinovo 1893). Verlaine jsem si koupil vloni před prázdninami; proč se dostala do výboru komedie Les uns et les autres, nemohu pochopit; působí to na mne fádni přísládkostí jako, řekl bych, Lafontaineův Amor a Psyche, anebo něco jiného z té doby. Mimo výše zmíněné autory mám Huga, Jeana Richepina (prózu a knihu Blasphèmes (ošklivé), Musseta, Maupaassanta Des Vers; něco z Alf. de Vigny, Leconte de l'Isle, Rolinata, Gautiera, Coppéa atd. Četl jsem v literárních sbornících Lecture a Lecture rétrospective, které jsem po léta odbíral a tím ohromnou spoustu francouzsky potišteného papíru si nashromáždil. Maeterlincka znám z českých ukázek p. Vrchlického a p. Sig. Boušky, jehož rozkošná studie o Maeterlinckovi v Lit. Hlídce mne hlavně informovala o jeho díle, dále z překladů jeho dramát, z nichž některá mne nechala chladným, ale Slepici a Vetrělkyně mne omámily. Co Vrchlický z frančiny přeložil, většinou jsem četl (člověk přijde snáze k české knize u nás, na venkově) - když už si tak před Vámi škodím, řeknu Vám ještě, že náležím k lidem, dnes je to už skorem odvahou, kteří si Vrchlického hluboce váží a kteří s bolestí vzpomínají na mistra napadaného (co prudkých a nespravedlivých slov naházelo se na něj kvůli t.zv. plagiátům, vysíleného prací tolika let, podrážděného a nervózního; a litují, že nedovedu mít z jeho díla tu radost, kterou jsem mívával před lety, když jeho duše hovořovala ke mně za jasnějších dní nežli jsou dnešní, mladistvá, vášnivá, vzbuzující nevědomele odpovědi v hlubinách duše). Ale abych skončil odstavec o své četbě: z románů a prózy francouzské mám víc, všechny známější věci, od každého autora aspoň něco. Anglicky četl jsem Keatse, Shelleye, Byrona, Wordswortha, Walt Whitmana. Novou německou literaturu až na Przybyszewského neznám. Starou dosti dobře. Léta jsem strávil studiem německé filozofie, s houževnatostí, kterou dnes nedovedu si vysvětlit a se ziskem nepatrným, asi. Vyjímám

Schopenhauera a Fichta, které jsem sice v sobě v mnohém už umlčel, ale kteří, jako Schopenhauer, měli vliv na formaci mých náhledů na umění. Ale dnes jdu už jinak. A na jasnější místa. Moje třetí kniha, jejíž hlavní ideové dispozice mám hotovy, bude buď lepší než druhá, anebo *nebude vůbec*. "Dej duši mé odvahu mlčení, když jsi promluvil znamenání"\* Abych zkrátka sumárně shrnul svou četbu, řeknu jen tolik: četl jsem mnoho krásného a mnoho zbytečného a měl jsem přitom osud chudého člověka, vášnivého čtenáře, který nemůže čísti vše, co by chtěl, ale musí chtít, co může. *Píše to pouze Vám*. - Včera mne došlo nové číslo Nového Života. Našel jsem v něm větu, která mne naplnila radostí: "Ne krása, ale pravda je cílem všeho nazírání mystického; mystik neučí se pracně a namáhavě a postupně poznáváti, ale najednou, cele, obsahově nazírá vnitřní podstatu vší pravdy, samého Boha". Když jsem tu větu četl, přál jsem si Vás mít vedle sebe; slyšel byste ode mne improvizaci, která by trvala několik hodin. A vůbec myslíte si, že za touto větou stojí ještě řada jiných vět, na které v tomto okamžiku se bojím sáhnout. Až při našem setkání v Nové Říši.

Aféra Rozhledů mne bolí. Má sympatie se kloní k těm, kteří hlásají lásku, třeba tu Caritas, tak proskřibovanou dnes. Jak já jí rozumím, je velká a svatá. Je k ní třeba mnohem větší síly než k nenávisti. Vyžaduje jiného, často nadlidského vzepření vůle než nenávist. U lásky komanduje duše, energicky a pružce, radostně vítězná. Hymnu o ní napíše jednou, ať mi řeknou co chtějí. Právě nenávist je chabá. To je poddání se, přemožení. Jsem pro říznou upřímnost ideje; věci indiferentní a kompromisní se mi také nelíbí. Ale má to co společného s nenávistí? Aby se nenávist hlásala jako záračná formule příštího rozkvětu? Traktát bych Vám o tom napsal, kdybych se nebál, že Vás tím nudím.

A proto tentokrát končím. O dlouhých rýmovaných verších napsal jste mi pár zajímavých řádek; odpovídám Vám *zatím*: Snad máte pravdu, ale u mne roste všechno najednou, obsah a forma; a buď hodit do pece všechno, a nebo podržet, co se držet dá. Mám málo radosti ze svého díla. Nedovedu si formu diktovat, jak bych chtěl. Ostatně poslední fáze mé formy je *sase jind*.

Váš

Jebavý-Březina

#### 4. Sigismundu Bouškoví

Milý příteli,

se srdečným díkem zasílám půjčené knihy (zbývající zašlu co nejdříve). Že jsem Vám neposal Hella hned, odpusťte mi přátelsky; čísti takové dílo bez náležitě úcty, zběžně, bylo mi naprosto nemožným. Dnes, když jsem ho prostudoval s láskou, sesílen v duši bohatstvím světla, které rozlévá, šťasten, že jsem se v něm shledal na tolika místech s tím nejčistším, co dřímalo v mé myšlence, vracím Vám ho vděčně. Až budete docela hotov s ostatními jeho knihami a nebudete jich delší dobu potřebovat, poprosím Vás, abyste mi

\*Hlavní význam verše týká se smrti, právě jako i následujícího (Modlitba ranní). Uvádím to proto, když už jsem verš náhodou citoval, abych Vás nemýlil. Mám to rád, když pod jeden obraz dá se podložití celá řada myšlenek.

z něho zase něco půjčil. Kat. Emerichovou jsem dočetl právě o Velkonocích. Našel jsem v ní strany uchvacující těžkou silou a hloubkou vize. Musil bych s Vámi mluvit, když bych měl vrátit Vám plný svůj dojem. Uvidíme-li se letos o prázdninách, jak bych si srdečně přál, věnujeme jí jeden večer, pendant k loňskému Shelleyovi.

Prohlížel jsem si v posledním čase letošní Mercure de France. Ale mám-li se Vám upřímně přiznat, velké umění, jak o něm sní duše všech tvůrčích lidí dneška, půjde a musí jít jinam. Našel jsem tam práce jemných, vzdělaných a rafinovaných umělců, ovládajících s podivuhodnou jistotou všechny finesy sugestivního slova, myšlenky ryté jemně a leskle jako na vzácný kov, fasety drahokamů broušené ve směru os, s učeným využitkováním světelných lomů, umělecký vkus nanášející mdlé odlesky na příliš lesknoucí se plochy, leptající a přižehující nejjemnější a nejčistší záchvěvy spontánního citu rafinovanými ironiemi a sarkasmy parodující vzdálené, jenom zasvěceným známé harmonizace --- ale není to velké umění, uchvacující vítr, přátelský plamenům, živý chléb sílící duše, radostně zajásání dávajícího, není to silný a vonný dech věčných moří, čistý a otevřeně bezelstný útok světla. Velké většinou těch mladých schází dosud pevná důvěra v pravdu jejich myšlenky. Ten třesoucí se akcent víry, že světlo, které šíří jejich slova, pochází z výší. Že hvězdy, které pozorují nejostřejšími ze svých skel, nejsou klamnými obrazy vzniklými z nedokonalosti astronomických strojů. Mne Rachilde ve svém románě je místy hrozná, vzdor nepopíratelné hloubce některých psychických analýz. Jaké musí mít tesknou duši, má-li psát takové věci! Rémy de Gourmont začíná v posledním čísle román držení v rozkošnický ztlumené a subtilní díky, plný jemných pichlavých paradoxů a úsměvů perverzně laskavých, persiflující všecko vroucí, upřímné a jednoduché, co dávalo a bude dávat radost slunečnímu světlu. A při tom několik skutečně hlubokých řádek myslitele, vedle celých stránek, jimž schází vnitřní čistota myšlenky, která je u mne známkou provázející génia. Snad soudím předpojatě, připouštím; není to četba pro mne. Jsem jinak utvořen a viděl jsem příliš mnoho skutečného smutku v životě. A vím také, že v životě je jiná, vyšší, svěžejší plnost a radost. Radost z entuziasmu a síly, která se dostavuje vždy, když naše kroky jsou v jednotě s rytmem věčné hudby. Obklopit se smyslnými senzacemi a nevidět za ně, znamená stát ve vlastním hořícím domě a pohnout se z místa. Každá rozkoš má něco dusivého a bodavého. Rozkoš je modře jiskřící ironický smích vítězné hmoty. Je nebezpečná. Svátí znají jen radost, trvalou, důvěrnou, na všechny strany se šířící tklivou veselost. Radost bez výčitek, uvolňující, rozpoutávající, posilňující zraky i křídla; rozkoš spoutává a zavírá.

O čem bych Vám ještě psal? P. Šaldova studie v Lit. listech byla skvostná energickým vržením světla, jistotou ruky a výší stanoviska. Co jste o něm napsal v posledním čísle N.ž., je svatá pravda. Je-li kdo u nás, jehož význam dosud nebyl veřejně plně a v celé hloubce vystižen, je to on. Ovšem že zde platí Hellow Comprendre c'est égal. Budoucí historik našich literárních let půjde prvně k němu, aby mu s obdivem stiskl ruku. Vliv, který šířil, je trvalý a nová literatura v něm roste. Vliv jeho sugestivního stylu, ostře odlišujícího, bohatého světlem, stylu hraječného v rozšířených klaviaturách, kde sluch vnímá a zachycuje ještě celé škály magických tónů mezi dvěma pultóny. Osvěžení českého

vadnoucího slova, jeho nové, vonné zazelenání přivedením živých míz z hlubin. Nové zvukové zbarvení a rytmování fráze. Bohatství nových obrazů, které jeho tvůrčí magie vyvolává prvně ze tmy. A nejvyšší jeho význam konečně, ta cesta duševními královstvími, které má za sebou a před sebou, cesta kroků a zraků, o níž dnes píše s pochopením vzpomínajícího a s nadějami kupředu kráčejiícího a do dálky vidícího.

Poslední číslo N.životy má krásné věci od Bílka. I jeho próza je plna originelních pohledů, smělých a hlubokých. Ač je těžko pochopitelná, zrnitá, nezvykle vrstvená, jako neznámý kámen, tvrdý a jiskřící se pod dlátem, namáhavě přijímající vzdušnost ideje. Pak mne upoutal Zeyer, a Váš Maurice Maeterlinck.

Pro tentokrát končím. Srdečný pozdrav! Váš

Nová Říše 28.IV.1897

Břežina.

## 5. Sigismundu Bouškoví

Milý příteli,

promiňte mi, prosím, že teprve dnes odpovídám na milý Váš dopis.

- Jste v něm příliš vlídný k mé knize, o níž mi píšete s takovým zájmem. Nejsem ještě tam, kde mám býti a kde toužím býti: to byste slyšel písně! Ta touha držeti ve své dílně nepřetržitý oheň, po celé neděle, nerušen, a ukovati své dílo v jediném šilenství stupňovaného úsilí k oné dokonalosti, které čas dodává čím dál tím větší ceny! Pohlédnutí jen jednou nazpět radostně, je-li kdy v zraku umělce blesk pro radost při obrácení se nazpět! Ale každá idea má svůj čas v našem životě, nevyslovíte-li ji v magickém dojmu jistých příznivých okolností, nevyslovíte ji už nikdy takovou! Proto se musím často spokojiti s pouhými fragmenty, abych zachránil z vnitřních bouří, co se zachránit dá, neboť každý okamžik má své tajemné ztráty. Co se týče náhledu o opakujících se obrazech, má myšlenka je ta: Každým dnem, který žijeme, jsme podrobeni mystickému vlivu času. Obraz obou světů každým okamžikem vstupuje v nová osvětlení; smysl, který jsme symbolizovali slovy, mění se den ode dne, jako se jeví jinými věci stoupajícími světle, tytéž věci, týmž světlem. Řeknu-li dnes *láska*, cítím závrať jinou a hlubší, nežli jsem cítil před dvěma, třemi lety. Řeknu-li *země*, potkávají se v mé duši jiné světelné vlny, zahoří tajemná linie značící prostup *všech* světů, zauzlení složitějších asociací. Co na tom, jestli kresba řas na myšlenkovém šatě upomíná na jinou známou kresbu, když *pohyb* oděné myšlenky, který zřasnatění šatu položil, je jiný? A o pohyb jde, ne o slova. Tři metafory za sebou, které pro první pohled zdají se symbolizovati jeden stav, křísí u mne tři fáze téhož stavu, týž stav viděný trojí atmosférou vnitřního světla. Ovšem že je nesmírně těžko sugerovati tyto subtilnosti čtenáři, ale kdo by z nás nevěděl, že pouhý změněný slovosled tisíckrát užitych slov prorazí mlhami zahalené hloubky? Že obraty dostávají neočekávaného zbarvení a významu pozicí, náladou hudby, vedlejšími obrazy, jako barva nabývá jiných tónů a hodnot podle toho, která barva a v jakém množství s ní sousedí? Že jsou ovšem některé nálady, k nimž se několikrát vracíme, je pravda; cítím to a vím, že ani v budoucnu nebude tomu jinak; je tomu tak u všech umělců mého druhu; jsou některá místa v našich zahradách, kde rostou nám nejvonnější a nejžádoucnější květy, a

vždy tam přicházíme, čas po čase, trhat je znova a znova, koupané v oblaku silic prýšticích z jednoho zdroje, v novém a novém úsměvu jednoho slunce. Ale teskno, které nás provází při tomto ochuzování našich nejintimnějších úrod, hovoří k nám jiným hlasem. Originalita, ostatně, musí ležeti v umělci, pak může psát beze starosti, jen když upokojí svou duši a bude, může se spolehnout na to, originelním.

Jsou ovšem jisté vztahy, které čekají v duši po léta na svá slova, na své rozhodující okamžiky, celá řada jich dříme v každém z nás, a bojíme se přistoupiti k nim pro slabost třesoucí se ruky; v tom spočívá krása umělcovy duše, kde stále svítá různými nepřístupnými den, ona krása naděje, o níž jsem Vám jednou psal a která je útěchou v těžkém zhořknutí minulé práce. Toho nejpodstatnějšího v umění neovládáme a nezbyvá nežli oddaně svěžit svou úrodu Vládcí bouří a hvězd. Neboť naše přednosti nejsou naší zásluhou, ale naše nedokonalosti jsou naší vinou a snad naši originalitu tvoří více naše nedokonalosti nežli naše přednosti. To nejhlubší, alespoň co znám ve všech literaturách, zdá se mi, jako by bylo vytvořeno jedním duchem.

O Hlaváčkových ornamentacích mám jiný náhled: Vím, že jsou duchové, jimž krása linie stačí sama o sobě, byli od věků a budou do věků, malíři tohoto světa, a dovedu chápat, že i v jejich pojetí záhady umění je hloubka; ale v symbolistických kresbách posledních let, třeba byla příliš jasná jejich souvislost se středověkem (viděl jsem u nás v klášteře krásné věci tohoto druhu), zdá se mi, že se jedná o nový, rodící se, umělecký svět, stojící samostatně mezi literaturou a malířstvím, o novou řeč duše, tvořící se teprve ze slití řeči světla a prostorových poměrů a řeči idejí. Pan Hlaváček je mi skutečně umělec, který se blíží k této soumračným dosud krajinám, v nichž první byli a jsou odsouzení viděti jen stíny, ale jak významné stíny! Nejspolehlivější znamení talentu je touha; jsou touhy zvláštního druhu, jichž nikdy nemůže pocítiti bytost stojící mimo umění: věřím v jeho budoucnost. Všimněte si na př. ornamentace k závěrečnému hymnu: nádhera smrti, prosvítající nádherou života, květy otevřené kolem znamení smrti, tajemství smrti ve středu zárodočujícím květ života, jenž opadá, aby vydal plod v nekonečných srpnech mystického léta. Aneb první, úvodní kresba ....

Ke konci Vám ještě děkuji za zaslaný sešit Podobizen světců. Těším se na celé dílo, o němž Vám pak s radostí napíši svůj dojem. Velice svěže a půvabně psal jste o Pohádce Máje. - Znáte krakovský časopis Życie? Psal mi p. Maciej Szukiewicz o chystaném překladu některých mých věcí pro tento list. Vyšel Váš článek v Lit. listech celý? Opatřil bych si ho; čtu Lit. listy, vypůjčené, vždy více čísel najednou.

Těším se na Váš list, pište mi hodně brzo. Srdečný pozdrav!

Váš

Otokar Březina

25.X.1897

N.B. První sloka mého prologu je tištěna bez chyby. Tiskové chyby jsou v Poledním zraní, kde ve 4.řádce místo "slunce" má býti "ardnt", a v Přírodě, kde v 6.ř.místo "mezi svým" čtete mezi "mým", a menší, samozřejmé, tu a tam.

6. Emilu Saudkovi

Drahý pane,

byl jsem v poslední době trochu churav a k tomu ukončoval se u nás školní rok, což je vždy spojeno s navuvjícím množstvím marné práce, proto dostávám se až teprve dnes k odpovědi na krásný Váš dopis z minulého měsíce.

Krásný dopis, neboť jsem už tolikrát řekl, nic nevyrovná se na Zemi prvnímú záření a šťastné i úzkostné závratí ducha, který počíná si uvědomovati svou nesmrtelnost a stojí užaslý na prahu vlastní své skryté nádhery, současně zpívající zahrada i její mlčenlivé slunce, které ji vidělo tisíckrát rozkvétat jarem a které ji tisíckrát usmrtilo svou láskou. Zdá se Vám, že v poznání zákonitosti jeví cítíte pevnou půdu pod svými kroky; ale každá soustava zákonů, které postihujeme v přírodě, odpovídá i vývojevému stupni, jehož jsme dostihli; není jen jedna teorie prostoru, zákony tíže se ruší, sestoupíte-li do hlubin hmoty, a stopovati spojení mezi příčinou a následkem až ke konci řady uniká našemu duchu. Jako žebroví klenby magického paláce spíná duch náš zákon se zákonem, současně architekt i zajatec vlastní své stavby. Mnoho si povíme o tom při našem příštím setkání. Ale bude možné až v srpnu. Odjízdim na několik neděl do Červeného Hrádku u Nové Říše. Jsou tam dobří lidé, kteří mne každý rok zvou do své lesní samoty. S knihou v ruce bloudívám tam od rána do večera v mlčenlivé nádheře věcí. Jaká jitra, když slunce zahoří najednou v hloubce lesů a procitlé úly zvoní až do mého pokoje jako harmonická vele města, která nalezla už svou moudrost v heroismu a odříkání ---- Smích dětský má vůni právě uzralých jahod! A žhoucí veliké slunečnice, které stojí v řadách kolem plotu malé zahrádky před mými okny a s pokornou něhou obračejí se za sluncem při každém jeho kroku, vidím jako duchové bytosti zakleté v květy jakýmsi provinením příliš jemným pro naši pozemskou obraznost, ale v tichu nočního spánku zvířat a lidí osvobozuje je měsíc, když vystupuje, neuvěřitelný svou krásou, nad černými průseky lesními a nad vodami.

Těm prostým lidem vypravovávám večer, co jsem celý den viděl, dítě mezi dětmi, a oni jsou tak jemni, jak jemnými se stávají lidé, když nalezli instinktem cestu svého štěstí a po léta žijí uprostřed krásných věcí.

Zasílám Vám a milé paní Vaší uctivý pozdrav.

Současně vracím krásné překlady mých textů a několik poznámek, které dle Vašeho přání připsal jsem při čtení. Kdybyste snad mi psal, pište, prosím, O.B.u pana Josefa Otce, lesního v Červ.Hrádku, pošta Nová Říše na Moravě.

Jaroměřice 10.VII.1907

O.Březina

7. Emilu Saudkovi

Vzácný příteli,

děkuji vroucně za zasláné číslo Oest. Revue s nádherným článkem p.Zweigovým.<sup>62</sup> Kdyby znal p.Zweig celé mé dílo, úsudek jeho zněl by snad přísněji; ale ať už jakkoli budoucnost rozhodne o mé práci, slova, jež pronesl o ní p.Zweig s takovou krásou, mají cenu sama o sobě a jsou jako pramenem a květy poznamenané místo, kde jsme

se potkali. Při všech pochybnostech, smutcích z nedosažitelného a ve všech přiblíženích k smrti budou mi vždy zaznívatí v duši; a budou mne vždy znova přesvědčovati, že v hlubinách života na zemi u všech národů rodí se v této hodině touha po nové moudrosti, nesené soucitem a něhou, po moudrosti, jež by spojovala srdce, sjednocovala práci lidí, křísila magické síly držmající v člověku a mírnila bolest těla a ducha; a že každý, jenž dává tušiti takovou moudrost, třeba byl sebechudší, přijímán je s radostným úsměvem bratří. Této okolnosti a nikoli výši svého umění přisuzuji dobrá slova, jimiž bylo mé dílo přijato.

Pozdravuji Vás bratrsky. Panu Zweigovi tisknu vděčně ruku. Těším se na několik Vašich milých řádek. Vždy Vás

Jaroměřice 21.VI.1909

O.B.

### 8. Jaroslavu Durychovi

Počkejte ještě s uveřejněním svých veršů. Nejvyšší umělecké dílo básníkovy jest jeho život. Každé zjasnění Vaší duchové bytosti objeví se ve Vašem díle jako nová krása. Silný myšlenkou, zárodkem bolesti a láskou a snad i přiblížením smrti uslyšíte ve své duši nové písně, ne již reminiscence mistrů, které milujete, ale své písně, kde každý verš bude znamenán zkušeností Vašeho srdce a ducha a tajemství světa bude interpretováno Vaším osudem. Poznáte, že čím více bude sílit Váš zrak, tím prostější a jednodušší bude Vaše exprese a tím více v ní bude Vaší vlastní hudby. Ale věřím (a nemám, čeho bych Vám více přál), že i pak zůstane ve Vaší písni táž čistota inspirace, která Vaše první pokusy činí tak dojemnými a vzbudila ve mně touhu znáti Vás blíže.

Mějte důvěru v sebe! Připravte se k svému poslání silným životem, meditacemi nad díly knížat našeho rodu a mlčením.

Pozdravuji Vás a tisknu Vám ruku.

Jaroměřice 17.XII.1904

O.Březina

### 9. Jaroslavu Durychovi

Milý pane,

máte co říci lidem a to je veliké slovo; trpíte, nádherné věty probleskují, čisté, přísné a sladce rozumné mezi mlhami a horečnými halucinacemi Vašeho šílenství; hledáte sama sebe a pomoci Vám není; čím mocněji a čistěji budete žítí, tím neodolatelnější bude Vaše tvůrčí žizeň; budete psátí i proti své vůli a jak doufám od Vašeho nadání, naleznete své vlastní slovo, ono slovo evangelické prostoty a hloubky, pokorné pravdy, přísnosti k sobě samému a laskavosti k bratřím, jehož je dnes ještě více než kdy jindy třeba lidem dobré vůle.

Posavadní struktura Vaší myšlenky ukazuje spíše na verš nežli na prózu.

Přijměte můj upřímný pozdrav. Váš

Jaroměřice 20.IV.1908

O.B.



## 10. Růženě Svobodové

Vzácná paní,

dočetl jsem Vaši knihu Černí myslivci, kterou jste mi vlídně zaslala s dobrotivým věnováním. Tisknu Vám ruce vděčně. Jako vždy slyším ve Vašich slovech moudrost srdce, které zná celou tajnou vědu bolesti, zavrženou v této době jako čtení osudu z rukou a hvězd, všechna chvění jara, nejistoty, jitřních radostí, všechna hoře lásky a samoty a rozumí řeči stromů, vod, ptáků, zvíře, květů a ticha, silným jednoduchým bytostem, stavěným dokonale pro tuto zemi, jak ji dodnes utvořily věky, šílencům, zakletým do svých halucinací, démonickým žíznicům opilý svou krví jako nápojem, po němž není už uzdravení, i jemným, složitým, poznamenaným cizincům mezi lidmi, kteří hledají své smrti jako zabloudivý hledá východu z cizího vinohradu, v úzkosti před každým blížícím se krokem, a na jejichž rtech všechna slova, i slova lásky, štěstí, otázky po víře a pravdě mají jediný smysl: Jak umřít? Ale silná vůně země, horských lesů, slunečných pasek, svobodných větrů, kvetoucích těl, vane všudypřítomná nad Vaším citem a harmonizuje jeho bolestné inspirace.

Buďte zdráva! Takovým božským zdravím, které instinktivně vede nás k volbě dobrých věcí a činí nás laskavými, sladkými, trpělivými a statečnými, jak je tomu nevyhnutelně potřebí tomu, kdo žije mezi lidmi a je příliš jiný nežli oni.

Jaroměřice 26.I.1909

Otokar Březina

## 11. Růženě Svobodové

Vzácná paní,

byla jste ke mně tak laskava, zaslala jste mi krásný obraz na památku a potěšila jste mne svým milým pozdravem. Děkuji Vám za všechno vroucně.

Dovídám se z Vašeho listu, že i Vy jste dosud churava, a tisknu Vám bratrsky ruce. Víím, že slovo útěšné ztrácí svou sílu v okamžicích těžkého utrpení; do hlubin, kam duch náš v takových chvílích sestupuje, hias lidský nedoléhá. Zde jsme sami jako v rozhovoru s bohem. Ale když se vracíme zase k zemi, pochopujeme, že to, čemu se říká nemoc, je vlastně uzrávání naší bytosti pro novou pravdu, právě tak jako dospívání věkem, horečka tvrdí, mateřství a láska; že je to cesta novými krajinami ducha, bez níž naše poznání této země bylo by neúplné; zjasnění zraku pro věci neviditelné, vystřídání osevu na unaveném poli, hořké učení se novému jazyku, přestavba v hlubinách těla, aby mohlo sloužiti novému našemu dílu na zemi aneb mimo zem.

Vzácná paní, přeji sladkého utišení Vašemu srdci a míru Vaší duši. Sta a sta lidí, jimž Vaše myšlenka byla pokynutím osudu v rozhodujících okamžicích, jež přemlouvala k nové důvěře v život, přesvědčovala o skutečnosti a kouzle lásky, učila je mluvit slova něžná a silná, jimiž člověk přibližuje se bratrsky k člověku, a pomáhala jim snášeti tíži dní a pracovati, ti všichni stojí tajemně u Vašeho lože a chrání Vás; je dobré a spravedlivé věřiti, že nikdo z nás ze středu živých neodchází, pokud úkolu svého nenaplnil. Proto těším se na radostné naše příští setkání a pozdravuji Vás s

věrnou oddaností.

Jaroměřice 12.V.1910

Otokar Březina

12. Arnoštu Procházkovi

Milý příteli,

přijal jsem vděčně knihy, které jste mi věnoval, a přeji Vám díky za Vaši vzpomínku, vždy tak vlídnou ke mně.

Kolikrát jsem se již vrátil k Vaší studii o Odilonu Redonovi, vždy znova podmaněn Vaším slovem! Jaký svět přibližujete zde našemu tušení! Některé pohledy anglického mystika Williama Blaka ožívaly přede mnou v celém svém šílenství. Ale Blake je ideolog, má perspektivu vykoupení, vízi do všech nádher rozplápolaného kosmu, a zde je zvolna k srdci postupující agonie, halucinace zanikajícího vědomí, tragická příroda z jiných poloh ve věčnosti, strašnějších a osudnějších nežli je naše země. Jaké umění a jaký dar životu! Jaké nové míry pozemských věcí! Ale jak skrovný bude počet těch, jimž toto umění bude přístupno! Kteří analogické stavy duševní žijí! Tím více však, nešetní, dovedou ceniti Vaši odvahu a odměniti se Vám vděčným pohledem.

Nedalo mi, abych zejména za toto dílo nestiskl Vám bratrsky ruku. Přijměte můj oddaný pozdrav.

Jaroměřice 25.XII.1904

Otokar Březina

13. Rudolfu Fuchsovi

Vážený pane,

vracel jsem se často v poslední době k Vaší knize (Karawane), krásné a blízké mému srdci, kterou jste mi bratrsky věnoval.

Milujete Písmo, jehož vidění, útěcha pokolení, po tisíciletí ožívají s novým, hlubokým smyslem ve Vaší duši jako symboly Vašeho vlastního vnitřního dramatu. Pocítil jste hořkost pozemského poznání, tíž osamocení, tesknostu věcí pomíjejících; ale bylo Vám přáno poznati i skrytou nádheru života, štěstí duchovní svobody, mír duše, která se znovu zrodila v lásce, zář sedmého božího dne chvějící se tajemně celým stvořením země. A na překrásných stránkách, které jste věnoval památce své matky, hovoří Vaše srdce i ve svém smutku pokorně, tiše a svatě.

Děkuji Vám, milý pane, za chvíle duchovní radosti, jež mi připravovala Vaše bratrská píseň, a pozdravuji Vás s oddaností. Váš

Jaroměřice 29.XI.1919

Ot. Březina

14. Josefu Florianovi

Příteli milý,

jen objednejte, Angelus Silesius!

Vždyť tak dlouho už ho hledám.

Duchovní cesta vede od pramene k prameni. Běda tomu, kdo jediný z

nich minul, když ho slyšel zpívat, a neklekl k němu a nepil! Milióny sluncí rozpalují žízeň ...

Se Zjeveními sv. Mechtildy však počkejme, prosím. Snad podaří se dostati jich latinsky. Obnosy, až bude třeba, *obratem*. Vrucí díky a pozdravení. Váš

Jaroměřice 1.II.1904

Otokar Březina.

15. Josefu Florianovi

Milý příteli,

zasílám několik novějších čísel *Mercura de France*; *La Nouvelle Revue Française* pro drahotu přestal jsem zatím odbíratí.

Poznámky k Vašemu dotazu, pokud jsem označeným slovům porozuměl, píši zvlášť, abyste mohl s lístky volně disponovati.

Překladaatele z italtštiny, který pracuje pro Vaši edici, upozorňuji na mladého básníka Giovanni Papiniho, autora *Scumraku filosofů*, jehož kniha *Storia di Cristo* (Valecchi, Firenze), inspirací připomínající Péguyho, jest dílem víry znovu těžce nabyté a mocně žité. Autor, Florentan, nezapírá, že jest i duchovním krajanem Giotta, malíře františkánské legendy, i Savonaroly, hněvivého proroka a soudce své doby, který prohlásil Krista za krále republiky florentské.

Předmluva a závěrečná modlitba a snad i některé kapitoly z této knihy (*Mamma* atd.) hodily by se i pro *Nova et Vetera*.

Pozdrav a přátelské stisknutí ruky.

17.IV.1922

O.B.

16. Nežjištěnému adresátovi

V těžkých těchto dobách, milý příteli, jest útěchou duchovního člověka, že ve všech věcech, jež se teď dějí kolem nás, nemohou vládnouti jen slepé síly, vášně a démonické živly země; že i zde, uprostřed hrůz, pracuje skrytá něha spravedlnosti, řídící vesmír a připravující tuto zemi katastrofami kosmickými, ledovými dobami, střídáním tvorstev, dějinami a pracemi národů, zápsy myšlenek a srdcí, aby se stala sídlem jasných duchových bytostí. Je-li třeba lidstvu všech těchto dnešních hrůz, jest to jen svědectvím, že jsme stále ještě na počátku pravých lidských dějin a že vlastní duchovní dobrodružství člověka na zemi ještě nenastalo; ale snad je úsvit nové doby bližší, nežli tušíme. Na bojištích dnešních se nejen bojuje a trpí, ale i myslí.

Vzpomínám na Vás bratrsky. Sílu!

Jaroměřice 1.XI.1914

O.B.

17. Nežjištěnému adresátovi

Děkuji za milý a vlídný Váš pozdrav. K Vaší práci přeji Vám odvahy a síly, radosti z tvorby a letu. Každé nové pravdy bylo do-  
byto v ohni zápasících duchů, - ale nejhlubším tajemstvím světa není boj, ale mír, o němž svědectví vydává krása.

Nový rok 1917

O.B.

### 18. Nezejštěnému adresátovi

Jsou některé pohledy na život na této zemi, kdy trpěti jest přímo povinností srdce. Dar slzí čítali mystikové mezi nejvzácnější milosti, jichž může býti dopřáno člověku. Ti nejkrásnější, nejvyšší, nejsladší mezi námi, právě v těch dobách svého života, kdy stáli duchovně nejvýše, nejvíce trpěli. Nejen snad osobní bolestí, nepochopením v lásce, krutostí lidí a věcí, vědomím vlastní své nedokonalosti: ale hlubokou, zvýšenou citlivostí pro nesmírné skryté hoře této země, pro všechna muka těla i ducha, neoddělitelně spojená s dějinami života. Ale mocně pochopená bolest je činná, tvořící, milující, hrdinná; ukazuje nám pravou cenu i krásu pozemských věcí a dává svobodu našemu duchu. Zbavuje nás strachu před smrtí a vrací nás, posílněné a čisté, naší pokorné práci, již dává nám poznati v nejhlubším jejím tajemství: jako účastenství na díle vykoupení.

Jaroměřice 19.I.1919

O.B.

### 17. Matěji Lukšů<sup>63</sup>

Můj milý,

25.XI.1901

děkuji Ti vroucně za milé Tvé listy. Těšil jsem se, že se ještě tohoto podzimu uvidíme, ale vím, nebylo to možné. A teď, na novém svém místě, budeš mi ještě vzdálenější --- Ale co je prostor duším, které se potkávají v jedné světelné sféře a které při pohledu na krásu věcí, v šumění vod i v harmonickém souznění světů slyší hlasy těch, jež milují? A nejsou polibky na rtech nejbližších také pocalování nejvzdálenějších, jen jsou-li dosti mocné, světelné a svaté?

Hle, ruku Ti tisknu, jako bys byl u mne. A na místech, do nichž vstupuješ, jako zahradník, který přešel na sluneční stranu své zahrady, vycházím Ti vstříc, radostný a blahopřející. Víš, čím jest pro nás láska: že při setkání muže a ženy nesčíslní, mrtví i nenarození, zachvívají se ve věčném mlčení. A objetí milenců že je silné jako setkání zástupů a jeho sláva i hrůza že je symbolem věčné jednoty, která dává vznik po sobě následujícím světům. Těm, kteří dovedou v celé čistotě rozvinouti královské gesto milujících, otvírá země vnitřní klenotnice radosti. A bolest jejich je sílící jako chléb, jenž prošel kvasem a ohněm, aby byl libezný lačným rtům. Ale vše, co je přijato a dáno v lásce, musí být přijato a dáno v sladkosti svobody.

Žena příliš mnoho trpěla řadou věků. A kletba jejího utrpení leží na národech. Zmenšili ženu. Ale úkolem nás, z nitra pohlížejících v život, jest navrátiti jí její velikost. Pohovoříme si jednou o těchto věcech v nějakou krásnou hodinu našeho setkání ---

Studuji dílo Jacoba Böhma (1575-1624), jehož duch, zápasící s dětskou nevýmlovností rtů, přiblížil se na tolika místech k věčným propastem, do nichž pohlédnouti i nejvyšším jest rozkoší a závratí. A jeho jazyk, ztuhlý a zdřevěnělý dogmatickou tvrdostí, sčíslností sektáře, má chvíle takového čistého rozpoutání, slavného sebezpekonání, zpěvné lehkosti, že nejsme s to vyslechnouti některá místa jeho improvizací bez hlubokého vzrušení, jímž na nás působí jedno z nejnádhernějších divadel země: pohled na ducha, který se osvobozuje.

F.X.Šalda poslal mi v poslední době svůj krásný překlad Rus-

kinova díla Sezam and Lilies (Světová knihovna č.228-230). Buďte Ti vonným projítí se jeho zahradami, zvonícími hudbou pramenů. Oslňující blankyt budoucí země chvěje se nad nimi. A prorocký hlas mudrce klidu a odvahy, jímž jest Ruskin, svěží jako vítr mořských pobřeží, má všechnu magickou moc slunečního, které ničící nebezpečné organismy rozkladu a choroby.

Příští čtvrtek budu zde čísti v učit.spolku známou Tobě studii o Zeyerovi, kterou jsem doplnil novými pohledy do jeho díla. ---

Mercure de France jsem obdržel a děkuji Ti za vlídnou ochotu.

Buď zdravý a zachovej mi přátelské své sympatie. A p.Floriana ode mne pozdravuj.

Tvůj

Otokar Březina

20. Matěji Lukšů

Vzpomínám, drahý příteli, na dnešní Tvůj svátek a přeji Ti jako vždy zdraví a síly; jítí dále, bez zastavení a věrně, i když už naše cesta jako při vystupování do vyšších poloh přináší stále méně květů této země; ale zato daleký pohled, lehkost výšší, svobodu, tiché jiskření hvězd, úžas a mlčení.

S bratrským stisknutím ruky vždy Tvůj

24.II.1929

Václav

#### P o z n á m k y

1. Nový Život II, 15.ledna 1897,č.1,22.
2. Lidové noviny, Večery, 47, 23.prosince 1911.
3. Dopis básníka Otokara Březiny S.Bouškovi, překladateli "Eucharistie", Archa,3,1915, č.3,124-125.
4. Vlastivědný sborník českého jihovýchodu, 3,1922,č.5-6,65. Úryvek dopisu se týká Františka Bílka.
5. -vh- (Miloslav Hýsek), Ze staré Březinovy korespondence (Ukázky dopisů z let 1888-1895). Národní listy, 14.září 1928,č.255, str.9-10. V témže čísle je na straně 10 otištěno i faksimile Březinova dopisu nezjištěnému adresátovi, z 29.ledna 1905.
6. Josef Otto NOVOTNÝ, Dopisy Otokara Březiny rodišti. Cesta,11, 1928-1929,č.30,462-463.
7. Tomáš TRNKA, Otokar Březina jako filosof. Rozpravy Aventina,4, 1928-1929,č.31,305-308.
8. Jaroslav DURYCH, Za Otokarem Březinou. Lidové noviny, 30.března 1929,č.164,9.
9. Dva dopisy Ota(!)kara Březiny. (Dopisy z let 1914 a 1916 O.Pickovi). Národní práce, 5.dubna 1929,č.14,3. Tytéž dva dopisy se objevují ještě v Pickově článku Ota(!)kar Březina a jeho němečtí překladatelé, Novory Sfinx,1,1929,č.3,25-26.

10. František NAVRÁTIL, Z dopisů Ota(!)kara Březiny svému rodišti. Národní listy, 19. dubna 1929, č. 6, 122-123. Viz také pozn. 6, 51.
11. Anna PAMMROVÁ, Prvé moje setkání s Ot. Březinou. Ženský obzor, 24, 1929, č. 3-4, 44-46.
12. Dopisy Ota(!)kara Březiny Zdeňku Záhožovi. Cesta, 12, 1929-1930, č. 11, 175-176; č. 12-13, 198-200.
13. Emanuel CHALUPNÝ, Z dopisů Březinových (šest ukázek korespondence z let 1905-1907). Plán, 1, 1929-1930, č. 10-11, 647-649.
14. Ladislav Klíma Otokaru Březinovi. (Z korespondence vzájemné). Nová Říše, 1930, č. 1, 3-5.
15. Josef MATOUŠ, Dopisy Otokara Březiny (Fr. Bauerovi a S. Bouškoví). Nové Čechy, 13, 1930-1931, č. 7, 183-187.
16. Březinovy dopisy z mládí. S úvodní poznámkou a doslovem Antonína Veselého. Kolo (3), 1932, č. 1, 8-10; č. 4-5, 63-65; č. 6, 82-84; č. 7-8, 104-105; č. 9-10, 123-126.
17. Josef PORTMAN, Mé styky s Otokarem Březinou. Vitrinka, 9, 1932, č. 1, 1-4; č. 2, 49-52.
18. Dopis Otokara Březiny Janu Voborníkoví. S poznámkou vydavatele Antonína Veselého. Kolo (4), 1933, 7-9.
19. Miloš Bezděk, Otokar Březina a "Epilog" Josefa Suka. Tempo, 13, 1933-1934, č. 5, 168-171.
20. Tři listy Otokara Březiny Anně Pammrové. Ve: Almanach k 25letému trvání MKS, Brno, Moravské kolo spisovatelů, 1937, 30-32.
21. Sigismund BOUŠKA, Otokar Březina. Zvon, 39, 1938-1939, č. 31, 423-425; č. 32, 441-443; č. 33, 449-452; č. 34, 469-470; č. 35, 486-488; č. 36-37, 505-508; č. 39, 536-538; č. 40, 549-551; č. 41-42, 565-567; č. 43, 595-598; č. 44, 613-614; č. 45, 618-620; č. 46, 637-639; č. 47, 647-650; č. 48, 666-669; č. 49, 673-674. Bouškovy vzpomínky vyvolaly reakce; Jakub Deml např. píše Janu Amosu Vernerovi (16. srpna 1939): "... Sigismund Bouška píše do Zvonu své memoiry o Otokaru Březinovi a poněvaď je vědomě tendenční, chci mu odpovédět.  
.....  
Jak vidíš z případu *fiatlera* Sig. Boušky (jen čti ty jeho pokrytecké memoiry!), my nesmíme jít na odpočinek (věru, či snad 'zasloužený'), poněvaď *podvodníci* Jan Vrba, pí Picková, Sig. Bouška a pod. by podobu pravou Otokara Březiny zohavili ... Sig. Bouška švindluje nejen ve svém textu, nýbrž hlavně tím, že Březinovu korespondenci neuvádí celou, nýbrž z ní jen excerpuje, tendenčně vybírá --- a tak to dělá nejen s listy, které Březina psal jemu, nýbrž se všemi listy, které kdy Březina psal a které po jeho smrti byly publikovány (Pammrová, Deml, Picková, Vrba, Chalupný etc.) - čili jak *Tobě a mně řekl*: on z toho dělá román!!! To je podlost."
22. Oldřich SVOZIL, Korespondence Otokara Březiny s Karlem Dostálem-Lutinovem. Archa, 27, 1939, č. 3, 115-132. Vyšlo také vlastním nákladem jako zvláštní otisk, Moravská Ostrava, 1939, 19 stran. Snad právě do této korespondence patří i dopis (3. března 1899) otištěný v obálce červnového (6.) čísla Nového života.

23. Jan Václav POKORNÝ - František JECH, Z dopisů Otokara Březiny Eduardu Pillerovi. Hlídka, 57, 1940, č. 7-8, 193-208.
24. Z dopisů Otokara Březiny Františku Bílkovi. Vybral R. PRAŽÁK. Universitas, 1, 1968, č. 3, 50-51.
25. Tři dopisy z let 1906, 1914 a 1915 jsou uveřejněny v časopise Štafeta, I. roč., 1968, O. číslo, 14-15.
26. Jan SKUTIL, Pamětce tiskaře Březinových básnických spisů Františka Obziny. Vlastivědná ročenka okresního archivu v Blansku, 4, 1969, str. 93-94.
27. Vladimír HELLMUTH-BRAUNER, Z korespondence Miloše Martena a Otokara Březiny. Glosy ze Strahova, 1969, č. 9-10, 8-10.
28. Dialog Otokara Březiny s Milošem Martenem. Služebníci nejvyšších povinností ducha. Úvod a poznámka dr. Lumír KUCHAR. Obroda, Praha, 1969.
29. Hovory básníků. Poezie pro věky určená. (Vzájemná korespondence Otokara Březiny a Miloše Martena.) K vydání připravil Lumír KUCHAR. Vlastivědný věstník moravský, XXI, Brno, 1969, č. 2-3, 140-150.
30. Otakar FIALA, Studie z novoříšského období Otokara Březiny. Rozpravy ČSAV, Řada společenských věd, Academia, Praha, roč. 79, 1969, seš. 9, 67 str. Dopisy jsou tištěny v příloze na straně 58-65.
31. Jaroslav PÁNEK, Pavla Moudrá. Poznámky k životu, působení a pozůstalosti české spisovatelky a bojovnice za mír. Středočeský sborník historický, 9, 1974, 215-248. Dopis otištěn v páté kapitole (Charakteristika písemné pozůstalosti) na straně 236.
32. Otokar Březina. Dva listy. Vydává a komentuje Petr HOLMAN. Wiener Slawistischer Almanach, Wien, 4, 1979, 205-223.
33. Miroslav ČERVENKA, Březinův výklad Svítání na západě. Wiener Slawistischer Almanach, 4, 1979, 227.
34. Dopisy Otokara Březiny I. Františku Bauerovi (Vydal Miloslav HÝSEK). Paměti. Knihovna literárních vzpomínek a korespondence. Svazek 2. Praha, František Borový, 1929, 273 str.
35. Několik dopisů Otokara Březiny (jež vybrány z jeho korespondence s Emanuelem z Lešehradu, s připojením dopisu, psaného r. 1892 spisovateli A. M. Šimáčkovi). Vybral Emanuel z LEŠEHRA DU, Praha, Alois Srdece, 1930, 29 stran. Soukromý bibliofilský tisk vydáno 300 výtisků.
36. Dopisy Otokara Březiny II. Emanuel CHALUPNÝ, Dopisy a výroky Otokara Březiny. Paměti. Knihovna literárních vzpomínek a korespondence. Svazek 3. Praha, František Borový, 1931, 327 str.
37. Z dopisů Otokara Březiny Anně Pammrové. (Vydání za pomoci Anny Pammrové uspořádal, doslovem a poznámkami opatřil Antonín VESELÝ.) Družstvo Moravského kola spisovatelů, Brno, 1931, 31 stran. Vydání ve faksimile, vydáno 250 výtisků.
38. Dopisy Otokara Březiny Anně Pammrové z let 1889-1905. Nákladem sborníku "Nová říše" vydal Emanuel CHALUPNÝ. Úvodem a poznámkami opatřil Jaroslav KŘEMEN. Praha, komise Melantricha, (1931-1932), 224 str. Kniha vyšla ještě ve druhém vydání, opět v komisi Melantricha, v Praze v roce 1936.

39. Dopisy Otokara Březiny III. Františku Bílkovi. (Vydal Vilém NEČAS). Paměti. Knihovna literárních vzpomínek a korespondence. Svazek 5. Praha, František Borový, 1932, 187 str.
40. Listy Otokara Březiny Jakubu Demlovi. (Jakub DEML), Tasov, 1932, 126 str. Listy Jakuba Demla Otokaru Březinovi vycházejí v roce 1933 opět v Tasově, 211 str.
41. Listy Otokara Březiny Anně Pammrové. (Z originálu opsal, do tisku připravil, tisk knihy řídil a sazbu korigoval Jan Amos VERNER. (Anna Pammrová), Ždárec, 1933, 160 str. Soukromý neprodejný tisk.
42. Tři listy básníku Sonkovi (:Hugo Sonnenscheinovi:). Vydal o Vánocích roku 1938 jako soukromý a neprodejný tisk dr. Josef SLEZÁK v Brně. Brno, Josef Slezák, 1938, 8 str. Vydáno 100 výtisků.
43. Vzájemné dopisy Otokara Březiny a F.X.Šaldy. (... vydal s poznámkami Emanuel CHALUPNÝ). Společnost F.X.Šaldy, Praha, komise Melantricha, 1930, 45 str.
44. Duchovní přátelství. Vzájemná korespondence Ladislava Klímy s Emanuelem Chalupným a Otokarem Březinou. (Uspořádal, úvodem a poznámkami opatřil Jaroslav KABEŠ). Edice Přátelství. Svazek 3. Praha, Jan Pohořelý, 1940, 130 str.
45. Hledání a jistota. Vzájemná korespondence Otokara Březiny s Otokarem Theerem. (Z rukopisů vydal Jaroslav KABEŠ). Edice Přátelství. Svazek 21. Praha, Jan Pohořelý, 1946, 49 str.
46. Úvod do studia Ota(!)kara Březiny. Výbor ba(!)sní s úvodem a výklady. Sestavil Dr.František TICHÝ. Olomouc, R.Promberger, (1918), 77 str.
47. Vojtěch ZELINKA: Ota(!)kar Březina. Krátký nástin jeho života, díla a významu, ukázky z jeho prací, literatura. Domov a cizina. Sv.15-16. Praha, Jan Svátek, 1923, 63 str.
48. Emil SAUDEK, Pod oblohou Otokara Březiny. Praha, Melantrich, 1928 (tiráž 1929), 151 str. Dopis ve faksimile otištěn v příloze.
49. Josef MOUČKA, Z rozprav s Otokarem Březinou. Příspěvek k jeho životopisu. Kruh četby. Svazek 24. Praha, Alois Srdce, 1929, 70 str.
50. Jakub DEML, Mé svědectví o Otokaru Březinovi. Plejada. Svazek 12. Praha, Rudolf Škeřík, 1931, 554 str.
51. František NAVRÁTIL, Příspěvky k dějinám starožitného města Počátek. Městské museum v Počátkách, 1932, 37 str. Svazek 2. Jedná se o tři dopisy z 20.zářij 1915, 20.října 1918 a 2.října 1928. Viz také pozn.6 a 10. Tomáš ZAPLETAL: Tichý oceán. Ratolesti z rodného kraje Březinova. Pelhřimov, E.Šprongl, 1934, 54 str.
52. Vincenc LESNÝ, Básnický zápas Otokara Březiny. Praha, Jan Pohořelý, 1945, 75 str. Dopisy z 18.června 1919 a 15.dubna 1927.
53. Hanuš JELÍNEK, Zahučaly lesy. Melantrich 1947. Dopis pochází z roku 1900.
54. František NOVOMÝ, O Platónovi IV. Druhý život. Praha, ČSAV, Academia, 1970, 949 str. Březinovi věnovány strany 890-894.



55. Za všechny zde připomeňme alespoň Oldřich KRÁLÍK, Otokar Březina 1892-1907. Logika jeho díla. Praha, Melantrich, 1948, 539 str.
56. Nebezpečí sklizně. (Výbor uspořádal, textově připravil, pásmem o životě a díle a dokumentárním materiálem doprovodil Miroslav ČERVENKA. Úvodní esej napsal Jaroslav JANŮ ...) Praha, Československý spisovatel, 1968, 152 str.
57. Hände. Gedichte. Aus dem Čechischen übertragen von Dr. Emil Saudek. Mit Buchschmuck von Frant. Bílek. Wien, Moriz Frisch, 1908, 66 S. Winde von Mittag nach Mitternacht. In deutscher Nachdichtung von Emil Saudek und Franz Werfel. München, Kurt Wolff, (1920), 53 S.
58. Výbor básní Ota(!)kara Březiny. S úvodem (Jiřího Karáska ze Lvovic). Pestrá knihovna zábavy a oddechu. Č.26. Praha, Alois Hynek, (1910), 62 str. Výbor básní a prós. (Uspořádal v souhlase s autorem Em. Lešehrad). Kruh četby zábavné a vzdělávací 4. Praha, Alois Srdce, 1920, 77 str.
59. Z díla Otokara Březiny. (...) uspořádal Emanuel Lešehrad). Praha, Alois Srdce, 1927, 118 str.
60. Naše první ukázka z netištěných Březinových dopisů pochází z 12. února 1890. Je to první polovina zásadního dopisu (či "rozpravy", jak sám Březina na několika místech říká) o realismu adresované Anně Pammrové, která z jakýchsi důvodů nebyla knižně otištěna. Druhá část tohoto rozsáhlého textu, v mnoha ohledech přesahujícího obvyklou dopisovou formu, byla tištěna ve druhém svazku dopisů Anně Pammrové (viz pozn. 41) v oddíle Ještě několik listů O.B. z let 1890-1926 na stranách 129-138. V závěru druhé poloviny dopisů Březina poznamenává: "Nehledejte prosím v těch řádkách soustavu; je to řada myšlenek, v ý h r a d n ě m ý c h v l a s t n í c h , vržených na papír ex abrupto, tak jak si to myslím; řekl jsem Vám už jednou, že vžítí se úplně v cizí teorii jest člověku velice obtížné. My si upravujeme vše podle individuálního zabarvení naší duše. Tím vysvětlují se moje mnohé náhledy. Kde však se jednalo o d e f i n i c i , tu, vězte mi, že podal jsem tu nejsprávnější, kterou jsem mohl abstrahovat z autorů i kritik; podobně i kde se jednalo o p o j e m ."
61. "V prosinci dostala teta od Březiny dopis, který čirou náhodou nebyl uveřejněn." Těmito slovy uvádí Alma Křemenová jiný dopis Anně Pammrové. Dopis je přepsán v práci Anna Pammrová (Životopis), která byla Křemenovou pořízena na základě deníkových záznamů Anny Pammrové; odtud také přejímáme jeho znění.
62. Stefan ZWEIG, Otokar Březina. Österreichische Rundschau (Wien), 19, 1909, č. 6, 444-450. Český překlad (Zdeňka Doležila) vydal v Praze K. Ločák v roce 1910 (samostatný tisk o 12 stranách) jako 13. číslo Ločákovy knihovničky. Přehled 7, 1908-1909, č. 39, 678-680 ještě před tím otiskuje z Zweigova článku český výtah.
63. Až v průběhu práce na tomto přehledu bylo možné prostudovat i dopisy Matěje Lukšů Březinovi (12; 1898-1928). Vzájemná korespondence tedy obsahuje celkem 36 dopisů z let 1898-1929.



Mark J. ELSON (University of Virginia)

## ON THE RELATIONSHIP AMONG STEM ALTERNANTS IN SLAVIC VERBAL SYSTEMS

### *Abstract*

This paper questions the widespread assumption of a generative relationship among the stem alternants of multi-stem Slavic verbs. The argument is based on certain innovations in the Upper Sorbian and Bulgarian verbal systems which imply a nongenerative relationship between at least two of the stem alternants of some of these verbs.

1. Morphologically, the stem of a Slavic verbal form is either {root} or {root + formant}. In terms of stem structure, therefore, three types of verb, each well attested in the contemporary Slavic languages, are logically possible: (1) *u n s u f f i x e d*, in which the stem is consistently {root}; (2) *s u f f i x e d*, in which it is consistently {root + formant}; and (3) *m i x e d*, in which it is {root/root + formant}, i.e. in which it has both an unsuffixed and a suffixed variant.<sup>1</sup> In descriptive analyses, unsuffixed verbs are typically classified in terms of properties of the root. Suffixed and mixed verbs are classified in terms of the formant, and subclassified in terms of properties of the root.

Traditionally, Slavists distinguish between *s i n g l e - s t e m* and *m u l t i - s t e m* verbs (i.e. between verbs with a single realization of the stem and those with more than one). Unsuffixed and suffixed verbs may be of either type, but mixed verbs are inherently multi-stem since each stem variant has at least one realization. The stem alternants of a multi-stem verb, regardless of its type, are in complementary distribution and related to each other in a limited number of well-defined (i.e. nonsuppletive) ways, accentually as well as segmentally.<sup>2</sup> Hence, one of them may be assigned underlying status, and the others generated from it via a set of appropriately formulated morphophonemic rules. The result is a single-stem (or one-stem) analysis of the sort first proposed by Roman Jakobson (1948) for Russian, and subsequently by various scholars for many

of the other Slavic languages.<sup>3</sup> In principle, underlying status may be assigned to any alternant in this descriptive framework. In practice, however, it is assigned to the alternant from which the others can be derived with the fewest number of maximally general rules.

The existence of a generative relationship among the stem alternants of multi-stem verbs is now widely accepted among Slavists although its psychological reality has never been demonstrated. The purpose of this paper is to argue on the basis of certain innovations in the Upper Sorbian and Bulgarian verbal systems that the assumption of such a relationship - and, hence, a single-stem analysis - is not motivated for mixed verbs, i.e. that at least two stem alternants of mixed verbs occur in underlying representations.<sup>4</sup> The innovations in question are interpreted as evidence for a non-generative relationship because they cannot be adequately explained in terms of the system which gave rise to them without the assumption of at least two alternants of the stem at the underlying level.<sup>5</sup>

2. In Upper Sorbian, mixed verbs in *-i-* are relevant. Synchronically, these verbs differ only in the presence or absence of an alternation in the root final segment. There are two root final alternations, *s/š* and *s/ž*, both of which oppose a dental to a palatal. The participants of each alternation are distributed complementarily with respect to the stem variants: the dental appears in the suffixed variant; the palatal, in the unsuffixed one. Thus, verbs with an alternation have two stem alternants like those without one (e.g. *proš-/pros-i-* 'ask', *wož-/woz-i-* 'lead', etc. with a root final alternation; *wuč-/wuč-i-* 'teach', *lub'-/lub'-i-* 'promise', etc. without one). The distribution of the unsuffixed alternant (e.g. *proš-*, *wož-*, *wuč-*, *lub'-*, etc.) is the same as that of the unsuffixed variant, which occurs in the imperfect, imperative, active participle, passive participle, first present gerund, verbal substantive, and the first person singular and third person plural of the present tense. The distribution of the suffixed alternant (e.g. *pros-i-*, *woz-i-*, *wuč-i-*, *lub'-i-*, etc.) is the same as that of the suffixed variant, which occurs in the aorist, L-participle, second present gerund, past gerund, infinitive, and the remaining forms of the present tense.<sup>6</sup>

Historically, there were four root final alternations, all dental/palatal: *s/š*, *z/ž*, *c/č*, and *s/š*. Both participants appeared in the unsuffixed variant, but only dental of S/S (i.e. *s/š* and

*s/š*) and the palatal of C/Ā (i.e. *o/ȝ* and *s/š*) appeared in the suffixed one. Thus, verbs with an alternation had three stem alternants, but those without one had only two (e.g. *proš-/pros-/pros-i-* 'ask', *wož-/woz-/woz-i-* 'lead', *pwāč-/pwao-/pwao-i-* 'pay', *xoš-/xoz-/xoš-i-* 'go', etc. with a root final alternation; *wuč-/wuč-i-* 'teach', *lub'-/lub'-i-* 'promise', etc. without one). The distribution of the stem variants was the same as it is in the contemporary language.<sup>7</sup> Within each variant, S/Š and C/Ā were inversely related. This relationship has already been noted in the suffixed variant, which had the dental of S/Š but the palatal of C/Ā. In the unsuffixed variants, which exhibited both participants, the palatal of S/Š (e.g. *proš-*, *wož-*, etc.) and the dental of C/Ā (e.g. *pwao-*, *xoz-*, etc.) appeared in the imperfect, passive participle, verbal substantive, and the first person singular of the present tense while the dental of S/Š (e.g. *pros-*, *woz-*, etc.) and the palatal of C/Ā (e.g. *pwāč-*, *xoš-*, etc.) appeared in the imperative, active participle, first present gerund, and the third person plural of the present tense. The synchronic and historical distribution of stem variants and alternants is summarized in Table 1 (V = stem variant; A = stem alternant; sfx. = suffixed; -sfx. = unsuffixed; S = *s*, *z*; Š = *š*, *ž*; C = *o*, *s*; Ā = *ȝ*, *š*).

The structural parallelism of verbs with a root final alternation makes it reasonable to assume that they were subject to the same evolutionary process(es).<sup>8</sup> Yet this seems not to be the case - C/Ā has been eliminated (Ā appears in the imperfect, passive participle, verbal substantive, and the first person singular of the present tense; i.e. all of the environments which inherited C), while S/Š has been retained with a change in the distribution of participants (Š appears not only in the environments which inherited it, but also in the imperative, active participle, first present gerund, and third person plural of the present tense, all of which inherited S). However, this difference can be interpreted as the result of a single innovation with a closer examination of the facts, which reveals that the affected environments (i.e. the imperfect, imperative, active participle, passive participle, first present gerund, verbal substantive, and the first person singular and third person plural of the present tense) are those which constitute the domain of the unsuffixed stem variant, and that the dental participant of both C/Ā and S/Š has been eliminated in that domain. Hence, the

	synchronic distribution		historical distribution	
	V	A	V	A
present				
1 sg.	-sfx.	Š	-sfx.	Š, Č
3 pl.	-sfx.	Š	-sfx.	S, Č
other	sfx.	S	sfx.	S, Č
imperfect	-sfx.	Š	-sfx.	Š, Č
aorist	sfx.	S	sfx.	S, Č
imperative	-sfx.	Š	-sfx.	S, Č
participle				
active	-sfx.	Š	-sfx.	S, Č
passive	-sfx.	Š	-sfx.	Š, Č
L	sfx.	S	sfx.	S, Č
gerund				
1st present	-sfx.	Š	-sfx.	S, Č
2nd present	sfx.	S	sfx.	S, Č
past	sfx.	S	sfx.	S, Č
substantive	-sfx.	Š	-sfx.	Š, Č
infinitive	sfx.	S	sfx.	S, Č

Table 1: Upper Sorbian mixed verbs in *-i-*.

innovation with which we are dealing can be defined as the elimination of stem final alternation in favor of the palatal participant within the unsuffixed stem variant. The apparent aparallel evolution (i.e. elimination versus retention with a change in the distribution of participants) of C/Č and S/Š then results from their inverse relationship in the suffixed stem variant. Verbs with C/Č had Č in this variant, so the net effect of the elimination of root final alternation in favor of the palatal in the unsuffixed one was the loss of alternation in this position. But verbs with S/Š had S in the suffixed variant. Hence, elimination of S/Š in favor of the palatal in the unsuffixed one did not result in the loss of root final alternation, but only a change in the distribution of participants in S/Š.

Although the suffixed stem variant of the verbs in question exhibited no alternation in the root final segment, there is no reason to doubt that, if it had, leveling would have been operative in it. In the most general terms, therefore, the innovation respon-

sible for the difference between the contemporary and historical subsets of mixed verbs in *-i-* is reduction of the stem variants to a single realization (i.e. reduction of these verbs to two stem alternants) via leveling of root final alternations in favor of the palatal participant.<sup>9</sup>

2.1. The same innovation seems to be attested in Bulgarian. Synchronically, mixed verbs in *-i-* are structurally uniform. There is no alternation in either the root or formant. Hence, each verb has two stem alternants (e.g. *nos'-/nos'-i-* 'carry',<sup>10</sup> *vod'-/vod'-i-* 'lead', *uč-/uč'-i-* 'teach', etc.). The distribution of the unsuffixed alternant (e.g. *nos'-*, *vod'-*, *uč-*, etc.) is the same as that of the unsuffixed variant, which occurs in the imperfect, plural imperative, active participle, passive participle, imperfect participle, gerund, verbal substantive, and the first person singular and third person plural of the present tense. The distribution of the suffixed alternant (e.g. *nos'-i-*, *vod'-i-*, *uč'-i-*, etc.) is the same as that of the suffixed variant, which occurs in the aorist, singular imperative, aorist participle, and remaining forms of the present tense.<sup>11</sup>

Historically, there were four alternations, *s'/š*, *z'/ž*, *t'/št'*, and *d'/žd'*, all of which opposed a dental to a palatal in root final position.<sup>12</sup> Both participants of each alternation appeared in the unsuffixed stem variant, but only the dental appeared in the suffixed one. Thus, verbs with an alternation had three stem alternants in contrast to those without one, which had only two (e.g. *nos'-/noš-/nos'-i-* 'carry', *vos'-/voš-/vos'-i-* 'lead', *plat'-/plašt'-/plat'-i-* 'pay', *mod'-/možd'-/mod'-i-* 'go', etc. with a root final alternation; *uč-/uč'-i-* 'teach', *lub'-/lubb'-i-* 'love', etc. without one). The distribution of the stem variants was the same as it is in the contemporary language.<sup>13</sup> In the unsuffixed variant of verbs with an alternation, the palatal (e.g. *noš-*, *voš-*, *plašt-*, *možd-*, etc.) appeared in the imperfect, passive participle, imperfect participle, verbal substantive, and the first person singular of the present tense. The dental (e.g. *nos'-*, *vos'*, *plat'-*, *xod'-*, etc.) appeared in the plural imperative, active participle, gerund, and other forms of the present tense. The synchronic and historical distribution of stem variants and alternants is summarized in Table 2 (V = stem variant; A = stem alternant; sfx. = suffixed; -sfx. = unsuffixed; S = *s'*, *z'*, *t'*, *d'*; Š = *š*, *ž*, *št'*, *žd'*).

	synchronic distribution		historical distribution	
	V	A	V	A
present				
1 sg.	-sfx.	S	-sfx.	Š
3 pl.	-sfx.	S	-sfx.	S
other	sfx.	S	sfx.	S
imperfect	-sfx.	S	-sfx.	Š
acrist	sfx.	S	sfx.	S
imperative				
sg.	sfx.	S	sfx.	S
pl.	-sfx.	S	-sfx.	S
participle				
acrist	sfx.	S	sfx.	S
imperfect	-sfx.	S	-sfx.	Š
active	-sfx.	S	-sfx.	S
passive	-sfx.	S	-sfx.	Š
gerund	-sfx.	S	-sfx.	S
substantive	-sfx.	S	-sfx.	Š

Table 2: Bulgarian mixed verbs in *-i-*.

At first glance, it would seem that the root final alternations of the subset in question have simply been eliminated in favor of the dental participant.<sup>14</sup> This interpretation posits parallel evolution, and is therefore compatible with the structural parallelism of these verbs. Yet it is suspect because there was no general tendency in the evolution of the Bulgarian verbal system for root final alternation to be eliminated in mixed verbs. Historically, there were mixed subsets in *-i-*, *-e-*, and *-a-* with root final alternation in each. Although verbs in *-i-* and *-e-* have eliminated the alternation, those in *-a-* have not.<sup>15</sup> However, the participants of the dental/palatal and velar/palatal alternations which characterized verbs in *-a-* stood in complementary distribution with respect to the stem variants (palatal in the unsuffixed variant; nonpalatal, i.e. dental or velar, in the suffixed one; e.g. *piš-/pis-a-* 'write', *liš-/lis-a-* 'lick', *plāš-/plak-a-* 'cry', *struž-/strug-a-* 'scrape', etc.) while those of the dental/palatal alternations which characterized verbs in *-i-* and *-e-* did not. The problem is therefore solved if we assume that Bulgarian, like Upper Sorbian, eliminated



alternation internal to the stem variant. Verbs with the formant *-a-* did not exhibit such alternation, and so were unaffected. Verbs in *-i-* or *-e-*, which exhibited dental/palatal alternation with both participants appearing in the unsuffixed variant but only the dental in the suffixed one, underwent leveling in favor of the dental. Since the unsuffixed variant had the dental in root final position, the net effect of the innovation was elimination of the inherited alternations and, more generally, alternation internal to the stem variants of mixed verbs.<sup>16</sup>

2.2. The significance of the innovation we have considered is that it cannot be adequately described without reference to the stem variant,<sup>17</sup> which is evidence for the psychological reality and, hence, underlying status of this structural unit.<sup>18</sup> If the stem variant has underlying status, it follows that at least two stem alternants - i.e. one realization of each variant - of the verbs in question, and probably all mixed verbs, occur in underlying representations, i. e. are nongeneratively related.<sup>19</sup>

The history of Upper Sorbian mixed verbs in *-a-* provides further evidence for this contention. Originally, a subset of these verbs opposed a dental or a velar to a palatal in root final position. The participants of the alternations were distributed complementarily with respect to the stem variants: the palatal appeared in the unsuffixed variant; the nonpalatal (i.e. dental or velar), in the suffixed one (e.g. *p'iš-/p'is-a-* 'write', *pwāč-/pwak-a-* 'cry', etc.). The subset constituted by these verbs has been completely eliminated from the language, almost exclusively as a result of the reinterpretation of its members as suffixed verbs (e.g. *p'iš-/p'is-a-* → *p'is-a-*) on the basis of the structural and partial phonemic identity of their suffixed alternant to the stem of the majority of suffixed verbs, which was {root-a-}. However, the verbs *šl-/sw-a-* 'send' and *wš-/wh-a-* 'lie' had a different fate.<sup>20</sup> The former retained the inherited forms, and is simply an anomaly in the contemporary system. The latter was reinterpreted as a member of the subset of mixed verbs in *-a-* with a nonalternating palatal in root final position (e.g. *swiš-/swiš-a-* 'hear'), and is now *wš-/wš-a-*. Since membership to this subset requires root final palatal and suffixal *-a-*, each stem alternant of *wš-/wh-a-* must have played a role in its evolution because neither had both of the required features. This is evidence for the psychological reality and underlying

status of each stem alternant not only in *wš-/wh-a-*, but in all members of the subset to which it belonged.

3. The innovations we have examined suggest that at least two stem alternants of some mixed verbs are nongeneratively related. The evidence was indirect in the case of Upper Sorbian and Bulgarian mixed verbs in *-i-*, the evolution of which implies the relevance of the stem variant, but direct in the case of Upper Sorbian verbs with suffixal *-a-*, the fate of which was determined in one instance by certain phonetic features of both stem alternants. The underlying status of the stem variant, implied by the evolution of mixed verbs in *-i-*, may be significant not only for Slavic verbal systems but, more generally, for the theory of language since it may be a reflection of a universal constraint on morphological alternants such that a complex alternant (i.e. one consisting of more than a single morpheme) is not generatively related to one of its constituents. This possibility merits further investigation.

It should be emphasized in conclusion that a nongenerative relationship among stem alternants does not mean that there is no well-defined relationship among them or that none of them has classificatory status. In fact, well-defined relationships do exist, and there is no doubt that native speakers are aware of them from their ability to conjugate verbs they do not know given only one occurring form (usually the infinitive) and, hence, only one alternant of the stem. A nongenerative relationship means only that none of the relevant alternants is the source of the others - that each of the alternants in question is the output of morphological rules which specify the constituent structure of underlying representations. If predictable relationships of which native speakers are aware exist among the underlying stem alternants, one of them may be assigned classificatory status in descriptive studies to reflect this aspect of linguistic competence. The result will be a single-stem analysis, but not of the Jakobsonian type since the remaining alternant(s) will still be the output of morphological rules which specify underlying representations, not morphophonemic rules which derive them from the alternant with classificatory status by operating on the segments which constitute it.

N o t e s

1. The root constituent of suffixed and mixed verbs may contain one or more grammatical morphemes in addition to the root proper. Such morphemes are irrelevant for this paper, in which the term *r o o t* refers to the root constituent regardless of its internal structure, and the term *s u f f i x* refers to the formant of suffixed and mixed verbs. The canonical shape of the formant of mixed verbs is *-V-* from Common Slavic *\*-a-*, *\*-j-*, or *\*-ǰ-*. That of suffixed verbs is either *-nV-/-n-* from Common Slavic *\*-nǫ-/-n-*, or *-V-* from Common Slavic *\*-a-* or *\*-ǰ-*. The *j* which follows *-V-* in certain forms of suffixed verbs is assigned to the formant constituent by some Slavists. Within this framework, the formant of these verbs is *-Vj-/-V-*.
2. In this paper, the term *v a r i a n t* refers to a morphological structure ({root} or {root + formant}) as opposed to the term *a l t e r n a n t*, which refers to a realization of the stem and, in the case of mixed verbs, one of the stem variants. All stem alternants are cited in phonemic transcription. The apostrophe denotes palatalization.
3. Some of the better known ones are listed in the bibliography. They include ARONSON 1968 (Bulgarian), HALLE 1951 (Old Church Slavonic), LENČEK 1966 (Slovenian), LIGHTNER 1966 (Old Church Slavonic), LUNT 1952 (Macedonian), LUNT 1966 (Slovenian), RUBENSTEIN 1951 (Czech), SCHENKER 1954 (Polish), and VAN SCHOONEVELD 1959 (Serbocroatian). The underlying stem in these (and other) analyses is not always one of the actually occurring alternants. Technically, therefore, a generative relationship among stem alternants must be defined as one in which there is only a single underlying form of the stem, which may be an actually occurring alternant. A nongenerative relationship is one in which there are two or more underlying forms, any or all of which may be actually occurring alternants.
4. On the significance and use of linguistic change in synchronic analysis, see KIPARSKY 1968.
5. The verbal system of Upper Sorbian has twelve formations: present, imperfect, aorist, imperative, active participle, passive participle, L-participle, first present gerund, second present gerund, past gerund, verbal substantive, and infinitive. That of Bulgarian has ten: present, imperfect, aorist, imperative, aorist participle, imperfect participle, active participle, passive participle, gerund, and verbal substantive. For description and discussion, see ERMAKOVA 1973:196-280 and ELSON *m s* on Upper Sorbian, and ARONSON 1968:64-104 on Bulgarian. Note that Upper Sorbian has two present gerund formations, termed *f i r s t* and *s e c o n d* in this paper. Some verbs have both; others, only one. With the exception of the imperfect participle in Bulgarian, all contemporary formations are inherited (i.e. derive from a Common Slavic formation) although the function and traditional name of some have changed. Historically, there was a second passive participle in both languages as well as an infinitive and a second

active participle in Bulgarian. We will ignore these formations since they all contained the suffixed stem variant, which was unaffected by the innovations to be described. In other words, the innovations described in this paper will be defined with respect to the current inventory of formations.

6. It is assumed that, synchronically and historically, all forms of Upper Sorbian mixed verbs in *-i-* in which the root is immediately followed by *i* contain the suffixed stem variant; in other words, that none of them contains the unsuffixed variant followed by a marker of some sort which is phonemically identical to the formant. See note 9 for further comment.
7. More properly, it is the same as it was with respect to the point of departure we are assuming. At the earliest attested stage, there was one difference: the imperative contained the suffixed stem variant, not the unsuffixed one as it does in the contemporary language. This situation, which was inherited, changed with the loss of *i* in word final position, a morphologically restricted innovation which was operative in the imperative. We will assume that the innovation described in this paper was implemented after the loss of word final *i* and the reinterpretation of imperative forms.
8. The only feature which distinguished verbs with C/C from those with S/S was the inverse relationship of the participants we have already mentioned. There is no reasonable way to motivate a parallel evolution on the basis of this structural difference. We must therefore assume that the elimination of C/C and the distributional change in the participants of S/S can be explained as the result of one innovation.
9. It should be noted that this interpretation is possible only if it is assumed that all forms in which the root is followed by *i* contain the suffixed stem variant (see note 6). Without this assumption, S/S would still occur internal to the unsuffixed variant and there would be no way to reconcile the elimination of C/C with the distributional change in the participants of S/S.
10. Phonemically, the root final segment of these verbs is always a palatalized or palatal consonant. However, the plain/palatalized opposition in Bulgarian is neutralized before front vowels, where only plain consonants are permitted. If the root final segment is phonemically palatalized, therefore, it is phonetically plain in the suffixed stem variant, where it is always followed by a front vowel (the formant *-i-*). In the unsuffixed variant, it is sometimes plain at the phonetic level since it may be followed by a front vowel (the initial segment of the following morpheme).
11. The same assumption is made for Bulgarian mixed verbs in *-i-* as for Upper Sorbian with respect to forms in which the root is followed by *i* (see note 6) although it is not crucial to the argument in Bulgarian since root final alternations have been completely eliminated.
12. In this paper, the Bulgarian alternations of dental with palatal + dental (i.e. *t'/ʃt'* and *d'/ʃd'*) are termed dental/palatal for convenience since they are parallel to *s'/ʃ* and *z'/ʒ* in distribu-

tion. It may be that  $t'/st'$  and  $d'/sd'$  were interpreted by native speakers as prefinal alternations of zero with palatal (i.e.  $\delta$  or  $\xi$ ). This possibility does not affect the argument to be presented. It should be noted that Bulgarian mixed verbs in  $-i-$  exhibited  $\emptyset/\xi$  historically with  $\emptyset$  parallel in distribution to the dental of the dental/palatal alternations and  $\xi$  parallel to the palatal. But this alternation was eliminated by regular sound change and, hence, its fate is not connected with that of the verbs in question.

13. This statement is made with respect to the point of departure we are assuming. At the earliest attested stage, there was one difference: the plural imperative contained the suffixed stem variant, not the unsuffixed one as it does in the contemporary language. The situation changed as a result of a morphological innovation in the distribution of imperative endings the details of which do not concern us.
14. If  $t'/st'$  and  $d'/sd'$  were construed as alternations of zero with palatal (see note 12), we are dealing with leveling of root final alternations (i.e.  $s'/\xi$  and  $z'/\xi$ ) in favor of the dental participant, and prefinal alternations (i.e.  $\emptyset/\xi$  and  $\emptyset/\xi$ ) in favor of the zero one.
15. The distributional details are not relevant, and will not be summarized.
16. Generally, mixed verbs with suffixal  $-i-$  or  $-e-$  were the only ones to inherit segmental alternation internal to a stem variant. Bulgarian and Upper Sorbian have both eliminated this feature, but only Bulgarian has done it exclusively through leveling. Upper Sorbian has leveled the relevant alternations only in verbs with  $-i-$ . In those with  $-e-$ , the alternations were eliminated as a result of the dissolution of the subset. See Elson *ms* for brief discussion.
17. This is true regardless of the mechanism of the innovation, which was determined by the nature of the relationship among the unsuffixed stem alternants. If these alternants were generatively related, the elimination of root final alternation in the unsuffixed stem variant was morphophonemic, i. e., it resulted from the loss of the morphophonemic rules which generated the relevant alternations. If they were nongeneratively related, the elimination was morphological, i.e., it resulted from the loss of the morphological rules which defined the occurrence of the relevant allomorphs.
18. It should be noted that we began by *assuming* the stem variant as a structural unit, which is standard procedure in descriptions of Slavic verbal systems. The innovation in question justifies this assumption.
19. In a Jakobsonian framework, mixed verbs are always generated from a suffixed alternant of the stem or, if the underlying stem is not one of the alternants, from a structure composed of a root and a formant. The generation of any form with an unsuffixed alternant requires the operation of a truncation rule (among others) which deletes the formant constituent. The conclusion reached in this paper, if valid, means that the truncation rule common to

to all Jakobsonian analyses is unmotivated.

20. Historically, *w/l* was a dental/palatal alternation; *w* is the reflex of the dental (*l*), and *l* of the palatal (*l̥*). Note that *šl-/sw-a-* and *wš-/wh-a-* were the only verbs in the relevant subset with a nonsyllabic root. This feature may have been responsible for their atypical development since the stem of suffixed verbs is regularly syllabic.

#### R e f e r e n c e s

- ARONSON, Howard I. 1968. Bulgarian inflectional morphophonology. The Hague: Mouton.
- ELSON, Mark J. ms. The Sorbian verb. To appear in *Lětopis Instituta za serbski ludospyt w Budyšinje*.
- ERMAKOVA, M. I. 1973. Očerak grammatiki verxnelužickogo literaturnogo jazyka. Moskva: Nauka.
- HALLE, Morris. 1951. The Old Church Slavonic conjugation. *Word* 7:155-167.
- JAKOBSON, Roman. 1948. Russian conjugation. *Word* 4:55-67.
- KIPARSKY, Paul. 1968. Linguistic universals and linguistic change. *Universals in linguistic theory*, ed. by Emmon Bach and Robert T. Harms, 170-202. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- LENČEK, Rado L. 1966. The verb pattern of contemporary standard Slovene (with an Attempt at a generative description of the Slovene verb by Horace G. Lunt). Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- LIGHTNER, Theodore. 1966. On the phonology of Old Church Slavonic conjugation. *IJSLP* 10:1-29.
- LUNT, Horace G. 1952. Grammar of the Macedonian literary language. Skopje: Državno knigoizdatelstvo na NR Makedonija.
- 1966. Attempt at a generative description of the Slovene verb (with The verb pattern of contemporary standard Slovene by Rado L. Lenček). Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- RUBENSTEIN, Herbert. 1951. The Czech conjugation. *Word* 7:144-154.
- SCHENKER, Alexander. 1954. Polish conjugation. *Word* 10:469-481.
- VAN SCHOONEVELD, Cornelius H. 1959. Serbocroatian conjugation. *IJSLP* 1:55-69.

## DIE MATHEMATISCHE FORMULIERUNG VON LAUTGESETZEN

0. Wie es bekannterweise manchmal gehandhabt wird, kann man Laute bzw. Phoneme <sup>1</sup> in einem Raummodell anordnen, in welchem ihnen aufgrund ihrer Merkmale ein bestimmter Platz zukommt. Ein solches Raummodell ist ein Koordinatensystem, in welchem die Dimensionen für die Merkmale der Laute stehen <sup>2</sup>. Wir erhalten also ebensoviele Dimensionen, wie man für das Lautinventar der zu erforschenden Sprache (und zwar aller ihrer zu erforschenden Entwicklungsstadien) Merkmale ansetzt.

1. Das (eventuell in verschiedenen Graden mögliche, s. 1.2.) Vorhandensein oder das Nichtvorhandensein eines Merkmals in einem Laut wird durch Maßeinheiten auf der diesem Merkmal zugeordneten Dimension gemessen; diese Maßeinheiten werden durch Großbuchstaben symbolisiert, z. B.:

G (Velarität)	V (Stimmhaftigkeit)
P (Palatalität)	S (Aspiriertheit)
A (Alveolarität)	Q (Quantität)
L (Labialität)	T (Akzentuiertheit)
N (Nasalität)	Y (Silbigkeit)
B (Bilateralität)	Z ("Pausenhaftigkeit")
R (Vibrativität)	K' ("Nullhaftigkeit" von k, s. 15. ff.)
H (Höhe der Zunge bzw. Geschlossenheit)	I ("Imaginarität", s. 16.) u. a.

(Sprich: G ist die Maßeinheit auf der Velaritätsachse bzw. -dimension, P auf der Palatalitätsachse usw.)

1.1. Für die mathematische Formulierung von Lautgesetzen wäre eine in der Realität begründete Zuordnung von Merkmalen zu Lauten nicht notwendig; es wäre z. B. auch möglich, das gesamte Lautinventar durch leere, fiktive "Merkmale" aufzuschlüsseln, die weder artikulatorische noch akustische Bedeutung haben. Durch die Rückübersetzung der mathematischen Darstellung in die herkömmliche linguistische würde der Realitätsbezug in jedem Fall wiederhergestellt, vorausgesetzt, daß die Zuordnungen zwischen den Lauten und den Summen ihrer Merkmale ein-eindeutig sind. - Ich weise bloß deswegen auf diese Möglichkeit hin, um die Freiheit, die wir haben, zu betonen: Wir werden zwar der Anschaulichkeit halber möglichst reale

Merkmale verwenden, zuweilen aber dennoch um einer starken Vereinfachung willen von der Realität abweichen (z. B. wenn wir Affrikaten  $\frac{7}{2}H$  zuordnen, s. 1.3.1.) oder stark *abstrakte* Merkmale (s. 14., 15.3., 16.) verwenden. - In dieser Arbeit verwenden wir im großen und ganzen wegen ihrer Geläufigkeit die herkömmlichen artikulatorischen Merkmale; wir könnten aber ebensogut dieselbe hier vorgeführte Methode anhand der akustischen Merkmale darlegen.

1.2. Es gibt zwei Arten von Merkmalen: solche, die nur entweder fehlen oder vorhanden sein können (sog. "binäre" Merkmale; z. B. das Merkmal "Labialität": z. B. *t* ist nicht labial, *p* ist labial), und solche, die fehlen oder aber in verschiedenen (voneinander jedoch scharf abgegrenzten) Graden vorhanden sein können (z. B. das Merkmal "Quantität": z. B. *t* hat keine Quantitätseinheit, *a* hat eine, und  $\bar{a}$  hat zwei).

1.3. Wir legen fest: Wenn ein Laut ein Merkmal nicht aufweist, kommt ihm auf der entsprechenden Dimension der Wert 0 (d. h. 0 Maßeinheiten) zu; wenn er ein Merkmal aufweist, das im Sinne von 1.2. von der ersten Art ist, kommt ihm der Wert 1 (d. h. 1 Maßeinheit) zu; wenn er ein Merkmal aufweist, das im Sinne von 1.2. von der zweiten Art ist, kommt ihm je nach dem Grad des Vorhandenseins des Merkmals irgendeine positive Zahl (z. B.  $\frac{1}{2}$ , 1,  $\frac{3}{2}$ , 2 ..., d. h.  $\frac{1}{2}$ , 1,  $\frac{3}{2}$ , 2 ... Maßeinheiten) zu.

1.3.1. Wir legen folgende Laut-Merkmal-Zuordnungen fest:

*Einmorige* Laute haben 1Q, *zweimorige* 2Q.

*Extrem niedrige* Vokale haben 0H, *mittlere* Vokale haben 1H und *extrem hohe* Vokale und deren *unsilbische Realisationen* (z. B. *ʃ*, *ʒ*) haben 2H; zwischen diesen drei Höhenstufen sind natürlich Bruchzahlen möglich. - *Frikative* haben 3H, *Plosive* und *r*, *r̄*, *l*, *l'*, *m*, *n*, *n̄*, *ŋ* u. ä. haben 4H. - *Affrikate* können wir je nach Belieben in Plosiv+Frikativ aufspalten oder wir können ihnen  $\frac{7}{2}H$  zuordnen (als einer Art Mittelding zwischen Plosiven mit 4H und Frikativen mit 3H) <sup>3</sup>.

Die *Pause*, die wir auch als "Laut" behandeln, hat 1Z. - Wir gehen davon aus, daß jedes Lautgesetz, bei welchem der Wortauslaut bzw. -anlaut eine Rolle spielt, ursprünglich dort wirkt, wo das Wort vor bzw. nach einer Pause steht, und daß das Ergebnis dann eventuell analogisch in die Positionen im Satz übertragen wird, wo keine Pause folgt bzw. vorangeht. Da uns nur die lautgesetzliche Entwicklung interessiert, lassen wir daher gelten, daß dem letzten Laut im Wort immer die Pause folgt und dem ersten Laut im Wort immer die Pause vorangeht, welche ein "Laut" mit 1Z ist.

Zu K' und I s. 15. bis 16.



*Prosodische* Merkmale sind immer als Merkmale einzelner Laute zu behandeln (z. B. nicht eine Silbe ist akzentuiert, sondern der silbische Laut dieser Silbe).

Alle übrigen in dieser Arbeit vorkommenden Laut-Merkmal-Zuordnungen verstehen sich von selbst und werden daher hier nicht eigens angeführt.

2. Die Darstellung eines Lautes erfolgt nun im Sinne der Vektorrechnung als Punkt im Koordinatensystem der Merkmale. Z. B.:

$$\bar{t} = P + 2Q + 2H + Y + V \quad (0)$$

Die Werte der redundanten *abstrakten* Merkmale (s. 14.) werden nicht angegeben, da sonst die Koordinatenangaben der Laute unnötig aufgebläht würden (z. B.  $\bar{t} = P + 2Q + 2H + Y + V + G' + A' + L' + \dots$ ; zu  $G', A', L'$  s. 15. ff.).

3. Als Variablen für die Koeffizienten der Maßeinheitssymbole in den Koordinatenangaben der "Lautpunkte" (s. 2.) - also z. B. für die Zahl 2 in 2Q oder in 2H im Beispiel in 2. - verwenden wir die den Großbuchstaben, die die Maßeinheiten symbolisieren, entsprechenden Kleinbuchstaben. Wir nennen sie "Koeffizientenvariablen".

3.1. Wenn man also z. B. in den Term  $qP$  die Werte der Laute  $t, a$  und  $\bar{u}$  einsetzt, erhält man bei  $t$  das Resultat 0 (=OP), denn  $t$  hat 0Q und daher gilt:  $q = 0$ ; bei  $a$  erhält man: 1P, denn  $a$  hat 1Q und daher gilt:  $q = 1$ ; bei  $\bar{u}$  erhält man: 2P, denn  $\bar{u}$  hat 2Q und daher gilt:  $q = 2$ .

4. Jeder Laut ist als mathematische Gleichung definierbar. Z. B. definiert in einer Sprache, in der  $t$  der einzige stimmlose alveolare Plosiv ist, die Gleichung

$$ah(1 - v) = 4 \quad (1)$$

den Laut  $t$ , denn nur, wenn man die Werte dieses Lautes einsetzt, wird die Gleichung erfüllt:  $1 \cdot 4(1 - 0) = 4$ . - Auch jede Lautklasse (z. B. "Archiphoneme") ist als mathematische Gleichung definierbar. Z. B. definiert die Gleichung

$$ah = 4 \quad (2)$$

die phonologische/phonetische Klasse der alveolaren Plosive ( $t, d, t^h, d^h, t', t^k \dots$ ), denn nur, wenn man deren Werte einsetzt, wird die Gleichung erfüllt:  $1 \cdot 4 = 4$ . - Auch Lautgruppen, die nach keinem bezüglich der Merkmale ihrer Laute konsequent durchgehaltenen Prinzip zusammengestellt sind, sind durch Gleichungen definierbar:

$$[av + (1 - v)g]h = 4 \quad (3)$$

z. B. definiert die Lautgruppe  $\bar{d}$ ,  $\bar{d}^h$ ,  $\bar{k}$ ,  $\bar{q}^h$  ...

5. Es soll  $xX$  eine verkürzte Schreibweise sein für den Term, den man erhält, wenn man jeden Großbuchstaben des für die zu erforschende Sprache aufgestellten Merkmalinventars außer die zu redundanten *abstrakten* Merkmalen (s. 14.) gehörigen Großbuchstaben (vgl. 2.) einzeln mit dem ihm jeweils entsprechenden Kleinbuchstaben multipliziert und die so entstandenen Terme addiert - also für  $gG + pP + aA + lL + nN + bB + \dots$ ;  $xX$  darf also nicht als  $(g + p + a + l + n + b + \dots)(G + P + A + L + N + B + \dots)$  aufgefaßt werden!

5.1. Wenn man in  $xX$  die Werte eines Lautes einsetzt, bekommt man ebendieselben Werte wieder heraus. Daher gilt:  $xX$  steht für den Laut, dessen Werte man dafür einsetzt.

6.  $F(xX)$  soll bedeuten: der Reflex des Lautes  $xX$ .

7. Wir können nun jedes Lautgesetz durch eine mathematische Formel ausdrücken, welche für jeden Laut, der in der zu erforschenden Sprache zur Zeit unmittelbar vor dem entsprechenden Lautgesetz vorkommt und dessen Werte man in die Formel einsetzt, den richtigen Reflex in Form seiner Koordinatenwerte gemäß 2. liefert, sodaß also auch die Koordinaten eines Lautes, der sich während des Lautgesetzes nicht ändert (wie z. B.  $t$  während der Ersten urslavischen Velarenpalatalisierung), auch durch die Formel nicht verändert werden. - Z. B. die Formel für die vor-urslavische Entlabialisierung der labiovelaren Plosive lautet:

$$F(xX) = xX - g1 \frac{(1-h)(2-h)}{6} L^4 \quad (4)$$

Der Reflex des Lautes  $xX$  besteht also in allen Merkmalen dieses Lautes (nämlich in  $xX$ ), von welchen  $1L$  dann subtrahiert wird (sodaß also

$$F(xX) = xX - L \quad (4a)$$

gilt), wenn für den in  $xX$  einzusetzenden Laut gilt:

$$g = 1, l = 1, \frac{(1-h)(2-h)}{6} = 1 \quad (4b)$$

Das ist nur bei einem velaren, labialen Plosiv (der ja  $4H$  hat) der Fall. Wenn eine dieser drei obigen Gleichungen (4b) nicht erfüllt ist, ergibt die Formel (4):

$$F(xX) = xX - OL = xX \quad (4c)$$

d. h. der Laut ändert sich nicht (eine andere Lösung als  $1L$  -

s. (4a) - und OL - s. (4c) - ist nicht möglich, weil sowohl für g als auch für l und bei Labiovelaren - also bei  $gl = 1$  - für  $\frac{(1-h)(2-h)}{6}$  nur die Werte 0 und 1 möglich sind; für h sind nämlich bei  $gl = 1$  nur die Werte 1, 2 und 4 möglich, da es im Indogermanischen keine labiovelaren Frikative und keine extrem niedrigen labiovelaren Vokale gibt).

7.1. Beispiele für die Anwendung der Formel (4):

idg.  $g^k$  :

$$F(G+L+4H) = G+L+4H - 1 \cdot 1 \cdot \frac{(1-4)(2-4)}{6} L = G+4H = k;$$

idg.  $g^k$  :

$$F(G+L+4H+V) = G+L+4H+V - 1 \cdot 1 \cdot \frac{(1-4)(2-4)}{6} L = G+4H+V = g;$$

idg.  $\mu$  :

$$F(G+L+2H+V) = G+L+2H+V - 1 \cdot 1 \cdot \frac{(1-2)(2-2)}{6} L = G+L+2H+V = \mu;$$

idg.  $b$  :

$$F(L+4H+V) = L+4H+V - 0 \cdot 1 \cdot \frac{(1-4)(2-4)}{6} L = L+4H+V = b;$$

idg.  $k$  :

$$F(G+4H) = G+4H - 1 \cdot 0 \cdot \frac{(1-4)(2-4)}{6} L = G+4H = k;$$

idg.  $o$  :

$$F(G+L+H+Q+Y+V) = G+L+H+Q+Y+V - 1 \cdot 1 \cdot \frac{(1-1)(2-1)}{6} L = \\ = G+L+H+Q+Y+V = o;$$

idg.  $\bar{e}$  :

$$F(P+H+2Q+Y+V) = P+H+2Q+Y+V - 0 \cdot 0 \cdot \frac{(1-1)(2-1)}{6} L = \\ = P+H+2Q+Y+V = \bar{e}.$$

7.2. Oft kann man für ein und dasselbe Lautgesetz zwei oder mehr verschiedene Formeln konstruieren. Z. B. könnte man statt der Formel (4) auch folgende ansetzen:

$$F(xX) = xX - gl(1-y) \cdot \frac{h-2}{2} L \quad (5)$$

Verschiedene Formeln für ein und dasselbe Lautgesetz repräsentieren jedoch verschiedene Auffassungen desselben. Z. B. die Formel (4) repräsentiert die Auffassung: "Labiovelare Plosive werden entlabialisiert", die Formel (5) jedoch: "Unsilbische Labiovelare außer  $\mu$  werden entlabialisiert" (unsilbisch deswegen, weil  $(1-y) = 1$  sein muß; von den unsilbischen Labiovelaren - also den labiovelaren Plosiven und  $\mu$  - wird  $\mu$  ausgeschlossen, weil  $\frac{h-2}{2} = 1$  sein muß). Da jedoch in beiden Auffassungen dieselben Laute von der Entlabialisierung betroffen sind, erhält man durch beide Formeln dieselben Reflexe für dieselben in xX eingesetzten Laute.

8. Eine Koeffizientenvariable mit tiefgestelltem Index  $_0$  (der in den Formeln weggelassen wird) soll sich auf den in xX einzusetzenden Laut beziehen. Eine Koeffizientenvariable mit tiefgestellter  $_1$  soll sich auf den realen (s. 16.) Laut beziehen, der dem in xX einzusetzenden im Text unmittelbar folgt, eine Koeffizientenvariable mit tiefgestellter  $_3$  auf den nächstfolgenden realen Laut, und so sollen sich alle ungeraden Zahlen der Reihe nach auf die dem Laut xX folgenden realen Laute beziehen. - Eine Koeffizientenvariable mit tiefgestellter  $_2$  soll sich auf den realen Laut beziehen, der dem in xX einzusetzenden im Text unmittelbar vorangeht, eine Koeffizientenvariable mit tiefgestellter  $_4$  auf den vor-vorangehenden realen Laut, und so sollen sich alle geraden Zahlen der Reihe nach auf die dem Laut xX vorangehenden realen Laute beziehen. <sup>5</sup> - Schematisiert sieht diese Reihenfolge so aus:

$$\dots k_6 k_4 k_2 k_0 k_1 k_3 k_5 \dots$$

(statt  $k_0$  kann man kürzer schreiben: k).

Anmerkung. Hier und im ganzen vorliegenden Aufsatz gilt: k steht für eine beliebige Koeffizientenvariable, K für die Maßeinheit des zu k gehörigen Merkmals.

9. Durch die in 8. behandelte Einführung können wir auch kontextsensitive Lautgesetze mathematisch formulieren. Z. B. die ur-slavische Palatalisierung der Vokale nach *j*:

$$F(xX) = xX + ygp_2(P - G) \quad (6)$$

Der Laut ändert sich nur, d. h. zu xX wird (P - G) nur dann addiert - sodaß gilt:

$$F(xX) = xX + (P - G) \quad (6a)$$

- wenn für ihn gilt:

$$y = 1, g = 1, p_2 = 1. \quad (6b)$$

Es kann nur dann  $p_2 = 1$  sein, wenn der dem Laut xX vorangehende reale Laut palatal ist. Dieser Palatal kann aus distributionellen Gründen (nämlich vor einem silbischen velaren Laut) nur *j* sein. - Wenn eine der drei Gleichungen (6b) nicht erfüllt ist, ergibt der Term  $ygp_2(P - G)$  aus der Formel (6) den Wert 0 und der Laut bleibt unverändert:

$$F(xX) = xX + 0(P - G) = xX \quad (6c)$$

9.1. Beispiele für die Anwendung der Formel (6):

$a$  in der Lautfolge  $ja$ :  
 $F(G+Q+Y+V) = G+Q+Y+V+1 \cdot 1 \cdot 1(P-G) = P+Q+Y+V = \ddot{a}$  <sup>6</sup>;  
 $a$  in der Lautfolge  $ta$ :  
 $F(G+Q+Y+V) = G+Q+Y+V+1 \cdot 1 \cdot 0(P-G) = G+Q+Y+V = a$ ;  
 $\ddot{a}$  in der Lautfolge  $j\ddot{a}$ :  
 $F(P+Q+Y+V) = P+Q+Y+V+1 \cdot 0 \cdot 1(P-G) = P+Q+Y+V = \ddot{a}$ ;  
 $t$  in der Lautfolge  $it$ :  
 $F(4H+A) = 4H+A+0 \cdot 0 \cdot 1(P-G) = 4H+A = t$ .

10. Die Beachtung der Beschränkungen der Lautkombinationsmöglichkeiten in der zu erforschenden Sprache vereinfacht erheblich die Lautgesetzformeln; in der Formel (6) z. B. genügt es, den Laut  $j$  durch  $p_2$  zu charakterisieren anstatt durch  $p_2(1-y_2) \cdot \frac{(3-h_2)(4-h_2)}{2}$  (wenn wir die palatalen Affrikaten in Plosiv + Frikativ aufspalten, s. 1.3.1.) oder anstatt durch  $p_2(1-y_2) \cdot \frac{1}{3} \cdot \frac{7}{2} \cdot (3-h_2)(4-h_2)$  (wenn wir für Affrikate  $\frac{7}{2}H$  gelten lassen, s. 1.3.1.), weil in der Position vor einem velaren silbischen Laut im damaligen Urslavischen kein anderer Palatal außer  $j$  möglich war (sodaß ja tatsächlich velare Vokale nach jedem Palatal, nach dem sie vorkamen, palatalisiert wurden).

11. Der ersatzlose Schwund von Lauten. Z. B. die Formel für den Schwund des postkonsonantischen  $j$  im Urslavischen <sup>7</sup> lautet:

$$F(xX) = xX - (1-y_2)(1-z_2)(1-y) \cdot \frac{(3-h)(4-h)}{2} \cdot p_{xX} \quad (7)$$

(Wir spalten hier die Affrikaten in Plosiv + Frikativ auf, s. 1.3.1.)  
 Wenn man in die Formel (7) die Werte eines postkonsonantischen  $j$  einsetzt, erhält man:

$$F(xX) = xX - xX = 0 \quad (7a)$$

d. h. das postkonsonantische  $j$  fällt aus. In allen anderen Fällen ergibt die Formel (7) folgende Spezialform:

$$F(xX) = xX - 0 = xX \quad (7b)$$

d. h. es ändert sich nichts.

11.1. Beispiele für die Anwendung der Formel (7):

$j$  in der Lautfolge  $\check{s}je$  (also etwa  $\check{s}\check{s}je$ ):  
 $F(2H+P+V) = 2H+P+V - (1-0)(1-0)(1-0) \cdot \frac{(3-2)(4-2)}{2} \cdot 1(2H+P+V) = 0$ ;  
 $\check{s}$  in der Lautfolge  $\check{s}\check{s}e$ :  
 $F(3H+P) = 3H+P - (1-0)(1-0)(1-0) \cdot \frac{(3-3)(4-3)}{2} \cdot 1(3H+P) = \check{s}$ ;  
 $j$  in der Lautfolge  $aja$ :  
 $F(2H+P+V) = 2H+P+V - (1-1)(1-0)(1-0) \cdot \frac{(3-2)(4-2)}{2} \cdot 1(2H+P+V) = j$ .

12. Es liegt nahe, im Prinzip bloß die phonologisch relevanten, distinktiven Merkmale in Merkmalinventaren von Sprachen, Koordinatenangaben von Lauten (s. 2.), Definitionen (s. 4.) und Lautgesetzformeln zu berücksichtigen. Will man aber nicht nur die phonologischen, sondern auch feinere phonetische Lauteigenschaften oder lautgesetzliche Verschiebungen von bloß phonetischer Bedeutung beschreiben, so steht nichts im Wege, auch redundante Merkmale aufzunehmen. Merkmale, die im Laufe der zu erforschenden Lautentwicklung von redundanten zu relevanten oder umgekehrt werden, müssen natürlich auf alle Fälle aufgenommen werden. - S. jedoch auch 13. ff.

13. Koeffizientenvariablen von vorhersagbaren redundanten Merkmalen sind immer durch Terme ersetzbar, in denen alle Koeffizientenvariablen ausschließlich zu relevanten Merkmalen gehören.

Nehmen wir eine Sprache an, in der gilt:

Es gibt 4 Höhenstufen: OH für *a*, *ä*, 2H für *i*, *u* und die Allophone *ɨ*, *ɥ* von /i/, /u/, 3H für Frikative und 4H für Plosive. - Laute mit OH können nicht in Nachbarschaft von Lauten mit OH, Laute mit 2H können nicht in Nachbarschaft von Lauten mit 2H stehen. - Laute mit OH sind immer silbisch; darüberhinaus können nur noch Laute mit 2H silbisch sein, aber nur, wenn sie nicht in Nachbarschaft von Lauten mit OH stehen - stehen sie nicht in dieser Nachbarschaft, sind sie immer silbisch. Die Silbigkeit ist also vorhersagbar und redundant.

Für diese Sprache gilt:

$$y = \frac{(2-h)(3-h)(4-h)}{24} + \frac{h(3-h)(4-h)}{4} \cdot \left[1 - \frac{(3-h_1)(4-h_1)}{12}\right] \cdot \left[1 - \frac{(3-h_2)(4-h_2)}{12}\right]^4 \quad (8)$$

In der Formel eines Lautgesetzes, in dem das Vokalsystem (welches in dieser Sprache als gesamtes durch die Silbigkeit charakterisiert - also durch die Gleichung  $y = 1$  - definiert - ist, wobei kein Laut außerhalb dieses Vokalsystems silbisch ist) eine Rolle spielt, kann für diese Sprache also das redundante, aber einfache  $y$  den komplizierten Term, der in der Gleichung (8) das Äquivalent von  $y$  ist und der nur relevante Koeffizientenvariablen ( $h, h_1, h_2$ ) hat, ersetzen und umgekehrt. - Die Koeffizientenvariablen von redundanten Merkmalen sind also oft verkürzte Schreibweisen für komplizierte Terme mit Koeffizientenvariablen von ausschließlich relevanten Merkmalen. Andererseits ist die Möglichkeit, die Koeffizientenvariable eines Merkmals durch einen Term mit Koeffizientenvariablen ausschließlich von anderen Merkmalen zu ersetzen, ein Beweis für die Redundanz jenes Merkmals.

14. Prinzipiell kann für jeden Term, der Koeffizient eines Großbuchstaben in einer Formel ist, eine verkürzte Schreibweise gefunden werden, indem man an seine Stelle einen Kleinbuchstaben setzt. Dieser Kleinbuchstabe kann die Koeffizientenvariable eines redundanten, aber artikulatorisch oder akustisch tatsächlich vorhandenen Merkmals sein (wie z. B. y für die Silbigkeit im Beispiel in 13.) oder aber die Koeffizientenvariable eines ebenfalls redundanten, aber *abstrakten* Merkmals, das wir bloß dazu erfunden haben, um mit seiner Koeffizientenvariable komplizierte Terme zu verkürzen (s. auch 1.1.). Natürlich werden wir dies nur bei in den Formeln häufig vorkommenden komplizierten Termen tun (s. z. B. 15. ff.).

15. Wir legen fest:

$$k' = \frac{(w_1 - k)(w_2 - k)(w_3 - k) \dots}{w_1 \cdot w_2 \cdot w_3 \dots} \quad (9)$$

( $w_1, w_2, w_3 \dots$  seien die im Sinne von 1.3. möglichen Werte von  $k$  außer 0.).

Es ist also  $k'$  eine verkürzte Schreibweise für sein kompliziertes Äquivalent in der Gleichung (9).

Für den Fall, daß für  $k$  nur die Werte 0 und 1 möglich sind, gibt es nur  $w_1$ , sodaß gilt:

$$k' = \frac{1 - k}{1} = 1 - k \quad (9a)$$

15.1. Aus dem in 15. Gesagten folgt: Wenn  $k=0$ , dann  $k'=1$ , und wenn  $k \neq 0$ , dann  $k'=0$ . Wenn der Wert von  $k$  bekannt ist, dann ist der Wert von  $k'$  also immer vorhersagbar; wenn der Wert von  $k'$  bekannt ist, ist der Wert von  $k$  nur dann immer vorhersagbar, wenn nur die Werte 0 und 1 für  $k$  möglich sind: Aus  $k'=0$  folgt dann  $k=1$  und aus  $k'=1$  folgt dann  $k=0$ . Wenn mehrere Werte für  $k$  möglich sind, z. B. 0, 1 und 2, ist der Wert von  $k$  nur bei  $k'=1$  vorhersagbar (dann muß nämlich gelten:  $k=0$ ), nicht aber bei  $k'=0$  (dann ist nämlich sowohl  $k=1$  als auch  $k=2$  möglich).

15.2. Für  $k'$  sind also immer nur die Werte 0 und 1 möglich. Daraus folgt:

$$1 - k' = k'' \quad (9b)$$

Es ist also  $k''$  das Äquivalent von und eine Kurzschreibweise für

$$1 - \frac{(w_1 - k)(w_2 - k)(w_3 - k) \dots}{w_1 \cdot w_2 \cdot w_3 \dots} \quad (9c)$$

(wobei  $w_1, w_2, w_3 \dots$  wie in 15. aufzufassen sind). Z. B.: Wenn  $h=0$  ist, dann ist  $h''=0$ , aber wenn  $h=1$  oder  $h=2$  oder  $h=3$  oder

$h = 4$  ist, dann ist immer  $h' = 1$ . Als Beispiel s. Formel (17c)!

15.3. Wir können also  $k'$  als die zu einem redundanten *abstrakten* Merkmal mit der Maßeinheit  $K'$  gehörige Koeffizientenvariable betrachten (vgl. 14.) und dieses Merkmal "Nullhaftigkeit von  $k$ " nennen. - Es kann also von jedem Merkmal ein "Nullhaftigkeitsmerkmal" abgeleitet werden.

15.4. Für  $k$  in 15. bis 15.2. kann man auch Terme, die komplexer sind als einfache Koeffizientenvariablen, einsetzen. Beispiele s. 15.5. und 15.6. sowie in der Formel (17c).

15.5. Zur Schreibweise: Das Zeichen ' (somit auch ") bezieht sich immer nur auf den ihm unmittelbar vorangehenden Kleinbuchstaben oder Klammersausdruck. So gilt z. B.:

$$qy_2' = q(1 - y_2) \quad (9d)$$

und

$$(qy_2)' = \frac{(1 - qy_2)(2 - qy_2)}{2} \quad (9e)$$

(es sollen für  $q$  die Werte 0, 1 und 2 möglich sein, für  $y_2$  die Werte 0 und 1, daher sind für  $qy_2$  die Werte 0, 1 und 2 möglich).

15.6. Mit dieser verkürzten Schreibweise können wir z. B. die Formel (7) folgendermaßen anschreiben:

$$F(xX) = xX - y_2' z_2' y' (h - 2)' p x X \quad (7c)$$

(Da der Term  $y_2' z_2' y' p x X$  bei  $h = 2$  mit 1 und bei  $h = 3$  und bei  $h = 4$  mit 0 multipliziert werden soll, verwenden wir eine Konstruktion, bei welcher bei  $h = 2$  die Nullhaftigkeit "erfüllt" ist, bei  $h = 3$  und bei  $h = 4$  jedoch nicht. Diese Konstruktion ist  $(h - 2)'$ .)

16. Wenn für  $k$  in 15. die Summe aller Koeffizientenvariablen ohne ' (die Koeffizientenvariablen der "Nullhaftigkeitsmerkmale" sind also ausgenommen!) des für die zu erforschende Sprache aufgestellten Merkmalinventars eingesetzt wird, so soll für  $k'$  geschrieben werden: 1. D. h., wenn die Summe aller Koeffizientenvariablen ohne ' = 0 ist, ist  $i = 1$ , wenn sie  $\neq 0$  ist, ist  $i = 0$ . Ein Laut, für den gilt:  $i = 1$ , hat keine Merkmale außer alle Nullhaftigkeitsmerkmale mit einem ' (nicht mit zwei!); einen solchen Laut nennen wir "imaginär", das zu  $i$  gehörige redundante *abstrakte* Merkmal mit der Maßeinheit  $I$  "Imaginarität". Da diese ein redundantes *abstraktes* Merkmal ist, wird es in die Koordinatenangabe (s. 2.) des imaginären Lautes und in  $xX$  (s. 5.) nicht aufgenommen, sodaß gilt:  $xX = 0$ ,



wenn man einen imaginären Laut einsetzt. - Durch  $i=0$  oder durch  $i'=1$  ist das gesamte System aller realen (= nicht imaginären) Laute der jeweiligen Sprache definiert.

17. Imaginäre Laute befinden sich in unendlicher Anzahl vor, nach und zwischen allen realen Lauten. Da sie unendlich viele sind, ist es sinnlos, sie in Formeln für kontextsensitive Lautgesetze als Kontext anzuführen; wir lassen sie daher in solchen Formeln aus, wenn sie bloß als Kontext fungieren, und zählen sie daher dann auch nicht bei der Zählung durch tiefgestellte Indices gemäß 8. mit - bei dieser Zählung werden dann also bloß die realen Laute ihrer Reihenfolge nach gezählt ohne Berücksichtigung der dazwischenliegenden unendlich vielen imaginären Laute. Ist jedoch der imaginäre Laut nicht Kontext sondern der in  $xX$  einzusetzende Laut selbst, muß die entsprechende Koeffizientenvariable  $i$  in der Formel natürlich aufscheinen und dem imaginären Laut eine Stelle in der Lautabfolge zukommen: Er erhält (als der in  $xX$  einzusetzende Laut) den Index  $0$ , der wie gewohnt nicht geschrieben wird. - Wenn man in  $xX$  einen imaginären Laut einsetzt - und nur dann - gilt daher: Der dem imaginären Laut unmittelbar folgende reale Laut erhält den Index  $1$ , der nächstfolgende reale Laut den Index  $3$ , der dem imaginären Laut unmittelbar vorangehende reale Laut den Index  $2$  usw. ganz normal wie in 8. Index  $1$  und Index  $2$  beziehen sich also für den Fall, daß  $xX$  ein imaginärer Laut ist, auf reale Laute, zwischen welchen kein anderer realer Laut steht.

18. Um die unendlich vielen imaginären Laute einzeln identifizieren zu können, führen wir für sie eine von 8. unabhängige Zählweise ein: Tiefgestellte ungerade Indices in runden Klammern zeigen die Entfernung des imaginären Lautes vom vorangehenden realen Laut an und gerade Indices in runden Klammern die Entfernung des imaginären Lautes vom folgenden realen Laut (also  $i_{(1)}$  - oder  $i_{(3)}$ ,  $i_{(5)}$  ...;  $i_{(2)}$ ,  $i_{(4)}$  ... - =1, wenn  $xX$  der einem realen Laut unmittelbar folgende - oder nächstfolgende, übernächstfolgende...; vorangehende, vor-vorangehende... - imaginäre Laut ist; erfüllt  $xX$  diese Bedingungen nicht, gilt:  $i_{(1)}$  - oder  $i_{(3)}$ ,  $i_{(5)}$  ...;  $i_{(2)}$ ,  $i_{(4)}$  ... - =0). - Jedes  $i$  in einer Formel hat sowohl den (nicht geschriebenen) Index  $0$  gemäß 8. (weil imaginäre Laute in Formeln nur als in  $xX$  einzusetzende auftreten, s. 17.) als auch - außer in  $i'$  - einen Index in runden Klammern zur Identifizierung des imaginären Lautes <sup>8</sup>.

19. Der Ansatz solcher imaginärer Laute ist notwendig, um das Entstehen von Sproßlauten aus dem Nichts mathematisch in den Griff bekommen zu können.

Z. B.: Die Entstehung von *b* im urslavischen Wandel von *β*, *β̄* zu *bn*, *bm* kann durch folgende Formel ausgedrückt werden:

$$F(xX) = xX + (2H + Q + P + Y + V) i_{(1)} n_1 y_1 \quad (10)$$

Ein imaginärer Laut wird hier nur dann zu *b*, wenn ihm ein silbischer Nasal folgt ( $n_1 y_1$ ); von den unendlich vielen imaginären Lauten vor einem silbischen Nasal wird aber nur der mit dem Index  $(1)$  - wir könnten auch jede beliebige andere Zahl in runden Klammern als Index wählen, weil hier nur ein Sproßlaut entsteht und es gleichgültig ist, aus welchem imaginären Laut - zu *b*. Unter diesen Bedingungen ergibt die Formel (10) also:

$$F(xX) = xX + 2H + Q + P + Y + V \quad (10a)$$

Für alle anderen (imaginären und realen) Laute ergibt sie:

$$F(xX) = xX + 0 = xX \quad (10b)$$

(d. h. die Koordinatenwerte des Lautes *xX* bleiben unverändert).

#### 19.1. Beispiele für die Anwendung der Formel (10):

Imaginärer Laut zwischen *t* und *y* in der Lautfolge *ty*:

$$F(O) = O + (2H + Q + P + Y + V) \cdot 1 \cdot 1 \cdot 1 = 2H + Q + P + Y + V = b;$$

Imaginärer Laut zwischen *t* und *a* in der Lautfolge *ta*:

$$F(O) = O + (2H + Q + P + Y + V) \cdot 1 \cdot 0 \cdot 1 = 0 = \text{imaginärer Laut};$$

*t̄* in der Lautfolge *ta*:

$$F(4H + A) = 4H + A + (2H + Q + P + Y + V) \cdot 0 \cdot 0 \cdot 1 = 4H + A = t̄.$$

19.2. Nehmen wir einen Wandel der Lautfolge Nasal + Alveolar zur Lautfolge Nasal + *a* + *r* + *a* + *s* + *a* + Alveolar an. Seine Formel ist:

$$F(xX) = xX + [(G + Q + Y + V) (i_{(1)} + i_{(5)} + i_{(9)}) + (4H + R + V) \cdot i_{(3)} + (3H + A) i_{(7)}] n_2 a_1 \quad (11)$$

$$\text{oder: } F(xX) = xX + [(G + Q + Y + V) (i_{(5)} + i_{(13)} + i_{(27)}) + (4H + R + V) i_{(7)} + (3H + A) i_{(21)}] n_2 a_1 \quad (11a)$$

$$\text{oder: } F(xX) = xX + [(G + Q + Y + V) (i_{(1)} + i_{(6)} + i_{(2)}) + (4H + R + V) i_{(8)} + (3H + A) i_{(4)}] n_2 a_1 \quad (11b)$$

oder noch unendlich viele andere Möglichkeiten, da es uns erstens freisteht, die imaginären Laute vom folgenden oder vom vorangehenden realen Laut ab zu zählen (s. 18.), und da es zweitens nicht auf den absoluten Zahlenwert der Indices in runden Klammern ankommt, sondern auf die richtige Reihenfolge von größeren und kleineren,

geraden und ungeraden Indexzahlen (für die Identifizierung eines imaginären Lautes ist ja nicht wichtig, der wievielte imaginäre Laut aus den unendlich vielen er ist, sondern ob er vor oder nach einem anderen zu identifizierenden imaginären Laut liegt).

20. Da man in  $xX$  auch imaginäre Laute einsetzen kann, müssen alle Formeln mit Rücksicht darauf konstruiert werden, daß sie auch für die neben und zwischen allen realen Lauten in unendlicher Anzahl vorhandenen imaginären Laute den richtigen Reflex liefern.

21. Durch das Kombinieren von Formeln können mehrere Formeln, die zeitlich aufeinanderfolgende Lautgesetze repräsentieren, zu einer Formel vereinigt werden. Man kann auch alle Formeln einer Sprache zwischen zwei beliebigen Stadien ihrer Entwicklung zu einer kombinieren, z. B. alle Formeln, die die Lautgesetze zwischen Indogermanisch und Altkirchenslavisch repräsentieren. Man kann dann jeden beliebigen indogermanischen Laut in diese kombinierte Formel einsetzen und erhält den (ev. je nach Kontextverhältnissen) entsprechenden altkirchenslavischen. Wenn man von den durch morphologische Einwirkungen hervorgerufenen Veränderungen in der Lautgestaltung absieht, könnte eine historisch-vergleichende Phonologie z. B. der slavischen Sprachen also so aussehen, daß man das Phonemsystem des Urslavischen mit dem dazugehörigen Merkmalinventar angibt, und dazu bloß noch für jede Einzelsprache je eine Formel.

22. Bei einer solchen Kombination von Formeln muß man folgende Regeln beachten:

Anmerkung. A sei die einfache Formel eines Lautgesetzes bzw. die kombinierte Formel mehrerer Lautgesetze, B sei die einfache Formel eines anderen Lautgesetzes bzw. die kombinierte Formel anderer Lautgesetze. Das Lautgesetz bzw. die Lautgesetze von B folgen zeitlich unmittelbar auf das Lautgesetz bzw. die Lautgesetze von A.

22.1. Zwei Formeln A und B werden miteinander kombiniert, indem man die Formeln A und B ineinander "einsetzt", und zwar muß immer die Formel des (bzw. der) chronologisch früheren Lautgesetzes (bzw. Lautgesetze) - also A - in die des (bzw. der) späteren - also B - "eingesetzt" werden und nie umgekehrt. Das "Einsetzen" erfolgt dadurch, daß man

22.1.1. für  $xX$  in B das Äquivalent von  $F(xX)$  aus A einsetzt.

Z. B.: Angenommen, A:  $F(xX) = xX + P$  <sup>9</sup> (12a)

B:  $F(xX) = xX + V$  <sup>9</sup> (12b)

dann ist A kombiniert mit B:  $F(xX) = xX + P + V$  (12c)  
 (denn in B muß für xX eingesetzt werden:  $xX + P$ ).

22.1.2. für  $k_0$  <sup>10</sup> in B einsetzt: pro xX in A ein  $k_0$  multipliziert mit allen Termen  $\alpha$ , mit welchen das jeweilige xX in A jeweils multipliziert ist, plus (wenn in A das K addiert ist) oder minus (wenn in A das K subtrahiert ist) alle Terme  $\beta$ , mit welchen das dem  $k_0$  entsprechende jeweilige K in A jeweils multipliziert ist. Die Verknüpfungen der Terme  $\alpha$  untereinander müssen in der kombinierten Formel dieselben sein wie in A, dasselbe gilt für die Terme  $\beta$ . -  
 Kommen in A mehrere xX und/oder K vor, so muß obige Regel für jedes xX und für jedes K eigens angewendet werden, wobei alle Verknüpfungen zwischen allen xX in A für alle  $k_0$   $\alpha$  in der kombinierten Formel beibehalten werden müssen.

Z. B.: Angenommen, A:  $F(xX) = (xX + 2g'Q)y_4 - (1-h)xX - aQ$  <sup>9</sup> (13a)

B:  $F(xX) = xX + qP$  <sup>9</sup> (13b)

$k_0$ : q; K: Q;  $\alpha$  für das erste xX in A:  $y_4$ ;  
 $\alpha$  für das zweite xX in A:  $(1-h)$ ;  $\beta$  für  
 das erste Q in A:  $2g'y_4$ ;  $\beta$  für das zweite  
 Q in A: a,

dann ist A kombiniert mit B:

$F(xX) = (xX + 2g'Q)y_4 - (1-h)xX - aQ + [qy_4 - (1-h)q + 2g'y_4 - a]P$  (13c)

Auf diese Weise nimmt man die eventuelle Veränderung, die  $k_0$  durch die Formel A erfahren hat, in die kombinierte Formel mit hinein.

22.2. Es muß darauf geachtet werden, daß jedes Merkmal, das irgendwann in der Zeitspanne, deren Lautentwicklung durch die kombinierte Formel repräsentiert wird, relevant ist, ins Merkmalinventar aufgenommen wird (vgl. 12.). <sup>11</sup>

22.3. Kontextangaben (wie z. B.  $p_2$ ) in der kombinierten Formel müssen immer aus dem Stand, der chronologisch unmittelbar vor dem Lautgesetz (bzw. den Lautgesetzen) der Formel A existierte, genommen werden, auch wenn das Lautgesetz (bzw. die Lautgesetze) der Formel B zu einer Zeit gewirkt hat (bzw. haben), als die Kontextsituation gegenüber jenem Stand schon verändert war <sup>11</sup>. Eine einzige (kombinierte) Formel kann nämlich nicht verschiedene Kontextsituationen berücksichtigen, wir brauchen daher für diese Formel eine einheitliche Kontextsituation (auch damit die Zählung gemäß 8. auch in der kombinierten Formel eindeutig bleibt). Es wird deshalb die

früheste Kontextsituation herangezogen, weil nur in ihr notwendigerweise alle nötigen Unterscheidungen gegeben sind.

Z. B.: Wenn man die Formel für den urslavischen Wandel:  $k$  vor Palatalen wird zu  $\xi$  (=B) mit den Formeln, die die Lautentwicklung seit dem Indogermanischen bis unmittelbar vor B repräsentieren (=A), kombiniert, muß man in der kombinierten Formel den Kontext folgendermaßen angeben:  $k$  vor Palatalen,  $r$ ,  $l$ ,  $m$  und  $n$ , obwohl es im damaligen Urslavischen keine  $r$ ,  $l$ ,  $m$ ,  $n$  mehr gab, weil diese zu den Sequenzen  $vr$ ,  $bl$ ,  $vm$ ,  $vn$  geworden waren, deren  $b$  den Wandel  $k \rightarrow \xi$  bewirkte; vgl. Formel (17c).

Eine Behandlung der Kontextangaben (wie z. B.  $p_2$ ) wie bei den Koeffizientenvariablen mit Index  $0$  gemäß 22.1.2. ist nicht möglich, weil sich durch Schwund von Lauten und Entstehung von Sproßlauten die Zählung gemäß 8. von Einzelformel zu Einzelformel ändern kann.

22.4. Bei der Kombination von Formeln muß man auch darauf achten, daß die Zählung gemäß 18. unwidersprüchlich bleibt; allenfalls wird man bei den Einzelformeln von den unendlich vielen Nummerierungsmöglichkeiten (s. 19.2.) jeweils solche auswählen, daß eine richtige Numerierung in der kombinierten Formel möglich ist (sodaß z. B. nicht zwei verschiedene imaginäre Laute denselben Index erhalten oder die Reihenfolge von imaginären Lauten umgekehrt wird).

22.5. Beim Aufstellen einer kombinierten Formel gibt es folgende (nicht obligatorische) Kürzungsmöglichkeiten:

22.5.1. Wenn sich durch die Kombination ergibt, daß Terme miteinander multipliziert werden, die zumindest in der zu erforschenden Sprache nicht alle gleichzeitig ungleich 0 sein können, kann wie im folgenden Beispiel demonstriert gekürzt werden:

$$\text{Angenommen, A: } F(xX) = xX + yP \quad 9 \quad (14a)$$

$$\text{B: } F(xX) = xX + y_2pV \quad 9 \quad (14b)$$

$$\text{A kombiniert mit B: } F(xX) = xX + yP + y_2(p+y)V \quad (14c)$$

In einer Sprache, in der es keinen Hiatus gibt, kann nur entweder  $y$  oder  $y_2$  gleich 1 sein, das jeweils andere muß dann gleich 0 sein. Wir können daher die Formel (14c) kürzen:

$$F(xX) = xX + yP + y_2pV \quad (14d)$$

Denn entweder ist  $y_2 = 0$ , dann ist es gleichgültig, was in den runden Klammern steht, weil der Term  $y_2(p+y)V$  dann in jedem Fall 0 ergibt; oder aber  $y_2 = 1$ , dann muß  $y = 0$  sein, und dann kann man  $y$  in  $(p+y)$  weglassen.

22.5.2. So wie  $y$  und  $y_2$  in manchen Sprachen aus distributionellen Gründen nicht beide gleichzeitig ungleich 0 sein können (s. 22.5.1.), kann es bei der Kombination von Formeln auch zu Termen kommen, in denen zwei oder mehrere Koeffizientenvariablen mit demselben Index gemäß 8. miteinander multipliziert werden, die zumindest in der zu erforschenden Sprache nicht alle gleichzeitig einen Wert ungleich 0 haben können, weil der entsprechende Laut zumindest in dieser Sprache nicht alle die diesen Koeffizientenvariablen entsprechenden Merkmale (ev. im angegebenen Grad) haben kann. Auch daraus ergeben sich Kürzungsmöglichkeiten wie z. B. im Term  $(1+a)l$ , für welchen man bei einer Sprache, in der es keine Labio-Alveolare gibt, an seiner Stelle schreiben kann:  $l$ , oder im Term  $(q-1)pn$ , für welchen man bei einer Sprache, in der es keine einmorigen und keine nullmorigen, sondern nur zweimorige palatale nasale Laute gibt, an seiner Stelle schreiben kann:  $pn$ .

22.5.3. Sollte sich in einer kombinierten Formel ein Term wie z. B.  $(1+py)p$  ergeben, wobei für  $p$  nur die Werte 0 und 1 möglich sind, kann man anstelle dieses Termes schreiben:  $(1+y)p$ .

23. Keiner Formel kann angesehen werden, ob sie einfach oder kombiniert ist; dieser Unterschied liegt nämlich bloß im Vorgang der Konstruktion der Formel und nicht etwa darin, daß eine Einzelformel unbedingt einem einzelnen historisch tatsächlichen Lautgesetz entsprechen müsse, eine kombinierte jedoch mehreren solchen. Diese Indifferenz der Formeln der Frage gegenüber, wieviele historisch tatsächliche Lautgesetze sie repräsentieren, spiegelt das Unvermögen einer formalisierten phonologischen Rekonstruktion der Lautgeschichte einer Sprache wider, zu entscheiden, wieviele Lautgesetze zwischen zwei Entwicklungsstadien der Sprache liegen (z. B. ob idg.  $g^he$  über  $ge$  zu slav.  $že$  oder ob idg.  $g^he$  direkt zu slav.  $že$  geworden ist). Erst durch Einbeziehung von Lehnbeziehungen, von genetischen Unterfamilien (z. B. Balto-Slavisch), von schriftlich belegten Zwischenstufen der behandelten Lautgeschichte und von Parallelitäten im Lautwandel (z. B. durch  $d^h \rightarrow d$  und  $b^h \rightarrow b$  wird auch ein Wandel  $g^h \rightarrow g$  im Vor-Urslavischen wahrscheinlich) in die Forschung kann man bezüglich der ungefähren Zahl der Lautgesetze zwischen zwei Entwicklungsstadien einer Sprache Schlüsse ziehen.

24. "Sammellautgesetze", die keine eindeutige relative Chronologie in bezug auf die anderen Lautgesetze ihrer Sprache haben,

d. h. die vor und nach einem oder mehreren anderen Lautgesetzen wirken (wie z. B. das urslavische Gesetz der Silbenharmonie, welches vor und nach z. B. der Monophthongierung der Diphthonge wirkte), die also eigentlich aus mehreren Einzellautgesetzen bestehen (wie z. B. das Gesetz der Silbenharmonie aus den drei Velarenpalatalisierungen und der Palatalisierung der Vokale nach *j* besteht), lassen sich nicht als ganze durch je eine einzige mathematische Formel ausdrücken, wenn man in der Formelkombination das System der übrigen Lautgesetze nicht umstoßen will. Denn die Kombination von Formeln verlangt, daß jede Einzelformel chronologisch entweder vor oder nach einer anderen angesetzt wird und nie beides gleichzeitig (sonst sind es eben zwei Formeln). In der kombinierten Formel einer slavischen Sprache würde daher das Gesetz der Silbenharmonie als ganzes nicht aufscheinen, wohl aber die Einzellautgesetze, aus denen es sich zusammensetzt.

25. Ein Demonstrationsbeispiel für das Kombinieren von Formeln. - Wir kombinieren zunächst folgende Formeln:

A: der vor-urslavische Wandel von *s* zu *x* nach *i*, *ĭ*, *u*, *ŭ*, *r*, *k* ausser vor *t* und *k* <sup>12</sup> (wir gehen vom idg. Lautsystem aus):

$$F(xX) = xX + [(h_2 - 2)' + r_2 + (h_2 - 4)'g_2v_2'] (h - 3)'a[(a_1 + g_1) \cdot (h_1 - 4)']' (G - A) \quad (15a)$$

B: die vor-urslavische Entlabialisierung der idg. labiovelaren Plosive (vgl. Formel (4) mit Anwendung von 15.):

$$F(xX) = xX - g_1(h - 4)'L \quad (15b)$$

Die Kombination der Formeln (15a) und (15b) lautet (s. 25.1.1!):

$$F(xX) = xX + [(h_2 - 2)' + r_2 + (h_2 - 4)'g_2v_2'] (h - 3)'a[(a_1 + g_1) \cdot (h_1 - 4)']' (G - A) - \{g + [(h_2 - 2)' + r_2 + (h_2 - 4)'g_2v_2'] (h - 3)'a[(a_1 + g_1) (h_1 - 4)']'\} l (h - 4)'L \quad (15c)$$

(Für *g* in (15b) müssen wir gemäß 22.1.2. einsetzen:  $g + [(h_2 - 2)' + r_2 + (h_2 - 4)'g_2v_2'] (h - 3)'a[(a_1 + g_1) (h_1 - 4)']'$ , für *l* in (15b): *l* und für *h* in (15b): *h*. - Die Regel 22.3. bringt hier keine Veränderung, weil (15b) für ein kontextfreies Lautgesetz steht und daher keine Kontextangaben hat, sodaß alle Kontextangaben in (15c) aus (15a) stammen und somit aus dem Stand, der chronologisch unmittelbar vor dem Lautgesetz der Formel (15a) existierte, genommen sind.)

Für das Vor-Urslavische gilt: Wenn *l* = 1, dann *a* = 0. Daher können

wir die Formel (15c) gemäß 22.5.2. kürzen:

$$F(xX) = xX + [(h_2 - 2)' + r_2 + (h_2 - 4)'g_2v_2'] (h - 3)'a[(a_1 + g_1) \cdot (h_1 - 4)']' (G - A) - gl(h - 4)'L \quad (15d)$$

Wir kombinieren nun die Formel (15d), die jetzt als A gilt, mit folgender Formel:

B: der vor-urslavische Verlust der Aspiriertheit bei den idg. aspirierten Plosiven:

$$F(xX) = xX - sS \quad (16b)$$

Die Kombination der Formeln (15d) und (16b) lautet (s. 25.1.1):

$$F(xX) = xX + [(h_2 - 2)' + r_2 + (h_2 - 4)'g_2v_2'] (h - 3)'a[(a_1 + g_1) \cdot (h_1 - 4)']' (G - A) - gl(h - 4)'L - sS \quad (16c)$$

(Für s in (16b) müssen wir gemäß 22.1.2. einsetzen: s. - Die Regel 22.3. bringt hier keine Veränderung, weil (16b) für ein kontext-freies Lautgesetz steht.)

Wir kombinieren nun die Formel (16c), die jetzt als A gilt, mit folgender Formel:

B: die urslavische Erste Palatalisierung der Velaren:

$$F(xX) = xX + p_1gy'l' (P - G) + i_{(1)}g_2p_1(h_2 - 4)'(3H + P + v_2V) \quad (17b)$$

Anmerkung. Durch die Formel (17b) werden  $k$ ,  $g$ ,  $x$  zu  $\bar{k}$ ,  $\bar{d}$ ,  $\bar{\delta}$ , wenn ein palataler Laut folgt, und einer der imaginären Laute zwischen  $k$  und  $g$  einerseits und dem palatalen Laut andererseits wird zu  $\bar{\delta}$  bzw.  $\bar{z}$ ; also:  $k$ ,  $g$  und  $x$  werden vor palatalem Laut zu  $\bar{k}$ ,  $\bar{d}$  (wir spalten hier also die Affrikaten in Plosiv + Frikativ auf, s. 3.1.3.) und  $\bar{\delta}$ ;  $l'$  soll  $\mu$  von dieser Velarenpalatalisation ausschließen,  $y'$  die velaren Vokale.

Die Kombination der Formeln (16c) und (17b) lautet (s. 25.1.1):

$$F(xX) = xX + [(h_2 - 2)' + r_2 + (h_2 - 4)'g_2v_2'] (h - 3)'a[(a_1 + g_1) \cdot (h_1 - 4)']' (G - A) - gl(h - 4)'L - sS + [p_1(h_1 - 4)'' + (n_1 + r_1 + b_1)y_1] \{g + [(h_2 - 2)' + r_2 + (h_2 - 4)'g_2v_2'] (h - 3)'a[(a_1 + g_1) \cdot (h_1 - 4)']' y' [l - gl(h - 4)']' (P - G) + i_{(1)}g_2[p_1(h_1 - 4)'' + (n_1 + r_1 + b_1)y_1] (h_2 - 4)'(3H + P + v_2V)\} \quad (17c)$$

(Für  $g$  in (17b) muß gemäß 22.1.2. eingesetzt werden:  $g + [(h_2 - 2)' + r_2 + (h_2 - 4)'g_2v_2'] (h - 3)'a[(a_1 + g_1) (h_1 - 4)']'$ , für  $y'$  in (17b):  $y'$ , für  $l'$  in (17b):  $[l - gl(h - 4)']'$  und für  $i_{(1)}$  in (17b):  $i_{(1)}$ . - Gemäß 22.3. müssen wir für  $p_1$  in (17b) einsetzen:  $p_1(h_1 - 4)'' + (n_1 + r_1 + b_1)y_1$ , weil die Erste Velarenpalatalisierung einerseits nicht vor den Reflexen von idg.  $k$ ,  $g$ ,  $g^h$ , andererseits aber auch vor dem



vor silbischen Liquiden und Nasalen entstandenen  $\mathfrak{b}$  stattfand. Die Kontextsituation  $g_2$  hat sich zwischen dem Stand unmittelbar vor A und unmittelbar vor B zwar durch den Wandel von  $s$  zu  $x$  geändert, da aber gerade bei  $s$  der Term  $(h_2 - 4)'$  in der Formel (17b) den Wert 0 ergibt, brauchen wir diese Änderung nicht zu berücksichtigen. Die Kontextsituationen  $h_2$  und  $v_2$  haben sich nicht verändert.)

25.1. Der Einfachheit der Demonstration halber vernachlässigen wir in 25. die übrigen Lautentwicklungen, die in der Zeitspanne zwischen Indogermanisch und dem Lautgesetz der Formel (17b) stattfanden (z. B. wurden die Formeln, die die Entwicklung des urslavischen Vokalsystems während dieser Zeitspanne repräsentieren, nicht in die kombinierten Formeln aufgenommen, was aber ohne weiteres möglich wäre); um eine einfache und kompakte Vorführung möglichst vieler Eigenheiten der Formelkombinierung geben zu können, vernachlässigen wir hier also ausnahmsweise die in 22. gegebene Regel, daß A und B immer zeitlich unmittelbar aufeinanderfolgende Lautgesetze repräsentieren müssen. Die kombinierte Formel (17c) verändert deshalb die Koordinatenwerte der indogermanischen Laute nur soweit, wie sie durch die Formeln (15a), (15b), (16b) und (17b) zusammen verändert werden, und läßt sie soweit auf dem idg. Stand, wie sie durch diese Formeln nicht verändert werden. Würden wir jedoch die Formeln aller Lautgesetze vom Indogermanischen bis einschließlich zur Ersten Velarenpalatalisierung in die kombinierte Formel aufnehmen, so würde diese für jeden idg. Laut den (ev. je nach Kontextverhältnissen) richtigen Reflex im Urslavischen, wie es unmittelbar nach der Ersten Velarenpalatalisierung bestand, liefern.

25.2. Beispiele für die Anwendung der Formel (17c) (der Kürze wegen bringen wir jeweils bloß das Endstadium der Rechnung):  
 idg.  $k$  in der Lautfolge  $ake$ :  
 $F(4H+G) = 4H+G+O(G-A) - OL - OS + (P-G) + O(3H+P+V) = 4H+P = \bar{\epsilon}^{13}$ ;  
 idg.  $q^k$  in der Lautfolge  $eq^k i$ :  
 $F(4H+G+L) = 4H+G+L+O(G-A) - L - OS + (P-G) + O(3H+P+V) = 4H+P = \bar{\epsilon}$ ;  
 idg.  $g^h$  in der Lautfolge  $eg^h i$ :  
 $F(4H+G+S+V) = 4H+G+S+V - O(G-A) - OL - S + (P-G) + O(3H+P+V) = 4H+P+V = \bar{a}$ ;  
 idg.  $g^{kh}$  in der Lautfolge  $eg^{kh} \bar{e}$ :  
 $F(4H+G+L+S+V) = 4H+G+L+S+V+O(G-A) - L - S + (P-G) + O(3H+P+V) = 4H+P+V = \bar{a}$ ;  
 idg.  $g^k$  in der Lautfolge  $eg^k o$ :  
 $F(4H+G+L+V) = 4H+G+L+V+O(G-A) - L - OS + O(P-G) + O(3H+P+V) = 4H+G+V = g$ ;  
 idg.  $s$  in der Lautfolge  $uso$ :  
 $F(3H+A) = 3H+A+(G-A) - OL - OS + O(P-G) + O(3H+P+V) = 3H+G = x$ ;  
 idg.  $s$  in der Lautfolge  $use$ :  
 $F(3H+A) = 3H+A+(G-A) - OL - OS + (P-G) + O(3H+P+V) = 3H+P = \bar{s}$ ;  
 idg. imaginärer Laut zwischen  $g$  und  $\bar{\epsilon}$  in der Lautfolge  $g\bar{\epsilon}$ :  
 $F(O) = O+O(G-A) - OL - OS + O(P-G) + (3H+P+V) = 3H+P+V = \bar{\epsilon}$ ;  
 idg.  $\bar{k}^{13}$  in der Lautfolge  $s\bar{k}$ :  
 $F(4H+P) = 4H+P+O(G-A) - OL - OS + O(P-G) + O(3H+P+OV) = 4H+P = \bar{k}$ ;  
 idg.  $g^h$  in der Lautfolge  $eg^h$ :  
 $F(4H+P+S+V) = 4H+P+S+V+O(G-A) - OL - S + O(P-G) + O(3H+P+V) = 4H+P+V = \bar{g}$ ;  
 (Zu  $\bar{k}^{13}$  und  $\bar{g}^h$  s. 25.1.)

26. Zusammenfassung. In diesem Aufsatz wurde gezeigt, wie man ausgehend von als Koordinatensysteme funktionierenden Lautsys-

tem-Raummodellen jedes Lautgesetz mathematisch formulieren kann, sodaß eine solche Formel für jeden unmittelbar vor dem entsprechenden Lautgesetz existierenden Laut den (ev. je nach Kontext) richtigen Reflex in Form seiner Koordinatenwerte liefert, wenn man die Werte jenes Lautes in die Formel einsetzt. - Ferner wurde gezeigt, wie alle Lautgesetze einer beliebig großen Zeitspanne innerhalb der Lautgeschichte einer Sprache durch eine einzige (kombinierte) Formel ausgedrückt werden können.

### A n m e r k u n g e n

1. Ab nun schreiben wir immer nur "Laute", auch wenn es sich manchmal um Phoneme handelt. Im vorliegenden Aufsatz ist dieser Unterschied nämlich unwesentlich.
2. Den Begriff der "phonologischen Koordinate" findet man schon bei F.V. MAREŠ, Diachronische Phonologie des Ur- und Frühslavischen, München 1969, 28, jedoch ohne Auswertung für die mathematische Formulierung von Lautgesetzen.
3. Die Idee der Einbeziehung aller Laute - also der Sonanten, Plosive, Frikative, Affrikaten und Vokale - in eine Skala der Zungenhöhe (Constriction, Geschlossenheit) findet man bei F.V. MAREŠ, Das Lautsystem im Licht der analytischen Phonologie, Phonologica 1972 (herausgeg. von W. U. Dressler und F. V. Mareš), München-Salzburg 1975, 270 und 279. Die Abstufung in unserer Skala weicht etwas von der von Mareš ab, z. B. darin, daß wir auch die 'Z-Gruppe' den Verschlusslauten gleichstellen.
4. Soll von den möglichen Werten  $w_1, w_2, w_3, w_4 \dots$  einer beliebigen Koeffizientenvariable  $k$  in einer Formel einer - z. B.  $w_2$  - als 1 funktionieren und alle anderen als 0, so schreibt man:  
$$\frac{(w_1 - k)(w_3 - k)(w_4 - k) \dots}{(w_1 - w_2)(w_3 - w_2)(w_4 - w_2) \dots}$$
; will man es umgekehrt, so subtrahiert man diesen Term von 1. - Ich danke Herrn Dr. Josef Hofbauer, der mir das Prinzip dieser 'Lagrangeschen Polynome' vorgeführt hat.
5. D. h., daß z. B.  $p_1$  - oder  $p_2 \dots; p_2, p_4 \dots = 1$  ist, wenn der dem Laut  $xX$  im Text unmittelbar folgende - oder nächstfolgende...; vorangehende, vor-vorangehende ... - reale Laut palatal ist, und daß  $p_1$  - oder  $p_3 \dots; p_2, p_4 \dots = 0$  ist, wenn er nicht palatal ist.
6. Wir halten uns hier an die Auffassung von MAREŠ, o. c. (Anm. 2.), 14 ff. vom urslavischen Vokalsystem.
7. Über dieses Lautgesetz s. MAREŠ, o. c. (Anm. 2.), 69.
8. Hätte ein  $i$  in einer Formel keinen Index in runden Klammern, so würde dies bedeuten, daß alle unendlich vielen imaginären Laute neben einem bestimmten realen Laut durch die Formel verändert würden, wenn man sie alle in die Formel einsetzt.
9. Diese Formel repräsentiert kein tatsächliches Lautgesetz irgendeiner Sprache, sondern wurde für dieses Beispiel frei konstruiert.
10. Es vertritt  $k_0$  zwar eine beliebige, jedoch im ganzen Absatz 22.1.2. immer dieselbe Koeffizientenvariable mit Index 0.
11. D. h., man führt alle Kontextangaben - also auch die aus B stammenden - in der kombinierten Formel so an, wie man sie für A anführen würde.
12. Wir nehmen diesen Lautwandel in der Formulierung von Paul DIELS, Altkirchenslavische Grammatik, I. Teil, Heidelberg 1932, 120 an.
13. Palatale Plosive ( $ph = 4$ ) notieren wir für das Urslavische:  $\check{t}, \check{d}$ , für das Indogermanische:  $k', g, g^h$ .

Tilman REUTHER (Wien - Montréal)

НЕМЕЦКИЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ СЛОВСОЧЕТАНИЯ ТИПА  
*in völliger Verzweiflung sein* И ИХ РУССКИЕ ЭКВИВАЛЕНТЫ.

Ю. Д. Апресяну -  
к пятидесятилетию одного  
Magn-a во всех отношениях

Целью настоящей статьи является лексикографическое и синтаксическое описание определенного круга немецких и русских фразеологических словосочетаний на основе формального аппарата, который был предложен в исследованиях, посвященных лингвистическим моделям типа "Смысл  $\leftrightarrow$  Текст" (см. основополагающую статью Жолковский - Мельчук 1967, а также статью Mel'čuk - Žolkovskij 1970 и книгу Мельчук 1974) и Толково-комбинаторному словарю (см. статьи Апресян - Mel'čuk - Žolkovskij 1969 и Апресян - Mel'čuk - Žolkovskij 1973). В частности, мы попытаемся ответить на следующие вопросы:

- Какая информация должна содержаться в словарях немецкого и русского языков, чтобы обеспечивать правильное построение интересующих нас словосочетаний?
- Какие формальные средства необходимы для записи этой информации?
- Как устроены глубинно-синтаксические структуры рассматриваемых словосочетаний?
- Какие формальные правила обеспечивают как синонимические переходы внутри одного языка, так и перевод с одного языка на другой?

У читателя предполагается знакомство с общей концепцией названного лингвистического направления. В частности, мы считаем известными следующие понятия и относящиеся к ним сведения: лексическая функция (ЛФ), актант, валентность, модель управления, глубинно-синтаксическая структура (ГСС) и система перифразирования.

Рассматриваемый нами языковой материал можно грубо охарактеризовать как подкласс глагольно-именных фразеологических словосочетаний, усложненных значением интенсификации.<sup>1</sup> Точнее говоря, мы имеем дело с сочетаниями следующего вида:

I. Их основная структура образована а) семантически "пустым" глаголом (*sein* и *bleiben*, соответственно) и б) существительным, заполняющим вторую валентность этого глагола, между тем как первый семантический актант самого существительного выступает в качестве подлежащего всего предикативного словосочетания (т.е. заполняет первую валентность глагола):

*X-s Verzweiflung* - *X war in Verzweiflung*  
Отчаяние X-а - X был в отчаянии.

II. Усложнение указанной основной структуры значением интенсификации выражается одним из следующих четырех языковых средств:

- 1) атрибутивным прилагательным (*X war völlig in Verzweiflung* - X был в полном отчаянии);
- 2) наречием (*X war völlig in Verzweiflung*);
- 3) предлогом или предпложной группой (*X war voller Verzweiflung* - X был во власти отчаяния);
- 4) полнозначным глаголом или глагольным словосочетанием, заменяющим "пустой" глагол (*X wusste nicht wohin vor Verzweiflung* - X обезумел от отчаяния).

Перейдем теперь к рассмотрению данных словосочетаний, причем сначала займемся глагольно-именной конструкцией без интенсификации.

#### I

*In Verzweiflung sein* - *bleiben* в отчаянии.

Налицо классическая конструкция существительного с глаголом типа  $\text{Oreg}_1$ , т.е. глагольно-именное словосочетание с "пустым" глаголом и соответствующим заполнением его валентностей (см. выше). Что касается лексикографического описания данных сочетаний с *sein* и *bleiben*, то оно до сих пор строилось так же, как и для сочетаний с другими  $\text{Oreg}_1$ -ными глаголами, ср.:

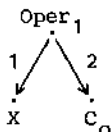
- (1) *Scham empfinden* - чувствовать стыд  
*Angst haben* {*empfinden*} - испытывать {чувствовать} страх.

В словарных статьях соответствующих существительных приводилась ЛФ  $\text{Oreg}_1$  с ее значениями, напр.:

- (2)  $\text{Oreg}_1$  (стыд) : чувствовать [C<sub>вин</sub>]  
 $\text{Oreg}_1$  (страх) : испытывать {чувствовать} [C<sub>вин</sub>]  
 $\text{Oreg}_1$  (отчаяние) : быть [в O<sub>пр</sub>].

Что касается базовой ГСС этих  $\text{Oreg}_1$ -ных конструкций, то она имеет следующий вид:<sup>2</sup>

(3)



(C<sub>0</sub> символизирует ключевое слово, т.е. существительное)

Рассмотрим теперь проблему (предложно-)падежного оформления второй валентности Oper<sub>1</sub>-ного глагола. Нам кажется естественным исходить из того предположения, что и Oper<sub>1</sub>-ные глаголы имеют свои собственные словарные статьи, т.е. являются отдельными лексемами. Тогда информация об оформлении их второй валентности должна содержаться в моделях управления соответствующих лексем. В частности, можно представить себе следующие модели управления (S символизирует существительное, а индекс указывает на падежное оформление):

(4) EMPFINDEN ... Oper<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>) ЧУВСТВОВАТЬ ... Oper<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>)

1	2
S <sub>nom</sub>	S <sub>acc</sub>

1	2
S <sub>им</sub>	S <sub>вин</sub>

(5) SEIN ... Oper<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>)

1	2
S <sub>nom</sub>	in + S <sub>dat</sub>

БЫТЬ ... Oper<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>)

1	2
S <sub>им</sub>	e + S <sub>пр</sub>

(Знак + - это сокращенная запись для отпредложного поверхностно-синтаксического отношения)

В то время как запись (4) нам кажется безупречной, запись (5) представляется неудовлетворительной. Дело в том, что предлоги в Oper<sub>1</sub>-ных конструкциях с *sein* и *быть* могут быть самыми разными:

- (6) а. *in Verzweiflung sein* - *быть в отчаянии*  
 б. *bei Bewußtsein sein* - *быть в сознании*  
 в. *an der Macht sein* - *быть у власти*.

Решающим фактором для лексикографического описания этого разнообразия является то наблюдение, что выбор предлога явно зависит от существительного, а не от глагола *sein* (*быть*). Более того, бросается в глаза, что сочетания предлога с существительным, входящие в Oper<sub>1</sub>-ные конструкции, встречаются также и в адвербиальной позиции, характерной для значений ЛФ Adv<sub>1</sub>:<sup>3</sup>

- (7) а. *In Verzweiflung beging er eine unüberlegte Handlung.*  
*В отчаянии он совершил безрассудный поступок.*  
 б. *Er schrieb das Testament noch bei Bewußtsein.*  
*Он написал завещание еще в сознании.*

в. *An der Macht zeigte er sein wahres Gesicht.*

\*У власти он показал свое подлинное лицо.

Хотя неправильность последнего русского примера как будто противоречит нашему утверждению, мы видим и тут достаточно оснований придерживаться описания всех подобных предложных групп посредством ЛФ Adv<sub>1</sub>:

Во-первых, именно *у власти*, а не, напр., \**в власти*, является естественно ожидаемой адвербиальной формой этого типа.

Во-вторых, то же *у власти* встречается в сочетаниях *стоять (оказываться, находиться) у власти* (конструкции типа Oper<sub>1</sub>) и *оставаться у власти* (конструкция типа ContOper<sub>1</sub>), что оправдывает отдельное рассмотрение сочетания *у власти* как выражение ЛФ Adv<sub>1</sub> со следующим ограничением: "только с Oper<sub>1</sub>, или с ЛФ, составными с Oper<sub>1</sub>".

В-третьих, *у власти* может легко употребляться при создании шуточных фраз, напр., *X лежал у власти*, где X - любовник королевы (за данный пример мы благодарны И.А.Мельчуку).

Таким образом, мы имеем:

- (8) а. Adv<sub>1</sub> (*Verzweiflung*) : *in* V<sub>dat</sub>  
 Adv<sub>1</sub> (*отчаяние*) : *e* O<sub>пр</sub>  
 б. Adv<sub>1</sub> (*Bewußtsein*) : *bei* B<sub>dat</sub>  
 Adv<sub>1</sub> (*сознание*) : *e* C<sub>пр</sub>  
 в. Adv<sub>1</sub> (*Macht*) : *an* ART M<sub>dat</sub>  
 Adv<sub>1</sub> (*власть*) : *у* B<sub>род</sub> | только с Oper<sub>1</sub>, или  
 | с ЛФ, составными с Oper<sub>1</sub>.

Признание отдельного статуса для только что рассмотренных сочетаний "предлог + существительное", входящих в интересующие нас конструкции с *sein* и *быть* имеет следующие последствия:

1) Используя значение ЛФ Adv<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>), мы можем записывать модели управления лексем SEIN и БЫТЬ в более общем виде, охватывающим все случаи предложно-падежного оформления второй валентности:

(9) SEIN ... Oper<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>)

1	2
S <sub>ном</sub>	Prep + S

Prep + S = Adv<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>)

БЫТЬ ... Oper<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>)

1	2
S <sub>им</sub>	Prep + S

Prep + S = Adv<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>)

(Prep символизирует предлог как часть речи)

2) Глагольно-именные сочетания типа *in Verzweiflung sein - быть в отчаянии* являются реализацией не только вышеупомянутой базовой

ГСС (3), но и следующей ГСС (10):



которая получается из (3) применением ЛФ-синонимического преобразования (11):

(11)  $C_O \Leftrightarrow \text{Adv}_1(C_O)$ .<sup>4</sup>

Обратим внимание на то, что при интерпретации подпрева  $\text{Oper}_1 \xrightarrow{2} \text{Adv}_1(C_O)$  надо иметь в виду следующее: по принятому соглашению, что  $\text{Oper}_1$  берется от того символа (ЛФ или лексемы), который на нем подвешен на второй стрелке, имеется, строго говоря, не  $\text{Oper}_1(C_O)$ , а  $\text{Oper}_1(\text{Adv}_1(C_O))$ , т.е. функция от функции. Так как, однако, а)  $\text{Adv}_1$  - семантически пустая функция и б)  $\text{Adv}_1$  и  $\text{Oper}_1$  синтаксически "согласованы" по первому актанту (ср. сноски 3), мы видим тут возможность интерпретировать  $\text{Adv}_1$  как прозрачную функцию. Иначе говоря, для наших случаев  $\text{Oper}_1(\text{Adv}_1(C_O)) = \text{Oper}_1(C_O)$ . Более того, нам не известен случай, когда значение ЛФ  $\text{Adv}_1(\text{Oper}_1)$  нельзя было бы включить и в список значений ЛФ  $\text{Oper}_1$ . (Обратное, конечно, неверно, ср. лексемы EMPFINDEN и ЧУВСТВОВАТЬ в (2), которые не допускают заполнения их второй валентности предложной группой типа  $\text{Adv}_1$ .) О другом случае использования прозрачности ЛФ  $\text{Adv}_1$  - ср. пункт II,1 непосредственно ниже.

## II.

Теперь рассмотрим указанные в начале работы четыре типа словосочетаний с интенсификацией.

### 1. In völliger Verzweiflung sein - быть в полном отчаянии

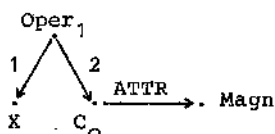
Мы получаем этот первый тип словосочетаний с интенсификацией посредством обычного атрибутивного присоединения прилагательного к существительному. Список тех прилагательных, которые могут интенсифицировать ключевое существительное, задается с помощью его ЛФ  $\text{Magn}$ , например:

(12)  $\text{Magn}(\text{Verzweiflung})$  : *völlige, vollständige, tiefe, große, grenzenlose*

$\text{Magn}(\text{отчаяние})$  : *полное, глубокое, страшное, безмерное, безграничное, безисходное, беспросветное.*

Базовая ГСС рассматриваемых в этом разделе сочетаний имеет вид (13):

(13)



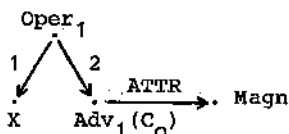
(Отметим, что вместо  $\xrightarrow{\text{ATTR}}$  раньше писалось  $\xrightarrow{5}$ , ср. Мельчук 1974:145)

Предложно-падежное оформление данных словосочетаний по модели управления  $\text{Oper}_1$ -ного глагола (ср. (9)) зависит в этом случае от того, есть ли у  $\text{Adv}_1(C_0)$  ограничения относительно  $\text{Magn}(C_0)$ . Если таких ограничений нет, то все указанные значения  $\text{Magn}(C_0)$  могут служить для интенсификации в рамках адвербиальной группы:

(14) *in völliger (vollständiger, tiefer, ...) Verweiflung*  
 в полном (глубоком, страшном, ...) отчаянии.<sup>5</sup>

Отметим, что интересующие нас здесь глагольно-именные словосочетания могут также реализоваться по ГСС (15),

(15)



которая получается из ГСС (13) с помощью вышеуказанного правила (11). Налицо другой случай прозрачности ЛФ  $\text{Adv}_1(C_0)$  - здесь по отношению к ЛФ  $\text{Magn}(C_0)$ . В связи с этим следует подчеркнуть, что мы видим сильный аргумент в пользу допущения прозрачности для ЛФ  $\text{Adv}_1(C_0)$  именно в том, что тогда любой "внутренний" адьюнкт  $\text{Adv}_1$ -а (т.е. любое атрибутивное прилагательное при существительном) может подвешиваться к  $\text{Adv}_1$ -у посредством стрелки  $\xrightarrow{\text{ATTR}}$ ; такое представление нам кажется естественным, независимо от того, что оно и единственно возможное в рамках имеющихся формальных средств на глубинно-синтаксическом уровне.

## 2. *Völlig in Verweiflung sein*

Словосочетания этого типа характерны только для немецкого языка: ср. неправильные русские сочетания \**быть полно в отчаянии*, \**быть полностью в отчаянии*. Что касается их лексикографического и синтаксического описания, то надо решить вопрос о том, с чем синтаксически связано слово *völlig* (которое, кстати, может заменяться словами *vollends, vollständig, vollkommen*) - с  $\text{Oper}_1$ -ным глаголом или с существительным в своей адвербиальной форме  $\text{Adv}_1(C_0)$ ?

На основе следующих двух наблюдений мы приходим к выводу, что



правильным является второе решение (т.е. интенсификатор зависит от  $Adv_1(C_0)$ ):

1) В пользу второго решения говорит то, что сочетания типа *völlig in Verzweiflung* могут употребляться в качестве цельного наречного речения, ср.:

(16) *Völlig (vollständig, vollends, vollkommen) in Verzweiflung über seine Lage begann er zu trinken.*

2) Против первого решения говорит поведение слова *völlig* (и его синонимов в сочетаниях данного типа) в случае переноса глагола на другое место в предложении. Например, хотя в придаточных предложениях зависящее от глагола наречие всегда может переноситься вместе с глаголом в конец предложения, этот совместный перенос невозможен для *völlig*, ср.:

(17) а. *X arbeitet fleißig an der Dissertation.*

*Ich weiß, warum X fleißig an der Dissertation arbeitet.*

*Ich weiß, warum X an der Dissertation fleißig arbeitet.*

но б. *X ist völlig in Verzweiflung.*

*Ich weiß, warum X völlig in Verzweiflung ist.*

*\*Ich weiß, warum X in Verzweiflung völlig ist.*

Различие в рядах (17а) и (17б) очевидно.

Для лексикографического описания данной наречной интенсификации  $Adv_1$ -а мы предлагаем использовать ЛФ  $Magn(Adv_1)$ , т.е. функцию от функции. О фразеологическом характере значений этой ЛФ свидетельствуют следующие факты:

Во-первых, не любое значение ЛФ  $Magn(C_0)$  может также выступать и в качестве наречного интенсификатора при  $Adv_1(C_0)$ , ср. (13) и неправильные или сомнительные сочетания <sup>?</sup>*tief* (\**groß*, \**grenzenlos*) *in Verzweiflung*.

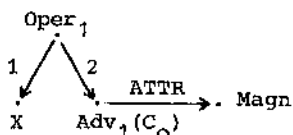
Во-вторых, интенсификаторы *vollends* и *vollkommen* не фигурируют в списке (13) прилагательных типа  $Magn(C_0)$  (*Vollends* совсем не имеет формы прилагательного, а *vollkommen*, хотя и имеет такую форму, не выступает в качестве такого интенсификатора - ср. сомнительное <sup>?</sup>*vollkommene Verzweiflung*.)

Следовательно, мы имеем, например, в словарной статье леммы VERZWEIFLUNG:

(18)  $Magn(Adv_1)$  : *völlig, vollständig, vollends, vollkommen.*

Рассмотрим в заключение этого раздела ГСС полной глагольно-именной конструкции данного типа. Она имеет вид (19):

(19)



Обращает на себя внимание то обстоятельство, что ГСС (19) совпадает с ГСС (15) из пункта 1. Дело в том, что отличать "внутреннюю" интенсификацию  $\text{Adv}_1$ -а (посредством прилагательного при существительном) от "внешней" интенсификации (посредством нарения) на уровне ГСС, по-видимому, не следует. Что касается данных случаев, то словарная информация играет здесь решающую роль. Это значит, что наличие значений ЛФ  $\text{Magn}(\text{Adv}_1(C_0))$  указывает на возможность "внешней" интенсификации так же, как и отсутствие ограничений относительно  $\text{Magn}(C_0)$  при  $\text{Adv}_1(C_0)$  на возможность "внутренней" интенсификации.<sup>6</sup>

### 3. *Voll(er) Verzweiflung sein* - быть во власти отчаяния

Характеристика третьего типа рассматриваемых словосочетаний состоит в том, что они образуются с помощью предлога или предложной группы с о значением и интенсификации.<sup>7</sup> Иначе говоря, интенсификация осуществляется замещением "пустого" предлога в  $\text{Adv}_1(C_0)$  полнозначным предлогом или предложной группой.

Что касается сочетаний ключевого слова с предлогом (или с предложной группой), входящих в глагольно-именные сочетания данного типа, то они и в этом случае свободно употребляются в адвербиальной позиции, ср.:

(20) *Voll(er) Verzweiflung beging er eine unüberlegte Handlung.*

*Во власти отчаяния он совершил безрассудный поступок.*

Поэтому естественно зафиксировать их в словаре как значения составной ЛФ  $\text{MagnAdv}_1(C_0)$ , напр.:

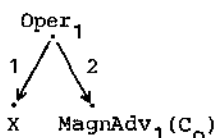
(21)  $\text{MagnAdv}_1(\text{Verzweiflung})$  : *voll(er)*  $V_{\text{gen/dat}}$   
 $\text{MagnAdv}_1(\text{отчаяние})$  : *во власти*  $O_{\text{род}}$

В системе лексических функций ЛФ  $\text{MagnAdv}_1$  интерпретируется так же, как, например, ЛФ  $\text{InserOper}_1$ ; в частности, имеется следующее правило перифразирования:

(22)  $\text{Adv}_1 \xrightarrow{\text{ATTR}} \text{Magn} \iff \text{MagnAdv}_1.$

ГСС словосочетаний данного типа имеет вид (23):

(23)



Отметим, наконец, что в связи с этим случаем при моделях управления  $\text{Oper}_1$ -ных глаголов SEIN и BYTЬ (ср. (9)) вместо  $\text{Prer} + S = \text{Adv}_1(C_O)$  следует писать (24):

(24)  $\text{Prer} + S = \text{Adv}_1(C_O)$ , или ЛФ, составные с  $\text{Adv}_1(C_O)$ .

Кроме того, возможность прозрачной интерпретации распространяется и на ЛФ, составные с потенциально прозрачными ЛФ.

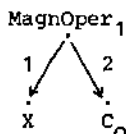
#### 4. *Nicht wissen wohin vor Verzweiflung* - обезуметь от отчаяния

В этом разделе рассматриваются такие глагольно-именные словосочетания, которые состоят из а) ключевого существительного и б) таких предикатных слов или словосочетаний, которые ведут себя в синтаксическом отношении как  $\text{Oper}_1$ -ный глагол, но выражают при этом сразу же и значение интенсификации. Для лексикографического описания предикатной части мы предлагаем использовать составную ЛФ  $\text{MagnOper}_1$  (по аналогии с  $\text{InserOper}_1$ ,  $\text{ContOper}_1$  и т.д.). Приведем несколько примеров:<sup>8</sup>

- (25)  $\text{MagnOper}_1$  (*Verzweiflung*) : *nicht wissen wohin* [vor  $V_{\text{dat}}$ ],  
*vergehen* [vor  $V_{\text{dat}}$ ]  
 $\text{MagnOper}_1$  (*отчаяние*) : *обезуметь* [от  $O_{\text{род}}$ ]  
 $\text{MagnOper}_1$  (*Scham*) : *nicht wissen wohin* [vor  $S_{\text{dat}}$ ],  
*vergehen* [vor  $S_{\text{dat}}$ ], (*in den Erdboden*)  
*versinken* [vor  $S_{\text{dat}}$ ], *sich* (*in ein*  
*Mausloch*) *verkröechen* [vor  $S_{\text{dat}}$ ]  
 $\text{MagnOper}_1$  (*стыд*) : *не знать, куда деваться* [от  $C_{\text{род}}$ ],  
*чуть не умереть* [от  $C_{\text{род}}$ ], *сгорать*  
[со  $C_{\text{род}}$ ], *бить готов провалиться*  
(*сквозь землю*) [от  $C_{\text{род}}$ ]

Соответствующая данному типу словосочетаний ГСС имеет вид (26):

(26)



Связь с базовой ГСС (14) устанавливается следующим образом:

К поддереву  $\text{Oper}_1 \xrightarrow{2} C_O \xrightarrow{\text{ATTR}} \text{Magn}$  применяется сначала правило

"перевешивания" адъюнкта в конструкциях типа Oper<sub>1</sub> (см. Апресян 1971:14):

$$(27) \text{ Oper}_1 \xrightarrow{-2} C_0 \xrightarrow{\text{ATTR}} \text{Magn} \iff \text{Magn} \xleftarrow{\text{ATTR}} \text{Oper}_1 \xrightarrow{-2} C_0$$

- что, кстати, требует допущения прозрачности и для Oper<sub>1</sub> относительно Magn-а; а потом фрагмент Oper<sub>1</sub>  $\xrightarrow{\text{ATTR}}$  Magn подвергается преобразованию, аналогичному (22):

$$(28) \text{ Oper}_1 \xrightarrow{\text{ATTR}} \text{Magn} \iff \text{MagnOper}_1$$

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение мы дадим сводное представление результатов анализа: а) образцы словарных статей (в интересующих нас фрагментах) и б) ГСС всех типов рассмотренных словосочетаний с интенсификацией и соответствующие правила перифразирования.

SEIN ... Oper<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>)

1	2
S <sub>ном</sub>	Prep + S

Prep + S = Adv<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>) oder mit Adv<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>) zusammengesetzte LF

BYТЬ ... Oper<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>)

1	2
S <sub>им</sub>	Prep + S

Prep + S = Adv<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>), или ЛФ, составные с Adv<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>)

VERZWEIFLUNG ... X-s Verzweiflung über Y

Magn : völlige, volltändige, tiefe, große, grenzenlose

Adv<sub>1</sub> : in V<sub>dat</sub>

Magn(Adv<sub>1</sub>) : völlig, vollständig, vollends, vollkommen

MagnAdv<sub>1</sub> : voller V<sub>gen/dat</sub>

Oper<sub>1</sub> : sein [in V<sub>dat</sub>]

MagnOper<sub>1</sub> : nicht wissen wohin [vor V<sub>dat</sub>], vergehen [vor V<sub>dat</sub>]

OTЧАЯНИЕ ... Отчаяние X-а по поводу Y-а

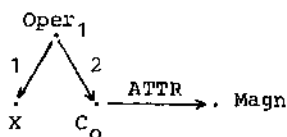
Magn : полное, глубокое, страшное, безмерное, безграничное, безисходное, безпросветное

Adv<sub>1</sub> : в O<sub>пр</sub>

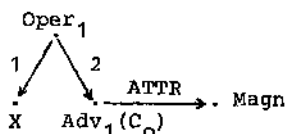
MagnAdv<sub>1</sub> : во власти O<sub>род</sub>

Oper<sub>1</sub> : быть [в O<sub>пр</sub>]

MagnOper<sub>1</sub> : обезуметь [от O<sub>род</sub>]

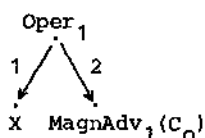


Тип 1: *in völliger Verzweiflung sein -  
бить в полном отчаянии*

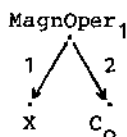


Тип 1 - см. выше

Тип 2: *völlig in Verzweiflung sein*



Тип 3: *voller Verzweiflung sein -  
бить во власти отчаяния*



Тип 4: *nicht wissen wohin vor Verzweiflung -  
обезуметь от отчаяния*

$$C_0 \iff Adv_1(C_0)$$

$$Adv_1(C_0) \xrightarrow{ATTR} Magn \iff MagnAdv_1(C_0)$$

$$Oper_1 \xrightarrow{2} C_0 \xrightarrow{ATTR} Magn \iff Magn \xleftarrow{ATTR} Oper_1 \xrightarrow{2} Magn$$

$$Oper_1(C_0) \xrightarrow{ATTR} Magn \iff MagnOper_1(C_0)$$

Перечисленные ГСС и правила перифразирования используются, с одной стороны, для синонимических преобразований внутри одного языка, а с другой стороны, при переводе с одного языка на другой. В последнем случае перебираются все возможные ГСС, пока словарная информация о лексическом материале выходного языка (= Zielsprache) не позволяет реализовать какую-то одну из них.

Благодарности.

Написание данной статьи сопровождалось постоянными дискуссиями автора с Л.Н.Иорданской и И.А.Мельчуком, что самым существенным образом способствовало улучшению изложения первоначальных идей. Окончательный текст был прочитан Л.Л.Ельницким, Л.Н.Иорданской и И.А.Мельчуком. Автор выражает всем названным лицам свою сердечную благодарность.

### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Русский материал в основном заимствован из работ Иорданская 1970 и 1971. Некоторые немецкие данные взяты из словарей Wahrig 1975 и Agricola 1975; однако в большинстве случаев немецкие примеры основываются на собственной языковой интуиции автора.
2. Подчеркнем, что приведенные в этой работе ГСС являются, на самом деле, упрощенными ГСС целых фраз с данными сочетаниями: с одной стороны, указано подлежащее (X на стрелке с номером 1), с другой стороны, отсутствуют все грамматические данные, которые должны приписываться узлам.
3. Через Adv<sub>1</sub>(C<sub>0</sub>) описывается такая адвербиальная форма ключевого слова C<sub>0</sub>, первый актант которой кореферентен с первым актантом главного глагола, от которого она синтаксически зависит. Грубо говоря, Adv<sub>1</sub> - это как бы деепричастие. Обратим внимание на то, что мы рассматриваем всё сочетание предлога с существительным как значение LF Adv<sub>1</sub>, а не только предлог!
4. Преобразования такого рода, вообще говоря, известны (см., напр., Мельчук 1974:153), но использовались они в совершенно другом контексте: с их помощью описывались синонимические преобразования, затрагиваемые главный глагол предложения, ср.: *Они закончили[C<sub>0</sub>] поход посещением Самарканда ↔ В конце[Adv<sub>1</sub>C<sub>0</sub>] похода они посетили Самарканд.*
5. Примером, где аттрубутивное расширение невозможно, может служить сочетание *у власти*, ср.: *\*у полной {неограниченной, ...} власти*
6. Очевидно, что описание общего случая противопоставления конструкций типа "Adv<sub>1</sub> + внутренний адьюнкт" vs. "Adv<sub>1</sub> + внешний адьюнкт" требует отдельного исследования. Нам, однако, кажется, что предложенное нами частное решение можно распространять на все случаи фразеологически связанных адьюнктов при Adv<sub>1</sub>-е.
7. На то, что немецкое *voll(er)* должно считаться предлогом с генитивом или дативом указывает, напр., Brinkmann 1962:146. Тем не менее, словари не содержат этой информации (в Wahrig 1975, напр., говорится только о "застывшей форме").
8. Информация об управлении (в квадратных скобках) приведена только в целях удобства пользования словарем; в принципе, эти данные должны фигурировать в моделях управления соответствующих лексем.

### ЛИТЕРАТУРА

- Апресян 1971 - Апресян, Ю.Д. "Семантические преобразования и семантические фильтры". In: *Машинный перевод и прикладная лингвистика*, вып. 14. Москва, 3 - 41.
- Жолковский - Мельчук 1967 - Жолковский, А.К. - Мельчук, И.А. "О семантическом синтезе". In: *Проблемы кибернетики*, вып. 19. Москва, 177 - 238
- Иорданская 1970 - Иорданская, Л.Н. "Несколько слов со значением чувства". In: Иорданская, Л.Н. - Крысин, Л.П. *Материалы к толково-комбинаторному словарю русского языка*. Институт русского языка АН СССР. Предварительные публикации, вып. 7. Москва, 3 - 20.
- Иорданская 1971 - Иорданская, Л.Н. "6 словарных статей толково-комбинаторного словаря". In: *10 словарных статей толково-комбинаторного словаря*. Институт русского языка АН СССР. Предварительные публикации. Москва.

- Мельчук 1974 - Мельчук, И.А. *Опыт теории лингвистических моделей "Смысл ↔ Текст"*. Москва.
- Agricola 1975 - Agricola, E. (Hsg.). *Wörter und Wendungen*. Leipzig.
- Apresjan - Mel'čuk - Žolkovskij 1973 - Apresjan, Ju.D., Mel'čuk, I.A., Žolkovskij, A.K. "Materials for an Explanatory Combinatory Dictionary of Modern Russian". In: Kiefer, F. (ed.). *Trends in Soviet Theoretical Linguistics*. Dordrecht, 411 - 438.
- Apresyan - Mel'čuk - Žolkovsky 1969 - Apresyan, Yu.D., Mel'čuk, I.A., Žolkovsky, A.K. "Semantics and Lexicography: Towards a new type of unilingual dictionary". In: Kiefer, F. (ed.). *Studies in Syntax and Semantics*. Dordrecht, 1 - 33.
- Brinkmann 1962 - Brinkmann, H. *Die deutsche Sprache. Gestalt und Leistung*. Düsseldorf.
- Mel'čuk - Žolkovskij 1970 - Mel'čuk, I.A. and Žolkovskij, A.K. "Towards a Functioning 'Meaning ↔ Text' Model of Language." *Linguistics* 57, 10 - 47.





В.З.САНИКОВ (Москва)

СОЧИНИТЕЛЬНЫЕ И СРАВНИТЕЛЬНЫЕ КОНСТРУКЦИИ:  
ИХ БЛИЗОСТЬ, ИХ СИНТАКСИЧЕСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

Часть вторая

[Часть первая данной работы - см. Wiener Slawistischer Almanach, Bd.4, 1979.]

3. Поверхностно-синтаксическое представление  
русских сочинительных и сравнительных конструкций.

3.1.1. В данном разделе изложение ведется преимущественно в терминах модели "Смысл  $\Leftrightarrow$  Текст" (сокращенное обозначение - МСТ), основные понятия которой предполагаются известными (см. Мельчук 1974).

В МСТ сочиненные члены (включая и союз) связываются попарно слева направо сочинительными отношениями - соч(инительным) и соч(инительно)-союзн(ым), ср.:

Миша,  $\xrightarrow{\text{соч}}$  Петя

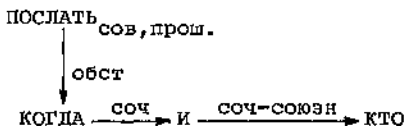
Миша  $\xrightarrow{\text{соч}}$  и  $\xrightarrow{\text{соч-союзн}}$  Петя

Это представление имеет ряд недостатков, которые наиболее отчетливо проявляются в конструкциях с лексико-семантической однородностью членов. Так, при подходе, принятом в МСТ, три разные фразы:

- (79) а. *Когда и кто послал?*  
б. *Когда и кого послал?*  
в. *Когда и кому послал?*

получают одну и ту же древесную структуру! (Здесь и в дальней-

тем морфологические характеристики лексем для простоты, как правило, опускаются):



Можно было бы сохранять в структуре информацию о падеже при втором сочиненном члене (в нашем примере местоимение КТО имело бы помету о падеже - им., вин. или дат.), однако этот способ следует отбросить с самого начала, поскольку он противоречит представлению о падеже как о словоизменительной характеристике, обусловленной, как правило, синтаксически, но не семантически (см. Мельчук 1974: 33, 144).

3.1.2. Не следует думать, что здесь мы столкнулись с недостатком синтаксического представления именно модели "Смысл  $\Leftrightarrow$  Текст" и что другие имеющиеся способы синтаксического представления русской фразы позволяют удовлетворительно описать рассматриваемые конструкции.

Легко убедиться, что другие варианты способа зависимостей дают не лучшие результаты. Так, представление сочинительных конструкций, предлагаемое Е.В. Падучевой, исходит из соглашения, что главное слово в сочинительной группе - сочинительный союз, который подчиняет сочиненные члены сочиняющей связи; слова, подчиняющие сочинительную группу, подчиняют ее союз (Падучева 1974: 170-171). В соответствии с этим во фразе (80) глагол связан с союзом обстоятельственной связи, а во фразе (81) - предикативной. Какой же связью должен связываться союз с главным словом в конструкциях с лексико-семантической однородностью членов (типа (82)) - обстоятельственной? предикативной?

$$\begin{array}{c}
 \text{обст} \\
 \swarrow \quad \searrow \\
 \text{(80) Утром} \xleftarrow{\text{сочин}} \text{и} \xrightarrow{\text{сочин}} \text{днем} \text{ пришел Коля.}
 \end{array}$$

$$\begin{array}{c}
 \text{предик} \\
 \swarrow \quad \searrow \\
 \text{(81) Утром} \text{ приходил Коля} \xleftarrow{\text{сочин}} \text{и} \xrightarrow{\text{сочин}} \text{Петя.}
 \end{array}$$

(82) Когда сочин и сочин кто приходил?

Далее, совершенно очевидно, что и способ составляющих (НС-грамматики) также не позволяет дать удовлетворительного формального представления рассматриваемых сочинительных конструкций. Фразы типа *Когда и кого послал?*, *Когда и кому послал?* получили бы одну и ту же скобочную структуру: (КОГДА И КТО) ПОСЛАТЬ<sub>прош.</sub>. Еще хуже обстоит дело с представлением фраз типа *Когда и кто послал?*, где мы получаем частичное пересечение составляющих: слово КТО - подлежащее, но одновременно оно (как член сочинительной цепочки) должно вместе с наречием КОГДА входить в группу сказуемого.

3.1.3. Возможны разные способы формального представления сочинительных и сравнительных конструкций с лексико-семантической однородностью. Они будут рассмотрены в разделах 3.2-3.6. Впрочем, в этих разделах речь пойдет не только об этих конструкциях, но и об "обычных" сочинительных и сравнительных конструкциях и о способах их формального синтаксического представления.

### 3.2. Первый способ.

Первый возможный способ поверхностно-синтаксического представления русских сочинительных и сравнительных конструкций заключается в том, что для сочинительных конструкций с лексико-семантической однородностью (типа: 1) *Когда и кто послал?*, 2) *Когда и кого послал?*, 3) *Когда и кому послал?*) вводятся новые поверхностно-синтаксические отношения (ПСО). Так, различия между тремя приведенными фразами могли бы быть отражены введением трех новых ПСО: предикативно-сочинительного (для 1-ой фразы), 1-ого комплетивно-сочинительного (для 2-ой фразы) и 2-ого комплетивно-сочинительного (для 3-ей фразы). Этих добавочных отношений должно быть, разумеется, не три, а гораздо больше: обст(оательственно)-соч(инительное) (*Кто и обст-соч когда послан*), агент(ивно)-соч(инительное) (*Кто и агент-соч кем послан*) и т.п.

"Обычные" сочинительные и сравнительные конструкции, то есть конструкции с функциональной однородностью членов, обрабатывались бы способом, принятым в МСТ.

Легко заметить, что существует полная аналогия между рассмотренной интерпретацией сочинительных конструкций типа

*Куда и кто послал?* и той интерпретацией сравнительных конструкций, которая предлагается И.А.Мельчуком (1977) и Е.Н.Саввиной (1976). Эти авторы обозначают "потенциальную синтаксическую функцию" второго компарата введением специальных ПСО, соединяющих этот компарат со сравнительным союзом. Так, смысловое различие между фразами *Я люблю тебя, как Маша* и *Я люблю тебя, как Машу* передается двумя специально-союзными ПСО: предик (ативно)-союзн (ым) (КАК предик-союзн МАША) и 1-ым компл (етивно)-союзн (ым) (КАК 1-секомпл-союзн МАША).

В целом I способ представления русских сочинительных и сравнительных конструкций сводится к следующему:

I способ

- 1) Ввести для поверхностно-синтаксического представления сочинительных конструкций с лексико-семантической однородностью (конструкции типа *Когда и кто послал?*) набор специально-сочинительных ПСО (предикативно-сочинительное, адресатно-сочинительное, обстоятельственно-сочинительное и т.п.).
- 2) Для представления "обычных" сочинительных конструкций использовать сочинительное и сочинительно-союзное ПСО.
- 3) Сравнительные конструкции обрабатывать с помощью специально-союзных ПСО (см. Саввина 1976 и Мельчук 1977). Этот способ должен быть дополнен и скорректирован таким образом, чтобы получить возможность обрабатывать конструкции с лексико-семантической однородностью компаратов (типа: *Мы даже смеялись над ней, чем с ней*), которые не были учтены в работах Саввиной и Мельчука.

Это решение в наибольшей степени согласуется с идеологией МСТ и с имеющимися фрагментами синтаксического компонента этой модели. Однако оно имеет существенные недостатки.

Введение И.А.Мельчуком и Е.Н.Саввиной специально-союзных ПСО для сравнительных конструкций привело к резкому (примерно в полтора раза) увеличению числа ПСО. Сейчас, идя по этому пути, мы снова должны продублировать примерно половину основных русских ПСО. Так, например, наряду с предикативным ПСО (ср.: *Кто-то* ← предик *пришел*), необходимы два дублирующих ПСО - предик-

кативно-союзное (ср.(83)) и предикативно-сочинительное (ср.(84)):  
(83) Миша говорил об этом чаще, чем предик-союз → кто-то дру-

гой.  
(84) Когда-то и предик-союз → кто-то уже говорил об этом.

Возможна, впрочем, модификация первого способа представления сочинительных и сравнительных конструкций, позволяющая значительно уменьшить дублирование.

### 3.3. Второй способ

II способ  
Учитывая: а) смысловую и структурную близость между сочинительными и сравнительными конструкциями; б) то важное обстоятельство, что в сочинительных и сравнительных конструкциях специальные ПСО дублируют, видимо, одни и те же отношения из набора "основных" русских ПСО, - иметь для сочетаний "союз (сочинительный или сравнительный) + У" единый набор специальных поверхностно-синтаксических отношений.

II способ позволяет значительно сократить число ПСО и эксплицитно выразить близость между сочинительными и сравнительными конструкциями. Так, например, структурно близкие сочетания *чем кто-то*, и *кто-то* во фразах (83) и (84) будут связаны одним и тем же ПСО.

Поскольку и этот способ представляется нам не совсем удачным, мы не будем подробно обсуждать детали, связанные с его применением к описанию русских сочинительных и сравнительных конструкций. Ограничимся тремя краткими замечаниями.

1) Специальные ПСО могут связывать члены не только союзных, но и бессоюзных сочинительных конструкций, ср.:

(85) Когда,        → кто,        → куда уходил из лагеря?

(86) Когда и        → кто уходил из лагеря?

Представляется естественным считать, что в (85) и (86) слово *кто* связано с главным словом одним и тем же специальным отношением (в противном случае нам пришлось бы еще раз продублировать все специальные отношения!). Естественно поэтому ПСО,

общие для сочинительных и сравнительных конструкций, назвать не специально-союзными (Саввина 1976; Мельчук 1977), а как-то иначе, может быть, "опосредованными" (термин предложен автору Е.Н.Саввиной) - "опосредованно-предикативное", "опосредованно-адресатное" и т.п.

2) Кроме специальных ПСО, связывающих члены сравнительных конструкций (Петя бежит лучше, чем <sup>опоср-предик</sup> кто-то другой) или же члены сочинительных конструкций с лексико-семантической однородностью (Когда-то и <sup>опоср-предик</sup> кто-то уже говорил мне об этом), необходимы: а) сочинительное и сочинительно-союзное ПСО, связывающие члены "обычных" сочинительных конструкций, т.е. конструкций с функционально однородными членами (ср.: Коля <sup>соч</sup> и <sup>соч-союзн</sup> Петя бегают хорошо); б) отсоюзное ПСО, связывающее подчинительный или сравнительный союз с глаголом в личной форме (Я вернулся раньше, <sup>отсоюзн</sup> чем он ожидал), см. Саввина 1976: 36-37.

3) Что касается подчинения самого союза, то: сравнительный союз мог бы подвешиваться на сравнительном (см. ниже фразу (87)) или обстоятельствеином (88) ПСО - (см. Мельчук 1977: 257-264); сочинительный союз - на сочинительном ПСО - см.(89): (87) Казалось, что здесь было светлей, <sup>сравн</sup> чем в поле (А.Чехов, Ионыч, II).

(88) И бесконечный котильон Ее томил <sup>обет</sup> как тяжкий сон (А.Пушкин, Евгений Онегин, гл. 6, I).

(89) Ее решительно все <sup>соч</sup> и везде уважали (Ф.Достоевский, Подросток, ч. I, гл. 2, I<sup>1</sup>).

#### 3.4. Недостатки I и II способов.

Оба описанных способа представления русских сочинительных и сравнительных конструкций представляются нам не очень удачными, поскольку, на наш взгляд, они плохо согласуются с лингвистической сущностью изучаемых конструкций.

При таком подходе, принятом в МСТ, в сочинительных конструкциях (в том числе и в конструкциях с лексико-семантической однородностью) с главным словом связывается только первый из сочиненных членов; ср.:

(90)  $\overbrace{\text{Когда, } \rightarrow \text{ кто, } \rightarrow \text{ кем, } \rightarrow \text{ куда, } \rightarrow \text{ и } \rightarrow \text{ на какой срок ко-}}^{\text{обст}}$  мандирован?

В связи с этим в приведенной фразе (полной по смыслу!) формально оказываются ненасыщенными все обязательные валентности слова *командирован*, поскольку слова *кто*, *кем*, *куда*, *на какой срок* формально входят в сочинительную цепочку и не подчиняются слову *командирован*. Более того - данная фраза оказывается формально бесподлежащей! Содержательная неадекватность подобного описания представляется нам достаточно очевидной.

К тому же применение как I, так и II способов связано с дублированием уже имеющихся поверхностно-синтаксических отношений, что свидетельствует, на наш взгляд, о недостаточности того аппарата описания русского поверхностного синтаксиса, который применяется в МСТ. Этот аппарат излишне широко использует введение разных отношений (дублирование ПСО) для отражения некоторых сложных явлений русского поверхностного синтаксиса (таких как сочинение, сравнение). Еще один (правда, имеющий другую природу) пример излишне широкого применения дублирования ПСО - так наз. конструкции с обособлением. Уже сейчас в системе французско-русского автоматического перевода электротехнических текстов, разрабатываемой в Информэлектро, наряду с определительным и аппозитивным ПСО введены два дублирующих ПСО (описательно-определяющее и обособленно-аппозитивное) - специально для представления соответствующих конструкций с обособлением (см. Апресян и др.).

Все указанные (и некоторые другие, более мелкие) недостатки устраняются при принципиально ином решении вопроса о поверхностно-синтаксическом представлении сочинительных и сравнительных конструкций. Предлагаемый III способ в принципе сходен ("симметричен") для сочинительных и сравнительных конструкций, поэтому эти два типа конструкций будут рассматриваться вместе (см. разделы 3.5 - 3.6).

### 3.5. Третий способ

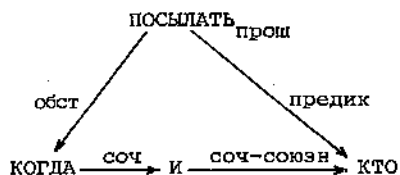
3.5.1. Рассмотрение III способа представления сочинительных и сравнительных конструкций начнем с тех конструкций, формаль-

ное представление которых вызывает наибольшие трудности. Мы имеем в виду конструкции, где члены - сочиненные (ср. фразы (91 а - в)) или сравниваемые (92 а - б) - разнофункциональны, но однородны лексико-семантически:

- (91) а. *Когда и кто* посылал?  
 б. *Когда и кого* посылал?  
 в. *Когда и кому* посылал?  
 (92) а. Командировать *чаще некуда, чем некого*.  
 б. Командировать *чаще некуда, чем некому*.

Для представления этих конструкций целесообразно использовать не дерево, а более сложный граф, где каждый сочиненный или сравниваемый член связывается: а) с другими членами сочинительной или сравнительной конструкции и б) с главным членом ("хозяйном"), подчиняющим эту сочинительную или сравнительную конструкции. Так, фраза (91а) получила бы при этом такую структуру:

(93)



В (93) местоимение КТО входит в сочинительную конструкцию (КОГДА → И → КТО) и одновременно связано предикативным отношением с глаголом-сказуемым ПОСЫЛАТЬ.

Структуры фраз (91а) - (91в) различались бы между собой типом ПСО, связывающего глагол ПОСЫЛАТЬ с местоимением КТО:

- ... ПОСЫЛАТЬ  $\xrightarrow{\text{предик}}$  КТО [для фразы (91а)],  
 ... ПОСЫЛАТЬ  $\xrightarrow{\text{1-ое компл}}$  КТО [для фразы (91б)],  
 ... ПОСЫЛАТЬ  $\xrightarrow{\text{2-ое компл}}$  КТО [для фразы (91в)].

Фраза (92а), включающая сравнительную конструкцию, имела бы такую структуру:





Структуры фраз (92а) и (92б) различались бы между собой типом ПСО, связывающего глагол КОМАНДИРОВАТЬ с местоимением НЕКОГО:

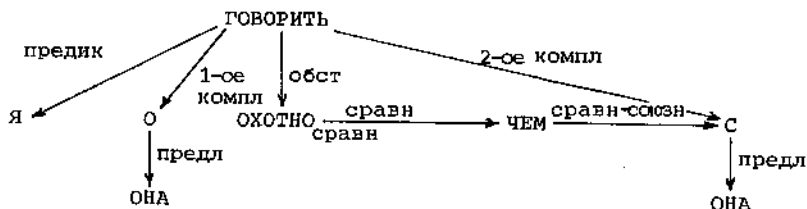
... КОМАНДИРОВАТЬ 1-ое компл НЕКОГО [для фразы (92а)],

... КОМАНДИРОВАТЬ 2-ое компл НЕКОГО [для фразы (92б)].

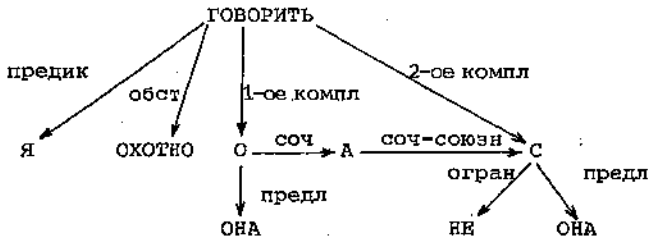
Утверждение, что синтаксически обусловленная форма второго компарата "полностью зависит от формы первого компарата" (Мельчук 1977: 254), никак не может относиться к сравнительным конструкциям с лексико-семантической однородностью членов (типа: *Побеждают чаще москвичи, чем москвичей*). Примеры такого типа интересны тем, что здесь отчетливо видно, что форма второго компарата определяется в сравнительных конструкциях не первым компаратом, а "хозяйном" - личным глаголом. В связи с этим описываемые конструкции не могут быть обработаны с помощью того аппарата представления сравнительных конструкций, который предлагается в Мельчук 1977 и Саввина 1976.

Предлагаемый третий способ представления сочинительных и сравнительных конструкций с лексико-семантической однородностью сходен для сочинительных и сравнительных конструкций. Ср. ниже структуру фразы (95), включающей сравнительную конструкцию, со структурой фразы (96), включающей сочинительную конструкцию.

(95) Я охотнее говорю о ней, чем с ней.



(96) Я охотнее говорю о ней, а не с ней.



В приведенных структурах следует обратить внимание на два обстоятельства: 1) второй сочиненный член (с ней) в (96) и второй компарат (с ней) в (95) интерпретируются одинаково: каждый из них подчиняется союзу (А или ЧЕМ) и одновременно - глаголу (ГОВОРЯТЬ); 2) сочинительный и сравнительный союзы интерпретируются по-разному: сочинительный союз (А) подчиняется непосредственно первому сочиненному члену, между тем как сравнительный союз (ЧЕМ) не связан непосредственно с первым компаратом - он подчиняется наречию (ОХОТНЕО).

Такое решение формально наиболее выгодно (не требует введения новых поверхностно-синтаксических отношений и новых правил сочетаемости сочиненных членов), а главное, оно лучше согласуется с лингвистической сущностью описываемых конструкций (см. об этом в разделе 2); в частности, отражает как структурную близость сочинительных и сравнительных конструкций, так и существующие между этими конструкциями различия.

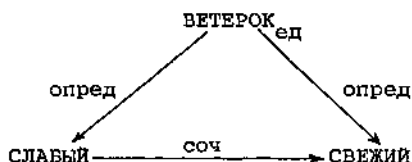
3.5.2. Предлагаемый III способ, видимо, был бы предпочтительнее не только для представления конструкций с лексико-семантической однородностью, но и для представления "обычных" сочинительных и сравнительных конструкций, то есть конструкций с функциональной однородностью членов.

Конструкции с лексико-семантической однородностью достаточно периферийны, и все-таки мы склонны учитывать их при решении общего вопроса о способе представления сочинительных и сравнительных конструкций в целом. Мы руководствуемся при этом двумя соображениями: 1) коль скоро мы признаем конструкции

типа (95) - (96) допустимыми, мы должны выработать для них синтаксическое представление, а предлагаемое представление (связывающее со "смысловым хозяином" каждый из сочиненных или сравниваемых членов) является, на наш взгляд, наиболее (даже, пожалуй, единственно) естественным; 2) возможность употребления подобных конструкций является косвенным свидетельством того, что и в других случаях (т.е. в "обычных" сочинительных и сравнительных конструкциях) связь между вторым компаратом (или каждым из сочиненных членов) и "смысловым хозяином" ощущается говорящим не как чисто смысловая, а как грамматическая связь.

Однако, распространяя данный способ синтаксического представления на все сочинительные и сравнительные конструкции, мы руководствовались не столько этими соображениями, сколько тем, что данный способ более содержательно адекватен и более удобен, чем другие способы.

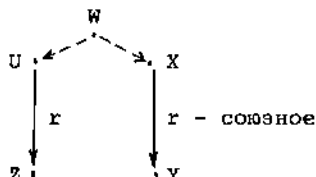
Сочинительным конструкциям типа *Слабый, свежий ветерок* мы, пользуясь III способом, приписываем такую структуру:



Видимо, такое представление сочинительных конструкций наилучшим образом согласуется с высказываниями исследователей (в том числе и тех, которые работают в рамках модели "Смысл  $\Leftrightarrow$  Текст"), касающимися специфики сочинительных конструкций. В самом деле, в Мельчук-Перцов 1973: 73 подчеркивается, что "однотипность синтаксических функций является необходимым условием сочинения" (см. также Мельчук 1977: 268). При нашем подходе эта однотипность синтаксических функций сочиненных членов выражается эксплицитно, чего никак нельзя сказать о представлении, принятом в МСТ. Убедиться в этом нетрудно: достаточно сравнить нашу



в зависимости от функции первого компарата, по следующей схеме (Саввина 1976: 42):



где Z - первый компарат; Y - второй компарат; X - сравнительный союз или союзное слово; r - тип ПСО.

К тому же Е.Н.Саввиной все равно не удастся в ряде случаев обойтись без прямого указания на связь второго компарата с его "смысловым хозяином" (ср. Саввина 1976: 17-19).

3.5.3. Подводя итог сказанному в разделе 3, сформулируем в полном виде предлагаемый III способ поверхностно-синтаксического представления русских сочинительных и сравнительных конструкций.

- III способ
- 1) С "хозяином" связывается каждый из полнозначных сочиненных членов и каждый из компаратов.
  - 2) Сочиненные члены связываются между собой сочинительным и сочинительно-союзным отношениями  
(Миша, соч → Петя соч → и соч-союз → Сережа).
  - 3) Сравнительный союз присоединяется сравнительным или обстоятельственным отношениями.
  - 4) Второй компарат присоединяется к сравнительному союзу сравнительно-союзным отношением  
(чем сравн-союз → Коля; чем сравн-союз → Колю).
  - 5) Из пп. 1)-4) следует, что в синтаксическом представлении сочинительных и сравнительных конструкций используется не дерево, а граф более общего вида, в котором допускается вхождение двух стрелок в один узел.

Разумеется, возможны также компромиссные решения, например, использовать предлагаемый способ для представления лишь таких сочинительных и сравнительных конструкций, где сочинен-

ные или сравниваемые члены равнофункциональны и которые поэтому не могут быть обработаны способом, предлагаемым в Саввина 1976 и Мельчук 1974; 1977.

3.5.4. Особо нам хотелось бы рассмотреть один (очень веский, на наш взгляд) аргумент в пользу III способа. Он касается правил сочетаемости сочиненных или сравниваемых членов (см. 1.3.).

При подходе, принятом в МСТ, комплекс правил сочетаемости сочиненных или сравниваемых членов (так наз. "оператор однородности") выполняет три основные задачи:

1) Оговаривает запреты на взаимную сочетаемость сочиненных (или сравниваемых) членов (Ср.: *Пришли Иванови; Пришли пятеро*; но не \* *Пришли Иванови и пятеро*).

2) Задает синтаксически обусловленную форму второго сочиненного члена или второго компарата (напр., форму дательного падежа существительного СЫН во фразе *Помог дочери и сыну*).

3) Задает для второго сочиненного члена или второго компарата условия, касающиеся внешних связей сочиненной группы (или сравнительной конструкции).

Последний, 3-ий компонент правил сочетаемости нуждается в более детальном описании, которое и дается ниже.

Известно, что при установлении той или иной связи (т.е. того или иного ПСО) кандидаты в члены этого ПСО должны удовлетворять определенным условиям, которые приведены в соответствующем поверхностно-синтаксическом правиле (синтагме).

Условия, касающиеся внешних связей сочинительной или сравнительной конструкции, как правило, в равной мере относятся ко всем членам. Однако при подходе, принятом в МСТ, эти условия интерпретируются существенно по-разному для первого члена конструкции и для всех последующих членов. Для первого члена они (в полном соответствии с лингвистической, содержательной стороной дела) оформляются как условия, касающиеся внешних связей сочиненного члена или компарата с хозяином конструкции. Для последующих членов конструкции те же самые (содержательно) условия интерпретируются иначе - как ограничения на сочетаемость сочиненных или сравниваемых членов.

Поясним сказанное одним примером.

По наблюдению Ю.Д.Апресяна, в случае атрибутивного или квазиагентивного отношения зависимый член не может быть личным местоимением 1-го или 2-го лица (Я, ТЫ, МЫ, ВЫ), ср.:

дом  $\xrightarrow{\text{атриб}}$  отца; его  $\xleftarrow{\text{квазиагент}}$  появление; появление  $\xrightarrow{\text{квазиагент}}$  отца, но не \* дом  $\xrightarrow{\text{атриб}}$  меня; \* появление  $\xrightarrow{\text{квазиагент}}$  меня.

В системе французско-русского АП, разрабатываемой в Информэлектро, это запрещающее условие, естественно, помещается в атрибутивную и квазиагентивную синтагмы, описывающее подобные сочетания русского языка. Однако этого условия в случае сочинительных или сравнительных конструкций оказывается при принятом подходе недостаточно, поскольку атрибутивная и квазиагентивная синтагмы обрабатывают лишь первый член конструкции, но не следующие (ср. расстановку стрелок во фразе (99)):

(99) \* дом  $\xrightarrow{\text{атриб}}$  отца  $\xrightarrow{\text{соч}}$  и  $\xrightarrow{\text{соч-связ}}$  меня.

В результате, чтобы запретить фразы типа (99), нужно дать особое правило в наборе правил сочетаемости сочиненных или сравниваемых членов (в операторе однородности). В неформальной записи это правило выглядит примерно так: если первый из сочиненных или сравниваемых членов является зависимым членом атрибутивного или квазиагентивного отношения, то ни один из последующих членов не может являться местоимением Я, ТЫ, МЫ, ВЫ.

Ясно, что такой способ не оправдан в чисто формальном плане: в операторе однородности дублируется значительная часть правил, содержащихся в синтагмах (подобно тому, как приведенное выше правило дублирует правило, имеющееся в атрибутивной и квазиагентивной синтагмах).

Еще более важным представляется нам то обстоятельство, что при подходе, принятом в МСТ, искажается истинное положение вещей: ограничения на внешние связи сочиненных или сравниваемых членов переносятся внутрь конструкции, интерпретируются как ограничения на сочетаемость членов самой сочинительной (или сравнительной) конструкции.

При нашем подходе подобного дублирования правил не произойдет: все сочиненные или сравниваемые члены обрабатываются

с помощью соответствующих синтагм и поэтому, например, фразы (100) и (101) будут запрещены одним и тем же условием, содержащимся в атрибутивной синтагме (запрещенные ПСО перечеркнуты):

(100) \* Это ~~дом~~ <sup>атриб</sup> → ~~меня~~.

(101) \* Это ~~дом~~ <sup>атриб</sup> → ~~отца~~ <sup>соч</sup> и ~~и~~ <sup>соч-связн</sup> → ~~меня~~.

Неудивительно, что в МСТ комплекс правил сочетаемости сочиненных или сравниваемых членов, предназначенный для решения в с е х т р е х указанных выше задач, оказывается очень сложным и громоздким (ср. Апресян и др.).

При нашем подходе, когда со смысловым хозяином связывается к а ж д ы й из сочиненных или сравниваемых членов, синтаксически обусловленная форма всех сочиненных или сравниваемых членов, а также условия, касающиеся внешних связей этих членов, определяется их "хозяином". В результате комплекс правил сочетаемости сочиненных или сравниваемых членов ("оператор однородности") сильно сокращается и упрощается - он предназначается лишь для решения первой из трех задач, указанных в начале раздела 3.5.4, и представляет собой набор редактирующих правил - таких, которые формулируют запреты, возникающие именно в сочинительных или сравнительных конструкциях. (Примеры таких запретов приведены в 1.3.).

### 3.6. III способ: аргументы за и против.

3.6.1. Выше были предложены три способа поверхностно-синтаксического представления русских сочинительных и сравнительных конструкций. Предпочтительным нам представляется последний из них. На преимуществах этого способа мы останавливались достаточно подробно. В завершение работы следует рассмотреть некоторые важные следствия применения этого способа, представляющиеся, как будто, крайне нежелательными. Их три, но они взаимосвязаны и сводятся, собственно говоря, к одному - нарушение соглашений, принятых в МСТ.

1) Нарушается принятый в МСТ принцип единственности синтаксического хозяина (см. Мельчук 1974: 213) - второй сочиненный член (а также и все последующие) и



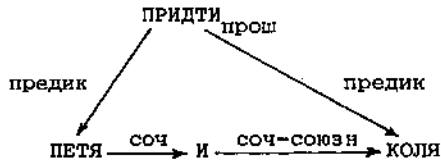
второй компарат оказываются зависящими сразу от двух слов, ср. связи слова КАТЯ в следующих фразах:

(102) Увидел  $\xrightarrow{\text{1-ое компл}}$  Мишу  $\xrightarrow{\text{соч}}$  и  $\xrightarrow{\text{соч-союз}}$  Катю.

(103) Миша  $\xleftarrow{\text{предик}}$  бегаёт  $\xrightarrow{\text{обст}}$  быстрее,  $\xrightarrow{\text{сравни}}$  чем  $\xleftarrow{\text{сравни-союз}}$  Катя.

В связи с этим -

2) Наше формальное представление сочинительных и сравнительных конструкций не соответствует дереву зависимости, принятому в МСТ в качестве формального средства изображения поверхностно-синтаксической структуры. Ср. представление фразы *Петя и Коля пришли*, где "срастаются две ветви":



3) Некоторые отношения, считающиеся в МСТ неповторимыми (предикативное, комплетивные, присвязочное и т. д.), оказываются при нашем подходе повторимыми. Так, в приведенной выше фразе (102) оказываются два 1-ых комплетива (два "прямых дополнения"); во фразе (103) - два подлежащих.

Казалось бы, подход, при котором с главным словом связывается каждый из сочиненных или сравниваемых членов, имеет еще один крупный недостаток: в ряде случаев связываемые нами члены морфологически "рассогласованы", ср. выделенные части следующих фраз:

(104) Так  $\xleftarrow{\text{считает}}$  Сеня,  $\xrightarrow{\text{предик}}$  а  $\xrightarrow{\text{соч}}$  не  $\xleftarrow{\text{соч-союз}}$  я

[рассогласованность: *считает* → *я*].

(105) Сеня ← <sup>предик</sup> бегал → быстрее, → чем → Оля [бегал → Оля].  
 (предик соединяет бегал и быстрее, а быстрее и чем соединяет с Оля)

Это, однако, никак не может свидетельствовать против нашего способа, поскольку подобные случаи "рассогласования" встречаются и при том подходе, который принят в МСТ, ср.:

(106) Пришли <sup>предик</sup> Петя <sup>соч</sup> и <sup>соч-союз</sup> Мама [пришли →  
 → Петя].  
 (предик соединяет пришли и Петя, а соч-союз соединяет и и Мама)

(107) Не ← Катя, <sup>соч</sup> а <sup>соч-союз</sup> Сеня <sup>предик</sup> ходил → в кино  
 [Катя ← ходил].  
 (предик соединяет ходил и в кино, а соч-союз соединяет а и Сеня, а соч соединяет Катя и а)

(108) Катя <sup>соч</sup> и <sup>соч-союз</sup> я <sup>предик</sup> поведем → в Крым [Катя ← поведем].  
 (предик соединяет поведем и в Крым, а соч-союз соединяет и и я, а соч соединяет Катя и и)

3.6.2. Следует подчеркнуть, что принятие III способа представления сочинительных и сравнительных конструкций отнюдь не означает отказа от трех принципов, принятых в МСТ ("единственность синтаксического хозяина", "древесность", "неповторимость некоторых отношений"). Речь идет лишь об ограничении сферы действия этих принципов, которое происходит ровно в одном случае - в случае однородных членов (сочиненных или сравниваемых). Введение этого ограничения представляется нам - и в содержательном, и в формальном плане - достаточно естественным. Подобное ограничение выглядит достаточно оправданным в содержательном плане: естественно считать, что во фразе *Когда и кто приходил? кто* - подлежащее и одновременно член сочинительной цепочки:

Когда <sup>соч</sup> и <sup>соч-союз</sup> кто <sup>предик</sup> приходил?

Естественно также считать, что во фразе *Пришли Коля и Петя* - два подлежащих:

Пришли <sup>предик</sup> Коля <sup>соч</sup> и <sup>соч-союз</sup> Петя,  
 (предик соединяет пришли и Коля, а соч-союз соединяет и и Петя)

а во фразе *Я люблю Катю больше, чем Машу* - два компетива ("прямых дополнения"), из которых второй (*Машу*) зависит также и от сравнительного союза и входит в сравнительный оборот:



2) Либо продублировать в операторе однородности значительную часть тех условий, которые содержатся в синтагмах (см. 3.5.4); либо существенно изменить идеологию МСТ, обрабатывая второй компарат или второй сочиненный член (и все последующие) с помощью тех же синтагм, которые используются при обработке первого компарата или первого сочиненного члена. При этом, например, в сочетании *дом отца и матери* с хозяином (словом *дом*) связывался бы атрибутивной связью лишь первый из сочиненных членов (*отца*), как это принято в МСТ:

(109) *дом*  $\xrightarrow{\text{атриб}}$  *отца*  $\xrightarrow{\text{соч}}$  *и*  $\xrightarrow{\text{соч-союз}}$  *матери*,

но проверялось бы также, удовлетворяет ли второй сочиненный член (*матери*) требованиям, предъявляемым к атрибутивным зависимым и содержащимся в атрибутивных синтагмах; так, атрибутивной синтагмой (а не оператором однородности!) было бы запрещено неправильное сочетание: \**дом отца и меня* (ср. 3.5.4).

3) Изменить представление о правильности поверхностно-синтаксической структуры, разрешив для конструкций с лексико-семантической однородностью ненасыщенность обязательных валентностей, см. ниже (110), а также фразу (111), где, как уже указывалось ранее, формально оказываются ненасыщенными все обязательные валентности слова *командирован*.

(110) Кто  $\xrightarrow{\text{соч}}$  и  $\xrightarrow{\text{соч-союз}}$  где находился  $\xrightarrow{\text{обст}}$  в это время?

(111) Когда,  $\xrightarrow{\text{обст}}$  кто, кем, куда и на какой срок командирован?

Воле того, в (111) формально отсутствует подлежащее и, видимо, в соответствии с соглашением, принятым в МСТ, должно быть восстановлено нулевое подлежащее или же данная фраза должна интерпретироваться как бесподлежащая. И то, и другое довольно неестественно (антиинтуитивно) и к тому же вызывает сложности чисто формального порядка.

3.6.3. Таким образом, приходится выбирать не между следованием идеологии МСТ и отступлением от нее, а между несколькими разными способами уточнения и дополнения идеологии модели.

Все три предложенных способа поверхностно-синтаксического представления русских сочинительных и сравнительных конструкций кажутся нам приемлемыми, однако один из них, III-ий, является, на наш взгляд, предпочтительным, поскольку он:

1) предельно прост, не требует введения специальных ПСО и приводит к резкому упрощению правил сочетаемости однородных членов (т.е. правил оператора однородности);

2) лучше, чем два других способа, соответствует содержательной стороне дела.

Автор выражает искреннюю признательность Ю.Д.Апресяну, И.М.Вогуславскому, Л.Л.Иомдину, Л.П.Крысину, С.М.Кузьминой, Н.В.Перцову и Е.Н.Саввиной, ознакомившимся с работой и сделавшим ряд важных критических замечаний.

#### ЛИТЕРАТУРА

- МЕЛЬЧУК, И.А. 1974: Опыт теории лингвистических моделей "Смысл  $\leftrightarrow$  Текст", Москва
- МЕЛЬЧУК, И.А. 1977: О типах поверхностно-синтаксических отношений (три критерия различения). - В: Russian Linguistics 3, 245-270.
- МЕЛЬЧУК, И.А. и Н.В.ПЕРЦОВ. 1973: Поверхностно-синтаксические отношения в английском языке. Ин-т русск. языка АН СССР (Предв. публ. группы экспер. и прикл. лингвистики. Вып. 43). Москва
- ПАДУЧЕВА, Е.В. 1974: О семантике синтаксиса. Материалы к трансформационной грамматике русского языка. Москва
- САВВИНА, Е.Н. 1976: Фрагмент модели поверхностного синтаксиса русского языка. III. Сравнительные конструкции (сравнительные и отсоединенные синтагмы). - В: Научно-техническая информация, серия 2, № 1, 38-43 (первая часть; вторая часть - в рукописи).
- АПРЕСЯН, Ю.Д., И.М.ВОГУСЛАВСКИЙ, Л.Л.ИОМДИН, Л.П.КРЫСИН, Н.В.ПЕРЦОВ, В.З.САВНИКОВ: Общее строение модели русского поверхностного синтаксиса (в печати)



Л. КРЫСИН (Москва)

## СОВРЕМЕННАЯ РУСИСТИКА: ЛЕКСИКОЛОГИЯ И ЛЕКСИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА

Обзор работ за 1974 - 1977 гг.

Этот обзор является хронологическим продолжением двух предыдущих работ автора; см.: Обзор работ по русскому литературному языку. Лексика. Институт русского языка АН СССР, 1972; Современная русистика: лексикология и лексическая семантика. Обзор работ за 1970-1973 гг. - "Wiener Slawistischer Almanach", 1978, Bd. 2, стр. 183-208.

О критериях отбора материала и принципах описания реферируемой литературы см. в предисловии к первой из указанных работ.

### Список сокращений

АДЦ - автореферат докторской диссертации  
АКЦ - автореферат кандидатской диссертации  
АПЛиС - "Актуальные проблемы лексикологии и словообразования",  
Новосибирск  
ВИНИТИ - Всесоюзный Институт Научной и Технической Информации  
ВЯ - "Вопросы языкознания", Москва  
ИЯШ - "Иностранные языки в школе", Москва  
МГПИ - Московский Государственный Педагогический Институт  
МГУ - Московский Государственный Университет  
РЯЗР - "Русский язык за рубежом", Москва  
РЯШ - "Русский язык в школе", Москва  
РЯ - "Русское языкознание", Алма-Ата  
ФН - "Научные доклады высшей школы. Филологические науки",  
Москва  
ФС - "Филологический сборник", Алма-Ата  
ЯО - "Язык и общество", Саратов  
СР - "Československá rusistika", Прага

### ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальные вопросы грамматики и лексики современного русского языка. М., МГПИ, 1976. 251 стр.
2. Актуальные вопросы семантики и синтаксиса. Л., 1977. 124 стр.
3. Актуальные проблемы лексикологии. Тезисы докладов. Новосибирск, 1974. 106 стр.

4. Актуальные проблемы лексикологии и грамматики русского языка. Кишинев, 1977. 112 стр.
5. Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. Новосибирск. Вып.3, 1974; вып.4, 1975; вып.5, 1976; вып.6, 1977.
6. Акуленко В.В. Лексические интернационализмы и методы их изучения. - ВЯ, 1976, № 6, стр. 50-63.
7. Александрова О.И. К проблеме классификации новых слов. - "Научные труды Куйбышевского пед. института", 1974, т. 133, стр. 3-19.
8. Александрова О.И. Неологизмы и окказионализмы. - Там же, т. 145, 1974, стр. 3-9.
9. Алексеев Д.И. Слово или словосочетание? - "Вопросы русского языкознания". Куйбышев, 1976, стр. 76-90.
10. Анисимова Т.И., Иванова Э.Э., Ульянов Р.В. Пособие по лексической сочетаемости слов русского языка. Минск, 1975. 304 стр.
11. Апресян Ю.Д. Значение и оттенок значения. - "Известия АН СССР. Серия литературы и языка", 1974, вып.4, стр. 320-330.
12. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. М., 1974. 367 стр.
13. Арутюнова Н.Д. Номинация и текст. - "Языковая номинация. Виды наименований". М., 1977, стр. 304-357.
14. Арнаудов Д. Семантико-функциональная характеристика некоторых соотносительных имен прилагательных в русском языке. - "Болгарская русистика". София, 1976, № 6, стр. 16-20.
15. Базилевич Л.И., Кривчанко Е.Л. Типы семантических связей и лексико-семантические группы слов. - ФН, 1977, № 3, стр. 84-90.
16. Вахмутова Н.И. О понятии регулярности в развитии переносных значений слова. - "Проблемы развития языка". Саратов, 1977, вып.1, стр. 26-35.
17. Вирюлин Л.А. Verba meteorologica и их диатезы в современном русском языке. - "Проблемы лингвистической типологии и структуры языка". Л., 1977, стр. 151-163.
18. Богуславский А. Семантико-синтаксические модели глаголов действия. - "Slavica Slovaca". Bratislava, 1974, № 3, стр. 302-304.
19. Богуславский И.М. О семантическом описании русских деепричастий: неопределенность или многозначность? - "Известия АН СССР. Серия литературы и языка", 1977, вып.3, стр. 270-281.
20. Вочан К.Г. Функциональный аспект проблемы лексической синонимии. - РЯ, 1975, вып.3, стр. 49-51.
21. Брагина А.А. Незамкнутость синонимических рядов. - ФН, 1974, № 1, стр. 43-52.
22. Брагина А.А. Нейтрализация на лексическом уровне. - ВЯ, 1977, № 4, стр. 61-71.
23. Брагина А.А. Синонимы или quasi-синонимы? (Семантика отражения). - ВЯ, 1976, № 1, стр. 62-72.
24. Будагов Р.А. Категория значения в разных направлениях современного языкознания. - ВЯ, 1974, № 4, стр. 3-20.
25. Вархона М. О некоторых особенностях адективных антонимов. - "Studia Rossica Poznaniensia". Poznań, 1974, т. 6, с. 119-128.
26. Васильев Л.М. Семантика глаголов звучания в современном русском языке. - "Системные отношения в лексике и методы их изучения". Уфа, 1977, стр. 3-20.
27. Вишнякова О.В. Лексические паронимы и слова с общей понятийно-логической соотносительностью. - РЯШ, 1974, № 3, стр. 79-81.
28. Вишнякова О.В. Паронимы в русском языке. М., 1974.
29. Войтик Л.С. К вопросу о смысловой структуре слова. АКД. Алма-Ата, 1975. 39 стр.
30. Вопросы лексики и синтаксиса. Тезисы докладов. Шушуй, 1974. 174 стр.



31. Вопросы лексикологии. Новосибирск, 1977. 206 стр.
32. Вопросы лексической и грамматической семантики. Владимир, 1976.
33. Вопросы семантики. Вып.1, Л., 1974; вып.2, Л., 1976.
34. Вопросы семантики русского языка. М., МПИ, 1976. 244 стр.
35. Вопросы сочетаемости языковых единиц. Саратов, 1974. 152 стр.
36. Гаврилова В.И. Особенности семантики, синтаксиса и морфологии глаголов присоединения. - "Семиотика и информатика". М., ВИНТИ, 1975, вып.6, стр.144-164.
37. Гак В.Г. Сопоставительная лексикология. М., 1977. 264 стр.
38. Голев Н.Д. Система номинации конкретных предметов в русском языке. АКД. Томск, 1974. 21 стр.
39. Гольдман В.Е. К проблеме обращения как лексической категории. - ЯО, вып.4, стр. 19-31.
40. Гордаев Ю.М. О семантике и синтаксических свойствах глаголов движения с приставкой *вз-*(*вс-*). - "Вопросы сочетаемости языковых единиц". Саратов, 1974, стр. 23-28.
41. Грабе В. Опыт сопоставления валентно-дистрибутивного и компонентного анализа глагола "взять". - СР, 1977, 6.1, стр. 8-12.
42. Гудавичюс А. Типологическое исследование лексико-семантической группы глаголов зрительного восприятия в литовском и русском языках. - "Kalbotyra". Вильнюс, 1974, т.26, № 2, стр. 86-102.
43. Денисов П.Н. Очерки по русской лексикологии и учебной лексикографии. М., МГУ, 1974. 255 стр.
44. Дудников А.В. Русский язык. Лексика и фразеология. М., 1974. 320 стр.
45. Ермакова Е.Н. Семантические оттенки глаголов с приставкой *перес-* значением интенсивного действия. - "Вопросы грамматики и семантики русского языка". М., 1977, стр. 47-56.
46. Ефремов Л.П. Лексическое заимствование и словообразование. - "Иностранная филология". Алма-Ата, 1974, вып.3, стр. 111-118.
47. Жукowska Е.Е. Семантический анализ некоторых глаголов эмоционального состояния и их производных. АКД. М., 1975. 21 стр.
48. Земскова Л.Д. Оразова З.А. О некоторых аспектах системного описания лексики русского языка. - "Вопросы лексики и грамматики русского языка". Ашхабад, 1976, стр. 12-21.
49. Зотова Т.Я. О своеобразии лексической сочетаемости глаголов "вызывать" и "приводить" (на материале научно-технической литературы). - "Вопросы грамматики и семантики русского языка". М., 1977, стр. 57-65.
50. Ибрагимова В.Л. Семантическое поле глаголов движения в современном русском языке. АКД. Уфа, 1975. 25 стр.
51. Исследования по семантике. Уфа, 1975.
52. Карунц Р.Г. Семантическая структура глаголов звучания в современном русском языке. АКД. М., 1975. 24 стр.
53. Климова Л.И. Антонимические значения полисемантических слов в современном русском языке. АКД. Л., 1975. 22 стр.
54. Коваленко Л.В. Фазисные глаголы в современном русском языке. АКД. М., 1975. 23 стр.
55. Ковтун Л.С. Экспрессивные новации в современной лексике. - "Лексика. Терминология. Стили". Горький, 1977, вып.6, стр. 56-60.
56. Копыленко М.М. О семантической природе молодежного жаргона. - "Социально-лингвистические исследования". М., 1976, стр. 79-86.
57. Котелова Н.З. Значение слова и его сочетаемость. (К формализации в языкознании). Л., 1975. 164 стр.
58. Котелова Н.З. Лексическая сочетаемость слова в современном русском языке. АДД. Л., 1977. 39 стр.
59. Крейдлин Г.Е. Лексема ДАЖЕ. - "Семиотика и информатика", вып.6, М., ВИНТИ, 1975, стр. 102-115.

60. Кузнецова И.Н. О паронимии. - "Вестник МГУ. Филология", 1976, № 1, стр. 34-43.
61. Кузнецова Э.В. Русские глаголы "приобщения объекта" как функционально-семантический класс слов. АДД. М., 1974. 27 стр.
62. Лексикологические исследования. Якутск, 1976. 100 стр.
63. Лексикологический сборник. Варнаул, 1977. 84 стр.
64. Листрова Ю.Т. К вопросу о разграничении иноязычных заимствований и иноязычных вкраплений (на лексическом уровне) в русской речи. - "Материалы по русско-славянскому языкознанию". Воронеж, 1977, стр. 56-61.
65. Лощманова Л.Т. К вопросу о функционировании жаргонных и жаргонизированных лексических единиц в речи молодежи. - "Вопросы лексикологии и синтаксиса русского языка". Смоленск, 1975, стр. 61-69.
66. Лукьянова Н.А. Образы множества в языке и речи. - АПШС, вып. IV, 1975.
67. Лукьянова Н.А. Лексико-семантическая группа "множество" в системе русского литературного языка и говоров. - АПШС, вып. III, 1974, стр. 12-22.
68. Лыков А.Г. Современная русская лексикология. (Русское окказиональное слово). Учебное пособие. М., 1976. 119 стр.
69. Марковский И.К. Слова со значением "неопределенной множественности" в современном русском языке. - ФЯ, 1974, № 4, стр. 77-84.
70. Мартысюк Н. Некоторые особенности фонетического освоения немецких заимствований в русском языке. - "Acta Univ. Wratislaviensis", 1976, № 330. Slavica Wratislaviensia, № 9, s. 109-124.
71. Мартысюк М. О семантической адаптации немецких заимствований в русском языке. - Там же, 1974, № 194. Slavica Wratislaviensia, № 4, s. 139-149.
72. Мельникова А.И. К вопросу о русских омографах. - РЯШ, 1974, № 4, стр. 80-84.
73. Методы изучения лексики. Минск, 1975. 232 стр.
74. Миллер А.А. Некоторые способы образования стилистически сниженной лексики современного русского языка. - ФС, вып. 13-14, 1974, стр. 287-296.
75. Милославский И.Г. Семантическая структура русских производных существительных со значением предмета. (К постановке вопроса). - ФЯ, 1975, № 6, стр. 55-59.
76. Моисеева Л.Ф. Названия птиц в русском языке. АКД. Киев, 1974. 24 стр.
77. Морковкин В.В. Опыт идеографического описания лексики. М., МГУ, 1977. 166 стр.
78. Морозова В.М. Антонимия имен существительных в современном русском языке. АКД. Куйбышев, 1974. 24 стр.
79. Муратова Т.П. К вопросу о новообразованиях в современном русском языке. - "Вопросы языкознания и литературоведения". Алма-Ата, 1977, стр. 90-95.
80. Нгуен Нгок Хунг. Отношения полисемии и синонимии в тематической группе слов. АКД. М., 1974. 27 стр.
81. Никитин В.А. Лексическая синонимия в рамках лексико-семантической системы "характер человека". - "Труды Киргизского гос. университета". Фрунзе, 1974. Филологические науки, вып. 18, стр. 68-78.
82. Новиков Л.А. Заметки о лексической антонимии. - РЯШ, 1976, № 2, стр. 72-77.
83. Новоселова Т.И. Семантические признаки глаголов созидания. - "Научные труды Новосибирского пед. института", 1974, вып. 10, стр. 68-84.
84. Нуриджметова А.Г. Синонимия качественных прилагательных в русском языке. АКД. Л., 1977. 14 стр.

85. Осипова Л.И. О латинизмах в лексике современного русского языка. - "Лингвистический сборник". М., 1977, вып.9, стр. 11-22.
86. Основы теории лексического калькирования. Алма-Ата, 1974. 191 стр.
87. Очерки по лексике и фразеологии. Ростов н/Д, 1974. 147 стр.
88. Очерки по лексике и фразеологии. Ростов н/Д, 1976. 113 стр.
89. Пабауская Т.И. Пособие по лексической синонимии. М., МГУ, 1975. 137 стр.
90. Падучева Е.В. Понятие презумпции в лингвистической семантике. - "Семантика и информатика", вып. 8. М., ВИНТИ, 1977, стр. 91-124.
91. Пак Г.А. К вопросу о принципах выделения глаголов речи. - "Научные труды Новосибирского пед. института", 1975, вып. 119, стр. 27-37.
92. Пеньковская Н.П. Космическая лексика в русском литературном языке. АКД. Л., 1974. 25 стр.
93. Полищук Г.Г. К вопросу о семантическом дублировании и его роли в развитии и функционировании языка. - "Проблемы развития языка". Саратов, 1977, стр. 16-25.
94. Попова М. Относительно омонимов. О сущности и структуре системы омонимов в русском языке. - "Russian Linguistics", Dordrecht, 1976, no.2, p. 134-144.
95. Пособие по лексикологии русского литературного языка. Под ред. Л.В. Колецкого. Прага, 1974. 203 стр.
96. Потемкина Н.Ф. Семантико-морфологическое освоение немецких заимствований в современном русском литературном языке. АКД. М., 1977. 24 стр.
97. Принципы и методы семантических исследований. М., 1976. 379 стр.
98. Проблемы лексической и грамматической семантики. Владимир, 1975. 163 стр.
99. Проблемы лексической и грамматической семасиологии. Владимир, 1974. 206 стр.
100. Проблемы семантики. М., 1974. 383 стр.
101. Прохорова В.Н. Энантисемия в современном русском языке. - "Вопросы русского языкознания", вып. 1, 1976, стр. 157-165.
102. Путьягин Г.А. О принципах организации групп слов в лексической системе. АКД. Воронеж, 1975. 22 стр.
103. Раминдер П.С. Сущствительные-неологизмы со значением лица в современном русском языке. АКД. М., 1975. 16 стр.
104. Родичева Э.И. О пресуппозиционном аспекте антонимии. - "Исследования по структурной и прикладной лингвистике". М., 1975, стр. 152-158.
105. Сафонова И.К. Семантический фактор в формировании вторичного лексического значения. АКД. М., 1975. 27 стр.
106. Салимов Ш.Г. К вопросу об изучении глаголов речи русского языка. - ФС, вып. 15-16, 1975, стр. 191-197.
107. Селиверстова О.Н. Компонентный анализ многозначных слов. (На материале некоторых русских глаголов). М., 1975. 240 стр.
108. Семантика языковых единиц. Тезисы докладов. Л., 1975. 153 стр.
109. Сергеева Н.Н. Опыт формальной характеристики глаголов мысли и речи. - РЯ, 1976, вып. 4, стр. 15-19.
110. Сергеева Т.Д. К вопросу о причинах возникновения отношений омонимии. (На материале глаголов движения). - "Русское слово в языке и речи". Кемерово, 1977, вып. 2, стр. 31-39.
111. Сидорчук Ю.И. О систематизации латинизмов, бытующих в современном русском литературном языке. - "Учёные записки Азербайджанского пед. института". Баку, 1974, № 3, стр. 23-27.
112. Скрибник Е.К. О сочетаемости абстрактных существительных с количественным определением в современном русском языке. - "Вопросы

- лексикологии". Новосибирск, 1977, стр. 77-85.
113. Слово как предмет изучения. Л., 1977. 154 стр.
  114. Соколовская Ж. Использование элементов комбинаторики при анализе синонимических отношений. - ФН, 1975, № 2, стр. 82-89.
  115. Стародумова Е.А. Функции ограничительного слова "только" в современном русском языке. - "Синтаксические связи в русском языке". Владивосток, 1974, стр. 32-52.
  116. Степанова Г.В. Многозначное слово как структура. - "Лекции по русскому языкознанию". Калининград, 1975, стр. 36-51.
  117. Сырбу Р. Семный анализ антонимов. - РЯЗР, 1975, № 5, стр. 86-89.
  118. Твердомед Т.В. К вопросу о семантической ассимиляции интернациональных слов. - "Научные труды Куйбышевского пед. института", т. 147, 1974, стр. 195-207.
  119. Токарева Т.Е. Лексико-семантическая группа прилагательных, обозначающих температуру, в современном русском языке. АКД. М., 1976. 28 стр.
  120. Туркина Р.В. Семантическая структура слова. Учебное пособие. Калинин, 1977. 84 стр.
  121. Убийко В.И. Лексическая сочетаемость абстрактных сумествительных в современном русском языке. АКД. Воронеж, 1975. 18 стр.
  122. Убин И.И. Лексические средства выражения категории интенсивности. АКД. М., 1974. 33 стр.
  123. Фоменко Ю.В. Из наблюдений над семантическими классами многоместных глаголов в русском языке. - "Научные труды Новосибирского пед. института", вып. 137, 1977, стр. 65-86.
  124. Фоменко Ю.В. Семантические классы переходных глаголов, управляющих формой "е + вкл. падеж", в русском языке. - "Вопросы лексикологии". Новосибирск, 1977, стр. 58-76.
  125. Фомина М.И. Изменение значений некоторых слов в современном русском языке. Учебное пособие. М., 1975. 39 стр.
  126. Хромых Г.С. Типы мотивации значений у русских существительных (ЛСГ "помещение"). - "Материалы по русско-славянскому языкознанию". Воронеж, 1977, стр. 139-143.
  127. Чедва В.В. О взаимоотношении единиц номинации. - "Труды Тбилисского университета", 1974, № 6-7, стр. 197-207.
  128. Червенкова И. Адвербиальные показатели степени признака в русском языке. - "Софийский университет. Годовник. Факультет по славянски филологии". София, 1977, стр. 121-188.
  129. Червенкова И. О показателях меры признака. (На материале современного русского литературного языка). - "Софийский университет. Годовник. Факультет по славянски филологии". София, 1975, стр. 7-110.
  130. Чермесина М.И. Рыжкина О.И. Экспрессивно-лексический фонд русского языка. - АПЛиС, вып. VI, 1977, стр. 3-24.
  131. Шелякин М.А. Об особенностях семантики и употреблении местоимений ВСЕ, КАЖДЫЙ, ВСЯКИЙ, ЛЮБОЙ в русском языке. - РЯЗР, 1977, № 3, стр. 86-89.
  132. Шермет Т.К. Глаголы движения в современном русском языке. - "Сборник за филологију и лингвистику". Нови Сад, 1975, т. 18, № 2, стр. 31-59.
  133. Шестакова Н.А. Проблемы ассимиляции слов иноязычного происхождения в русском языке. АКД. Л., 1974. 23 стр.
  134. Шмалев Д.Н. Современный русский язык: Лексика. Учебное пособие. М., 1977. 336 стр.
  135. Шрам А.Н. Семантическая классификация качественных прилагательных. - "Вопросы семантики". Л., 1974, вып. 1, стр. 3-17; 1976, вып. 2, стр. 27-45.
  136. Щетинкин В.Е. О глаголах говорения в русском и французском языках. - ИЯШ, 1976, № 3, стр. 97-99.

137. Якубовская М.Д. Внутренние причины разщепления семантического тождества слов. - ФН, 1977, № 3, стр. 53-63.
138. Ямалова В.В. К вопросу об изучении глаголов движения в русском языке. - ФС, 1976, вып. 17, стр. 152-164.
139. Янко-Триницкая Н.А. Местоименные слова со значением неопределенности. - ЯЯШ, 1977, № 1, стр. 71-73.
140. Яцюк Т.А. К вопросу о семантике частиц. - Сборник научных трудов Ташкентского университета, 1976, № 519, стр. 99-104.
141. Apresjan J.D. Antonimny leksykalne i przekształcenia wyrażeń antonimicznych. - "Tekst i język". Wrocław e.a., 1974, s. 177-199.
142. Brones J. K metodické typologii ruského lexika. - "Ruský jazyk", Praha, 1974-1975, 10, s. 446-451.
143. Christmann K. Probleme bei der Bildung semantischer Verbgruppen. - "Zur Russischausbildung in Universitäten und Hochschulen". Halle (Saale), 1977, S. 88-98.
144. Dulewiczowa I. Nomina actionis we współczesnym języku rosyjskim. Wrocław, 1976. 148 s.
145. Fontaine J. Sur la nature de l'opposition dans la catégorie dite des verbes de mouvement en Russe contemporain. - "Revue des études slaves". Paris, 1973, t. 49, p. 147-158.
146. Janus E. Wykładniki intensywności cechy w języku rosyjskim. - "Semantyka tekstu i języka". Wrocław e.a., 1976, s. 269-280.
147. Janus E. Bardzo. - Wielki. - Duży. - "Słownik i semantyka". Wrocław e.a., 1975.
148. Radtke D. Zur Funktion und Verwendung russischer Verbalsubstantive. - "Wissenschaftl. Zeitschrift der Moritz-Arndt-Universität", Gesellschafts- und Sprachwissenschaft, 1975, 3, S. 161-165.
149. Rehwaldt H. Zur Polysemie der Präposition "protiv" in der russischen Sprache der Gegenwart. - "Wissenschaftl. Zeitschrift der Wilhelm-Pieck-Universität", Gesellschafts- und Sprachwissenschaft. Rostock 1976, Hf. 4-5, S. 341-344.
150. Rutkowska M. Rzekomu wulgarizm "орснять". - "Studia Rossica", 1. Poznań, 1976, s. 100-102.
151. Růžička R. О трех аспектах взаимопроникновения синтаксиса и семантики. - "Linguistische Arbeitsberichte", 16. Leipzig, 1977, S. 23-30.
152. Vascenco V. Dificultăți ale lexicului rus. Elemente de semantică contrastivă. București, 1975. 193 s.
153. Veyrenc J. Глагольная валентность и номинализация. - "Russian Linguistics". Dordrecht, 1974, no. 1, p. 37-45.
154. Walther G. Zur Syntax und Semantik reziproker Reflexivverben. - "Zeitschrift für Slawistik", 1977, Hf. 4, S. 503-511.
155. Ward D. On indefinite pronouns in Russian. - "Slavonic and East European review", vol. 55, no. 4, p. 444-449.

#### А. Лексикология

1. Изучение изменений в словаре современного русского языка. Это направление исследований представлено несколькими работами о неологизмах: см. [7], [8], [79], [92] и [103]. О.И. Александрова в [7] и [8] делает попытку разграничить неологизмы и окказиональные слова и кладет в основу такого разграничения "функциональный критерий": неологизмы - это номинативные единицы, а окказионализмы - слова

характеризующие, предикативные. В [79] рассматриваются причины появления новых слов: 1) потребность в номинации; 2) нарушение автоматизма речи вследствие необходимости выразить мысль в нестандартной форме. Полемицируя с О.И. Александровой, автор [79] считает неологизмы фактами языка, а окказионализмы - фактами речи.

В [103] среди неологизмов выделяется группа сумествительных со значением лица и в результате их изучения устанавливается продуктивность некоторых словообразовательных типов в этой группе, отмечаются семантические свойства указанных имен.

Диссертация [92] посвящена "монографическому" изучению лексики, связанной с освоением космоса, среди которой много новообразований.

2. Проблемы заимствования иноязычной лексики и ее освоения исследуются в ряде статей и кандидатских диссертаций: см. [46], [64], [70], [71], [85], [86], [96], [111], [133], а также [6] и [118], где рассматриваются вопросы, связанные с освоением интернационализмов.

В [64] делается попытка разграничить заимствования и иноязычные вкрапления: к последним автор относит морфологически не членимые лексемы чужого языка, используемые обычно в идиолекте одного лица или нескольких лиц. От них отличаются иноязычные окказионализмы - слова, вышедшие за пределы речи билингвов и употребляемые достаточно широко одноязычными говорящими (о'кей, чао), а также фразеологизмы типа Rot Front и экзотизмы. Однако четких критериев различения всех этих разрядов иноязычной лексики в работе не дается.

Фонетическое и семантическое освоение русским языком немецкой лексики изучается в [70], [71], [96], испанской - в [133], продуктивные типы создания слов из латинских элементов рассматриваются в [85], а автор [111] пытается систематизировать существующие в русском языке латинизмы на основании их семантических и словообразовательных различий.

В работах Л.П. Ефремова и его учеников (см., например, [86]) продолжают исследоваться вопросы семантического и словообразовательного калькирования.

3. В последние годы заметно усилился интерес к проблеме н о м и н а ц и и. Теоретические аспекты этой проблемы освещаются в двух сборниках, подготовленных в Институте языкознания АН СССР: "Языковая номинация. Общие вопросы" и "Языковая номинация. Виды наименований"

(оба - 1977 год). Среди этих аспектов такие, как социальная и коммуникативная детерминированность лексических наименований, социально-психологические и языковые факторы при выборе наименования, соотношение первичной и вторичной номинации, стилистически и контекстно обусловленное название объектов, классификация типов наименований и Нек. др.

Н.Д. Арутюнова в [13] на материале русского языка выделяет разные виды номинаций в тексте: э к з и с т е н ц и я л ь н а я (Жил-был один *крестьянин*), и д е н т и ф и ц и р у ю щ а я, специфическим свойством которой является гетерономинативность (*командир брига, пират, флибустьер, Арчибальд Арчибальдович* - об одном и том же лице, в романе М. Булгакова "Мастер и Маргарита"), п р е д и к а т и в - н а я (Справедливее всего назвать его: *хозяин, приобретатель*), а п е л л я т и в н а я (номинации-обращения: *Добрый человек!* Поверь мне).

Номинативные средства русского языка для обозначения конкретных предметов исследуются в работах Н.Д. Голева (см. [38]). Автор различает два основных класса номинативных единиц (с подклассами в каждом): о т о ж д е с т в л я ю щ и е, когда название предмету дается на основании сравнения его с другим (*кошка, собачка*), и выделяющие, когда путем наименования данный предмет выделяется из совокупности сходных с ним (*детская ванна, ванна для стирки*). Конкретным материалом в [38] служат окказиональные наименования бытовых предметов и их частей и узусальные наименования видов птиц. В частности, автор указывает на различия в наименовании предмета в зависимости от ситуации речи, от аспекта, в котором рассматривается предмет говорящим, от психологических затруднений в процессе общения (ср. наименования типа *железяка, штуковина* - в ситуации, когда говорящий не знает или не может вспомнить название вещи).

Различные признаки объектов, служащие основанием для номинации, а также соотношение номинативных единиц (семантическое и формальное) рассматриваются в [127].

4. Отдельное направление в лексикологических исследованиях представляют работы, в которых изучается л е к с и к а различных языковых подсистем: просторечия, жаргонов, профессиональных языков, а также стилистических разновидностей литературного языка. Так, А.А. Миллер в [74] обращает внимание на пути и способы, которыми пополняется разряд стилистически сниженной лексики.

М.М. Копыленко в [56], анализируя лексические средства современного молодежного жаргона, показывает, что в жаргоне число означающих значительно преобладает над числом означаемых, то есть, иначе говоря, жаргонная лексика богата синонимами, используемыми для наименования сравнительно небольшого круга предметов, свойств и действий: автор выделяет всего 10-12 идеографических рубрик ('Лица': *кадр, чуешика, кореш* и под., 'Пейоративные действия и состояния': *офонареть, засохнуть, базарить* и под., 'Еда, выпивка': *рубон, нажираться* (напиться пьяным) и др.).

Автор [65] исследует способы обновления экспрессивных средств в молодежной речи: переосмысление (*предки* - 'родители'), новообразования (*дождяра, закусон*), - а также процессы вхождения жаргонной лексики в речевой оборот литературно говорящих людей (ср. слова типа *показуза, жожа, симпатия, алкаш, жлоб* и под.). Приводятся оценки, которые дали различным жаргонным словам информанты-студенты.

### В. Лексическая семантика.

1. **Т е о р е т и ч е с к и е   в о п р о с ы .** Широкий круг теоретических проблем современной семантики рассматривается Ю.Д. Апресяном в [12]. Эта его книга представляет собой обобщение исследований автора в области теории лексических значений. Концепция книги находится в русле направления, которое получило название "модель Смысл  $\leftrightarrow$  Текст".<sup>1</sup> Ю.Д. Апресян является одним из основных представителей этого направления. В [12] он исходит из положения, что основная задача лингвистики состоит в том, чтобы *м о д е л и р о в а т ь* человеческое в л а д е н и е я з ы к о м . Точное и непротиворечивое описание смысла языковых единиц является одним из важнейших этапов такого моделирования. Рассматривается проблема семантического языка, или языка толкований, на котором должно вестись указанное описание (подробнее об этом см. наши предыдущие обзоры).

От проблемы толкований автор переходит к характеристике валентностной структуры слова и его модели управления. Он показывает, что при перифразировании, которое является существеннейшим компонентом владения языком, используются синонимические средства, включающие в себя синонимы, антонимы, конверсивы и слова с регулярной многозначностью. В книге дан обстоятельный и подробный анализ синонимических средств русского языка. В заключительной части формулируются неко-



торые правила перифразирования, а также семантические ограничения, накладываемые на преобразования (фильтры).

С представлением о языковом знаке как о четырехкомпонентной структуре (Имя, значение, синтактика и прагматика - см. работы Ч. Морриса и И.А. Мельчука) связано высказываемое Ю.Д. Апресяном в другой его работе [11] мнение, согласно которому термин "оттенок значения", широко используемый в современных семантических исследованиях, излишен: он называет - очень неточно - то, что должно описываться либо как особенность значения слова, либо как свойство его синтактики или прагматики.

Книга Н.Э. Котеловой [57] представляет собой критику того направления в современной семантике, которое получило развитие прежде всего в работах Ю.Д. Апресяна, А.К. Жолковского и И.А. Мельчука. Н.Э. Котелова отрицательно оценивает попытки авторов модели "Смысл  $\leftrightarrow$  Текст" создать искусственный семантический язык для описания значений слов, обвиняет их в неправомерном сгущении красок при характеристике современного положения в русской лексикографии (отсутствие единых принципов толкования, тавтологичность толкований, их избыточность или, напротив, недостаточность и т.п. - примеры см. в работах Ю.Д. Апресяна), считает, что логические построения указанных авторов противоречивы, а предлагаемые ими толкования русских слов "нечитабельны". Из этой критики очевидно, что Н.Э. Котелова не принимает идеи **р р а з л и ч н о м** подходе к языку-объекту и к метаязыку (отсюда, например, ее требование, согласно которому толкования должны быть идиоматичными (1)).

Как кажется, стремление Н.Э. Котеловой любыми способами дезавуировать результаты, полученные в работах рассматриваемого ею направления, помешало ей преодолеть раздражение и глубоко вникнуть в **о б щ у ю к о н ц е л ц и ю** этого направления. Поэтому критика ее в большинстве случаев неубедительна, относится ли она к теоретическим положениям авторов модели "Смысл  $\leftrightarrow$  Текст" или же к предлагаемым ими конкретным решениям. На этом фоне теряются немногие справедливые возражения автора [57], касающиеся отдельных толкований, равнозначных преобразований, стилистического разграничения слов, реализующих значения лексических параметров, и нек. др.

Проблемы идеографического описания лексики рассматриваются в книге В.В. Морковкина [77]. Среди этих проблем такие, как смысловое (понятийное) членение мира и, в связи с этим, парадигматическая

классификация лексики (пример: построение класса слов с общим значением 'средства передвижения'), валентностные свойства слов и особенность их лексической сочетаемости. Идеографическое описание слова автор понимает, с одной стороны, как парадигматическую группировку лексики (разбиению словаря на группы предшествует понятийный анализ универсума), а с другой, как каталогизацию и явное представление валентностных связей слова, его лексической сочетаемости. На примере слов со значением времени автор показывает, что анализ сочетаемостных связей слова позволяет выявить его смысловые различия.

В книге О.Н. Селиверстовой [107] исследуются значения русских глаголов ИМЕТЬ, БЫТЬ, ДАТЬ, ВЗЯТЬ, ПОЛУЧИТЬ и особенности их употребления в речи. Семантика и употребление этих слов отличаются, как известно, сложностью; автору во многих случаях удается вскрыть природу этой сложности и показать тонкие смысловые различия изучаемых глаголов. Исследование ведется методом компонентного анализа. По мнению автора, компонентный анализ весьма перспективен для изучения не только семантически замкнутых групп слов (типа терминов родства), но и семантически незамкнутых (как в случае исследованной ею группы русских глаголов). При этом не ставится какая-либо цель применения компонентного анализа: для чего необходимо изучение тех или иных групп лексики с помощью этого метода? Ср. те работы по семантике, в которых задача описания смысла слов (или других единиц языка) подчинена общей лингвистической цели - моделировать речевое поведение человека.

2. Как показывает знакомство с работами по русистике за рассматриваемый период, компонентный анализ широко применяется при исследовании тематических групп лексики. Работы этого направления особенно многочисленны. При этом авторы их исходят из представления о словаре языка как о совокупности (некоторые авторы говорят даже о системе) лексических групп, внутри которых слова объединяются общностью смысла (или "темы"). Ср.: "Слова, объединенные ассоциациями по смежности, входят в одну тематическую группу. Весь словарь языка может быть представлен как система соприкасающихся, а подчас и перекрещивающихся ЛСТ (= лексико-семантических групп)" ([37], 150).

Путем выделения семантических признаков, или сем, нахождения среди них дифференцирующих и идентифицирующих признаков изучаются такие лексико-семантические группы: глаголы действия (см. [18], [45]),

движения ([40], [50], [132], [138] - в [138] дается обзор работ, в которых анализируются глаголы со значением движения, - [145]), присоединения и "приобщения объекта" ([36], [61]), созидания ([83]), звучания ([26], [52]), зрительного восприятия ([42]), эмоционального состояния ([47]), мысли и речи ([91], [106], [109]), стativeные ([15]) и фазисные глаголы ([55]), возвратные глаголы со значением взаимного действия типа *бороться* ([154]) и нек. др. Л.А. Вирюлин в [17] показывает, что глаголы типа ВЕЯТЬ, СМЕРКАТЬСЯ, МОРОСИТЬ - многоместные предикаты второго порядка (слово называется предикатом второго порядка, если в его актантажной структуре хотя бы одно место занято не именем предмета, а именем предиката); даются толкования указанных глаголов - в соответствии с принципами толково-комбинаторного словаря, разработанными Апресяном - Мельчуком - Жолковским.

Применяется и дистрибутивный метод изучения семантики слов. Так, автор [124], используя методику, разработанную в 60-х годах Ю.Д. Апресяном (см. его книгу "Экспериментальное исследование семантики русского глагола". М., 1967), на основе общности синтаксических свойств глаголов строит семантическую классификацию этих глаголов. В [41] компонентный анализ глаголов (на примере глагола ВЗЯТЬ) сопоставляется с анализом их валентностных свойств и особенностей дистрибуции.

При помощи компонентного анализа описываются и группы неглагольной лексики: см., например, [67], [69], [81], [102], [119], [126], [144].

Особенно "повезло" группе слов со значением 'множество': в дополнение к работам, названным в предыдущем нашем обзоре (см. также: В. В. Новицкая. Структурно-семантическая характеристика поля множества. - "Системные отношения в лексике и методы их изучения", Уфа, 1977, стр. 3-20: в статье дается обзор работ до 1973 г.), укажем [66], [67], [69]. Здесь анализируются слова типа ГРУДА, КУЧА, БЕЗДНА в их переносных значениях (*куча дел, бездна ума* и под.). В [66] и [67] указывается на продуктивность конструкций типа  $N_{им} + N_{род}$  (*куча дел*) в современном русском литературном языке и значительное меньшее их распространение в местных говорах.

Подход к анализу групп лексики с функциональной точки зрения находим в работе В.Е. Гольдина [39]. Изучая характерные для современной русской речи средства обращения, автор указывает на необходимость рассматривать их как особую лексическую категорию, единицы

которой нуждаются в точном толковании (приводятся примеры из современных словарей, показывающие неточность или недостаточность толкования таких слов, как *браток, мальчик, сосед*, - которые используются в функции обращения). В подобных единицах сложно взаимодействуют номинативные и социально-регулятивные значения.

3. К исследованиям, посвященным лексико-семантическим или тематическим группам лексики, примыкают работы, в которых изучаются смысловые свойства слов как представителей определенных частей речи: см., например, [14], [19], [75], [84], [131], [135], [139],[144],[148], [149], [155].

И.М. Богуславский в [19], изучив семантику и особенности употребления русских деепричастий времени и образа действия, приходит к выводу, что деепричастия многозначны (а не неопределенны по смыслу - как, например, относительные прилагательные типа *автомобильный*: *автомобильный блокнот, автомобильные деньги* и под.); описание их смысла должно учитывать не только анализ их собственного лексического значения, но и их сочетаемость с глаголом-сказуемым, взаимодействие с отрицанием, актуальное членение предложений с деепричастиями, порядок слов и нек. др. факторы.

В последние годы исследователи обратились к изучению семантики служебных слов и частиц. Особенно интересные лингвистические результаты дает анализ частиц, смысл которых оказывается чрезвычайно сложным.

Так, в [59] описывается значение ж условия употребления частицы ДАЖЕ. Вводится понятие "сферы действия" - для того, чтобы показать, к каким элементам предложения семантически относится частица. После определения значения ДАЖЕ рассматриваются три класса семантически аномальных фраз, в каждом из которых контекст приводит в противоречие с одним из компонентов смысла частицы (типа: *\*Даже кто-то хочет поехать в Ленинград, \*У меня несчастья каждый день, а я смеюсь, даже улыбаюсь, \*Учителя математики знают даже таблицу умножения* - в последнем случае правильнее было бы, по-видимому, говорить не о языковой ошибке, а о логически аномальном высказывании; см. по этому поводу: Ю.А. Апресян. Языковая аномалия и логическое противоречие. - "Tekst. Język. Poetyka." Wrocław et al., 1978.

Характерно, что для правильного и полного семантического анализа этой частицы (так же, как и вообще частиц и некоторых других классов

слов - см. более поздние по времени работы И.М. Вогуславского), оказывается необходимым привлекать данные не только о ее сочетаемости, но и о коммуникативной организации предложения (ДАЖЕ относится всегда только к реме), о ее интонации и нек. др.

4. Полисемия и омонимия. Паронимия. Продолжающееся в лингвистической литературе обсуждение вопроса о том, как отличать омонимы от многозначных слов, показывает, что авторы подобных работ не могут выдвинуть ничего более конструктивного по сравнению с тем, что предложил несколько лет назад Ю.Д. Апресян (наличие общего неэлементарного компонента у двух значений - критерий многозначности, отсутствие такого компонента - свидетельство омонимии). Это, однако, не мешает анализировать конкретные группы омонимичных или многозначных слов.

Автор [16], рассмотрев ряд метафорических значений некоторых существительных и глаголов, делает вывод, что изучение переносных метафорических значений должно опираться на представление о регулярности/нерегулярности процессов переноса значений. Повторяемость сем в разных лексемах - парадигматический аспект регулярности; наличие общих сем у слов, сочетающихся друг с другом в тексте, - ее синтагматический аспект: ср. развитие переносных значений у слов РАСЦВЕСТИ и РОЗА, ТАЯТЬ и ЛЕД, ПЛАМЯ, ПЫЛАТЬ, ГОРЕТЬ и ОГОНЬ и т.п.

Возникновению переносных значений у слов из лексико-семантической группы 'помещение' посвящена работа [126]. Автор показывает, что разные переносные значения мотивируются разными семами, входящими в смысл рассматриваемых слов (ср.: *хата, берлога, логово, гнездо*). Семантические признаки, которые кладутся в основу переноса по смыслу, анализируются в [130]: в слове *лиса*, например, это сема 'хитрый', в слове *сопляк* - 'возраст' и т.п.

Автор [137] рассматривает причины расщепления семантического тождества слова и приходит к выводу, что они в каждом случае индивидуальны. Однако общим является то, что исходное и производное значения имеют общий семантический компонент, занимающий периферийное положение либо в одном из значений, либо в обоих. Смысловой "вес" этого компонента определяет характер расхождения значений слов или их омонимичности (ср. БИТЬ: по компоненту 'удар' возникает значение, реализуемое в сочетаниях типа *родник бьет*).

В работе [84] говорится о системе русских омонимов (при

не вполне ясном смысле термина "система"). А.И. Мельникова в [72], отмечая неисследованность вопроса об омографах, дает следующую классификацию русских омографов: 1) лексические омографы (*атлас - атлас, бронировать - бронировать*); 2) лексико-грамматические (*бегау - бегу, белка - белка*); 3) грамматические (*обвега - берега*); 4) стилистические (*девица - двеица, компас - компас*).

В работах О.В. Вишняковой [27] и [28] изучаются паронимы, существующие в русском языке. Дается определение паронима (формально сходные - но не совпадающие, как омонимы, - слова, словообразовательно или этимологически родственные: *одеть - надеть, ситий - ситный* и под.), классификация паронимов, отграничение их от слов с общей понятийно-логической отнесенностью, анализируются случаи смешения паронимов в тексте. В [60] подчёркивается функциональный аспект паронимии: паронимы - это слова, которые смешиваются при употреблении (простое формальное сходство еще не рождает паронимии; ср. *свол* и *стул* и подобные пары слов, которые никогда не смешиваются говорящими).

5. С и н о н и м и я. Обращают на себя внимание работы, исследующие явление так называемой контекстной синонимии: [20], [21], [23]. Автор [20] анализирует амплификацию (совместное употребление) квазисинонимов типа *ерать - брешать* (*Я не вру, а ты вот брешешь*), *жить - проживать* и под. Амплификацию следует отличать от субституции, которая обуславливается целями стилистического разнообразия (ср.: *Лампочка погасла, но несколько мгновений в ней тлел желтый волосок. Потом и ок потух*).

А.А. Брагина в [21] говорит о подвижности границ синонимических рядов. Последние пополняются новыми членами под воздействием потребностей экспрессивного выражения и в целях стилистического многообразия. В [23] тот же автор рассматривает "социальную значимость" собственных имен: являясь символами определенных социальных отношений, той или иной социальной среды, они могут противопоставляться друг другу (ср. *Марксина - Акулина*), или же вступать в связи, близкие к синонимическим.

В [114] выделены семантические компоненты значения 'оценка' и путем их комбинирования делается попытка описать смыслы 114 качественных квазисинонимичных прилагательных типа *отличный, превосходный, отличный* и под.

М.А. Шелкин в [131] рассматривает два ряда контекстов: те, в которых возможна взаимозамена слов **ВСЕ**, **КАЖДЫЙ**, **ЛЮБОЙ**, **ВСЯКИЙ** типа: *Каждый/всякий/любой знает это; Все знают это*, и те, в которых указанные слова противопоставляются друг другу (*Заходи ко мне в любовь - не \*в каждое - время*). Анализируя семантические различия этих местоименных слов, автор находит, что в каждом из них по-разному реализуются такие признаки, как объем множества, объективное/субъективное выделения элементов множества, наличие/отсутствие качественного разнообразия элементов множества, множественность/единичность выделяемого элемента.

**6. А н т о н и м и я.** В центре внимания исследователей, занимающихся вопросами антонимии, всегда были качественные прилагательные. Изучают их и авторы некоторых из реферируемых нами работ: см. [25], [104], [117]. Семантические различия антонимов и условия для синонимических преобразований фраз, содержащих лексические антонимы, рассматриваются в статье Ю.Д. Апресяна [141]. Л.А. Новиков в [82] на примере анализа слов **ЛЮБОВЬ** и **НЕНАВИСТЬ** показывает, что антонимы имеют общее смысловое содержание (основу для противопоставления) и противоположные семантические компоненты. Условием для наличия у слов антонимичных отношений является симметричность их значений относительно некоторой точки отсчёта, "нормы" (*легкий - тяжёлый*) и противоположность обозначаемого действия или состояния (*подниматься - опускаться*).

Диссертация В.М. Морозовой [88] касается антонимии имен существительных, анализ которой тесно связан с рассмотрением проблемы логического противопоставления соответствующих понятий. Автор [104] изучает совместное употребление антонимов в предложениях типа *Ты глупа, а он умён; Он смеялся, но он и плакал*. Применяя операции отрицания и транспозиции (имеются в виду преобразование типа *девочка больна* → *болезнь девочки*), автор пытается выделить пресуппозиционный компонент предложений указанного типа:

Л.И. Климова в [53] и В.Н. Прохорова в [101] рассматривают проблему **э н а н т и о с е м и и** - сосуществование антонимичных значений в пределах одного слова (*слава* - 'почётная известность' и 'дурное мнение'; ср. соответствующие каждому из этих значений производные глаголы *восславить* и *ославить*). Считая, что "энантисемия находится на пересечении полисемии и антонимии" ([53], 6), исследователи полагают, что сосуществование в одном слове поллярных значений не разрушает

тождества слова, ибо такое сосуществование возможно лишь при обязательном наличии семантической общности - основы для противопоставления значений. (На материале древнерусского языка явление энантиосемии рассматривается в диссертации О.И. Смирновой "Проблема энантиосемии в исторической лексикологии". М., 1976).

7. Семантическая сочетаемость слов. Одной из интересных областей семантических исследований является совмещение слов и их значений в пределах словосочетания или предложения. При этом сочетаемость слов и сочетаемость смыслов являются хотя и взаимосвязанными, но разными проблемами: в первом случае изучается идиоматичная для данного языка сочетаемость, а во втором - согласование значений разных слов, их взаимодействие (и правила такого взаимодействия) в синтаксически организованном целом.

В [121] и [122] анализируются прилагательные, выражающие смысл 'в высшей степени' (лексические параметры Magn и AntiMagn, по Мельчуку), и условия их сочетаемости с определяемыми. В [121], в частности, показано, что слова типа ГЛУБОКИЙ, МЕЛКИЙ, ОСТРЫЙ, ТУПОЙ и под., выступая в роли указанных параметров, могут терять отношение антонимии, присущее им при их употреблении в прямом смысле (ср. сочетания *глубокий старик, мелкий оклочник, острое заболевание* и т. п.).

Показатели интенсивности свойства и их выражение в русском языке исследуются Э. Янус - см. [146]. В [147] она изучает эти показатели в сопоставительном плане - в русском и в польском языках, привлекая и данные диахронии (описывается и сравнивается смысл слов типа *очень - bardzo, большой - wielki, великий - duży*).

Близкими проблемами занимается И. Червенкова: она исследует смысл слов типа ОЧЕНЬ, СЛЕГКА, ПОЧТИ, СОВСЕМ и их семантическое согласование со смыслом глаголов при сочетании с последними (см. [128] и [129]).

Как показывает знакомство с перечисленными работами, их авторы восприняли многое из идей Московской семантической школы (Ю.Д. Апресян, А.К. Жолковский, И.А. Мельчук и др.) и успешно применяют воспринятое при анализе конкретного языкового материала.

Из работ других направлений отметим [49], [93], [112], [58]. В [49] говорится о своеобразии лексической сочетаемости глаголов БЫВАТЬ и ПРИВОДИТЬ (ср. *вызвать изменения - приводить к изменениям*). Исследуя научно-технические тексты, автор устанавливает, что обороты



с этими глаголами не всегда взаимозаменяемы. Описываются лексические ограничения в сочетаемости каждого из этих глаголов.

Г.Г. Полищук в [93] рассматривает предложения типа "Проливной дождь вымочил меня до нитки", в которых наблюдается итерация одних и тех же смысловых компонентов (ср. изучение подобных явлений в работах В.Г. Гака, на которые автор [93] не ссылается). Делается вывод о том, что дублирование семантической информации обусловлено "тенденцией к полноте выражения мысли, к обеспечению надежности сообщения" ([93], 25).

В [112] описывается эксперимент: студентам были даны незаконченные фразы типа "Ответом на это был взрыв ....." - с заданием завершить фразу существительным в родительном падеже (*взрыв смеха, взрыв аплодисментов* и т. п.). По результатам эксперимента описываются семантические группы слов, выступающих в роли дополнения при существительных ВЗРЫВ, АКТ, СЛУЧАЙ и нек. др.

Теоретические вопросы лексической сочетаемости слов в русском языке рассматриваются Н.З. Котеловой в ее докторской диссертации [58]. Собственные наблюдения в области лексической сочетаемости автор сопровождает критикой структурно-семантического подхода к исследованию этих вопросов (см. об этом выше).

8. С о п о с т а в и т е л ь н а я   с е м а н т и к а. В последние годы усилился интерес к изучению лексики и семантики русского языка в сопоставительном плане - в сравнении с соответствующими фактами других языков. Подобное сопоставление нередко раскрывает такие свойства слов, которые не видны при изучении лексики "изнутри". Весьма показательны в этом отношении исследования В.Г. Гака. Хотя в его книге [37] (а также других работах) объектом анализа является лексика французского языка, ее сопоставление с русской позволяет автору сделать нетривиальные наблюдения над семантикой, особенностями употребления и сочетаемостью слов русского языка.

Это касается, например, слов, обозначающих движение (устанавливаются различия французских и русских глаголов по таким признакам, как 'направление движения', 'способ передвижения' и нек. др., делается вывод о большей сложности семантической структуры глаголов в русском языке), изменение объема (ср. анализ значений глаголов ДОБАВИТЬ, ДОПОЛНИТЬ, НАПОЛНИТЬ, ДОЛИТЬ, ЗАЛИТЬ, НАСЫПАТЬ и нек. др., которым во французском соответствует только один глагол - REMPLIR), действие,

направленное на предмет (в русском языке средства, выражающие это значение, более дифференцированы, чем во французском), звуковые и слуховые впечатления, слов, обозначающих цвет, и некоторых других групп лексики. Автор отмечает присутствующую русскому языку лексическую избирательность в сочетаемости; эта избирательность выше, чем во французском (ср. сохранение многих архаичных глаголов в составе устойчивых словосочетаний: *ТВОРИТЬ беззаконие, ВЛЮСТИ интересы, ОБЛЕЧЬ полномочиями* и под.).

Любопытны наблюдения В. Г. Гака над семантической структурой русских терминов и терминологических сочетаний: "... в основе русского наименования лежит функция предмета, его назначение, в то время как в основе французского наименования - внешнее сходство с другим, уже известным предметом" ([37], 117). Ср. примеры типа ЛУЧ РАЗВЕРТЫВАНИЯ - и FAISCEAU DE BALAYAGE - букв. 'подметающий луч'.

В работе [136] описываются случаи интерференции в области управления русских и французских глаголов, объясняются типичные ошибки у русских, изучающих французский язык. Общие вопросы сопоставительной семантики рассматриваются в [152].

#### В. Учебная литература по лексикологии и семантике.

Наиболее полным и обстоятельным пособием по курсу "Лексикология" является изданная в 1977 году книга Д.Н. Шмелёва [134]. В ней дано систематическое изложение основных проблем современной лексикологии. Наряду с традиционно освещаемыми в пособиях такого рода вопросами о слове как единице языка, лексическом значении и лексической сочетаемости, метафоризации и метонимизации, стилистическом расслоении словаря и других, - в книге рассматривается новая (для учебной литературы) лексиколого-семантическая проблематика: об ассоциативно-derivационных связях слов (в дополнение к связям парадигматическим и синтагматическим), о контекстных синонимах, об энантиосемии и нек. др.

Наряду с пособиями, содержащими сведения по всему курсу "Лексика и фразеология русского языка" кроме [134], см. [44], [95], публикуются такие учебные материалы, в которых излагаются частные лексикологические и семасиологические вопросы. Так, в [68] даются сведения об окказиональной лексике, в [120] - о семантической структуре слова, в [125] - об изменении значений некоторых слов (главным образом - после революции). Пособие [89] адресовано иностранцам, из-

учающим русский язык; оно представляет собой сборник, состоящий из кратких очерков о синонимических рядах слов и из упражнений к каждому из рядов. Весьма полезным справочником является [10]: здесь содержатся сведения о лексической сочетаемости слов русского языка.

В целом, однако, учебная литература по лексикологии и семантике продолжает значительно отставать от мирового уровня, на котором находится развитие этих лингвистических дисциплин. В частности, ни в одном из пособий не популяризируются идеи и методы структурной семантики, практическое применение которых уже дало и продолжает давать интересные и во многих отношениях новые результаты: ср. работы, связанные с созданием модели "Смысл  $\leftrightarrow$  Текст". (Обращает на себя внимание факт "скрытого цитирования" идей и результатов, содержащихся в работах авторов этой модели, - без ссылок на работы. Так, например, в статье Л.А. Новикова "Лингвистика и ее значение для преподавания русского языка как иностранного" (РЯЭР, 1977, № 3) излагаются такие понятия, как "элементарный смысл", "глубинная структура", приводятся примеры лексических функций *Caus, Magn, Func*).

#### П р и м е ч а н и е

<sup>1</sup> См. основополагающую работу этого направления: И.А. Мельчук. Опыт теории лингвистических моделей "Смысл  $\leftrightarrow$  Текст". М., 1974, которая в данном обзоре не реферирована вследствие того, что ее проблематика выходит далеко за пределы чисто русистских исследований.



Jiří MARVAN (Melbourne)

## ZMĚNA A TRADICE

Česká diachronie a její škola

Ἡ φρόνησις ... ἀλλ' ὄντιν  
περὶ γε τὸ φέρεσθαι ἔστιν

Plato: Kratylos 411\*

O.0 Klíčovým pojmem diachronie je změna, metodologicky budující na změně hláskové. Tradiční pojetí změny lze vyjádřit formulí

$$B \rightarrow A \quad (1)$$

kde B, A jsou proměnné (obecně P) a symbol  $\rightarrow$  (resp.  $\leftarrow$ , tradičně též  $>$  a  $<$ ) "dynamický" faktor procesu. Pražská škola (dále PŠ) by dožala, že i tato dynamická formule vyjadřuje statické pojetí jazyka, neboť redukuje dynamický model na sekvenci tří jednotek v čisté deskriptivní formě, kde navíc obě P jsou interpretovány jako statické. Přitom na věci nemění nic to, že formule (1) může být libovolně znásobována v sled typu

$$\begin{aligned} 1. & B \rightarrow A \\ 2. & C \rightarrow B \\ 3. & D \rightarrow C \dots \end{aligned} \quad (2)$$

jak je tomu např. u prvního germánského posouvání (dále GP).

O.1 První pokolení generativistů, fascinované principem jednoduchosti a elegance (srov. např. Yngve 1961, 130), přirozeně takovýto způsob zápisu i pojetí změny podporovalo, a to do té míry, že je adoptovalo i pro synchronní popis (srov. Halle 1961), vnášejíc tak do dynamického aspektu synchronie staré bolesti tradičního statického pojetí diachronie. Kritérium jednoduchosti a elegance bylo kritizováno samými jeho kmotry (Chomsky-Halle 1968, 331), ale stalo se mezi tím pevnou součástí jejich metody, trvajíc na formulích typu (1) a (2). Tomu mj. nasvědčuje jejich negativní postoj k pojetí, které připouští u (1) víc, než je *symbolis expressis* řečeno, tj. možnost stupňovitého vývoje (srov. tamtéž 250, 255).

0.2 Trvat na absolutnosti a univerzálnosti formule (1), jak je postulována, přesněji z tradice přejata generativisty, je v rozporu s tolika evidentními fakty, že spíše než na polemiku omezíme se zde na dva dosti typické příklady:

1. Ad (1): ukrajinská změna *nosv > nis*, *neslv > nis* prošla od 12. stol. (a v některých dialektech stále prochází) 6 - 8 stádii (srov. Bukatevyč 1958, 47), o tom svědčí fakta historická, dialektologická i fonetická: představa o přímé změně *o > i* by patrně odporovala vkusu každého lingvisty. Podobně složitá je stč. změna *ž: > z*, jak dosvědčují její současníci, srov. K 96.

2. Ad (2): ruská změna *e > ě* by podle Halla 1961 měla průběh

1.  $\text{š}^?, \text{ž}^? \rightarrow \text{š}^-, \text{ž}^-$  (2r)
2.  $e \rightarrow \text{ě} / \_ C^- \sim \#$ ; přízvuk

kde C je konsonant a C' : C<sup>-</sup> označují opozici tvrdý : měkký. Je známo, že změna 2. vzniká na přelomu 12. a 13. stol., kdežto změna 1. přibližně o 100-200 let později, viz Borkovskij-Kuznecov 1963, 129 a 153. Tento případ je exemplární, neboť jeho hloubková analýza uvádí v pochybnost i platnost synchronní formule (2r) a tím i poukazuje na slabé body metody deskriptivního (nestrukturního) řazení pravidel, na němž je tato formule stavěna.

0.3 Ještě kritičtější situace vznikne v rekonstrukci, kde metoda není kontrolována fakty. Tam pak metoda, v jejímž "podvědomí" se tají princip jednoduchosti, musí vidět ve formulích (1), (2) jedinou možnost zákonitého procesu a klasický případ, GP, musí mít pak podobu (2). Literatura o GP je přebohatá a formule (2) dominuje jako nejprostší řešení (o předgenerativní historii problému viz Makajev 1962, 17-49). Kretschmer 1932 však, inspirován fonologií, pořádek v (2) obrátil, takže dostal

$$\begin{array}{l} D_1 \rightarrow C_2 \\ C_1 \rightarrow B_2 \\ B_1 \rightarrow A_2 \end{array} \quad (21)$$

(kde indexy 1, 2 označují chronologický pořádek). Tím si jednak vysloužil pokárání za hanobení této nacionální relikvie (Güntert 1933, 86-88), a potom i téměř naprosté ignorování, srov. Makajev 1962, 47, jednak - což je mnohem důležitější - poprvé postavil proti potenciálnosti (nezávaznosti) a laxnosti trakčního sledu reprezentovaného formulí (2) přísnou motivovanost sledu expulziv-

ního, reprezentovaného formulí (2!); srov. Martinet 1955, 59: chaînes de traction et de propulsion, angl. drag-chain and push-chain (o GP v této souvislosti týž 180, srov. též něm. termín Lautverdrängungstheorie). Tak byla do diachronie zapojena dimenze struktury jakožto aktivního mechanismu, v níž čistě deskriptivní, pragmatické funkce lingvistiky jsou podřazovány jejím funkcím heuristickým a gnozeologickým.

0.4 Lze tedy shrnout, že pro diachronii má dynamismus PŠ ve srovnání s koncepcí generativistickou nejméně stejné přednosti, jež pro synchronii stanovil Vachek 1968, 15nn. Úkolem článku bude vyšetřit, jak se s touto předností pražského učení vyrovnala diachronická metoda, a to zejména v diachronii češtiny, a jaké jsou jeho nevyužití rezervy a zdroje.

#### 1. Hloubka a povrch: jejich základní prvky a vztahy

1.0 Mezi strukturalisty se PŠ vyznačuje svým funkcionalismem, srov. Vachek 1968, 15. Právě funkční aspekt obohatil strukturní perspektivu o další dimenzi, která dříve či později musela vést k pojmu povrchu, tj. roviny empirických fenoménů, v němž se aktualizuje vlastní, tj. hloubková struktura.

##### 1.1 Článek užívá těchto termínů a symbolů:

*suprastruktura*, symbol *s* pro tradiční pojem povrchu

*infrastruktura*, symbol *i* pro tradiční pojem hloubky

*suprastrukt* = jednotka suprastruktury

*infrastrukt* = jednotka infrastruktury

*supraee* = proces generování suprastruktů z infrastrukturních korelátů

*infraee* = opačný proces, tj. generování (subjektivně: konstruování) infrastruktů ze suprastrukturních korelátů

Přitom je třeba pamatovat, že lingvistický popis je jen model skutečných vztahů a procesů. Požadavek jednoduchosti musí být reformulován tak, že primární data jsou rozhodující a že nemají být modifikována apriorními, nedokazatelnými, byť i zjednodušujícími postuláty. Pracuje se toliko s *integračním axiomatickým*, stanovícím, že dvě identifikovatelné jednotky jsou identické, jestliže nelze jejich identitu vyvrátit.

1.2 Prototyp duality *s* : *i* vznikl na půdě hláskosloví v podobě dvojice fonetika : fonologie; první kroky diachronní fonologie

jsou pak spojeny s prvními kroky PŠ, srov. Trubetzkoy 1925, Jakobson 1928, Jakobson 1929 (hlavně pro ruštinu a jiné slovanské jazyky), dosáhl pak v dalších desetiletích pozoruhodných výsledků, nezávisle na sobě, v češtině a angličtině, srov. o tom Vachek 1971, 92-93. S pojmem hloubkové struktury se však v diachronii nepracovalo, ač některé náběhy k tomu lze pozorovat zejména v pracích Komárka a Lamprechta, srov. K a L.

1.3 Na další možnosti upozornil Vachek 1971 při novém rozboru pověstného chronologického mystéria stč. diftongizace  $ú, ý > ou$ ,  $ej$  a monoftongizace  $uo, ie > ú, í$ . Písemné památky, tj. suprastruktura, totiž manifestují obě změny jako chronologicky paralelní, takže pro stanovení sledu musí být aplikována relativní chronologie, tj. kritérium neempirické, srov. K 171. Přitom je pro Komárka rozhodující formule (2), tj. diftongizace musela uvolnit místo monoftongizaci; absolutnost této formule právě svědectví památek přímo exemplárně popírá. Vachek 1971, podobně jako Kretschmer 1932 formulí (2) obrátil, takže podle posledních dvou řádků (21) dostal pro labiální řadu

$$\acute{o} > uo > ú // ú > au \quad (2\delta)$$

Tím, že ignoroval tradiční obavy před nemožností koexistence  $B_1$  a  $B_2$ , nejen dostal mnohem motivovanější obraz procesu, tj.

$$C_1 \rightarrow B_2 \Rightarrow B_1 \rightarrow A_2 \quad (21!)$$

ale navíc rozluštil mystérium chronologické koexistence  $ú/ú$  bez známky jejich směšování. Přitom se skromností sobě vlastní připisuje zásluhu spíše své škole či kolegovi Trnkovi, který objevil analogický proces v stč. angličtině, než sobě samému.

1.4  $B_1$  a  $B_2$  mohou tedy koexistovat i přes svou suprastrukturní identitu. Tyto dvě vlastnosti, tj. neztotožnění *suprastrukturně* totožného vede přímo a bezpečně k postulování *infrastrukturní* distinkce. Dále je třeba z toho vyvodit, že infrastruktura disponuje dimenzí infrastrukturních distinkcí, které se v suprastruktuře neobjevují, tj. jsou odfiltrovány při supraci. Právě tato dimenze může na čas převzít úlohu distinktivního rysu dvou jednotek empiricky identických. Tato dimenze bude předmětem naší analýzy a dalších aplikací.



## 2. Suprastruktura : infrastruktura, dynamika jejich vztahů.

2.0 Již tradiční jazykověda si byla vědoma toho, že změna není něco momentálního a že tudíž formule (1) slouží jen jako určitý model. Nicméně předmětem výzkumu byl namnoze model místo změny, kterou měl symbolizovat. Pokud byl jazyk ztotožňován s empirickou reprezentací, tj. se svou suprastrukturou, byl tento způsob v podstatě oprávněn a pro prehistorické stádium dokonce jediný možný. Pojem struktury a její funkce okamžitě nastolil požadavek nezotožňování infrastruktury a modelu. S deklarací rozdílu suprastruktura : infrastruktura vstoupil do diachronie - alespoň potencionálně - princip lingvistické infrace, tj. konstruování infrastruktury, ať už s pomocí konkrétních dat, tj. v historii, či bez nich, tj. v prehistorii. Příklad prehistorie je zvláště instruktivní, neboť v něm empirická kritéria jsou nejen neplodná, ale i škodlivá. Prehistorická lingvistika se svou rekonstrukcí se stala první školou infrace. Je-li pak vůbec jakákoliv prehistorická suprastruktura dosažitelná, nemluvě již o druhotnosti jejího významu, pak jenom skrze korelativní infrastrukturu, tj. pomocí suprace. Tato procedura má dosti netradiční charakter: jsme přece zvyklí, že suprastruktura je po ruce, a tudíž je primární pro naše poznání; tak je tomu především v synchronii a převážně též v historii daného jazyka.

2.1 Potenciální stupňovitost procesu (1), jak byla demonstrována v 0.3 a (2!), budeme zapisovat jako

$$B_n \rightarrow A \quad (3)$$

kde  $n$  vyjadřuje omezený počet kroků, předcházejících *terminální* proměnnou  $A$ . Může tedy  $n = 1, 2, 3, 4 \dots$  Hodnota  $n = 1$  vyjadřuje tradiční pojetí změny (1) jakožto procesu nestupňovitého; tento proces je dílčí ač i dosti častý případ změny (3). Každý stupeň této změny lze označit jako  $B^m$  pro  $n \leq m \leq 0$ , při čemž  $A = B^0$ . Formule (1) se pak obecně zapisuje

$$B^n \rightarrow B^{n-1} \rightarrow \dots \rightarrow B^1 \rightarrow B^0 \quad (3!)$$

2.2. Každý suprastrukt  $B^m$  má zcela jednoznačnou, tj. nekolísající podobu, ze synchronního hlediska plně definovatelnou. Každý suprastrukt  $B(s)$ , kde  $s$  vyjadřuje příslušnost do roviny suprastruktturní, má svůj infrastruktturní korelát, k němuž se svou podobou může blížit, a to až do úplného ztotožnění, což je stav ideální. Při supraci lze tento vztah zapsat

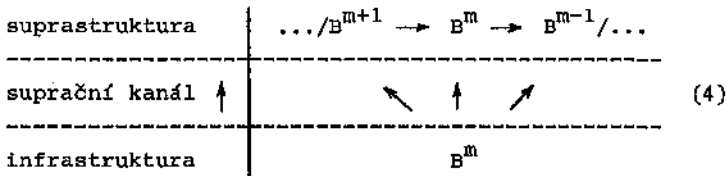
$$B(i) \triangleright B(s) \quad (4^0)$$

kde  $B(i)$  vyjadřuje infrastrukturu a symbol  $\triangleright$  korelaci infrastruktury k suprastrukturou.

Opačný, tj. infračinný vztah má pak podobu

$$B(i) \triangleleft B(s) \quad (4^*)$$

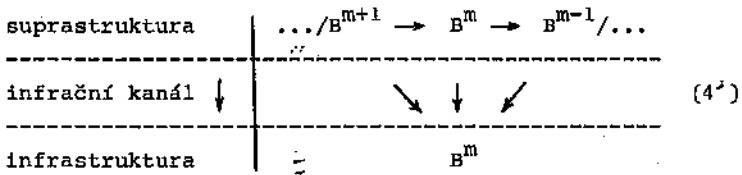
2.3 Je-li však  $B(s)$  v pohybu, jak je tomu u  $B^m$ , totožnost suprastrukturou a infrastruktury není možná, protože u infrastruktury se aktivizuje dynamická dimenze, srov. 1.4, tj. infrastruktura se stává souborem všech  $B^m(s)$ , které jsou s ní identifikovatelné. Tuto relaci  $B^m(s)$  a  $B^m(i)$  lze vyjádřit (při infrastruktuře jako výchozí rovině) takto:



což lze zapsat podle (4<sup>0</sup>)

$$B^m(i) \triangleright [B^{m+1} \rightarrow B^m \rightarrow B^{m-1}] (s) \quad (4a)$$

Máme-li na zřeteli komplementární proceduru, tj. infraci, pak lze vztah (4) vyjádřit takto:



což lze zapsat podle (4<sup>\*</sup>), (4a)

$$B^m(i) \triangleleft [B^{m+1} \rightarrow B^m \rightarrow B^{m-1}] (s) \quad 4b$$

Je tedy  $B^m(i)$  souborem všech suprastruktur časoprostorově s ním korelujících, ať už tyto suprastrukturální diference jsou exponenty dimenze primární, tj. (striktně) chronologické, či prostorových dimenzí z ní vyvozených, tj. horizontální (nářeční) nebo vertikální (stylistické), viz dále 2.9.

U vztahu  $B^m(i) : B^{m+p}(s)$ , pro  $p = 1$ , řidčeji  $p > 1$ , jde o infraci z retrospektivy, resp. z jejích prostorových korelátů, např. archaismus jiné oblasti, či vyššího stylu. U vztahu  $B^m(i) : B^{m-p}(s)$

jde pak o infraci z perspektivy, tj. z nevžitého neologismu, jak je tomu v historii češtiny např. u  $\acute{e} > \acute{i}$ ,  $\acute{y} > \acute{e}\acute{j}$ , jejichž terminální proměnná nikdy nedominovala a byla přehodnocena v jednotku nižšího stylu;  $\acute{y} > \acute{e}\acute{j} > \acute{e}$ , srov. L 79, pak dále ve vztah nepříznakovost : nižší styl (obecná čeština) : dialekt (hanáčtina).

2.4 Z výrazu (4<sup>~</sup>) vyplývá, že každé  $P(i)$  je sumou několika suprastrukturálních korelátů. Tento jev nazýváme (infrastrukturální) disperzí a zapisujeme jej  $P(\sigma)$ . Pro  $\sigma = 1$  platí totožnost infrastruktury a suprastruktury, např.  $A(i) \triangleleft A(s)$  a obecně

$$P(i) \triangleleft P(s) \quad (4a)$$

zatímco pro  $n = 1$  v ( $B^V$ ), což reprezentuje tradiční nestupňovitou změnu (i), platí formule

$$\sigma = 2 \bar{-} P(i) \triangleleft B^V A \quad (4b)$$

která vysvětluje permanenci některých změn, jako např. rus.  $e > \acute{e}$  přes 3 stol.

Vztah (4b) budeme nazývat *ekvípoletností*. Zdá se, že existovalo stádium, kdy  $\acute{y}/\acute{e}\acute{j}$  se objevily v takovémto dočasném ekvilibriu, srov. Rosa 1672, 403<sup>1</sup>: *Ey... se s zvučkau y* (samohláskou  $\acute{y}$ , kvantita označena v latinské verzi, JM) *proměňuje /permutari solet/...jako wywey-ššeny neb wywyššeny*.

2.5 Obecně však má infrastruktura více suprastrukturálních relací, z nichž dominantní vede ze suprastruktury k bezprostřednímu infrastrukturnímu korelátu, tj. v němž je dominantní vztah

$$B^m(i) \triangleleft B^m(s) \quad (5)$$

Tento vztah nazýváme *přímá korelace* a koreláty uvnitř této korelace *přímými koreláty*. Nepřímou korelací lze pak vyjádřit výrazem

$$B^m(i) \triangleleft B^{m+p}(s) \quad (5p)$$

kde  $p \neq 0$  je exponent disperze.

2.6 Tradiční proces (1), vzhledem k (3!) a (6!) má tedy tuto obecnou podobu:

I. stádium	II. infrastruktura disperze	III. suprastrukturální reprezentace v přímé korelaci
$n!$	$B^n = B^n$	$B^n$
$n$	$B^{n+q} = B^n \rightarrow B^{n-1}$	$B^n$
$n-1$	$B^{n-1+q} = B^{n-1} \leftarrow B^n / \rightarrow B^{n-2}$	$B^{n-1}$

$$\begin{array}{rcll}
 \dots 2 & B^{2\pm q} = B^2 & \leftarrow B^3 / \rightarrow B^1 & B^2 \\
 1 & B^{1\pm q} = B^1 & \leftarrow B^2 / \rightarrow B^0 & B^1 \\
 0 & B^{0\pm q} = B^0 & \leftarrow B^1 & B^0 \\
 01 & B^0 = B^0 & & B^0
 \end{array}$$

Form. (7)

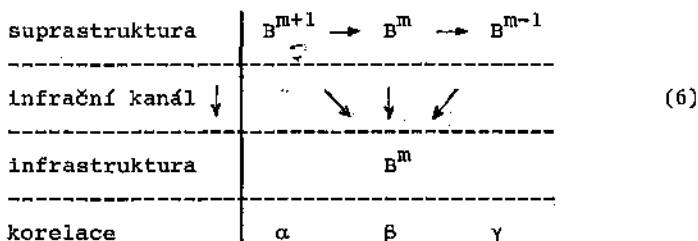
Obzvláště typické jsou změny limitní, tj. změny na počátku a konci procesu, kde jeden suprastrukt může reprezentovat buď identický infrastrukt (řádka n!, 0!), tj. jednotku statickou, nebo odlišný infrastrukt (řádka n, 0), tj. jednotku dynamickou. Nejmarkantnější je tento rozdíl při n = 1, tj. při přímé změně B → A, kde podle formule (7) dostáváme

I.	II.	III.	
11	B	B	
1	B(→ A)	B	(7a)
0	A(← B)	A	
01	A	A	

Z výrazu (4<sup>~</sup>) vyplývá, že každé B<sup>m</sup>(t) má jeden přímý a několik nepřímých korelátů, tj. p = 1, 2, 3... V praxi je pak účelné uvažovat minimální korelaci, pro niž je exponent disperze p = 1, takže nepřímou korelaci lze podle (5p) vyjádřit

$$B^m(z) \triangleleft B^{m\pm 1}(s) \quad (5p^{\sim})$$

Infraci tedy kalkuluje nikoliv z libovolného infračíslního sledu, ale z minimálního segmentu, reprezentovaného výrazem uvnitř /.../ formule (4<sup>~</sup>), takže výsledek je



kde korelace α, γ jsou nepřímé a korelace β přímá; takže σ = 2 + 1. Označíme-li pro (6) exponent disperze q = 0,1 lze vyjádřit vztah (6)

$$B^m(z) \triangleleft B^{m\pm q}(s) \quad (6!)$$

2.7 Řádky n, 1 se dále vyznačují jedinou nepřímou korelací, jak je dáno podmínkou n < m < 0. Z ní totiž vyplývá, že výrazy B<sup>n+1</sup>,

$B^{-1}$  nemají smyslu a že tedy ve výrazu (3!) proměnné  $B^n$ ,  $B^0$  jsou z levé, resp. z pravé strany limitní.

Výraz v řádce n reprezentuje perspektivní relaci, a první krok v infrastrukturní změně (3!), výraz v řádce 0 pak vyjadřuje retrospektivní relaci a poslední krok v této změně; všechny řádky mezi těmito dvěma reprezentují oboustrannou relaci a jednotlivé mezikroky této změny.

2.8 Zatím byla změna (3!) uvažována jako sekvence určitých stádií reprezentovaných vždy jediným suprastruktem. Bereme-li v úvahu kolísání v suprastruktu a jeho přímou korelaci v infrastruktuře, pak podle (5p') pro jakékoliv dva po sobě následující kroky  $B^m$ ,  $B^{m-1}$  platí v přímé korelaci

$$B^m \vee B^{m-1} (i) \leftarrow B^m \vee B^{m-1} (s) \quad (8)$$

vyjadřující situaci při přechodu ze stádia m do stádia m-1.

Podle formule (7) infrastrukturní disperze pro  $B^m$  dá  $B^{m+q}$ , pro  $B^{m-1}$  pak  $B^{m-1+q}$ , takže výsledek je

I. přechod	II. infrastrukturní disperze	III. kolísání v s
$m \rightarrow m-1$	$(B^m \vee B^{m-1})^{+q} = (B^m \vee B^{m-1}) \leftarrow B^{m+1} / \rightarrow B^{m-2}$	$B^m / B^{m-1} \quad (8')$

což dále pro limitní hodnotu  $m = n$  dá

$n \rightarrow n-1$	$(B^n \vee B^{n-1})^{-1} = (B^n \vee B^{n-1}) \rightarrow B^{n-2}$	$B^n / B^{n-1}$
	Form. (8,1)	

a pro limitní hodnotu  $0 = m-1$

$1 \rightarrow 0$	$(B^1 \vee B^0)^{+1} = (B^1 \vee B^0) \leftarrow B^2$	$B^1 / B^0$
	Form. (8,2)	

2.9 Důležitost těchto vztahů je patrna z kolísání názorů na to, co vlastně psaná reprezentace (PR) představuje; tak např. K vyslovuje tyto soudy:

1. PR je konzervativní, tj. změna nastává předem a její PR je příznakem pokročilého stádia, K 168
2. změna PR znamená, že proces už začal, K 115
3. nová PR, není-li dostatečně četná, znamená, že proces ještě nezapočal, K 162
4. nová PR, není-li dostatečně četná, svědčí, že změna byla už provedena, ale nepronikla náležitě do PR, tamtéž.

Přitom je nápadné, že oba poslední soudy se týkají stejné změny  $y > e_j$  (3. na přelomu 13. a 14. stol.; 4. v 15.-17. stol.).

Empiricky jsou tyto soudy plně rozporů a čtenář má právo se ptát, jaké metodologické stanovisko (a zda vůbec nějaké) autor zastává. Naše konstrukce se samozřejmě týká infrastruktury a PR zde představuje suprastrukturu. Konstruovat vlastní fonetickou realizaci nelze. Autora lze však hájit z pozic infrastruktury: ve skutečnosti zdánlivé empirické rozpory svědčí o jeho dobré lingvistické intuici, která ho vede k podobným závěrům, jež lze prokázat při aplikaci infrastruktury: soud 1. totiž vyjadřuje řádku 0 ve formuli (7a), soud 2. změnu  $1 \rightarrow 0$  v téže formuli, soud 3. řádku  $n$  ve formuli (7) ve chvíli, kdy má začít přechod do následujícího stádia  $n-1$ , takže  $B^{n-1}$  se už může sporadicky objevit, konečně soud 4. reprezentuje opět řádku 0 ve formuli (7a) za analogických okolností. Rozdíl mezi soudem 3. (PR na přelomu 13. a 14. stol.) a soudem 4. (změna o 150-200 let později) je dán primárností vztahu chronologického (u soudu 3.) vůči sekundárnosti vztahu prostorového (soud 4.), a to jak ve smyslu vertikálním (styl), tak i horizontálním (dialekt). Z toho lze vyvodit sled tří pravidel disperze:

Pravidlo 1: Zdánlivě nedynamická (dlouhotrvající) infrastrukturní disperze transformuje svůj dynamický potenciál do roviny vertikální, tj. chronologická primární disperze, jež nemá smysl, není-li pohybu, se *transmutuje* v disperzi prostorovou, sekundární, srov. Jakobson 1929, 15. Z pravidla 1 vyplývá

Pravidlo 2: Netransmutuje-li se primární disperze v sekundární, zaniká. Empiricky jde obvykle o čistou změnu (1), (3!), kde se usku-  
tečňuje zánik progresivní, avšak dynamika disperze za příhodných podmínek může vést i k zániku regresivnímu, kdy obě limitní veličiny jsou si rovné, tj.  $B^0 = B^n$ , srov. stč. 'o > ě > 'o. Z pravidel 1, 2 vyplývá

Pravidlo 3: Disperze jako infrastrukturní jev může přímo reagovat na potřeby systému. V souhlase s nimi se empiricky (tj. foneticky i fonologicky) stejná změna může realizovat u části případů jako a. transmutace, b. progres, c. regres, srov. u stč. změny  $\acute{e} > \acute{i}$ :

- a. *dělka, svlěká, mladého : dylka, svlěká, mladýho*
- b. *dýnko, límec, zelí, jezírko*
- c. *léto, dešť*

### 3. Základní aplikace

3.0 Disperze je tedy faktor infrastrukturní a dynamický. Pro svou první vlastnost není přímo pozorovatelný ve svých důsledcích.

Každá změna musí začít stádiem  $n$  ve formuli (7), které se projevuje v infrastruktuře, nikoliv však původně v suprastruktuře, tj. tradičně: "nový obsah zač starou formu". Výraz

$$B^{n+q} \Rightarrow B^n (\rightarrow B^{n-1}) \quad (9)$$

buďe klíčový pro naši další argumentaci. Vyjadřuje *virtuální změnu* proměnné, (dále VZ) tj. takovou změnu, která je registrována jen na úrovni suprastruktury. Jako dynamický proces má podobu

$$B^n (\rightarrow B^{n-1}) \quad (9')$$

kde výraz mimo závorku označuje přímou korelaci, tj. část shodnou v  $i/s$ , kdežto výraz v závorce jenom změnu infrastrukturní, tj. "distinktivní rys infrastruktury". Při aplikaci na GP, kde  $n = 3$ , mohou být jednotlivé kroky konstruovány takto:

$n!$	$D(= gh, dh, bh)$	+	$C(= g, d, b)$	+	$B(= k, t, p)$
$n = 3$	$D(\rightarrow C)$				
2	$D(\rightarrow C)$	$\Rightarrow$	$C(\rightarrow B)$		
1	$D(\rightarrow C)$	+	$C(\rightarrow B)$	$\Rightarrow$	$B(\rightarrow A)$
0	$C(\leftarrow D)$	+	$B(\leftarrow C)$	+	$A(\leftarrow B)$
0!	$C(g, d, b)$	+	$B(k, t, p)$	+	$A(x, \beta, f)$

Form. (9 GP)

kde  $n!$  a  $0!$  se deskriptivně shodují s limitními proměnnými v (2) a (2!).

Je tedy možné, že GP bylo suprastrukturně jednorázovou změnou, ač se o tom z empirických důvodů pochybuje. Kretschmerově koncepci, z níž jsme vyšli, srov. O.4, by vyhovovala interpretace

$$\dots 2 \quad C(\leftarrow D) \Rightarrow C(\rightarrow B) + B$$

$$1 \quad C(\leftarrow D) + B(\leftarrow C) \Rightarrow B(\rightarrow A) \dots$$

Form. (9 GP')

Spor o to, která varianta je správná, je ovšem pro infrastrukturu nedůležitý, podstata je v tom, že *virtuální změna*, obsažená v  $B^{n+q}$  a navenek nerealizovaná, je hybnou silou *směn redlných*, v nichž se teprve suprastrukturně manifestuje.

3.1 V chronologii stč. ještě složitějším problémem než monoftongizace a diftongizace, srov. 1.3, je změna  $e > i$ : "O změně  $e > i$  lze s bezpečností říci pouze to, že nastala až po diftongizaci  $y > ej$ " K 172. Dále autor čistě hypoteticky soudí, že též následovala po monoftongizaci  $ie > i$ . Opustíme-li v souhlase s O.4, 1.3, 3.0 tradiční kritéria relativní chronologie, nevíme o této změně, dosvědčené od

1. pol. 14. stol., prakticky nic. Jedinou oporou je systémová pozice v samohláskovém trojúhelníku 14. stol., tj. po přehlásce 'u > i, srov. u Lamprechta (L 69):

$$\begin{array}{cc} i/y & u \\ 'e/e & o \\ & a \end{array}$$

Lamprecht však interpretuje 'e = ě, aniž vysvětluje pozici skutečného 'e, srov. *nesete, den* a opozici typu *tiskněme : tiskn'eme*. Distribuce ě : 'e :  $\bar{e}$  (= e po tvrdém konsonantu) je po 1. depalatalizaci (K 54-57, L 36) takováto (+ = přítomnost, o = nepřítomnost v systému):

pozice	ě	'e	$\bar{e}$	Poznámky
1. krátká na konci	+	+	o	
2. dlouhá na konci	+	o	+	Viz komentář pod tabulkou
3. krátká před C <sup>-</sup>	+	o	+	
4. dlouhá před C <sup>-</sup>	+	o	+	
5. krátká před C <sup>+</sup>	+	+	+	
6. dlouhá před C <sup>+</sup>	+	+	o	ad o: + v Lok. posesiv <i>mém, tvém, svém</i> , výjimečné a nerelevantní

Tab. 10

V řádce 2 lze pomýšlet na frekventovanou distinkci (*krdl'ovd*) *krdl'ovd* : (*krdl'ovd*) *krdl'ovd*, ale kvantita u mask. není historicky oprávněna a označována jen vzácně (ještě Rosa 1672, 67nn. pouze krátce). Spočívá tedy hlavní distinkce<sup>2</sup> v pozici ř. 5.

Proces komplementární distribuce 'e :  $\bar{e}$  má počátky v kontrakci (10. stol.), viz distribuce ř. 1, 2; první depalatalizace (11.-12. stol.) zavedla distribuci v ř. 3, 4. Konečně změna *lě/le > le* (12. stol.) vytvořila "model" (srov. 3.3) pro neutralizaci prvních dvou sloupců; všechny tyto změny měly společného jmenovatele ve vzorci

$$\bar{e}/'e/\bar{e} \rightarrow 'e/e \quad (10')$$

Tím byl prostřední sloupec podle 3.0, (9), (9') virtuálně eliminován, takže vznikla rovnice

$$i : y = \bar{e} : e \quad (10a)$$

Rovnice (10a) se formovala již v době kontrakce a zachovala se díky hojným morfologickým opozicím typu *pěšit, pěších / starý, starých : pěštie, pěštieho / staré, starého...*



Lamprechtova interpretace  $'e = \check{e}$  je tedy oprávněna, nikoliv však v rámci tradiční metody, nýbrž podle principu VZ, vyjádřeného v (10<sup>-</sup>). Opět zde zvítězila správná lingvistická intuice nad nedostatkami tradiční empirie.

Tab. 10 a VZ (10<sup>-</sup>) vysvětlují dosud nevysvětlenou záhadu změny  $'o > \check{e}$ . Trvá-li se na systémových motivacích, pak fonetický systém (opozice  $o : e$ , srov. staré morfologické dvojice typu *město*, *ruko*, *toho* : *moře*, *duše*, *našeho*), jakož i zachování protikladu (*ta*) *náďě* : (*to*) *náďe* (kde  $\check{e}$  je v korelaci s *a*) vyžadují změnu  $'o > \check{e}$ . Jde o systémové vztahy, a le ní k o l i v vztahy a k t i v n í a produktivní, tím je však naopak vztah (10<sup>-</sup>), podle 2.9, 3.0, jakožto nositel disperze.

Konečně na základě principu VZ lze obhajovat i konstrukci tří paralelních dvojic

krátké	dlouhé	
$\check{e}$ <i>i</i>	<i>ie</i> <i>í</i>	
<i>e</i> <i>y</i>	<i>é</i> <i>ý</i>	(10b)
<i>o</i> <i>u</i>	<i>ou</i> <i>ú</i>	

ač tato konstrukce je z empirického hlediska sotva přijatelná.

3.2 Další krok je chronologie změny  $\acute{e} > \check{e}$ . Památky ukazují na to, že patří do období monoftongizace a diftongizace a má tedy stejné právo na jakékoliv místo v relativní chronologii, jež bylo přisouzeno dvěma dalším změnám (srov. 1.3), tedy i místo prvé.

V souhlase s 3.1 musíme tuto změnu označit jako  $\acute{e} > \check{e}$  (sic), a protože jde o změnu virtuální, zapsat

$$\acute{e} (\rightarrow \check{e}) \tag{10!}$$

Disperze zde má původně motivy morfologické, první dvě století se objevuje jen u tvrdých adjektiv a posesív, ale v této kategorii velice přesvědčivě (Marvan 1964, 83-84). Tato VZ, tj. virtuální nepřítomnost  $\acute{e}$  vedla k uvolnění vztahu  $\acute{e} : \acute{o}$  a k posílení nového vztahu  $ie : \acute{o}$ , který vyústil v diftongizaci  $\acute{o} > uo$  a v další společný vývoj obou těchto nových partnerů. To lze zapsat

1.  $\acute{e} (\rightarrow \check{e}) \Rightarrow$
  2.  $\acute{e} : \acute{o} \rightarrow ie : \acute{o} \Rightarrow$
  3.  $\acute{o} > uo$
- (10!!)

1.  $\Rightarrow$  4.  $ie/uo (\rightarrow \check{e}/\acute{u})$

kde motivace v poslední řádce vyplývá z (10!). Formule (10!!) vy-

světluje empiricky sporné schéma u L 71, o němž byla řeč na konci 3.1.

3.3 O vývoji stč. měkkostní korelace od 14. stol. panují odlišné názory. K 55, 123-125 dává přednost termínu zánik párové měkkosti, zatímco L 54-55 nazývá tento proces hlavní historickou depalatalizací. K 125 vidí ve změně možnost německého vlivu, L loc. cit. říká, že otázka motivů této změny zůstává otevřená. V obou případech, zdá se, má pravdu Lamprecht. Jeho koncepci lze hájit takto:

Je třeba trvat na tom, že zánik párové měkkosti souvisí s předcházejícími depalatalizacemi nejen typologicky a chronologicky, nýbrž především systémově, takže vhodnější název než třetí či hlavní je k o n e č n á depalatalizace. Jde o to, že změna

$$[c^- : c^-] \rightarrow c \quad (10c)$$

která se objevovala v určitých pozicích v 11.-12.stol. byla "zobecněna" ve 14.-15.stol. Potud tradiční výklad. Anticipuje-li se však výraz (10c) pro 1./2. depalatalizaci, tj. pro 11.-12.stol., pak v suprastruktuře má platnost poziční a v infrastruktuře podobu

$$c^- : c^- (\rightarrow c) \quad (11)$$

tj. v podobě VZ, která se realizovala na povrchu jen v určitých příznivých podmínkách. Tyto ministruktury, v nichž se VZ realizuje prvně, tj. v nichž suprace nachází nejméně odporu, budeme nazývat systémové proluky (SP). Všechny základní změny v následujících stoletích sledují pak tuto formuli až do úplného jejího naplnění. Nejde tedy u 1./2. depalatalizace o statický (ač i systémový!) model, podle něhož se mohly či nemusely dát další změny (jistá analogie laxnosti, tj. státičnosti u trakčního sledu), ale o dynamický podnět, který nepřestává po několik století fungovat, až dosáhne - v rámci možností suprastrukтуры - svého cíle (k tradičně "teleologickému" aspektu jazyka viz 6. Souhrn). Těžiště směru je tedy n ě - k a m , k cíli, na rozdíl od expulzivního sledu, který je sice též svou podstatou dynamický, ale jehož těžiště směřuje o d n ě k u d , srov. O.4.

Dále se věnujeme některým motivům, které vedly ke vzniku stavu (11) na přelomu 11. a 12. stol. (dále 11./12.stol.).

3.4 Uvažujme nejdelší rozpětí psl. tak, že v s t u p (nejstarší stádium psl.) je taková "satemová" varianta ide., kde konsonantismus ještě nemá foném *oh* a pro vokalismus platí neutralizace

$\bar{a} : \bar{o} : \bar{k}$ , v ý s t u p je pak systém po prvním dezintegračním kroku, tj. kontrakci, avšak před zánikem jerů a nazál (o chronologii 1. kontrakce, 2. zánik jerů naposled Komárek 1973). Mezi takto definovanými krajními body došlo ve fonologickém systému k těmto kvantitativním změnám (srov. L 13, 29, 30, 34):

1. vstup: 20 fonémů - 8 vokálů, 12 konsonantů,  
2. výstup: 50 fonémů - 18 vokálů, 32 konsonantů.

(Modifikace k Lamprechtovi: ř. 1: *oň* není foném, ř. 2: 6 vokálů + 2 nazály x 2 vzhledem ke kontrakční kvantitě + 2 jery; *z'* jako zvláštní foném. Slabikotvorné likvidy se neuvažují.)

Zvláště závěrečná fáze, tj. kontrakce, vystupňovala tento kvantitativní proces, obohacující systém o 12-16 fonémů.<sup>3</sup> Takováto kumulace vedoucí k extrémní redundanci musela mít za následek disperzi obecného rázu. Tuto disperzi lze ve smyslu 3.3 sledovat zprvu na nejslabších místech systému, SP, které kladou nejmenší odpor supra-ci: první reakce posiluje faktor pravidelnosti (zvl. zánik jerů po vzniku kontrakční kvantity), přechází však postupně v tendenci k o s l a b e n í k v a n t i f i k á t o r ů (= korelací, které automaticky zdvojují počet jednotek: vokalická kvantita, konsonantická měkkost), tj. nakonec může postihnout i systémové motivy kumulace a extrémní redundance. Prvý krok tohoto postupného procesu lze zapsat jako

$$-\Pi \rightarrow \emptyset \quad (11!)$$

kde  $\Pi$  je soubor všech fonémů ( $P$ ) v nichž se kvantifikace neuplatňuje (-) nebo uplatňuje ( $\pm$ ). Formule (11!) se tedy čte: "nekorelovaný foném se odstraňuje". Druhý krok se zapisuje jako

$$\pm\Pi \rightarrow -\Pi \quad (11^0)$$

a čte takto: "korelace je odstraněna, zůstává jen jeden člen, ten je pak bezpříznakový". Tento obecný vzorec byl anticipován v (11).

#### 4. Prehistorické a historické implikace

4.0 Teoretické úvahy předešlých úseků nabízejí řadu zásadních i detailnějších řešení prehistorických i raně historických problémů, které buď nebyly dořešeny, řešeny, anebo dokonce vůbec uvažovány.

4.1 (11!) v první řadě postihuje ("ultrakrátké") jery, jejichž původní vztah  $\pm\Pi = \bar{z}/\bar{z} : \bar{y}/\bar{z}$  byl eliminován důsledky kontrakce. Pro-

to jery zanikají nejdříve a nejdůsledněji v kontrakčních jazycích. Zánik jerů dále kumuluje kvantifikaci, neboť vedle zániku jednotek nekorelovaných vytvářejí řadu binárních opozic  $\pm\Pi$ , jako  $\bar{e} : 'e$ , např. *vešb*: *vešb* → *veš* : *v'eš*, která byla později - podle tab. 10 (3.1) - důležitým faktorem ve vývoji měkkostní korelace.

4.2 Poté se oslabuje pozice nazál, které představují druhý extrém. Skládají se totiž ze dvou komponentů a jsou alespoň virtuálně dvojmorové. Zcela netradičně v tom vidíme jeden z důvodů, proč na periférii kontrakčního území (stř. slovenština, štokavština) skupina *-ojp/epj* nebyla kontrahována. V polštině sice vznikla opozice  $\rho : \bar{\rho}$ , ale její působnost byla potlačena všeobecným přehodnocením kvantity v kvalitu podle (11<sup>0</sup>); tímto krokem byla dynamika formule (11<sup>0</sup>) oslabena a proto zachován druhý kvantifikátor, totiž měkkost; zachování nosovek a měkkostní korelace mají tedy stejný zdroj. Také v dalších kontrakčních jazycích dlouhé nazály vznikly (např. v češtině a slovinštině) ale byly (11<sup>0</sup>) akomodovány pomocí denazalizace. Ještě před denazalizací se  $\rho$  v souvislosti se změnou  $'o > e$  sblížilo s *u*, ztrátou nazálního komponentu s ním většinou úplně splynulo (Freisinské zlomky ukazují na tuto možnost i ve slovinštině).

4.3 Foném  $\bar{e}$  se sblížil s  $\bar{a}$  (tradiční  $\bar{e}$ ), díky kontrakci a zániku jerů, po nichž se jenom tyto dva vokály nemohly objevit po tvrdém konsonantu. Odstranění nazálního komponentu uvedlo oba fonémy do přímého kontaktu. Navíc se ve stejné artikulační oblasti ocitla přední varianta fonému *a*. Ve smyslu teorie infrastrukturní disperze (kap. 2) není třeba uvažovat o okamžitém posunu  $\bar{e}$  do oblasti  $'e$ , takže všechny tři jednotky mohly koexistovat v bezprostřední artikulační blízkosti, jejíž mezní hodnota byla suprastrukturní totožnost. Konstruujeme tedy tři  $\bar{a}$ , a to takto:

$$\bar{a}_1 (= \bar{e}) : \bar{a}_2 (\leftarrow 'a) : \bar{a}_3 (\leftarrow \bar{e}) \quad (12)$$

kde podle (2!), (2!1), 2.2 - 3.0 suprastrukturní integrace  $\bar{a}_1, \bar{a}_2, \bar{a}_3$  nebrání, aby tyto tři jednotky nebyly načas odlišeny infrastrukturně. Tento časový úsek byl použit k takovéto redistribuci:

A. Prvá depalatalizace podle (11 <sup>0</sup> )	B. Přehláska podle (9'), (11!), 3.4	C. Ůžení podle 3.1
1. $\bar{a}_1$		} $\bar{a} \rightarrow \bar{e} (ie)$
2. $\bar{a}_2$ $\bar{a}_2^- \rightarrow a$	$\bar{a}_2 \rightarrow \bar{a}_1$	
3. $\bar{a}_3$ $\bar{a}_3^- \rightarrow a$	$\bar{a}_3 \rightarrow \bar{a}_1$	

Form. (12')

Výraz  $\ddot{a}_2^-$  vyjadřuje pozici před každým fonetickým  $C^-$ . Jednotka  $\ddot{a}_3^-$  sleduje týž model, takže do změny byl zapojen faktor systémový, fonologický. Z tohoto hlediska  $k = C^-$  neměl měkkostní korelaci, a proto se  $\ddot{a}_3$  nezměnilo. Zde je třeba odlišit pozice  $ch : \check{s}'$ ,  $\gamma : \check{z}'$ , kde vzhledem k fonetickým poměrům měkkostní korelace byla zachována, od pozice  $k : \check{s}'$ , kde jsou fonetické distinkce výraznější a jedinečné a kde do stejné relace vstupuje velmi často  $o'$ , tj.  $c' : \check{s}'$ . Tím je možno objasnit přehlásku  $\ddot{a}_3$  před  $k$ , která byla problémem již od dob Trubeckého, srov. K 63. Zároveň však zjišťujeme toto:

1. změna  $g > \gamma$  se uskutečnila do r. 1100, neboť poté
2. podle (11<sup>0</sup>) započal proces systémové depalatalizace u dvojice  $k : \check{s}'$ ; té se  $\gamma$  nezúčastnilo, neboť bylo pevně spjato s  $\check{s}$ ,  $s'$  a s párem  $ch : \check{s}$ , což by nebylo možné u  $g$ ,
3. po něm se teprve mohla uskutečnit 1. depalatalizace, tj. krok A. ve form. (12<sup>\*</sup>) v 11./12. stol.
4. krok B., tj. neutralizace  $\ddot{a}_1/\ddot{a}_2/\ddot{a}_3$  je tedy tradiční "přehláska", probíhající v intencích oslabení disperze a kumulace (3.4)
5. krok C. nemá již s přehláskou co dělat, je naopak jedním z exponentů procesů (10<sup>'</sup>), srov. 4.4.

4.4 Prvá depalatalizace se tedy realizovala podle (11<sup>0</sup>) v těchto SP:

1. v oslabené opozici  $'e : \bar{e}$ , viz (10<sup>'</sup>) a ř. 1,2,6 v tab. 10,
2. v posledním článku řetězu (11<sup>0</sup>)  $\Rightarrow$  denazalizace  $\Rightarrow$  integrace  $\ddot{a}_1, \ddot{a}_2, \ddot{a}_3$ . Pro depalatalizaci u  $\ddot{a}_2$  platí 2.9, pravidlo 3c, tj. reintegrace s nepříznakovým alofonem; tím je modelována analogická změna pro  $\ddot{a}_3$ . Přehláska je změna podle pravidla 3b, tj. disperze podle (12) je zrušena, distinkce mezi  $\ddot{a}_1, \ddot{a}_2, \ddot{a}_3$  tím zaniká. Aplikace disperze odstranila možnost splynutí před krokem A., změnu  $\ddot{a} > \check{z}$  bylo pak možno posunout za přehlásku (1) a motivovat ji v intencích (10<sup>'</sup>) a (11<sup>0</sup>).

4.5 Je oprávněné se tázat, proč slabiky s  $y/i$  se nezúčastnily depalatalizace. Důvod je dvojitý: jednak nedisponovaly dynamickým potenciálem, jenž byl konstatován u  $e, \ddot{a}$ , jednak byly schopny se akomodovat v nové situaci. Výraz (11<sup>0</sup>) se totiž mohl realizovat i v kompromisnější podobě

$$CS : \bar{C}\bar{S} \rightarrow CS : C\bar{S} \quad (12)$$

(kde S je segment bezprostředně následující po C a  $\bar{\quad}$ , např. v  $\bar{S}$ , označuje příznakovost). Zde je sice opozice  $C^- : C'$  zrušena, ale

její distinkce se zachovává v následujícím segmentu. Pro tuto změnu lze užít tradičního názvu synharmonie s tím, že není plně totožná s psl. jevem téhož jména. Díky synharmonii i. depalatalizace nebyla před *y/i* nutná, neboť obě jednotky byly dosti distinktivní a navíc značně stabilní.

Výraz (12) pak platí pro přehlásku i změnu  $\bar{a} > \bar{ě}$ , která podle (10), (10a) dává

$$C^{-}e : C'e \rightarrow Ce : C\bar{ě} \quad (12a)$$

Další dvě p ř e h l á s k y  $'u > \bar{u}$ ,  $'o > \bar{ě}$  mají podobné zdůvodnění.  $C'u$  je vhodné konstruovat jako sekvenci  $C\bar{u}$ , v níž měkkost  $C$  přestala být relevantní. Zachování  $C'$  před  $o$  je pak plně pod kontrolou morfologických pravidel.

4.6 Formule (12), vyjadřující zánik příznaku, či přesněji virtuální zánik jeho relevance u segmentu předcházejícího, a to ve prospěch zachování příznaku segmentu následujícího, má obecnou podobu

$$\bar{S}_1 \bar{S}_2 \rightarrow S_1 \bar{S}_2 \quad (121)$$

Zde  $S_1$ ,  $S_2$  mohou být koherentní segmenty větší než jeden foném, a to např. slabiky, za podmínek popsaných níže. Tato formule uspokojivě objasňuje zvláštnosti a vzájemné vztahy obou depalatalizací. Označme hranici obou segmentů symbolem //, tj.  $S_1//S_2$ . V i. depalatalizaci jsou buď oba segmenty odděleny slabičným předělem, např. *přá//du*, nebo jsou uvnitř jedné slabiky, např. *přd-te//l*. Druhá depalatalizace zná jen druhý případ, např. *sta-r//oě*, tj. uskutečňuje se jen uvnitř koherentní konsonantické skupiny. Nenastává-li depalatalizace, např. *dveř//mí*, pak jde o skupinu nekoherentní, tj. s hraničním signálem, jímž může být jen slabičný předěl. Zde formule (121) neplatí, neboť mezi  $\bar{ř}$  a  $m$  není náležitý vztah, tj. buď mezisylabický nebo vnitrosylabický.<sup>5</sup> Nepřítomnost či přítomnost hraničního předělu může být zřetelně pozorována v těchto případech:

1. N e p ř í t o m n o s t : Neplatí, že depalatalizace nastává, následuje-li  $C^{-}$ ; podle (12), (121) rozhoduje  $S_2$ , který je buď následující konsonant v poslední slabice (vnitrosylabický vztah), nebo následující slabika, je-li  $S_1$  otevřená slabika (mezisylabický vztah); v tom případě však podle (121) platí, že rozhodující je opět poslední foném. Tak v slovech *sie-hne*, *jě-hně* se první slabika přehlasovala a tudíž nepalatalizovala, neboť rozhodující bylo nikoliv  $h$ , srov. *sáhnou*, *jáhoda*, ale poslední segment téže slabiky. U

slova *jěrní* se *r'* depalatalizovalo před *n'*, tj. uvnitř koherentní skupiny, *ja-* se však nedepalatalizovalo, poněvadž následovala slabika *-rní*. V obou případech, ač zdánlivě opačným směrem, funguje form. (12!). V případech jako *jastřáb*, *jabřadky* "výhonky révy" se druhá slabika náležitě depalatalizovala, což podle (12) je nutné pro *a*, nikoliv pro *r'*. Přítomnost *r'* je možná i přes depalatalizaci první slabiky, neboť jenom poslední segment druhé slabiky (at' už *a* nebo následující konsonant) je pro depalatalizaci v první slabice rozhodující.

2. P ř í t o m n o s t : vnitrosylabický vztah, dále relevance zavřených slabik a tudíž i slabičného předělu vyplývá z toho, že se konsonant nedepalatalizuje na absolutním konci, srov. *pět*, *předeš*, *sílehneš*, neboť zde (12), (12!) nemohly být aplikovány. Fakt, že slabičný předěl fungoval stejně uvnitř i na konci slova, a další případy *jarý* : *jěrní*, *devatset* "900" a *devatdesát* ukazují, že obě depalatalizace se uskutečňovaly současně a plně potvrzují princip koexistence dvou změn, jenž byl vyjádřen v (2!), (2!!), 2.2 - 3.0. Poslední slovo vykazuje zajímavý případ pěti depalatalizací, čtyř prvých a jedné druhé. Koncepce infrastruktury zde vystačí s jednorázovou suprastrukturní změnou, jež poskytuje mnohem realističtější (!) obraz než tradiční empirické řešení (transformacionalistickou metodu řazení pravidel nevyjímajíc), nucené v tomto případě hledat útočiště v postulaci tetra- až pentacyklického charakteru dané změny.

Hlavním výsledkem této analýzy je jednak vysvětlení, proč nedochází k 2. depalatalizaci před periferními (nedentálními) explozivami, tj. před labiálami a *k* (L 35), jednak zavedení základního kritéria pro stanovení pračeského slabičného předělu na přelomu 11. a 12. století.

4.7 Tradiční problém změny *lě > le*, jenž bývá řešen čistě hypoteticky, srov. K 67, má zcela zřetelné systémové souvislosti. Foném *l'* se v 1. a 2. depalatalizaci neneutralizoval s *ž*, které vzhledem k své specifické realizaci nemohlo sloužit jako bezpříznakový člen opozice (tak K 37). Proto opozice  $\bar{e} : 'e$  nikdy nebyla náležitě oslabena, tj. neuplatnila se pro ni situace v tab. 10 a v (10'). Protože však z (10') a (10a) vplynula neutralizace  $\bar{e} : 'e$ , opozice *lě : l'e* nemohla zůstat zachována. Opozice  $\bar{z} : l'$  nebyla z fonetických důvodů typická opozice  $\bar{C} : C'$ , nebylo třeba ji rušit a tudíž odstranit *l'* jako v ostatních případech, naopak zcela zákonitě došlo k zániku příznakového členu opozice  $\bar{e} : 'e$ , jímž bylo  $\bar{e}$  vzhledem k své

í-ové složce. Její odpadnutí a splynutí obou jednotek v podobě nepříznačkové má tedy plně systémové zdůvodnění.

4.8 Foném *j* tají několik nerozřešených problémů. Platí, že  $j = C'$  bez partnera  $C^-$ . U slov *jako, jazyk, Jan : jěne, jal : jěli* atp. mají nepřehlasované tvary představovat případy depalatalizace *j*. Jak se však může depalatalizovat foném svou podstatou palatální, vysvětleno nebývá. Podobný problém lze očekávat u *ň* v slovech jako *ňadro, ňeho*. Z toho lze vyvodit, že spíše než kategorické tvrzení o depalatalizaci je nutno připsat tomuto termínu smysl limitní redukce palatalizace, kde změna

$$C' \rightarrow C^- \quad (13)$$

což je formule pro tradičně chápanou depalatalizaci, má podobu virtuální, tj.

$$C' (\rightarrow C^-) \quad (13!)$$

podle níž vlastní depalatalizace je až cílový bod. To lze vyjádřit ve smyslu (12), (12!), 4.6 tak, že rozhodující je změna jednotky *S*, tj.  $'e > \tilde{e}$ ,  $\tilde{a} > a$ , kdažto vlastní depalatalizace je záležitost virtuální. Tím se zpřesňují důvody pro zachování *L*, jež prostě zůstávalo střední. Naše vývody se tedy vztahují i na druhou depalatalizaci. Mimoto ukazují, že měkkost v tvarech jako *řada, třasu, dvořák, suiatemu* atp. má svou fonetickou motivaci, kterou morfologie podpořila. Ve většině případů se však proces (13!) dovršil.

Malá miniatura patří problému nepřehlasování zájmena *já*, který se obvykle v této souvislosti ignoruje. Nepřehlasovaný tvar zcela zřetelně dokazuje, že v době depalatalizace základní variantou byla stále jen podoba *jás*, zatímco podoba *já*, která má v historické době převahu, se teprve začínala objevovat jako novotvar, srov. Gebauer 1970, 606.

Výrazy (10'), (10a) se realizují u *j* (u *ň* jde patrně jen o teoretickou možnost) dosti specificky, neboť  $'e : \tilde{e}$  se po něm, na rozdíl od jiných pozic, prostě neneutralizuje, tj. opozice *je : jě* zůstává zachována, srov. *jedly* subst. : *jědly* sloveso, *jeden* čísl. : *jěden* partic. První člen je tedy bezpříznačkový, tj. plní funkci  $C^-e$ . Virtuální oslabení měkkosti *j* je tím dokázáno.

4.9 Z výrazů (10a), (12a) vyplývá, že  $\tilde{e}/'e$  potenciálně splynuly. Tím se vysvětluje zcela osud změny  $'e > \tilde{e}$ , kterou systém v plné míře akceptoval spolu s  $\tilde{e} > \tilde{e}$ , na rozdíl od změny  $\tilde{e} > \tilde{y}$ , která zůstala v podstatě substandardní, srov. 3.2. Změna  $\tilde{e} > \tilde{y}$  motivovala změnu  $\tilde{y} > aj > ej$ , která se tak stala rovněž substandardní, ač  $aj > ej$  jinak bylo systémem přijato.



4.10 Z (12) a 4.5 vyplývá, že *y*, *i* se již ve 12. stol. formovaly jako dva samostatné fonémy. Na rozdíl od tradice je nutno předpokládat, že právě proto fonetická opozice  $C^- : C'$  u nich přežila, a to opět vzhledem tradiční koncepci, dávno po zániku měkkostní korelace, jak svědčí Rosa 1672, 7, který o měkkých konsonantech říká toto: "Quandocunque consonantes liquescunt, id est, quando amittunt viam suam naturalem in pronunciatione, quod quivis facillime noscere potest (sic JM), tunc semper post illas consonantes liquefactas, scribendum est jota, quando autem non liquescunt, tunc scribendum est ypsilon...". Mezi takto měkkostně příznakové počítá vedle *š*, *ř*, *ž*, *ž*, *ď*, *ť*, *ň*, *j* i měkké ("napařené") labiály a *l*, srov. str. 4.

Toto pro tradici překvapující Rosovo tvrzení vyplývá plně z předešlé analýzy v 3.1, 4.5, která ukázala *š* jako dynamický "měkký" protějšek k *e*, zatímco opozici *y* : *i* vzhledem k slabosti jejího dynamického potenciálu odkázala funkci statisty. Právě ta pak této opozici vynesla fonologické přežití až do 17. stol. a grafické až dodnes. Vzhledem k (12), které vzniklo na přelomu 11. a 12. stol., lze učinit závěr, opět v rozporu s tradicí, že fonologická opozice *y* : *i* existovala v češtině od její prehistorie po celé klasické období do doby "temna", tj. déle než půl tisíciletí.

4.11 Další vývoj měkkostní korelace ve 14. a 15. stol., tj. konečná depalatalizace, se tedy soustřeďuje kolem opozice *e* : *ě* (podobně, leč ne tak důsledně L 69nn). Chronologii dejotace po různých konsonantech stanovil Gebauer (srov. K 121) takto:

(0.1) 1. *j*, *ň*; 2. *ť*, *ď*; 3. *š*, *ž*, *ž*; 4. *ř*, *s*, *z*, *e*; (5. labiály) (14)

Tato chronologie má pro depalatalizaci zásadní význam, proto ji budeme sledovat v udaném pořadí:

0., 1. Motivace těchto stádií vyplývají z 4.7, 4.8: *l*, *j*, *ň* neodpovídaly z různých důvodů standardnímu příznakovému korelátu a staly se samostatnými fonémy. Tím byla pro ně splněna podmínka (11<sup>0</sup>).

2. Změna *n* > *ň* motivovaná principem (11<sup>0</sup>) byla zobecněna pro všechny dentály, tj. *ť*, *ď* > *č*, *ď*. Palatalizované dentály se tedy v důsledku depalatalizace změnilly v palatály, tento status podržely až dodnes (Vachek 1968, 78, srov. K 53-54, který klade tento jev do prehistorie).

3. V pořadí intenzity motivů pro depalatalizaci následují *š*, *ž*, *ž*, kde palatalizovanost není naopak infrastrukturně motivována a může být tedy opuštěna bez následků pro strukturu; podobně je tomu

u depalatalizace ř, kde jisté opožďení lze přisuzovat intenzivnější měkkosti na povrchu: změna  $r' > ř$  je jen o 150 let starší, zatímco š, ž, ť si přinesly svou palatalizovanost z praslovanštiny.

4. V rozporu s tradicí však soudíme, že se měkkost u s, z, c zachovala až do 15. stol., jak ukazuje sonda z jediné strany Husovy Postily u Havránka 1936, 40nn. Zde je měkkost  $r'$  označována důsledně, srov. *meši, družš 2x, na rathauzie, množš, žemský*. U této řady, přesněji u s, z, depalatalizaci čelila systémově silná, foneticky dobře realizovaná měkkostní opozice. Zdá se, že slabým místem systému bylo *si, zí, cí*, např. *zy* bylo velmi řídké a nerelevantní, *cy* nemožné, a že tedy došlo ke změně

*ši, ži, či : si, zí, cí / ti, dí, ní : ty, dy, ny* ⇒ *sy, zy, cy*

tj. s, z, c se v těchto pozicích interpretovalo nepříznakově vůči š, ž, č. To odpovídá Husovu pravopisu, označujícím nabodeničkem u obou řad příznakový korelát. Obdobná interpretace je u Rosy. To s konečnou platností podrylo zbývající pozice měkkých korelátů.

5. Podobně jako u ostrých sykavek palatalizovaná řada labiál měla velice silnou pozici, jak vyplývá nejen z Rosova citátu, ale i z jiných faktů po r. 1500, srov. K 124. Zde však řešení podle (12) bylo snadné, palatalizace byla vydělena jako j-ový prvek následující po labiále, jak to bývá v této pozici i u jazyků se silně vyvinutou měkkostní korelací, např. v ukrajinštině a litevštině.

Zánik před š znamená plný zánik měkkostní korelace, ač sama měkkost v pozici před *í* přežívá až do dob Rosy a v podobě palatál *t', d', n'* až dodnes. Rosovo svědectví naznačuje, že opozice *y : í* byla soustředěna do značné míry v realizaci předchozího konsonantu a že zde tedy na povrchu přežily staré poměry měkkostní korelace o další dvě století.

4.12 V souhlase s (11<sup>0</sup>) omezují se i další důsledky kontrakce, totiž kvantita. Zatímco systém pěti krátkých zůstal zachován (dlouho se držela dokonce šestá samohláska *y*), systém dlouhých se redukoval na tři a opozice krátká : dlouhá se již nikdy nevrátila ke své původní rovnováze, srov. např. Vachek 1968, 31-33.

4.13 Souvislosti základních změn, počínajíc kontrakcí jakožto maximální kvantifikací v 10. stol. a končíc likvidací jejich důsledků na sklonku 15. stol., lze shrnout do této tabulky: Symbol ... před datem označuje dovršení, např. 14. (...15.); symbol : označuje, že změna začíná ve 14., dovršuje se v 15. stol.; značka

/ mezi daty označuje přelom, např. 14./15. = přelom 14. a 15. stol.

Implikováno čím	Čas (stol.)	Změna
...	10.	0: Kontrakce, viz 5. Dovětek
0	10./11.	1a: (111) = zánik jerů, denazalizace
0	11.	1b: (11 <sup>0</sup> ) vznik virtuální depalatal.
1b	11./12.	2: první a druhá depalatalizace
1a, 2	12./13.	3: Jádru form. (12') = "přehláska"
0, 1b, 2	13.	4. (10'), (10a), závěr form. (12') = 'e : e (→ ě : e) ⇒ ů > ě
1b	poč. 14.	5a: 'u > i
1b, 4	pol. 14.	5b: 'o > ě
1b	14. (...15.-16.)	6: $\bar{e}$ (→ y)
4, 6	14. (...15.)	7: $\bar{e}$ : $\bar{o}$ (ie : $\bar{o}$ )
1b, 7	14.	8: $\bar{o}$ > uo
6	14. (...15.)	9: ie/uo (→ i/ů)
9	14. (...15./16.)	10: ů (→ au...ou)
6, 9, 10	14. (...15./16.)	11: y (→ aj...ej)
1b, 2, 3	14. (...15.)	12: C'e (→ Ce) v pořadí podle 4.11
1b, 2, 3, 12	14. (...15./16.)	13: C' (→ C) při zachování C'i: C'y
1b, 13	17.-18.	14: y/i > i

Tab. 15

## 5. Dovětek: Prehistorická perspektiva

5.0 Lze tedy všechny základní fonologické změny pč. a stč. vyvodit z extrémní kvantifikace, tj. maximálního nahromadění měkkostní a kvantitativní korelace, jehož výchozím motivem je kontrakce. Podobná kumulace a z toho plynoucí oslabení kvantifikace postihly všechny kontrakční jazyky (a není zde nejmenšího důvodu odtrhávat zml. jazyky od slovinštiny a srbochorvátštiny), ať už to bylo potlačení kvantity (polština, polabština), kvantity a nosovosti (lužická srbština) či měkkosti a nosovosti (ostatní).

5.1 Přesto se ještě před 10 lety otázce kontrakce a hlavně jejích důsledků věnovalo velice málo pozornosti, srov. např. K 45-47, L 21-23. Od té doby se, alespoň v české lingvistice, mnoho změnilo, jak ukazuje Komárek 1973. Jeho příspěvek poskytuje nejpropracovanější analýzu současné situace; mimoto bezpečně postihuje slabá místa

v koncepci Bernštejna 1968 a Mareše 1971 a dokonce předjímá a opravuje chyby v budoucí koncepci Krajčoviče 1974, 166-173, kde ještě převládá řada předstrukturalistických a empiristických tendencí.

5.2 Pomíneme řadu detailních problémů, zkoumaných v této souvislosti Komárkem a budeme v rámci teoretických postulátů této studie vyšetřovat dva základní problémy kontrakce, tj. zánik intervokálního *j* jakožto hlavní motiv kontrakce a její vlastní průběh.

Zánik *j* je často emfaticky zdůrazňován jako *conditio sine qua non* pro vznik kontrakce (srov. např. Komárek 1973, 16, Krajčovič 1974, 160), ač ovšem sám vznik kontrakce je jediným skutečným argumentem ve prospěch takového postulátu. Avšak oslabení *j*, jež nikdo nepopírá, je třeba vzhledem k nedostatku přímých údajů formulovat mnohem obezřetněji, tj. jako VZ, což podle (7), (7a) lze zapsat

$$j \rightarrow \emptyset \quad (16)$$

Tím se náležitě modifikuje vztah zániku *j* a vzniku kontrakce: ke kontrakci vede nikoliv prostě zánik, nýbrž virtuální zánik *j*, ten dává strukturnímu filtru na vybranou, zda kontrakci uskutečnit, tj. připustit supraci procesu (16), nebo obě změny nepřipustit; pak však *j* suprastrukturně nezaniká. Existují zcela bezpečné doklady na to, jak se se vzdalováním kontrakce z jejího ohniska, tj. češtiny, suprace postupně stále více oslabuje, a to v soulase s aspekty nikoliv fonetickými, nýbrž strukturními, které mohou být sotva regulovány v různých jazycích zánikem či nezánikem konsonantického *j*.

5.3 Zdánlivý chaos při uskutečňování kontrakce, jež lze postulovat z řady suprastrukturních nejasností, nesouvisí s vlastním procesem, ale s aplikovanou metodou. Komárek 1973 vidí v kontrakci změnu jednorázovou, což lze akceptovat ve smyslu (7a), 3.0, (9GP). Ale i on, chce-li stanovit sled změn povrchově chaotických, dovolává se kritérií mimopovrchových, srov. 1.3. Rozdíl je v tom, že ve 14. stol. je suprastrukturní "chaos" nasnadě a proto i infrastrukturní řešení nutné. U kontrakce musel být tento "chaos" konstruován, aby se nutnost infrastrukturního řešení ozřejmila. Je-li pak možno a vlastně nutno stanovit podle tab. 15 sled 9 změn a jejich strukturní, nikoliv tedy tradičně lineárně chronologické relace ve 14. stol., není nezbytné trvat na tom, že obdobný model pro 10. stol., tj. pro prehistorii, je "značně umělý, vykonstruovaný (sic, JM) a ne vždy podložen jazykově historickými fakty", Komárek 1973, 15. Všechny tyto výtky matou totiž empirickou rovinu s podstatou jevu a uvažují

účasť vícedimenzionálných infrastrukturných faktorů v termínech tradičného chronologického linearismu a tým neoprávnené vnášeji element dezorganizace do faktů, ktoré môžu byť vyloženy striktně strukturně a beze zbytku. Morfológie pak přestává být *deus ex machina*, který zasahuje či ustupuje jakožto magické, "černoskříňkové zaklínadlo" pro všechny případy, s nimiž si nevíme rady. Jak ukázal Komárek, bylo již dříve stanoveno 6 stádií kontrakce,<sup>6</sup> jejichž sled a vlastnosti lze vyjádřit takto;  $A_1/A_2$  jsou kontrakční vokály:

1. Stádium	2. Podmínka	3. Případy vstupující do kontrakce Adjektiva + Pronomina
I.	$A_1/A_2 = I$ (=v, b, y, i)	<i>pěšbjb/pěšijji, dobrnjb, tretbjo/tretbji, pěšijjimi, dobrýjimi, tretbjimi...</i>
II.	$A_1 = A_2 \neq I$	<i>dobraja/pěšaja, pěšeje/pěšějě, dobrojjo/pěšpjjj...</i>
III.	$A_1 \approx A_2$	<i>dobrějem, dobroje, moja, moje, mojego..., našejě</i>
IV.	$A_1 \sim A_2$	<i>dobrajego, pěšijjemo, tretbje, tretbjego..., mojě, našeji</i>
V.	$A_1 \neq A_2$	<i>dobrujem, dobrýjě, mojimb...</i>
VI.	$A_1 = v, A_2 \neq I, e$	<i>trebja, trebju...</i>

Tabulka 17

Sloupec 2. vyjadřuje vztah mezi  $A_1/A_2$  od nejtěsnějšího ve stádiích I, II postupně až po nejvolnější ve stádiu V. Kontrakce započala ve stádiu I jakožto nejslabším místě systému, neboť *j* bylo zde velice blízko I (=v, b, y, i). Zánik jerů vedl k VI. Proto stádia I, VI jsou plně pod kontrolou suprastruktury, takže žádné morfológické zábrany neplatí. Od II po V postupně systémový tlak dominuje, čímž lze vysvětlit všechny zdánlivé rozpory a chaotické jevy prakticky beze zbytku. Stádium I vytvořilo podmínky pro VZ, tj. pro všechny další stádia:

$$I \text{ TA}_1jA_2 \rightarrow T\bar{A} \quad (17, I)$$

$$\Rightarrow \text{TA}_1jA_2 \quad (\rightarrow T\bar{A}) \quad (17)$$

$$[[[[[(17, I), (17)]_1 \Rightarrow (17, II)]_2 \Rightarrow (17, III)]_3 \Rightarrow (17, IV)]_4 \Rightarrow (17, V)]_5 \quad (17!)$$

a dále

$$[v, b (\rightarrow \emptyset)] \Rightarrow [17, VI] \quad (17, !!)$$

Výrazy (17, I) a (17) čteme tedy tak, že z I vznikl model, podle něhož suprastrukturní kontrakce vyjadřovala infrastrukturní nepřítom-

nost kontrakce. Podle pravidla 2.,3. v 2.9 musel systém na tuto disperzi reagovat, a to buď progresivně (tj. kontrakce nastala), či regresivně (tj. kontrakce nenastala nebo nastala, ale nepronikla do infrastruktury a byla zrušena), či konečně obě formy jsou možné (to vychází ze stádia III, kde je rovnováha mezi suprastrukturou a infrastrukturou). Infrastruktura zde vykazuje přísný pořádek, ač sama povrchní změna mohla být skoro jednorázová a tudíž empiricky chaotická.

5.4 Kontrakce je tedy mnohem komplexnější a závažnější proces, než se i v bohemistice traduje, ač ovšem čeština je mezi kontrakčními jazyky zdaleka nejpracovanější. Komárkův příspěvek je cenný tím, že naznačuje široké perspektivy jejího dalšího výzkumu. Lze je shrnout takto:

1. Rozdíly v kontrakci u jednotlivých slovanských pradialektů (předchůdců moderních jazyků) nejsou překážkou, nýbrž jedinečným svědectvím pro rekonstrukci jejich vzájemných vztahů v 10. a 11. stol. a dialektální struktury západního areálu rozpadající se praslovanštiny.

2. Omezenost údajů určitého systému může být kompenzována aplikací údajů získaných z jiných pradialektů a jazyků. To se týká zejména

a. systémů, které poskytují jen kusou textovou informaci, např. lze dosti přesně rekonstruovat kontrakci Freisinských zlomků (slovinština 10.stol.) a polabských textů (16.-17.stol.),

b. současných dialektů na periférii kontrakce, např. severopolských, štokavských a speciálně středoslovenských,

c. systémů, které se tradičně považují za sekundárně zasažené, zvl. ukrajinské a bulharské transperiferie; otázka, zda proces v oslabené míře nefunguje v severoruských dialektech až dodnes, jak ji nadhodil Bernštejn 1968, zasluhuje zvláštní pozornosti. V případě kladné odpovědi by šlo o izoglosu šířící se po 1000 letech, tj. od prehistorie přes historii po současnost na vzdálenost 2000 km; to by zajistilo kontrakci prvé místo mezi obecně slovanskými změnami.<sup>7</sup>

3. Z 1. a 2. vyplývá, že kontrakce je v slovanské geolingvistice zcela mimořádný fenomén, který ukazuje

a. že lze z něho čerpat pro moderní dialektologii i pro dialektální archeologii; je např. možné, že uvnitř štokavských dialektů bude nalezena původní hranice mezi kontrakčním a nekontrakčním

areálem z 11./12. stol.

b. že pro 10. stol. je nutno odmítnout perspektivu moderních jazyků, např. jihopolský pradialekt je blíže horní lužičtině než severní polštině, především však modifikuje tradiční trichotomii psl. areálu, v 10.-11. stol. je výraznější dichotomie, zcela bezpečně definovaná přítomností či nepřítomností kontrakce. Trichotomie se restituovala jako důsledek maďarské expanze, vedoucí k izolaci a reintegraci jihoslovanského areálu, před ní však muselo dojít ke kontrakci,

c. že tato geolingvistická změna měla své závažné sociální spojitosti, které zůstaly stranou zájmu; na první pohled je však zřejmé, že jazyky s kontrakcí mají zcela jiný kulturní a politický vývoj, jejich nositelé se stávají součástí západoevropské kultury; příčinný vztah geolingvistiky a její geosociální institucionalizace zůstává otázkou pro budoucnost.

4. Jak vyplývá z kap. 4., zvl. tab. 15., kontrakce vede ke kumulaci kvantifikace, která si nutně žádá další systémové změny. Je třeba tyto systémové změny zkoumat v jednotlivých jazycích, ale také v dalších vzájemných vztazích a strukturních analogiích, jako je ustálení přízvuku v zsl. jazycích, problém středoslovanského rytmického zákona a jeho možná interpretace z jiných systémů (sev. slovinština) apod.

Závěrem lze tedy říci, že Komárkův podnět dává mnohem více, než se to na první pohled jeví. Ukazuje se, že kontrakce poskytuje materiál výjimečného významu a mimořádné kvality pro celou armádu slovanských lingvistů: dialektologů, paleodialektologů, historiků, prehistoriků, sociolingvistů, specialistů jednoho jazyka i celých skupin a že v tomto smyslu má hodnotu i obecně lingvistickou.

## 6. Souhrn

Je patrné, že i v diachronii je hlavní překážkou v dalším úsilí o poznání podstaty jevu statický aspekt, ať už v podobě tradiční či současné (generativistické). Empiristicky lineární řazení jevů může být pro podstatu sporné a někdy i bezbranné, jsou-li jevy souběžné; proto se postuluje mimoempirická rovina, tj. hloubka a její nové souvislosti a podmíněnosti (viz Vachek 1971). Studie zavádí pojem virtuální změny (3.0), tj. takové hloubkově existující změny (tradičně "modelu"), která se buď projevuje na povrchu zprvu jen v slabých místech systému (systémových

prolukách 2.9) a teprve později zasáhne jednotky pevně zakotvené, nebo se vůbec nerealizuje. V tom smyslu lze vidět hloubku jako nositele toho dynamického aspektu jazyka, jenž se v tradici nazývá teleologickým, a virtuální změnu jako jejího uskutečňovatele.

Koexistence několika povrchových reprezentací ("kolísání") má v zásadě jeden hloubkový korelát, ale několik časoprostorových koordinát: zprvu je hodnocena časově (neologismus, archaismus), posléze prostorově, a to horizontálně (dialekty) a vertikálně (styl, třídní vrstvení).

Jedině adekvátní konstrukce hloubky zajišťuje patřičné chápání změn, je však ohrožena dvěma tradičními koncepcemi: koncepcí "jednoduchosti a elegance" a naopak koncepcí "empirické představitelnosti". Obě odporují výchozímu principu, podle něhož při zavedení hloubky nejde o konstruování prostředku dūmyslného nebo i sebedūmyslnějšího popisu, ale o vytvoření lingvistického protějšku skutečné dimenze jazyka. Vztahy se tedy nikoli zjednodušují, nýbrž komplikují, a měřítka a metody dedukované z empirie jsou pro ni neadekvátní.

Platnost a nosnost této koncepce je demonstrována na řadě jevů z prehistorie i historie češtiny (srov. 4.13) tradičně interpretovaných jako lineární sled změn s okazionálními souvislostmi: ukazuje se, že je-li impuls dostatečný, může se stát osou celého vývoje po dlouhou řadu století a že mnohé změny mají v hloubce zcela jiný průběh a smysl (např. 5.3), než se dá vyvodit z empirie.

Uhrnem lze říci:

a. specificky k otázce české diachronie, že zůstala leccos dlužna tradici PŠ, že totiž ještě zdaleka nevyčerpala všechny zdroje dynamického aspektu, jak je tato škola zformovala a úspěšně aplikovala v jiných oblastech<sup>8</sup>

b. a obecněji, že koncepce hloubkové dimenze a hlavně jejího aktivního (tradičně teleologického) podílu na jazykových změnách dovoluje se osvobodit od statického chápání nejen stavu, ale i změny, a že tedy nachází vztahy tam, kde nebyly nalezeny nebo ani hledány. Celek přestává být souborem či sledem pozorovaných, leč navzájem nesouvislých či náhodně souvislých změn, čímž posiluje svou, strukturalismem již dávno postulovanou, koncepci vnitřní celistvosti a souvztažnosti.



P o z n á m k y

- \*) Moudrost...pak zcela určitě souvisí s pohybem.
- 1 Čechofaečnost je dvojjazyčná, avšak latinský text je úplnější. Při citování se vychází z českého textu, latinský text se používá pro upřesnění nebo tehdy, chybí-li příslušná česká pasáž. Rosův český pravopis je ponechán jen v případech lingvisticky relevantních, jinak je přepsán do současné pravopisné normy.
  - 2 *l'e* nahrazuje každé *lě*, proto prostřední sloupec v tab. 10 v pozici po *l* odpadá; zbylá opozice, tj. *l'e* : *le* byla jedna z konstituentů obecné VZ *Cě/C'e* : *C'e*, → *C'e*: *C'e*, srov. (10'), (10c), (11).
  - 3 tj. 6 dlouhých vokálů, 6-10 měkkých konsonantů. Princip kumulace ("kvantifikace" viz dále 3.4), motivovaný kontrakcí, ukazuje na maximum případů, tj. 10, což zahrnuje též labiály; to pak potvrzuje, že před kontrakcí *l* epentetické bylo obecně slovanské, jak to postulují MEILLET, VONDRÁK, MAREŠ aj. proti námitkám, které nikdy nemohou být kategorické, srov. o tom K 39-40.
  - 4 Je důležité zdůraznit, že se stále pracuje v oblasti proměnných a že se statických jednotek dotýkají jen okrajově, jako např. proces (11<sup>0</sup>) postihuje marginálně i znělostní korelaci; v důsledku změny *z' > s'* souhláska *e'* ztrácí svůj znělý protějšek.
  - 5 V případech *hěbet*, *těpaslek*, *děkoľna* je třeba mít na zřeteli, že *r' > ř* tvořilo pobočný vrchol slabiky (K 127), ve všech případech předěl před *s* potenciálně existuje, srov. *nahě/betě*, *odě/kolně*, podobně *neř/ku* proti *ne/rei* atp.
  - 6 KOMÁREK 1973, 15, J. MARVAN: On the Morphologic Disintegration of Slavic Unity, in: The Slavic Word, red. D.S.Worth, Mouton 1972.
  - 7 Srov. vedle BERNŠTEJNA 1968, 20-21, MAREŠ 1971 a naposled J. MARVAN: Russkoe stjaženie i slavjanskaja doistoričeskaja kontrakcija, in: Melbourne Slavonic Papers 8, 1973, 5-9.
  - 8 Toto je toliko rozvedení myšlenky formulované a stručně dokumentované u VACHKA 1971, 93: "v této oblasti (tj. slovanské a speciálně české historické fonologii, JM) by se podařilo udělat ještě více, kdyby slavisté a zvláště bohémisté bez zdráhání aplikovali ve svém vlastním zkoumání konkrétních problémů historické fonologie některé výsledky, získané anglisty." (Překlad z ruštiny JM).

Z k r a t k y

- GP (první) germánské posouvání, O.O, O.4  
PR psaná (grafická) reprezentace, 2.9  
PŠ pražská (lingvistická) škola, O.O  
SP systémová proluka, tj. místo nejslabšího odporu systému, srov. 3.3  
VZ virtuální změna, tj. změna, která se ještě nerealizovala v suprastruktuře, viz 3.O  
íde. indoevropský, indoevropština  
pč. pračeský, pračeština (do 12. stol.)  
psl. praslovanský, praslovanština  
stč. staročeský, stará čeština  
stol. století  
zsl. západoslovanský

B i b l i o g r a f i e

- K KOMÁREK, M., Historická mluvnice česká, I. Hláskosloví, Praha 1962
- L LAMPRECHT, A., Vývoj fonologického systému českého jazyka, Brno 1966
- BERNŠTEJN, S.B., 1968, Kontrakcija i struktura sloga v slavjanskix jazykax, in: Slavjanskoe jazykoznanie, VI meždunarodnyj s'ezd slavistov (Praga), Moskva, 19-31
- BORKOVSKIJ, V.I., KUZNECOV, P.S., 1963, Istoričeskaja grammatika russkogo jazyka, Moskva
- BUKATEVYČ, N.I. aj., 1958, Očerki po sravnitel'noj grammatike vos-točnoslavjanskix jazykov, Odesa (reedice Mouton 1969)
- GEBAUER, J., 1970, Slovník staročeský, Díl I. A-J, Praha (reedice)
- GÜNTERT, H., 1934, Der Ursprung der Germanen, Heidelberg
- HALLE, M., 1961, On the Role of Simplicity in Linguistic Descriptions, in: Structure of Language and its Mathematical Aspects (Proceedings of Symposia in Applied Mathematics, vol. XII), Providence, 89-94 (ruský překlad viz: Novoe v lingvistike IV, 117-125)
- HAVRÁNEK, B., 1936, Vývoj spisovného jazyka českého, in: Československá vlastivěda, ř. II, Jazyk, Praha, 3-144
- CHOMSKY, N.-HALLE, M., 1968, The Sound Pattern of English, Harper and Row, New York
- JAKOBSON, R., 1928, Pojem hláskoslovných zákonů a princip teleologický, in: Časopis pro moderní filologii 14, 183-184; viz též v knize Jakobson's Selected Writings, 1962, 1-2
- JAKOBSON, R., 1929, Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves, in: TCLP 2, Praha
- KOMÁREK, 1958 - první vydání K ..
- KOMÁREK, M., 1973, Kontrakce v češtině, slovenštině a ostatních západoslovanaských jazycích, in: Československé přednášky pro VII. mezinárodní sjezd slavistů ve Varšavě, Lingvistika, Praha, 15-27
- KRAJČOVIČ, R., 1974, Slovenčina a slovanské jazyky, Bratislava
- KRETSCHMER, P., 1932, Die Urgeschichte der Germanen und die germanische Lautverschiebung, in: Wiener prähistorische Zeitschrift XIX, Wien, 269-280
- MAKAJEV, E.A., (red.) 1962, Sravnitel'naja grammatika germanskix jazykov, II Fonologija, Moskva
- MAREŠ, F.V., 1971, Kontrakce vokálů v slovanských jazycích, in: Slavia 40, 525-536, Praha
- MARTINET, A., 1955, Économie des changements phonétiques, Berne
- MARVAN, J., 1964, K některým morfológickým otázkám diftongu *ej* v obecné češtině v konfrontaci se stč. stavem, in: LF 87, 78-85, Praha
- MARVAN, J., 1979, Prehistoric Slavic Contraction, Pennsylvania Uni-Press
- ROSA, V.J., 1672, Čechořečnosť seu grammatica Linguae Bohemicae, Praha
- TRUBETZKOY, N. S., 1925, Einiges über die russische Lautentwicklung und die Auflösung der gemeinslavischen Spracheinheit, in: Zeitschrift für slavische Philologie I, 287-319

VACHEK, J., 1968, Dynamika fonologického systému současné češtiny, Praha

VACHEK, J., 1971, Ob odnom sdvige glasnyx v staročešskom jazyke, in: Fonetika-Fonologija-Grammatika (k semidesjatiletiju A.A. Reformatskogo), Moskva, 91-96; upravená verze An Old Czech Vowel Shift, in: Wiener Slawistischer Almanach 4, 1979, 401-406

YNGVE, V.H., 1961, The Depth Hypothesis, in: Structure of Language and Its Mathematical Aspects (Proceedings of Symposia in Applied Mathematics), Providence, 130-138 (rus. překlad viz sborník Novoe v lingvistike IV, Moskva, 126-138)

SUMMARY:

CHANGE AND TRADITION

(Czech diachrony and its school)

O. Change, and sound change in particular, is a key concept of diachrony. Traditionally it is represented by a formula (1)  $B \rightarrow A$  in which the symbol  $\rightarrow$  represents the dynamic component, while B and A ('variables') remain static. This distribution is not affected if formula (1) is multiplied in a sequence (2)  $B \rightarrow A$ ,  $C \rightarrow B$ ,  $D \rightarrow C \dots$  as is the case with the first Germanic consonant shift.

According to this formula any subsequent step (here, e.g.,  $C \rightarrow B$ ) can take place after and only after the target position (i.e., B) has been vacated by the previous step (i.e.  $B \rightarrow A$ ) (cf. Martinet's drag-chain). TG Grammar took over this traditional conception of sequential change and developed it with a sophisticated system of rule ordering.

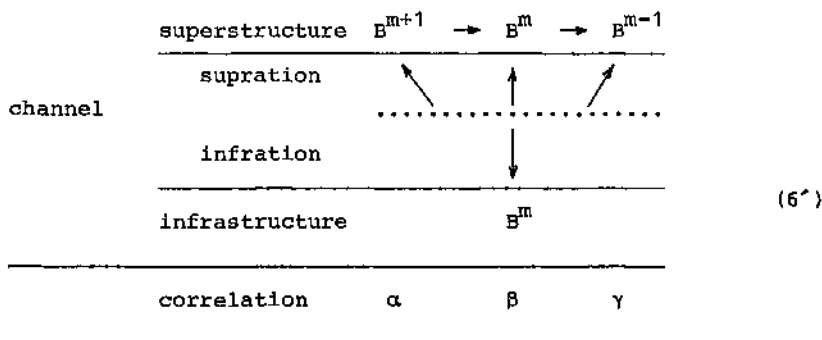
Kretschmer, 1932, discussing the Germanic shift, reversed formula (2) to yield a formula (2!)  $\dots D_1 \rightarrow C_2$ ,  $C_1 \rightarrow B_2$ ,  $B_1 \rightarrow A_2$  (in which the indices refer to the chronology) thus replacing the static and contingency of the drag-chain by a strong and dynamic motivation of a push-chain.

1. Surface and depth. For these two concepts the terms superstructure (symbol *s*) and infrastructure (symbol *í*) respectively are used, with superstruct meaning an *s* unit and infrastruct an *í* unit. Supration is the generation of superstructs from the corresponding *í* units, infration is the reverse process.

Though the first steps towards the conception of an underlying level in diachrony can be traced to the thirties, the recent inquiry into Old Czech (OCz) undertaken by J. Vachek brought with it some important innovations. Vachek 1971 demonstrates that the historically justified duality of OCz *u*: (i.e.  $\sigma > uo > u_2$  vs.  $u_1 > au > ou$ ) is maintained despite its seeming neutralization on the surface as represented by OCz texts. The proof of *empirical* identity equal to *extraempirical* distinctions extends the notion of underlying and genuinely dynamic factors to diachrony.

2. Superstructure vs. infrastructure - the dynamics of their relation.

Any change as represented in (1), (2), (2!), is a sequence of *n* steps, expressed by (3)  $B_n \rightarrow A$ , in which A is terminal variable and  $B_n$  is the (ordered) set of preceding variables. Any variable in the formula (3) can be expressed as  $B^m$ , where  $n \geq m \geq 1$ . If  $n > 1$ , the relation of  $B^m$  and its correlate is expressed in (4), (4'), (6) (see the Czech text) as follows:



The correlation  $\beta$  is direct, while any other correlation is indirect; the set of direct and indirect correlations is called superstructural dispersion.

3. **B a s i c a p p l i c a t i o n s** : Dispersion, which on the surface is observed as traditional vacillation, involves both the infrastructural and dynamic factors of change. The *i* correspondence of the *s* dispersion is the virtual change. In its simplest form, it can be expressed as  $B_1 (\rightarrow A)$  in the formula (2!), in which the subsequent step, yielding  $B_2$  'pushes' the *i* towards a solution before this solution appears in the *s*. The virtuality of this change is obvious from the OCz process  $\acute{e} (\rightarrow \bar{y})$  which, though having operated from the 14th century never really established itself in standard Czech; it however triggered other changes which did subsequently become part of standard Czech phonology (*is* >  $\acute{i}$ , cf. *viera...vĭra* "faith",  $\acute{o}$  >  $\bar{u}$ , cf. *dŏm...dŭm* "house").

According to table 15, the virtual change (11)  $C^- : C^+ (\rightarrow C)$  (i.e. the loss of the consonantal opposition hard: soft) took at least five centuries. The reason for this time span (as for any supration of a virtual change) is the specific conditions of superstructure: if favorable, they support and enhance the change, if unfavorable, they impede it or even suppress its supration.

The supration of change (11) was preceded by a dramatic increase in phonemes during the final period of Proto-Slavic (IE 20 units  $\rightarrow$  Proto-Czech 50 units). This increase was generated primarily by quantifiers, the properties such as vocalic quantity and consonantal softness, which duplicate the whole series of phonemes. To reduce this, quantifiers tend to be restricted or abandoned. This can be expressed by generalizing (11) into the formula (11<sup>0</sup>)  $-II : +II (\rightarrow II)$  in which - and + indicate respectively the unmarkedness and markedness of the series II.

4. **P r e h i s t o r i c a l a n d h i s t o r i c a l i m p l i c a t i o n s**. The application of formula (11<sup>0</sup>) is particularly productive in those Slavic languages which underwent contraction (West Slavic, Slovenian and Serbo-Croatian). Following this claim, the study demonstrates that in the period of the 11-16th centuries a l l the main phonological processes that gradually changed Proto-Czech phonology into its modern model were closely linked with process (11<sup>0</sup>) and with process (11) in particular (see table 15).

5. Addendum: A prehistoric perspective. The condition  $-II : +II$  underlying the process (11') and the subsequent, closely linked changes were yielded mainly by contraction. It was the contraction that was responsible for the rise of two crucial quantifiers, i.e. phonemically relevant consonantal softness and modern vocalic quantity. As a prehistoric process which has attracted considerable attention from Slavic scholars, it brought about a deep controversy concerning both its origin (linked with the fate of intervocalic  $j$ ) and its further course. The claim that intervocalic  $j$  had to be superficially lost before the adjacent vowels could contract is contradicted by an overwhelming number of cases in which the contraction was unacceptible. In those cases the loss of  $j$  (as in Czech *moji* "my, MaNoPl" opposed to *mojimi* > *mými* "InstrPl") was prevented. The theory of virtual change, discussed sub 4, in the form of the formula  $j \rightarrow \emptyset$  not only overcomes this contradiction but, at the same time, provides a new explanation of the process.

The ordering of contraction in six subsequent stages (each of which with quite different motivations, cf. table 17) is supported both by this theory and by the demonstrated interplay between the 'chaotic' superstructure and 'organized' infrastructure. The heavy criticism advanced against such ordering concerns only the  $s$  level, cf. rules (17), (17!), (17!!).

This reinterpretation of contraction presents a new perspective of Proto-Slavic territory offering a new area of investigation for Slavic dialectologists, paleodialectologists, language historians and scholars from related fields.

6. Conclusion. The empirical approach to diachrony is the main reason for its static and highly descriptive treatment. The concept of diachronic infrastructure was introduced to treat this obstacle. An attempt was made to demonstrate that, thanks to the interplay of infrastructure and superstructure, the history of language deals not with a sequence (or even just a list) of a certain number of changes but rather with fundamental solutions which are anticipated in the infrastructure and subsequently surfaced to, and adequately modified by, the superstructure within the time span of several centuries. This feature, which in the traditional interpretation would be called teleologic, makes diachrony positively dynamic.

In conclusion, this brief enquiry into the problems of dynamic diachrony claims that

a. the theory of Czech diachrony is provided by Praguan linguistics with resources which are still far from being adequately utilized, and more generally,

b. infrastructure and its active (traditionally teleologic) part in language emancipate the theory of change from its static interpretation. The whole is no longer a set or sequence of chronologically arranged facts but a totality of mutually correlated and conditioned entities. This totality lies at the very foundation of the structuralist view of language.



## SLOVENSKA NOMINA PROPRIA U LETOPISU POPA DUKLJANINA

Letopis popa Dukljanina je najstarija hronika o jednom delu Južnih Slovena, značajna za rekonstrukciju naše istorije nastarijeg perioda. Naš Letopis, kao i druge hronike toga doba, karakterišu istorijska verodostojnost i maštovitost, ali, kako mnogi misle, i proizvoljnost i rekonstrukcija događaja po autorovu nahodeniju. Nas ovde ne interesuje istorijska verodostojnost i značaj Letopisa za našu istoriografiju, ostavljamo pozvanijima da o tome raspravljaju. Napominjemo samo da o ovom našem najstarijem književno-istorijskom delu postoji obimna literatura i da se istoričari između sebe ne slažu ni u pogledu verodostojnosti ovoga Letopisa ni o vremenu njegova nastanka. Različita mišljenja i literatura do 1928. godine izneo je F. Šišić u svom izdanju Letopisa popa Dukljanina,<sup>1</sup> do 1950. godine V. Mošin u svom izdanju,<sup>2</sup> a do 1967. godine S. Mijušković u svom fotoreprodukcijском izdanju Vatikanskog rukopisa i njegovu prevodu na srpskohrvatski jezik.<sup>3</sup> Pored ovih triju izdanja Letopisa popa Dukljanina za poslednjih pedeset godina, značajne radove o njemu dali su N. Radojčić,<sup>4</sup> J. Kovačević,<sup>5</sup> N. Banašević,<sup>6</sup> L. E. Havlik<sup>7</sup> i dr. U svim ovim značajnim radovima može se naći vrlo bogata literatura o Letopisu popa Dukljanina i interesantna i različita tumačenja kako samog Letopisa tako i pojedinih problema koji iz njega izvire.

Letopis popa Dukljanina nije sačuvan u originalu, niti u nekom prepisu iz doba bliskog njegovu nastanku, već u prepisu iz XVII veka. Taj se prepis danas nalazi u Vatikanskoj biblioteci pod sign. Vat. Lat. 6958. Pored ovog latinskog prepisa postoji i jedan prepis hrvatske redakcije Letopisa, tzv. Hrvatska hronika. Ona je nešto

starija od sačuvanog latinskog prepisa, iz XVI je veka, tačnije iz 1546. godine. Hrvatska hronika takođe predstavlja prepis sa jednog starijeg rukopisa hrvatske redakcije Letopisa popa Dukljanina. Danas se nalazi u Vatikanskoj biblioteci. Taj prepis je sačinio Jerolim Kaletić sa jednog starijeg rukopisa, koji je početkom XVI veka pronašao Dominik Papalić i sa kojeg je M. Marulić hrvatski tekst preveo na latinski, pa je potom ponovo izgubljen. Marulićev prevod je sačuvan u nekoliko prepisa.<sup>8</sup> Svi ovi prepisi Letopisa korišćeni su za kasnija izdanja, sem za izdanje i prevod na talijanski jezik M. Orbinija, kojih je do Mijuškovićeve izdanja bilo devet.<sup>9</sup>

Najpotpunije izdanje Letopisa popa Dukljanina do sada dao je F. Šišić. Izdanje S. Mijuškovića je značajno po tome što donosi fotoreprodukcije Vatikanskog rukopisa, a ima, kao i Mošinovo, i prevod na srpskohrvatski jezik.

Ne ulazeći u ocene pojedinih dosadašnjih izdavača i izdanja, mi ćemo nastojati da na osnovu analize slovenskih ličnih imena ovaj naš sadržinom najstariji spis osvetlimo sa lingvističko-filološke strane.

Svaki antroponim razmotrićemo tipološki i strukturalno. Posebno izdvajamo dvočlana, posebno jednočlana imena, navodeći i najstarije paralele iz naših starih spomenika i iz ostalih slovenskih jezika na osnovu materijala koji nam je bio dostupan. Antroponime navodimo prema poslednjem prevodu Letopisa, izdanje S. Mijuškovića, ali ćemo navoditi i latinske oblike iz fotoreprodukcija, onako kako smo ih mi pročitali. Ukoliko postoje razlike u sačuvanim prepisima i u izdanjima, odnosno prevodima, navodimo sve forme; ukoliko ne, navodimo samo jedan oblik i njegov latinski ekvivalent iz fotoreprodukcija.

Srpskohrvatske i slovenske antroponimske ekvivalente antroponima Letopisa popa Dukljanina dajemo iz sledećih izvora i publikacija:

1. F. Miklosich, *Die Bildung der slavischen Personennamen*, Wien 1860.
2. Đ. Daničić, *Rječnik iz književnih starina srpskih I-III*, Beograd 1863-1864.
3. T. Maretić, *O narodnim imenima i prezimenima u Hrvata i Srba*, Rađ JA 81/1886, 81-146; 82/1887, 69-145.
4. K. Jireček, *Roman' u gradovima Dalmacije tokom srednjeg veka*,



- Zbornik Konstantina Jirečka II, SANU, Posebna izdanja CCCLVI, Beograd 1962.
5. P. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika I-III*, Zagreb 1971-1973.
  6. Rječnik JAZU.
  7. M. Grković, *Lična imena u Srba*, Beograd 1977.
  8. I. M. Zeljeznak, *Ođerak serbohorvatskoga antroponimičeskoga slovoobrasovanja*, Kiev 1969.
  9. Fr. Kos, *Ob osebnih imenih pri starih Slovencih*, Letopis Matice Slovenske za l. 1886, Ljubljana 1886, 107-151.
  10. Fr. Kos, *Slovenska osebna imena v Liber confraternitatis Seccoviensis*, Časopis za zgodovino in narodopisje X, 1-2, Maribor 1913, 8-25.
  11. G. Weigand, *Die bulgarischen Rufnamen, ihre Herkunft, Kürzungen und Neubildungen*, Jahresbericht des Instituts für rumänische Sprache zu Leipzig XXVI-XXIX, Leipzig 1921, 104-192.
  12. St. Ilčev, *Rečnik na bŭlgarskite lični imena*, Sofija 1967.
  13. G. G. Ginken, *Drevneižija russkija dvoimenovnyja ličnyja imena i ih ŭ umenščitel'nija*, Živaja starina III/IV, otdel I, 440-461.
  14. N. M. Tupikov, *Slovarč dnevne-russkih ličnyh sobstvennyh imen*, Zapiski otd. russ. i slav. arheologii Imp. Russ. Arheolog. obščestva VI, 1903, 58-913.
  15. W. Taszycki, *Najdawniejsze polskie imiona osobowe*, Rozprawy i studia polonistyczne. I. Onomastyka, Wrocław-Kraków 1958, 32-148.
  16. M. Malec, *Budowa morfologiczna staropolskich złożonych imion osobowych*, Komitet Językoznawstwa PAN, Prace onomastyczne 17, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971.
  17. J. Gebauer, *Slovník staročeský I-II*, Praha 1903-1913.
  18. J. Svoboda, *Staročeska osobní jména a naše příjmení*, Praha 1964.

#### D v o č l a n a i m e n a

Najveći broj slovenskih antroponima u Letopisu popa Dukljanina dvočlanog je tipa. Ima ih različitog postanja, što ćemo u analizi svakog imena posebno isticati. Materijal dajemo abecednim redom.

BOLESLAV (*Bolleslaus* Vat. 143, paginacija Mijuškovičeva izdanja; na str. 144. stoji *Pelislauo*, ali Šišić i ostali izdavači s

pravom ispravljaju u *Boleslavo*, budući da se radi o istoj osobi). Ime Boleslav je složeno ime od dva člana, u čijem prvom delu stoji komparativ od prideva *dobar*, tj. srednji rod *bolje* (cf. Miklošič, Skok, Tašicki, Svoboda, Malec) + *slav*. U našim spomenicima javlja se od XI veka, ali je veće frekvencije u XIII i XIV veku (Rječnik JAZU, Daničić). Javlja se i u formi *Boljeslav*, koja bi više odgovarala našem jeziku od forme *Boleslav*, pa bi bilo ispravnije ime iz Letopisa prilagoditi u *Boljeslav*. Ovo ime je vrlo rano zabeleženo i u drugim slovenskim jezicima: u ruskom *Boleslava* 1167 (Ginken, Tupikov), u poljskom *Boleslaus* 1077 (Tašicki, Malec oko 1000. g.), u slovenačkom *Boleslav (Voxlav)* (Kos, Čas. za zgodovino 12), u češkom *Boleslav* (Gebauer, Svoboda) i u bugarskom kao "starino ime" *Boleslav* (Ilčev, Weigand). U svojoj knjizi *Letopis popa Dukljanina* N. Banašević nema pravo kad kaže da je ime *Boleslav* "istorijsko ime nekoliko poljskih i čeških kraljeva, a kod Južnih Slovena ono nije nigde zabeleženo van Dukljanina" (str. 117). Međutim, ono je vrlo rano zabeleženo i kod Slovenaca i kod Srba i Hrvata i kod Bugara, što smo napred naveli, i nije karakteristično samo za Letopis popa Dukljanina. Da napomenemo samo još i to da se u Dubrovniku u XII i XIII veku pominje i patronim Boljeslavić (Daničić).

BRANISLAV (*Branislaus* Vat. 161). U prvom delu ovog dvočlanog imena je osnova *bran-/born-* (Miklošič, Skok, Svoboda, Tašicki, Malec) + *slav*. Ime *Branislav* je vrlo često u našim spomenicima od XIV veka (Rječnik JAZU, Daničić), u Slovenaca *Branizla* zabeleženo je 1291 (Kos, Letopis MSI 112), u Čeha je potvrđeno 1277. *Branislaus* (Gebauer), u Poljaka 1232. *Bronislaus* (Malec), u bugarskom jeziku se takođe javlja *Branislav* (Ilčev, Weigand), dok je u ruskom verovatno novijeg datuma, jer ga ni Tupikov ni Ginken ne navode. U *Slovníku vlastníh imen ljuďej* (ukrainsko-rosijsko i rosijsko-ukrainsko), pod red. S. F. Levčenka, Kiev 1967) navode se paralelni oblici ukrajinsko-ruski *Bronislav*, što znači da je i u Rusa ovo ime bilo i ranije u upotrebi. U našim spomenicima javlja se ovo ime i u formi *Branisav*.

BUDISLAV (*Budislaus* Vat. 137). Dvočlano ime u čijem je prvom delu koren *bud-* < *buditi* (Miklošič, Skok, Svoboda, Tašicki, Malec) + *slav*. U srpskohrvatskoj antroponimiji javlja se od XIII veka u starijim spomenicima (Rječnik JAZU, Daničić). U nekim slovenskim jezicima takođe je rano posvedočeno: u poljskom 1136. godine *Budislaus* (Malec), *Budislaus*, XII vek (Tašicki), u češkom u XIII veku *Budislav* (Gebauer),

u ruskom je najstarija potvrda iz 1589. g. *Budislav* (Tupikov), u slovenačkom je nastarija potvrda iz oko 970. godine *Putislao*, tj. *Budislav* (Kos, Letopis MS1 113), a takode se javlja i u bugarskom *Budislav* (Ilčev, Weigand). Kao što se vidi, ime *Budislav* je bilo u upotrebi od nastarijih vremena u Slovena.

*ČASLAV* (*Ciaslauus*, *Ciaslauum* Vat. 136. Šišić i Mošin imaju isto, Orbini *Ciaslav*, a Hrv. hronika *Seislav(a)*, isto i Marulić). Ime je složeno od osnove *ča-* < *čajati* (Miklošič, Svoboda, Tašicki, Malec) + *slav*. Maretić (Rad 81/116) donosi formu *Česlav*, kaže da bi danas bilo *Časlav*, od starijeg *Česlav* *Čestčeslav*. Maretić navodi i primer iz Porfirogenita *Tseesthlavos*, pa ga je verovatno to i navelo da smatra za stariju formu *Česlav*, koja se, međutim, ne javlja u našim starim spomenicima. Ime *Časlav* javlja se u slovenskim jezicima vrlo rano. U poljskom jeziku zabeleženo je 1101. godine u obliku *Caslao* (*Czasław*) (Malec), u češkom u XII veku *Časlav* (Gebauer). Ilčev za bugarsko *Časlav* kaže da je to staro zaboravljeno ime. Inače, u našim starim spomenicima se retko javlja, a u novije vreme je relativno često (cf. Grković).

*ČUDOMIR* (*Cidomiri* Vat. 142. Lucije v svom izdanju donosi oblik kao Vat. rukopis, Orbini *Cidomir*, a Šišić ispravlja u *Čudomiri*, Mošin ostavlja *Cidomiri*, a u prevođu *Čudomir*, kao i Mijušković). Ovo dvočlano ime u prvom delu ima verovatno koren *čud-* < *čudo* (Miklošič, Skok) + *mir*. U našim starim spomenicima se ovo ime ne javlja, a takode ni u drugim slovenskim jezicima nije zabeleženo. Paralelno obrazovanje imamo u imenu *Čudomil* (Rječnik JAZU, Daničić). Ime *Čudomir* je verovatno bilo u upotrebi u Hrvata i Srba, što se može videti iz toponima *Čudomeriši* i *Čudomiriši* (Rječnik JAZU, potvrde iz 15. i 16. veka). Maretić (Rad 81/116) misli da je ime *Čudomir* u toponimu *Čudomireši* mesto *Čudnomir*. Šišić, ispravljajući Lucijev tekst u napomeni, kaže da je u Hrvatskoj bilo pleme *Čudomiriša* (Šišić, op. cit., 323). Ovi relikti u našim spomenicima pokazuju da je bilo u upotrebi ime *Čudomir*. Ilčev za bugarsko *Čudomir* kaže da je "viđoizmeneno" od *Čedomir* i preosmislijeno prema *čudo*. Weigand navodi antroponim *Čudo*, ali smatra da to ime nije od lekseme *čudo*, nego je obrazovano prema prazniku "Čuda Arhandela Mihaila, 6. sept." Kaže dalje da bi moglo bug. ime *Čudo* biti od antroponima *Čudomir*, *Čudomil*, ali ona u bugarskom nisu posvedočena (Weigand, op. cit., 172). Tupikov donosi u svom Rečniku antroponime *Čudin* (1068. g.) i *Čudo* (1584. g.). Verovatno je ime *Čudomir* bilo u upotrebi kod Južnih

i Istočnih Slovena, na što nam ukazuju pomenute forme ovog imena (složene ili izvedene), dok kod Zapadnih Slovena nemamo nikakvih tragova ovom imenu.

DOBROSLAV (*Dobroslaus* Vat. 161). Dvočlano ime u čijem je prvom delu osnova adjektiva *dobrŕ* (Miklošič, Skok, Svoboda, Tašicki, Malec) + *slav*. Ime *Dobroslav* javlja se veoma često u našim spomenicima od XI veka (Rječnik JAZU, Daničić, Jireček). Javlja se vrlo rano i u ostalih slovenskih naroda. U češkim spomenicima najstarija potvrda je iz 1281. godine (Gebauer), u poljskim *Dobroslaus* 1228. g. (Tašicki), *Dobrosław* 1230. g. (Malec), u ruskim *Dobrosław* 1234. g. (Tupikov). U bugarskom je takođe u upotrebi (Weigand, Ilčev). U našim spomenicima javlja se i oblik *Dobrosav*.

DOMANEK (*Domane* Vat. 160. Lucije donosi formu *Domanech*, koju preuzima i Šišić, a Orbini ima *Domane*). Ime se *Domane* može tumačiti dvojako: kao dvočlano i jednočlano. Šišić kaže da je *Domanech* poznato slovensko ime *Domanjeg* (str. 464). Ako se uzme da je ovo ime dvočlano, moglo bi se razčlaniti na prvi deo *Domā-* < *domŕ* (Miklošič, Tašicki, Svoboda, Malec) + *nŕg*. Drugi deo bi bio kao u *Dragonjeg* (Maretić, Rad 81/118), posvedočeno u našem jeziku. U drugim slovenskim jezicima samo ime *Domanjeg* nije često, zabeleženo je 1176. g. u ruskom *Domaneg* (Ginken). Gebauer navodi *Domane*, ali ne kao dvočlano, složeno ime, nego kao deminutiv iz *Doman*. Svakako i za naše *Domane* treba tražiti objašnjenje u izvedenom imenu. U našim spomenicima javlja se ime *Doman* (Dečanske hrisovulje 23, Oblast Brankovića 27, 44) < *Dom-* (Domaslav) + *an*. Isto tako *Doman* (*Domanus*) imamo i u poljskom, zabeleženo 1136. g. (Tašicki), u ruskom iz 1245. g. (Ginken) imamo takođe *Domanŕ*. Āakle, naše *Domane* možemo uzeti kao izvedeno ime udvojenim sufiksima *Dom-* + *an* + *ek*, što u našoj antroponimiji nije redak slučaj, mada se ništa ne bi protivilo i njegovu dvočlanu karakteru u Letopisu popa Dukljanina.

DRAGISLAV (*Dragislaus* Vat. 143). Dvočlano ime složeno od osnove prideva *drag-* (Miklošič, Skok, Tašicki, Malec, Svoboda) + *slav*. U našim spomenicima pored forme *Dragislav* javlja se i forma *Dragoslav* (Rječnik JAZU, Daničić). Inače, običnija je forma *Dragoslav*, a dolazi u našim spomenicima od XI veka (Rječnik JAZU). U drugih slovenskih jezika dolazi samo forma sa *o* između dva člana. Tako u češkom imamo zabeležen oblik *Drahoslav* 1254. g. (Gebauer), u poljskom *Dragoslau* iz XII veka (Tašicki, Malec). Ilčev za bugarsko *Dragoslav* kaže da je staro ime. Maretić (Rad 81/118) za *Dragislav* iz Dečanskih

hrisovulja kaže da stoji mesto *Dragoslav*, što ne bi bilo tačno. Naime, u našim starim spomenicima javljaju se obe forme, pa ne treba smatrati samo oblik *Dragoslav* jedino ispravnim. Mijušković u svom prevodu nije dosledan u donošenju ovog imena. Na str. 226. ostavlja formu *Dragislav*, a na str. 227. donosi u prevodu oblik *Dragoslav*. Za naš jezik nema teškoća da se upotrebljavaju obe forme.

DRAGIMIR (*Dragimírurum* Vat. 146). Dvočlano ime složeno od osnove prideva *drag-* (kao kod *Dragislav*) + *mir*. U Rječniku JAZU se kaže da se kod pisaca pominje kao staro ime. U ovoj formi se i danas upotrebljava u Vranjskoj Banji i okolini Zaječara (Grković). Ime *Dragomir* je sigurno varijanta imena *Dragomir*, koje se u našim spomenicima javlja od XI veka (Rječnik JAZU, Daničić, Jireček). Forma *Dragomir* zabeležena je vrlo rano i u ostalih Slovena - u Čeha iz 1254. g. (Gebauer), u Poljaka iz 1208 (Malec), u Rusa *Dorogomir* 1268 (Ginken), *Dragomir* (Tupikov), u Slovenaca *Dragomer* u IX-X veku (Kos, Letopis MS1 117), a za bugarski Ilčev kaže da je *Dragomir* staro ime, koje navodi i Weigand.

GRADISLAV (*Gradislaus* Vat. 161). Dvočlano ime u čijem je prvom delu osnova *grad-* < *graditi*, *grad* (Miklošič, Skok, Svoboda, Tašicki, Malec). U našim starim spomenicima ime *Gradislav* zabeleženo je od XIV veka (Rječnik JAZU, Daničić, Jireček). Svakako je bilo u upotrebi i mnogo ranije, s obzirom da imamo vrlo rano zabeležene patronime *Gradisališ*, *Gradiš*, skraćena imena i izvedena od prvog člana *grad-*, kao *Gradiša*, *Gradoje*, *Gradihna* i sl. U ostalih slovenskih jezika takode je rano zabeleženo. Ilčev za bugarski kaže da je *Gradislav* "starinno ime". U ruskom je zabeleženo u XII veku *Gorodislav* (Ginken), u poljskom u XIII veku (Tašicki, Malec - 1233. g.). Za ukrajinski i ruski Levčenko kaže da je zastarelo i retko u upotrebi.

GOJISLAV (*Goyslawus* Vat. 153). Dvočlano ime složeno od osnove *goj-* "pax", a može biti i od gl. *gojiti* (Miklošič, Skok, Svoboda, Tašicki, Malec) + *slav*. Vrlo staro ime u Južnih Slovena, sem u Bugara (Ilčev i Weigand ga nemaju). U našim spomenicima se nalazi od prvih vremena (Rječnik JAZU, Daničić, Jireček), patronim *Gojslavić* zabeležen je u Dubrovniku 1190. g. (Jireček). Često je ime i u starim srpskim hrisovuljama (Svetostefanskoj i Dečanskim). To dokazuje veoma rasprostranjenu i čestu upotrebu u XII-XIV veku kod Srba i Hrvata. U Slovenaca je takode bilo u upotrebi u XII veku (Kos, Časop. za zgod. 14), te imamo forme *Gesla*, *Goislau*, *Goyzla*. U češkom imamo sličnu formu kao u slovenačkom: *Hoyzla* iz 1211. g. (Gebauer).

U poljskim spomenicima se takođe javlja u XIII veku: *Goslaus* (Tašicki). U istočno slovenskim jezicima nije zabeleženo ovo ime, pa možemo reći da je karakteristično za zapadnoslovenske jezike i jedan deo južnoslovenskih, njene zapadne grane.

HRANIMIR (*Chranimirus* Vat. 135. Šišić (str. 311, nap. 25) kaže da je u Lucijevu rukopisu *Caranimirus*, a u štampanom tekstu *Charanimirus*, Orbini ima *Caranimir*, Marulić *Canimerus*, a Hrv. hronika na ovom mestu izostavlja, ali nešto niže ima *Kanimir*). Kao što se vidi, postoje nekolicke varijacije, ali prema Vat. rukopisu verovatno je ispravno *Hranimir*, kako i prevodioci Letopisa, Mošin i Mijušković, donose. Dvočlano ime, složeno od osnove *hran-* < *hraniti*, *hrana* (Miklošič, Skok, Tašicki, Malec, Svoboda) + *mir*. *Hranimir* je veoma staro ime u naših naroda. U našim spomenicima se nalazi od XIV veka (Rječnik JAZU, Daničić), a hipokoristici i izvedena imena od prvog člana *hran-* (koji može biti i od *Hranislav*), kao *Hrana*, *Hrane*, *Hranilo*, te patronim *Hranimirič* pokazuju njegovu starinu. U ostalih slovenskih naroda nije posvedočeno, jedino još u Bugara (Ilčev, Weigand).

HVALIMIR (*Chvalimirus* Vat. 143, *Chvalimír* Vat. 161, kod Orbinija *Hvalimír*). Dvočlano ime složeno od osnove *hval-* < *hvaliti*, *hvala* (Miklošič, Skok, Tašicki, Malec, Svoboda) + *mir*. U našim spomenicima dolazi od X veka, kod Porfirogenita *Phalimerēs* (Rječnik JAZU). Javlja se i u latinskim spomenicima iz XIII veka (Jireček). U starim ćirilskim spomenicima nema potvrda ovom dvočlanom imenu, ali ga možemo izvesti na osnovu nekoliko izvedenih imena i patronima, kao što su *Hval*, *Hvaloje*, *Hvaljen*, *Hvalšič*, *Hvalovič* (Daničić). U novije vreme je posvedočeno u Srba (Črković). U ostalih Slovena nije posvedočeno, osim u Poljaka: *Chvalimír* 1265. g. (Malec) i *Falimír* 1230. g. (Malec). U Rusa imamo potvrđeno ovo ime u XVII veku (Veselovskij, *Onomastikon*, Moskva 1974) *Hvalimír Šatlov* (1614. g.).

KREPIMIR (*Crepimirus* Vat. 136. Lucije *Crepimirus*, Orbini *Crepimír*, a Hrv. hronika i Marulić *Cepimír*. Šišić ispravlja u *Trepimirus*, smatrajući da je od prepisavača iskvareno ime *Trepimirus* (str. 312). Prevodioci, i u Mošinovu izdanju i Mijušković, ostavljaju *Krepimír*). Ovo ime je problematično, verovatno ga je Dukljanin izmislio. Moglo bi se rasčlaniti na osnovu *krep-* < *krepiti* (?) + *mir*. Problem je u tome što nije potvrđeno ni u jednom slovenskom jeziku, ali je obrazovano po principu tvorbe slovenskih dvočlanih imena. Ime *Krepimír* se nekoliko puta javlja u Letopisu i ne bi moglo predstavljati

grešku prepisivača. U Rječniku JAZU nalazi se jedna forma antropo-  
nim-patronim iz XIV veka: *Krepišič*, koja u prvom delu ima isti koren  
kao u imenu *Krepimir* iz Letopisa. Možda bi ovome odgovarala i forma  
poljskog antroponima iz 1204. godine *Crepise* (*Krzeptasa*), *Crepisca*  
(*Krzeptaska*) iz XIII veka (Tašicki), što bi opravdalo i formaciju  
*Krepimir*.

KREŠIMIR (*Cresimirus* Vat. 142). Dvočlano ime u čijem prvom delu  
imamo osnovu *krea-* < *kresiti*, *kres* (Miklošič, Tašicki, Malec, Svobo-  
da) + *mir*. Skok (s. *krasan*) misli da je u prvom članu ovog imena  
osnova *kras-/kres-* (up. *Krasimir*, *Krasimirič*, *Krasoje* i sl. i vari-  
jantu sa *e*: *Kresimir*, a da je danas izmenjeno u *Krešimir*, *Krešo*, jer  
se mislilo, po svoj prilici, da potiče od *kreše* - *kreši* < *kresati*).  
Ime *Krešimir* / *Kresimir* potvrđeno je još kod Porfirogenita *Krasēme-*  
*rē*. U turskim popisima iz XV veka - Oblast Brankovića (str. 267)  
imamo oblik *Kresimir*. U ostalih slovenskih jezika ovo ime nije posve-  
dočeno, ali imamo obrazovanja tipa: *Cresizlaus* u poljskom (iz 1265,  
Malec), u češkom *Kresislav* (iz 1312, Gebauer). Weigand za bugarski  
navodi *Krasimir*. Maretić (Rad 81/121) kaže da *Kresimir* znači isto  
što i *Budimir*, jer u prvom delu ima *kres-* < *kresiti* - *excitare*. Nema  
sumnje da je nekada ovo ime glasilo *Kresimir*, a da je kasnije pre-  
ovladalo *Kresimir*, kako je i danas.

LJUTOMIR (*Luthomirus* Vat. 140, *Lutomiri* 153). Dvočlano ime u  
čijem je prvom delu osnova priđeva *ljut-* "saevus" (Miklošič, Tašicki,  
Malec, Svoboda) + *mir*. Staro ime, ali male frekvencije u našim sta-  
rim spomenicima. U Slovenaca je zabeleženo u IX-X veku *Lutomer* (Kos,  
Letopis MS1 125, up. i toponim *Ljutomer*). Češki jezik ima potvrdu iz  
1276. g. (*Lutomir*, Gebauer), a poljski iz 1265. g. (*Lutomir*, Tašicki,  
Malec). Bugari imaju paralelno obrazovanje *Ljutovoj* (Weigand), a u  
ruskom nije posvedočeno. Od ovog bi imena bio izvedeni antropo-  
nim *Ljutica*.

LJUTOVID (*Lutovid* Vat. 155). Kao i kod prethodnog imena u prvom  
delu ovog dvočlanog imena je takode osnova priđeva *ljut-* + *vid*. U  
ostalih Slovena nije potvrđeno, a ni u našim starim spomenicima.  
Drugi deo dvočlanog imena *-vid* verovatno je od osnove *vid-* (Miklošič),  
koji se kao prvi član nalazi u naših antroponima *Vidosav*, *Vidoje* i  
sl. U slovenskim jezicima za drugi član paralele bi bile u antropo-  
nimima *Dobrovid*, *Snovid*, *Zavid* (Svoboda). Možda je u drugom članu  
*-vit* (sa ozvučavanjem *t* u *d*), koji se nalazi u imenima *Ljudevit*, *Dobro-*  
*vit* (Skok, s. *-vit*<sup>2</sup>). Sličnih obrazovanja imamo u poljskim imenima

*Dobrowit, Mižowit, Radowit* i sl. (Malec). Izneli smo i ovu mogućnost, ali, ipak, mislimo da je u pitanju *vidē* "visus", kao u imenu vrhovnog slovenskog boga svetla - *Svetovid*.

**MIROSLAV** (*Mirosławus* Vat. 160). Dvočlano ime složeno od *mír* + *slav*. Vrlo staro ime u Slovena. Zabeleženo je vrlo rano u Srba i Hrvata, naročito u spomenicima na latinskom jeziku u XI i XII veku. Porfirogenit ima oblik *Mirostklabos*. U ćirilskim spomenicima se takođe javlja veoma često (Rječnik JAZU, Daničić, Jireček). U Slovenaca je zabeležena forma *Marisolafa* (Miroslava) u IX-X veku (Kos, Letopis MS1 126), u Čeha u XIII veku (Gebauer, 1260. g.), u Poljaka takođe u XIII veku (Tašicki, 1212. g., Malec, 1202. g.), a u Rusa imamo potvrdu iz XII veka (Tupikov, 1126. g.). U Bugara se uzima kao staro ime (Weigand, Ilčev "slava na sveta", "kojto slavi mira"). Prvi član *mír-*, koji se vrlo često javlja u slovenskoj dvočlanoj antroponimiji i kao drugi član, nije definitivno razjašnjen: Postoje različita mišljenja o njegovu poreklu (cf. Svoboda, str. 79-81, Malec, str. 96-97). Da li je to *mír-*, odn. *-mír* u dvočlanih imena značilo i znači slov. *mír* "pax", ili slov. *mír* "mundus" ili predstavlja stariji oblik *mer* < ie. *mēros* / *moros* "velik slavan" (Skok, s. *mio*), pa kako u slovenskom nije imalo prvobitno značenje, naslonilo se na slov. *mír*. U staroj slovenskoj antroponimiji imamo i oblike sa *mer* u drugom delu dvočlanih imena, ako u nekim jezicima nije pod stranim, naročito germanskim uticajem, i to u zapisima na latinskom jeziku. Taj *mer* je očuvan do danas u slovenačkoj antropominiji, a takođe i u srpskohrvatskoj, npr. *Ljutomer, Črnomerec, Vukomeričke Gorice* i sl. Ovo *mír* se prevodi sa *slav*, npr. *Vladimir : Vladislav, Dobromir : Dobroslav* i sl. U svakom slučaju u traženju značenja ovom *mír* u slovenskim antroponimima treba polaziti od slučaja do slučaja, tj. u svakom antroponimu posebno, jer se, čini nam se, nalaze sva pomenuta značenja.

**NEMANJA** (*Neeman* Vat. 167). Ime Nemanja bi moglo biti dvočlano ime složeno od negacije *ne* (kao u imenima *Nemil, Nedrah, Neohval, Niedan, Nierad* i sl., koje navode Svoboda, Tašicki i Malec za češki i poljski) + *man* + *ja*. Drugi član *man* može se uporediti sa *man* u *Vukoman, Radoman* i sl. Prema Jagiću *Nemanja* bi bio hipokoristik tipa *Nenad, Nemir* u vezi sa *Manislav*, od *maniti*. Mogao bi biti i od *Manojlo*, ako primimo ovo objašnjenje. Skok misli da je *man* u vezi sa složenim antroponimskim sufiksom *man* < *m-* skraćeno od *mír* i *-an*, kao u *Milan*, u imenima *Radman* < *Radomír, Budman* < *Budimír* i sl., ali, kaže,



teže je misliti zbog prefiksa *ne*. Sufiks *-ja* u *Nemanja* isti je kao u *Velja* od *Velimir* (cf. Skok, s. *Nemanja*). Međutim, možemo pretpostaviti i drugu mogućnost. *Nemanja* bi moglo biti i jednočlano izvedeno ime od nekog neposvedočenog imena, npr. *Nemislav* ili sl., u kojem bi prvi član bio *nem-* izveden sufiksom *-an* i sufiksom *ja*. Napominjemo da je R. Bošković u svom članku koji će biti objavljen u Onomatološkim prilogima SANU dao, meni za sada nepoznato, novo rešenje za ime *Nemanja*. Inače, osim u Letopisu i u starim srpskim spomenicima, ovo ime se javlja i u primorskim krajevima u XII i XIII veku: na Krku 1198, na Braču 1250, u Zadru 1289, u Senju 1243 (Jireček). U ostalim slovenskim jezicima nije posvedočeno.

OSTRIVOJ (*Ostrivoj* ili *Ostrivoy* Vat. 135. Mijušković ga čita *Ostrivoj*, Šišić donosi *Ostryvoy*, Lucije *Ostrivoy*, Marulić *Ostrivojus*, Hrv. hronika verovatno greškom *Cristivoj*, Orbini nema). Dvočlano složeno ime u čijem prvom delu imamo pridev *ostr-* (kao u *Ostromir* - Miklošič, Svoboda, *Ostrobod*, *Ostrognew* - Malec) + *voj* (kao u *Milivoj*, *Radivoj* i sl.). Nije zabeleženo ni u jednom slovenskom jeziku, a ni u našim starim spomenicima sem u Letopisu. Up. *Ostroilo*.

PREDIMIR (*Predimirus* Vat. 153, 159, 160). Dvočlano ime u čijem prvom delu imamo predlog *pred* < *predb* (Miklošič, Svoboda, Malec, Maretić), a u drugom *-mir*. U našim spomenicima se ne javlja često. Daničić ima *Predimir* kao ime jednom vlahu u darovnici Stefana Prvovenčanog manastiru Žiči, a Jireček navodi jedan oblik iz 1381. g.: Andreas Predimir de Drivasto. Ime *Predimir* je retko i u drugim slovenskih naroda. Zabeleženo je u poljskom kao *Præthmyro* (*Prædmir*) 1425 (Malec) i u češkom *Přědmir* (Svoboda). U Slovenaca je zabeleženo oko 900. g. *Pretimir* (*Predimir*) (Kos, Letopis MS1 130), što bi značilo da je vrlo staro ime. U bugarskom i ruskom nije posvedočeno. Inače od prvog člana *pred-* imamo vrlo starih obrazovanja sa drugim delom *slav*: *Predislav* (Rječnik JAZU, Daničić, Kos, Tašicki, Malec, Tupikov, Weigand, Svoboda). Ako prihvatimo mišljenje da se *mir* u dvočlanoj slovenskoj antroponimiji prevodi sa *slav*, onda bi *Predislav* bio sinonim za *Predimir*.

PRELIMIR (*Praelemirus*, *Plerimiro*, *Plerimirus* 142, *Praelemirus*, *Prelimirus*, *Praslimiro* 143, *Praelimirus*, *Prelemiri* 144, *Praelemiri* 145 u Vat. rukopisu. Izdavači i prevodioci Letopisa se ne slažu u donošenju ovog imena. Mi smo namerno doneli sve slučajeve iz Vat. rukopisa, da se vidi da nije nikakva greška prepisivača. Lucije u svom izdanju ima *Prelimirus* ili *Prelemirus*, a jednom i *Plerimirus*.

Šišić uvek ispravlja prema Orbiniju u *Predimirus*, a takode i Mošin i u prevodu daje *Predimir*. Mijušković je u pravu kad zamera Šišiću što poistovećuje *Predimira* i *Prelimira*. Šišića je verovatno navelo na ispravku što se ime *Prelimir* ne nalazi ni u našim spomenicima ni u ostalih Slovena. Mijušković (str. 221-222) pretpostavlja da je Dukljanin skovao ime *Prelimir* kombinujući lat. *praetium* - *praetii* i našu reč *mir*). *Prelimir* je dvočlano ime, složeno od *prel-* + *mir*. Sem u Dukljanina ne javlja se nigde u našim spomenicima kao dvočlano ime, a takode ni u ostalih Slovena. Problem je svakako u prvom članu *prel-*. Rječnik JAZU navodi nekoliko kraćih formi, odn. hipokoristika. Za oblik *Prele* se kaže da je ime od dragosti mesto *Prelimir*. Navodi i formu *Prelo* (2) gde se kaže "isto što i prelac u Vukovu Rječniku i u Hercegovini kao prezime", a u Srbiji za Karađordeva vremena bio je neki hajduk koji se zvao *Prelo*. Rječnik JAZU navodi i patronim *Preliš* izveden od imena (prezimenena) *Prelo*. U jednom delu Crne Gore, naročito u Kućima, ovo ime je bilo vrlo često (cf. St. Dučić, *Život i običaji plemena Kuća*, SEZb 48, Beograd 1931; J. Erdeljanović, *Kući, plame u Crnoj Gori*, Naselja, SEZb 8, 1907; A. Jovičević, *Rijačka nahija u Crnoj Gori*, Naselja VII, SEZb 15, 1911; i u drugim etnografskim radovima iz Crne Gore), a pominje se i patronim *Preleviš*, koji je karakterističan samo za oblast Crne Gore. Ime *Prele* karakteristično je bilo i u Albanaca u oblastima istočne Crne Gore i kao patronim. Sva ova izvođenja moguća su od dvočlanog imena *Prelimir*. Međutim, hipokoristik *Prele* mogao je nastati i od imena *Predrag*, *Premil* i sl. Moguće je da je ovo ime Dukljanin iskombinovao od nekog neslovenskog elementa u čijoj je osnovi *prel-* + *mir*. Međutim, moguće je da se u korenu *prel-* krije i osnova participa perfekta glagola *presti*, mađa analognih obrazovanja u slovenskim jezicima nemamo. Ako je Dukljanin i izmislilo i iskombinovao ovo ime, sigurno je imao osnova za to, verovatno je postojalo neko ime *prel-* ili kod neslovenskog ili kod slovenskog življa Dukljanske oblasti.

PREVLAD (*Spelanchus* Vat. 143, *Prevladio* Vat. 144. Lucije *Spelanchus* i *Prevladio*. Šišić ispravlja u *Svevladius* prema Orbinijevu *Svevladio*. Mijušković s pravom ispravlja u *Prevlad*, jer se za istu ličnost javlja niže *Prevladio*). Ime *Prevlad* nije potvrđeno u Slovena, ali je obrazovano u duhu slovenskom. Prvi član *pre-* imamo u češkim imenima *Přěbor*, *Přemil* i sl. (Svoboda), u poljskom *Przebor*, *Przemir*, *Prseslav* i sl. (Malec), u ruskom *Prseslav*, srpskohrvatsko *Prerad* (cf. *Preradović*) i sl., a u drugom članu ima *vlad*, kao češko *Boho-*

*vlad*, rusko *Rogovlad* (Svoboda). Prema tome, sigurno je i u našem jeziku moglo postojati ime *Prevlad*.

**PRIDISLAV** (*Pridislaus* Vat. 136. Lucije *Pridislaus*, Hrv. hronika *Pribislav*, Marulić *Pribislavus*, Orbini *Pribislav*, pa Šišić ispravlja u *Pribislavus*, Mošin i prevodioci *Pribislav(us)*, Mijušković prevodi, tj. prenosi latinski oblik sa *Pridislav*, pa smo se i mi prema Vat. rukopisu odlučili za *Pridislav*). Dvočlano ime *Pridislav* nije posvedočeno u slovenskom antroponimskom sistemu, ali ima bliških obrazovanja u *Predislav*, *Predimir* i sl. Prvi član bi mogao biti obrazovan i od glagola *priti* > *pridi* (imp.) + *slav*.

**PRIJASLAV** (*Priaslaus* Vat. 160). Ime *Prijaslav* u našim spomenicima nije posvedočeno, već samo izvedeno od, verovatno, njegova prvog člana, te imamo *Prija*, *Prijak*, *Prijan*, *Prēja*. Miklošič *Prija* i *Prēja* izvodi od *pri* "favere". U Daničića imamo ime *Prějslav* i patronim *Prějslavić*, što odgovara našem *Prijaslav*. Maretić kaže da u prvom delu imena *Prejslav* imamo ime *Prēja*, koje je hipokoristik od *Predimir*. U češkom imamo analogno obrazovanje *Přějaslav*, *Přáslav* i ruskom *Perejaslav* (Svoboda). Dukljanin je mogao upotrebiti ili napraviti ovo ime, budući je poznavao dobro našu i dvočlanu i jednočlanu antroponimiju.

**RADIGRAD** (*Radigrado*, *Radigradum* Vat. 143). Dvočlano ime koje nije posvedočeno u našim starim spomenicima, niti u drugim slovenskim jezicima. Analogna obrazovanja za prvi član imamo u našim imenima *Radislav*, *Radibrat*, *Radimir* i sl., a za drugi član u imenima *Poligrad* (Daničić), u slov. jezicima u češkom i poljskom *Nahrad*, *Nehrad* (Svoboda), *Nagrođ*, *Niegrođ* (Malec). Ime je složeno od osnove *rad-* < *radě*, *raditi* (Miklošič, Skok, Svoboda, Tašicki, Malec) + *grad*, koji se javlja u našoj antroponimiji češće u prvom članu, kao *Gradi-slav*, *Gradi-mir* i sl.

**RADOMIR** (*Radomirus* Vat. 149). Dvočlano ime koje je često u našoj i u slovenskoj antroponimiji. U prvom delu imamo osnovu *rad-* kao u *Radigrad*, a u drugom *-mir*. U našim spomenicima dolazi od XI veka (Rječnik JAZU, Daničić, Jirčček), u Slovenaca imamo *Radomer* i *Radomir* (Kos, Letopis MS1 133), očuvane forme u top. *Radomerje* i *Radomirje*, u Bugara je takode u upotrebi (Ilčev kaže od starijeg *Radomer*, Weigand), u Poljaka je posvedočeno u XIII veku *Radomir* (Malec). U Rusa i Ukrajinaca se javlja u novije vreme (Levčenkov Rečnik).

**RADOSLAV** (*Radoslaus* Vat. 136). Dvočlano ime složeno od *rad-* (kao u *Radomir*) + *slav*. U spomenicima na latinskom jeziku dolazi od

IX veka (Rječnik JAZU, Jireček) i na našem jeziku od prvih vremena (Daničić). U Slovenaca je takođe zapisano veoma rano kao *Radoslaw* (Kos, Letopis MSI 133, up. top. Radoslavci), u Poljaka u XII veku *Radoslaus* (Malec, 1198. g.), u Rusa takođe *Radoslav* (Ginken, 1164, *Dvor* *Radslav* 1161. g. Tupikov), a u upotrebi je i u Bugara (Weigand, Ilčev).

**RATOMIR** (*Ratomirus*, *Ratomiro* Vat. 128. Lucije ima *Ratomirum*, *Ratomirus*, Hrvat. hronika *Ratimir*, Orbini *Radmir*, a Šišić ispravlja prema Hrv. hronici u *Ratimirus*, što prihvata i Mošin i u prevodu). Dvočlano ime u čijem prvom delu imamo osnovu od *rat*, *ratiti se* (Miklošič, Skok, Sloboda, Malec) + *mir*. Srpskohrvatsko bi moglo biti i *Ratimir*. U našim starim spomenicima se ne javlja. U Slovenaca je zabeleženo u IX veku (Kos, Letopis MSI 134) u formi *Ratimar*, u Poljaka u XII veku *Rathimir* (Malec, 1139. g.), u Rusa oko 1200. g. *Ratmir*, *Ratimir* (Tupikov, Ginken). U drugih Slovena nije posvedočeno. Moglo bi se pomisliti da je ime *Ratomir*, *Ratimir* germansko *Ratmār*, ali Mayer (Nastavni vjesnik XLI, 83) s pravom odbacuje takvu mogućnost.

**RAZBIVOJ** (*Rasbiuoyum*, *Rasbiouy* Vat. 135, Dukljanin prevodi "ruina gentis"). Složeno dvočlano ime od *raz* + *biti* + *voj*. Ime *Razbioj* je nepoznato našim starim spomenicima, nije posvedočeno niti u drugim slovenskim jezicima. Za prvi član imamo paralelu u imenu *Razbigor* (Grković), a za drugi u više srpskohrvatskih imena, npr. *Borivoj*, *Milivoj*, *Radivoj* i Dukljaninovu *Ostrivoj*.

**SEBESLAV** (*Sebeslaus*, *Sebeslaus* Vat. 134, 135). Dvočlano ime u čijem prvom delu je povratna zamenica *se/sebe* (Svoboda, Malec) + *slav*. Miklošič misli da je u prvom članu *sob* "adjuvmentum". U našim spomenicima se retko nalazi. Rječnik JAZU ima *Sebeslav* iz 1352. godine iz jedne isprave iz Čazme. U poljskom je zabeleženo 1203. g. (Malec): *Zobeslaus*, a u češkom *Sebšlav* ogleda se u top. *Sebeslavec* (Svoboda). Ilčev za bugarsko *Sebeslav* kaže da je možda izmišljeno od St. Zagorenova. Šišić *Sebeslava* dovodi u vezu sa hrvatskim vladarom *Zdeslavom*, što nema lingvističkih opravdanja, ali verovatno istorijskih (str. 434). U slovenskim jezicima imamo analognih obrazovanja sa prvim članom *sebe/sob* u imenima *Sobědrah*, *Soběrad*, *Sebemir*, *Sebegoj* i sl. (Svoboda).

**SVETOLIK** (*Sfetolicum*, *Sfetolicus* Vat. 134, Lucije isto, Orbini *Sfetolico*, Marulić *Sfetolicus*, Hrv. hronika *Svetolik*, prema čemu i Šišić ispravlja u *Svetolicus*). Dvočlano ime u čijem prvom delu po

Miklošiču imamo *svętb* "validus" + *lik*. Miklošič misli da je novijeg postanja, a takođe i Maretić (Rad 81/129) i ne nalazi mu analogija, jer se drugi deo *-lik* ne nalazi ni u kojem drugom slovenskom imenu. M. Grković misli da je ime Svetolika Rankovića, književnika, uticalo da se ime *Svetolík* raširi u Srba. Po našem mišljenju, u prvom članu bi bio koren *svęt-*, *svętlę*, up. imena *Svętibor*, *Svętislav*, *Svetozar* i sl. U ruskom imamo oblik *Svętlíkę*, posvedočen 1565 (Tupikov). U bugarskom se takođe upotrebljava (Ilčev). Mislimo da ime nije novijega postanja, naprotiv veoma starog. Što je počelo češće da se upotrebljava u XIX veku u Srba nije zasluga Svetolika Rankovića, već nastojanje da se pod uticajem narodnog preporoda i buđenja nacionalne svesti pronalaze stara slovenska imena. U narodu je verovatno ovo ime bio živo i u upotrebi.

**SVETOPELEK** (*Sfetopelek* 129, *Suetopelek* 129, *Sphetopelek* 130 u Vat. rukopisu, Lucije *Sfetopelek*, Orbini *Svetopelek*, Hrv. hronika ima *Budimir*, kralj *Svetoga puka*, Marulić *Budimerius*, Mošin ima *Svetopelek*, dok Šišić ispravlja prema Hrv. hronici u *Budimir*, jer misli da se *Budimir* posle krštenja nazivao *Svetopuk*, str. 135-136). Dvočlano ime u čijem prvom delu imamo *svęt-* < *svętb* (Miklošič, Svoboda, Malec) + *plękb*. U Slovena se pominje ovo ime veoma rano. U Rusa je najstarija potvrda iz 980. g. *Svęatoplękb* (Tupikov), u poljskom *Swentopelk* iz 1161. g. (Malec), pominje se i u Panonskim legendama, a u slovenačkom imamo potvrda iz IX-X veka *Svetopolk* (Kos, Letopis MS1 138-139). Što se tiče drugog člana paralele bi bile *Nađępluk*, *Odpolk* i sl. (Svoboda). Da li je Dukljanin uneo ovo ime pod uticajem Panonskih legendi, ili je imao oslonca za njega i u svojoj okolini, budući je rasprostranjeno i u drugih Slovena, ne možemo sa sigurnošću tvrditi.

**SVEVLAD** (*Senuladi* Vat. 125, Lucije isto, Hrv. hronika *Svihozada*, Marulić *Sfiolado*, Orbini *Svevlado*, što prihvataju Šišić i Mošin, a Mijušković u prevodu zadržava *Senulad*). Mada postoje očita neslaganja u rukopisima, mi smo uzeli *Svevlad* prema Šišiću i Mošinu, jer za to nema smetnji. Ime *Svevlad* je dvočlanog tipa, složeno od zam. *vęęę*, *vęęę* (Svoboda, Malec) + *vlad* (kao kod *Prevlad*). Oblik sa metatezom je verovatno kasnija ispravka ili pak odražava narodnu izgovornu formu. U ruskom je zabeleženo 980. g. *Vęęęvolodę* (Tupikov). Mayer (str. 80) smatra, nasuprot nekima, da je *Svevlad* slovensko ime, a ne prevod germanskog *Theodorik*. U Slovena je bilo imena sa zamenicom *vęęę* u prvom delu dvočlanih imena (Up. Svoboda).

SVETOZAR (*Suechozar, Sfetosar* Vat. 136. Lucije donosi *Svetosar*, Orbini *Svetorad*, Hrv. hronika *Staozar*, *Svetošak*, Marulić *Starvosarus*, Šišić i Mošin, kao i Mijušković u prevodu daju *Svetozar*). Dvočlano ime u čijem prvom delu imamo koren *svet-* < *světě* "validus" (Miklošič) ili *světi* (Svoboda) + *sar*. U starim spomenicima našim se ne javlja sem u Dukljanina. Maretić (Rad 81/129) kaže da je u upotrebi danas u Srba i da njegov drugi deo *sar* ne može protumačiti, ako nije uzeto prema grčkom imenu *Velizar*, koje je u Srba vrlo često. Kasnije se Maretić ponovo vratio ovom imenu u prilogu *Odakle ime Svetozar?* (JF II, str. 296-297). U njemu kaže da je ime izmislilo Dukljanin i da ga je od njega preuzeo J. Rajić u svoju Istoriju, a odatle ga dalje preuzima i unosi M. Vidaković u svoj roman *Ljubomir u Jelisićumu*, pa se dalje iz romana širilo među srpsko građanstvo u drugoj polovini XIX veka. Tako isto kaže i M. Grković (Rečnih ličnih imena u Srba). Mislimo da nije tako. Prvo, Maretić je u Radu 81 bio na boljem putu da objasni ime *Svetozar* nego u Filologu II. Može se pretpostaviti da je *Svetosar* mogao nastati spojem slovenskog i neslovenskog elementa (hibridno ime, kakvih i Dukljanin ima) i da je *sar* od *Valtasar* (*Baltasar*), *Velizar* i sl. Drugo, što se tiče tvrdnje da se ime *Svetozar* raširilo pod uticajem romana *Ljubomir u Jelisićumu* M. Vidakovića, ne možemo nikako prihvatiti, s obzirom da se roman M. Vidakovića pojavio 1814. g. i da se to ime brzo raširi po Vojvodini i Srbiji. Naime, Svetozár Miletić je rođen 1826., a Svetozar Marković 1846. godine. Tako brzo se nije moglo raširiti jedno ime iz romana. Po našem mišljenju ovo ime je vrlo staro i Dukljanin ga sigurno nije izmislilo, već je imao oslonca, unoseći ga u svoj *Le-topis*, i da je u stara vremena bilo u upotrebi kod Slovena. Prvi deo ne predstavlja teškoća za objašnjenje, isti je kao u imenima *Svetolik*, *Svetoslav* i sl., a drugi deo *sar* je svakako puni stepen glagola *szreti* - *zoriti* - *zariti* - *ozariti* (*ozaren*), koji se sa *o* u korenu javlja u imena *Zorislav*, *Zoran*, *Zora* i sl. (cf. Skok, s. *sora*, *zreti*<sup>1</sup>). Važno je da napomenemo da su u starom jeziku postojale složenice *svět-zozarije*, *svět-zozarěnyj* u ruskom Mineju iz 1096. g. (cf. I. I. Srez-njevskij, *Materijaly dlja Slovarja drevnerusskago jazyka III*). Pridev *svetozarěnyj* je postojao takode u starosrpskom jeziku (cf. R. Zett, *Beiträge zur Geschichte der Nominalkomposita im Serbokroatischen*, Köln 1970). Dakle, tu treba tražiti ključ za rešenje drugog dela ovog dvočlanog imena. *Svetozar* bi značio "onaj koji zari, ozaruje svetlinom". (Slično objašnjenje imena *Svetosar* dala je i Lj. Crepajac -

Onomatološki prilozi SANU I, u štampi). Ilčev za bugarski kaže da je *Svetozar* staro ime. U ukrajinskom i ruskom imamo, verovatno u novije vreme, *Svitozar*, *Svetozar*. Ime *Svetozar* je u Srbiji verovatno obnovljeno staro ime u vreme narodnog preporoda.

TIHOMIL (*Tycomił* Vat. 137. Lucije *Ticomil*, Orbini *Tichomil*, Hrv. hronika *Tehomil*, Marulić *Techomilus*, a Šišić i Mošin *Tyo(h)omil*. Prvi član u ovom dvočlanom imenu je osnova prideva *tih-* (Miklošič, Svoboda, Malec) + *mil* (kao u Bogumil i sl.). U drugim slovenskim jezicima nije posvedočeno. U Rječniku JAZU se kaže (po Ruvarcu) da je bilo još jedno ime Stefanu Prvovjenčaninu. U novije vreme je u Srba često (Grković). Inače, prvi član se nalazi u imenu *Tihomir*, *Tihorad*, *Tihosav* i sl.

TJEŠIMIR (*Tisoemirum* Vat. 141, *Tiesemirus* 142. Lucije ima *Tiacemirum*, Orbini *Tiascimir*, Šišić *Tisoemirum*. Dukljanin daje tumačenje na latinskom "consolator populi"). Prvi član je od osnove *tšh-* < *tšha*, *tššiti* (Miklošič, Svoboda, Malec, Skok). U spomenicima na latinskom jeziku javlja se od XI veka, a u ćirilskim od XIII veka (Rječnik JAZU, Daničić). U ostalih Slovena nije posvedočeno, ali imamo slično obrazovanje u poljskom *Ceohozlaus* (1244. g., Malec), gde je prvi član identičan našem *Tješimir*.

TOLIMIR (*Tolimirus* Vat. 135). Dvočlano ime u čijem prvom delu imamo koren *tol-*, *toli-* < *toliti*, *utoliti* (Miklošič, Skok, Svoboda, Tašicki, Malec) + *mir*. U spomenicima se javlja najranije u latinskim ispravama i to od XI veka (Rječnik JAZU) i u ćirilskim od XIV veka (Dečanske hrisovulje). Poređ dvočlanog imena, u spomenicima se javljaju i izvedene forme od prvog dela ovog ili sličnog imena (*Tolislav*), kao *Tolילו*, *Toloje*, *Tolisa* i sl. U drugim slovenskim jezicima *Tolimir* se javlja, ali imamo obrazovanje od prvog člana *toli-* u imenima polj. *Tolislavi* (*Tolisław*) iz XIII veka (Malec), u ruskom *Toligněv* iz 1281. g. (Ginken) i sl.

TUGEMIR (*Tugemir*, *Tugemirus* Vat. 145. Mijušković prenosi u obliku *Tuđemir*). Dvočlano ime u čijem je prvom delu verovatno koren *tug-* < *tog* "fortis" (Miklošič, Svoboda, Tašicki, Malec) + *mir*. U našim spomenicima nije posvedočeno ime *Tugemir*, već samo *Tugomir*, potvrđeno u imenu srpskohrvatskog plemena *Tugomirići* (Rječnik JAZU). Skok s. -*tegnuti* kaže da od ovog korena (*tog-*) nisu imena *Tuga* (X vek), jer bi moralo da glasi sa nazalom, a takođe ni ime *Tugomir* u *Tugomirići* (1102. g.), ali ne kaže od kojeg bi korena bio prvi član. U poljskom imamo paralelno obrazovanje: *Tangomir* (*Tęgomir*), koje je

potvrđeno 1136. g. (Malec). U češkom su potvrđena jedino jednočlana imena: *Túha*, *Tuhan*, *Túhata* (Svoboda). Šišić (str. 454) kaže da ga ime *Tugemir* podseća na Porfirogenitovo *Tsoutsēmerēs* (*Tougēmerēs*). U Rječniku JAZU postoji jedan toponim *Tuđemili* (pleme i selo kod Bara), koje je, možda, i u vezi sa Dukljaninovim *Tugemírom*.

TVRDOSLAV (*Tvardoslaus* Vat. 162, Lucije, Orbini, Šišić i Mošin *Tvardoslav*, Hrv. hronika izostavlja, a Marulić ima *Tverdi-slavus*). Složeno dvočlano ime u čijem je prvom delu pridev *tvrđ* < *tvrđđ* (Miklošič, Skok, Tašicki, Svoboda, Malec) + *slav*. U našim starim spomenicima javlja se u dve forme: *Tvrđoslav* i *Tvrđislav* (Rječnik JAZU, Daničić). Zabeleženo je i u drugim slovenskim jezicima: u slovenačkom *Tridizlav*, *Tridozlav*, *Tvrđoslave* u IX-X veku (Kos, Letopis MS1 141-142), u poljskom u XIII veku (Malec, 1218): *Twardostaj*, u ruskom takođe u XIII veku (Tupikov, 1206. g.): *Tveri-slav*. U bugarskom i češkom nije posvedočeno.

VLADIMIR (*Vladimirus* 146, *Vladimírur* 135, *Bladimirus* 167, i još nekoliko slučajeva u Vat. rukopisu mešaju se forme sa V/B, svi ostali imaju samo oblike sa V). Dvočlano složeno ime u čijem prvom delu imamo koren *vlad-* < *vladati* (Miklošič, Skok, Svoboda, Tašicki, Malec) + *mír*. Ime Vladimir vrlo često dolazi u našim spomenicima od XII veka (Rječnik JAZU, Daničić). U spomenicima na lat. jeziku mešaju se forme, pa imamo pored *Vladimir* i *Bladimir*, kao u Letopisu. U poljskom jeziku zabeleženo je 1193: *Vlodimiri* (Tašicki), u ruskom imamo potvrdu iz 970. g. *Vladimír* < *Volodímer* (Tupikov). I u bugarskom je staro ime (Ilčev, Weigand).

VLADISLAV (*Vladislaus* Vat. 134, 149). Kao i kod imena *Vladimir* i ovde imamo u prvom delu koren *vlad-* + *slav*. Ako se uzme da je drugi član *mír* u slovenskoj dvočlanoj antroponimiji preveden sa *slav*, onda bi *Vladislav* bio sinonim za *Vladimir*. U našim se spomenicima ime *Vladislav* javlja od XI veka (Rječnik JAZU, Daničić). I u ostalim slovenskim jezicima. Tako u poljskom imamo u XI veku *Ladizlaus* (Tašicki, Malec), u ruskom u X veku *Volodíslav*, a za bugarski se kaže da je starino ime (Ilčev).

ZVONIMIR (*Zuanimirus* 129, *Saramirus* 129 u Vat. rukopisu. Lucije ima isto kao Vat., Orbini *Svetmir*, Hrv. hronika *Satimir*, Marulić *Satimerus*, a Šišić ispravlja u *Svetimirus*, što i Mošin preuzima, Mijušković u prevodu daje *Zvonimír*, što i mi prihvatamo). Ime *Zvonimír* javlja se u našim spomenicima XI veka. Rječnik JAZU beleži oblik *Svinimerus* iz 1070-1087. za kralja Zvonimira, *Zvobnimír* iz



Bašćanske ploče. Prvi član ovog dvočlanog imena je *svon-* < *svoniti*, *svēnēti* (Skok, Malec, Tašicki) + *mir*. Od slovenskih jezika potvrda za prvi član imamo u poljskom *Zuinislawi* iz 1040. g., u ruskom imamo *Zvěnielava*, *Zvěnielava* (Svoboda). Paralelu u našem jeziku za prvi član imamo u toponimu *Zvonigrad*, koji se u latinskim spomenicima piše i *Suinigrado* iz 1220-1223 (cf. R. Zett, *Onomastica jugoslavica* 6, 135-137).

U Letopisu popa Dukljanina imamo i nekoliko dvočlanih imena koja u prvom delu imaju neki neslovenski elemenat, tj. neko neslovensko hrišćansko ime, a u drugom slovensku reč. To su tzv. hibridna imena. Ona su nastala u slovensko-neslovenskoj simblozi, najčešće romansko-slovenskoj, ili pod uticajem hrišćanstva - kada se htelo udovoljiti i jednoj i drugoj strani. Takva su imena u Letopisu *Pavlimir* (*Pavlimirus* Vat. 140), u čijem prvom delu imamo osnovu imena *Paulus* + *mir*, zatim *Petrislav* (*Petrislauus* Vat. 139) < *Petr-* + *slav*. Ta se imena nalaze u onom delu Letopisa gde se govori o odnosima Rima i naših krajeva. Dukljanin je to osetio i da bi povezao jednu i drugu stranu, verovatno je i izmislio ta imena. Međutim, verovatno je bilo kod slovenskog življa u barskoj oblasti, kao i drugde, da se prilikom odabira imena kuju nova sa hrišćanskim i slovenskim elementom, pa je i Dukljanin tako postupio. Takva imena nisu karakteristična samo za naše krajeve. M. Malec beleži za poljski *Markusław*, *Paškosław*, *Janiśław*, *Tomasław*. Ovde bi moglo da se uključi i naše *Tomislav* (*Thomislavus* Vat. 134), mada može biti i u vezi sa glagolom *tomiti* (Skok, Svoboda, Malec) < *tom-* + *slav*, kakva su npr. imena *Tomimir*, *Tomidrag* i sl. imena i u drugim slovenskim jezicima.

Od ženskih dvočlanih imena slovenskog porekla javlja se samo jedno, a to je *Prehvala* (*Prechuala* Vat. 143). Ovaj ženski dvočlani antroponim je redak. U Rječniku JAZU se kaže da je izmišljeno. Mošin u napomeni 150 svog izdanja kaže da se ime *Prehvala* nalazi u srpskim spomenicima, ali ne kaže kojim, dok Šišić (str. 450) kaže "verovatno". Ime je složeno od prefiksa *preš* + *hvala* (*preš* kao u antroponimima *Premiš* (Svoboda), *Przemiš* (Malec) i sl.).

Dvočlana imena u Letopisu popa Dukljanina su različitog postanja. U prvom članu najčešće imaju pridevski deo, npr. *Boljeslav*, *Dobroslav*, *Dragimir*, *Dragislav*, *Ljutomir*, *Ljutovid*, *Ostrivoj*, *Radomir*, *Radoslav*, *Svetolik*, *Svetopelek*, *Svetozar*, *Tihomil*, *Tvrdoslav*. Zatim dolaze imena sa glagolom u prvom delu, kao *Branislav*, *Budislav*, *Časlav*, *Gradislav*, *Gojislav*, *Hranimir*, *Hvalimir*, *Krepimir*, *Krešimir*,

*Razbivoj, Tolimir, Tešimir, Vladimir, Vladislav, Zvonimir*. Česta su obrazovanja i sa imenicom u prvom članu dvočlanih imena: *Čudomir, Domank* (ako nije izvedeno), *Miroslav, Ratomir*. Dva imena imaju u prvom članu zamenicu: *Sebeslav, Svevlad*, dva predlog: *Predimir, Pridislav* (ako nije glagol u prvom članu), tri prefiks: *Prijašlav (?)*, *Prehvala, Prevlad* i jedno sa negacijom: *Nemanja* (ako nije izvedeno).

U drugom delu dvočlanih imena podjednako su zastupljeni članovi *mir* i *slav* (po sedamnaest puta), po dva puta *voj* i *vlad*, a po jednom *grad, lik, man (+ ja?)*, *mil, neg (nek?)*, *pelek, vid* i *zar*. Kao što se vidi, najfrekventniji drugi deo u dvočlanih imena u Letopisu je *mir* i *slav*, koji su i najčešći formanti u obrazovanju slovenskih dvočlanih imena uopšte.

#### J e d n o č l a n a i m e n a

U Letopisu popa Dukljanina izvestan broj imena je jednočlanog tipa, tj. neko skraćeno ime u osnovi ili neki apelativ + neki antroponimski formant. I njih dajemo abecednim redom sa oblikom iz Vatikanskog rukopisa i sa eventualnim odgovarajućim oblikom iz drugih slovenskih jezika.

BELO (cum *Bello* Vat. 139, *Bello* 140, *Belli qui et Bellimirus* 139). Ovo ime je verovatno skraćeno i izvedeno ime od imena *Belimir*, u čijoj je osnovi pridev *běl-*, kakva su imena u našim starim spomenicima *Bela, Belo, Bele, Belota, Beloš* i sl. (Rječnik JAZU, Daničić, Željeznjak). Paralela za ovo ime bilo bi poljsko *Balossa (BiaŁosa)*, potvrđeno 1136. g., *Balin (Bielin)* iz XIII veka (Tašicki), samo što u njima, kao i u nekim drugim našim imenima s ovim korenom, imamo drugi sufiks. U Letopisu se ime *Belo* dovodi u vezu sa lat. *bellum - rat*, a navodi se kao tobožnji nadimak *Pavlimirov*. Može se dovesti u vezu sa trebinjskim vladarom, koга navodi Porfirogenit iz prve polovine IX veka: *Belaē* (Šišić, str. 443). Čorović (Istorija Bosne 146) napominje da se ime *Belus* javlja još kod Ilira i da odjek tradicije o *Beli-Pavlimiru "Bijelom-Pavlu"* nije teško naći u imenu *Bjelopavlovića* (cf. Mošin, str. 69, nap. 134). Verovatno se ovo ime možda i krije u današnjem toponimu *Bileća*. Ime *Bela, Belja* javlja se često u starim srpskim hrisovuljama (Dečanskim, Arhandelovskoj). U slovenačkom je ime *Bela* potvrđeno vrlo rano, 864. g. (Kos, Letopis MS1 110). Jireček navodi oblike *Beia, Belle, Byela* iz XIV veka za Ulcinj, Kotor, Dubrovnik. Ime je slovensko i ne može se dovoditi u vezu ni sa lat. *bellum*, ni sa mađarskim imenom *Bela*.

BERIHNA/BERINJA (*Beriona* Vat. 163. Lucije ima *Bericna*, Orbini *Predihna*, što Šišić i Mošin prihvataju. Mijušković u prevodu donosi

*Berinja*). U osnovi ovog imena je koren *ber-* < *Berislav*, *Beridrag* + *ihna* (*ihna*) ili *inja* (*ynja*). Samo ime nije potvrđeno u našim spomenicima, već samo adjektiv *Berihnin* (Daničić, Rječnik JAZU), ali u Dečanskim hrisovuljama imamo *Berihna* (DH 36). Sufiks *ihna* je čest u naših izvedenih imena (Maretić, Rad 82/113, Željeznjak, 102-103). U naših imena se javlja i sufiks *inja* (kao u imenima *Strahinja*, *Dra-ginja*, *Dobrinja*), ali bi ovde morali biti obazrivi zbog sufiksa *ina*, koji je čest u našoj jednočlanoj antroponimiji u starim spomenicima, tj. da li čitati *inja* ili *ina*. Maretić (Rad 82/116-117) oblike *Dra-ginja*, *Strahinja* daje s. *-in*, *-ina*, a oblike sa *inja* nema. Verovatno je *Strahinja*, koje se danas upotrebljava, novijeg postanja, jer u Svetost. hrisovulji imamo *Strahina* (str. 7). Prema tome, Dukljaninovo *Beriona* bi bilo *Berihna*, ali smo ostavili i drugu mogućnost, *Berinja*.

**BODIN** (*Bodinus* Vat. 160). Osnova imena *Bodin* < *bod-* nije, sem u ovom imenu, posvedočena. Ime *Bodin* javlja se u starim srpskim spomenicima, npr. u Milutinovoj povelji Hilandaru (MS 60), u Dečanskim hrisovuljama (str. 31), kao i u dokumentima na latinskom jeziku: u Trogiru 1236. g. bio je neki *Bodin*, a u Konavljima 1278. g. župan *Bodin* (Jireček). U slovenskoj antroponimiji nema nijednog imena sa članom *bod-*, jedino u imenu *Ostrobod* u poljskom imamo u drugom članu *-bod* (Malec, str. 66), gde se *-bod* izvodi od glagola *bostí*, *bodg*. Možda koren *bod-* predstavlja i neki neslovenski elemenat u imenu *Bodin*.

**BOROŠ** (*Boroscus*, *Borosci* Vat. 168. Lucije ima kao Vat. rukopis, Orbini *Parvosc*, Šišić, verovatno prema Orbiniju, *Prevosium*, Mošin isto kao Šišić i prevodi sa *Prvos*, Mijušković u prevodu *Boroš* i zamera prethodnicima što menjaju u *Prvoš* (*Prevosium*). Mi smo ostavili *Boroš*, prema Vat. rukopisu, jer za to ima opravdanja. Ime *Boroš* je izvedeno od korena *bor-* < *Borislav*, *Borivoj* i sl. + *oš*. U drugim slovenskim jezicima imamo paralela ovom imenu. Tako u poljskom *Boruss*, *Borssa* iz XIII veka (Tašicki), u češkom *Boreš* iz XII veka (Gebauer), u slovenačkom *Borut*, *Borin* (Kos, Letopis MSl 111), u bugarskom *Boruš* (Weigand, Ilčev), u kojima imamo isti koren kao u našem *Boroš*. Sufiks *oš* je čest u našoj staroj antroponimiji (Maretić, Rad 82/124-125, Željeznjak, 29-30), kao u *Bjeloš*, *Dragoš*, *Miloš* i sl. Napominjemo da se i ime *Prvoš* javlja u Letopisu, pa ne bi bilo razloga da se *Boroš* upotrebi mesto *Prvoš*.

**DESA** (*Dessam* Vat. 169). Ime *Desa* predstavlja hipokoristik od ime-

na *Desimir*, *Desislav*, izveden od prvog člana *Des-* + sufiks *a*, koji je čest u srpskohrvatskoj antroponimiji (Maretić, Rad 82/82-85, Zeljeznjak, 78).

DRAGIL/DRAGILO (*Dragillus* Vat. 162, *Dragilus* 167, *Dragilo* 167. Mošin u prevodu daje *Dragilo*, a Mijušković na str. 264. *Dragil*, a na str. 275. *Dragilo*). Ime *Dragil* se ne javlja u našim spomenicima, ali je moguće (kao *Bratil*, *Momčil*, *Pribil* i sl.), dok se *Dragilo* nalazi kao često ime u spomenicima XIII i XIV veka (Rječnik JAZU, Dečanske hrisovulje, Oblast Brankovića). Sufiks *-ilo* je češći u obrazovanju naših jednočlanih antroponima (Maretić, Rad 82/114-115, Zeljeznjak, 70-74). Prvi član *drag-* je od priđeva *drag*, koji se nalazi u dvočlanih imena *Dragimir*/*Dragomir*, *Dragislav*/*Dragoslav*. Analogna obrazovanja imamo u poljskom *Drogeł*/*Drogiel* (XII vek, Tašicki) i u ruskom *Drjagil* (1480. g., Veselovskij, Onomastikon).

DRAGIHNA/DRAGINJA (*Dragichnae* 167, *Dragichna* 167, *Dragiena* ili *Dragiona* 168. Vat. rukopis. Šišić svuda *Dragichna*, Mošin u prevodu *Dragihna*, a Mijušković svuda *Draginja*). Donosimo obe forme, jer se ne protive načinu obrazovanja izvedenih srpskohrvatskih antroponima. Ime *Dragihna* je izvedeno od prvog člana imena *Dragoslav*, *Dragomir* i sl. + *ihna*, koji je čest u našoj antroponimiji, kao u *Dabihna*, *Vojihna* i sl. Istina, u našim spomenicima nemamo posvedočeno ime *Dragihna*, ali prema oblicima u Vat. rukopisu možemo ga uzeti u formi *Dragihna*. U Rječniku JAZU se kaže s. *Draginja*<sup>2</sup> da po svojoj prilici treba čitati *Dragichna* i *Dragiena* kao *Draginja*. U našim spomenicima nalazimo ime *Dragina* (Daničić, MS 83, 174, DH 27), samo je problem u tome da li čitati *Dragina* ili *Draginja*. Moguće je da su Mijuškovića i ovi razlozi naveli na to da u prevodu Letopisa daje svuda *Draginja*.

GRADIHNA/GRADINJA (*Gradienā* Vat. 162, *Gradienam* 167, *Gradigna* 167, 168, 169. Šišić i Mošin svuda imaju *Gradihna* (i ostale padežne forme), Orbini *Gradihna*, Mijušković u prevodu svuda *Gradinja*). Mi smo, kao i u prethodnim slučajevima kod imena sa *ihna* i *inja*, doneli obe varijante, jer su obe moguće u našem antroponimijskom sistemu. U latinskim spomenicima od XI veka (Rječnik JAZU) dolazi *Gradina*, Jireček navodi i jedan primer iz Kotora iz 1221. g. *Gradinja*. *Gradihna* dolazi češće od XIV veka (Rječnik JAZU, Dečanske hrisovulje 26, 39). Osnova ovog imena je *grad-* < *Gradislav*, *Gradimir*. Paralelu za naše *Gradinja* imamo u ruskom *Gordynja* iz 1470. godine (Tupikov). Mijušković na str. 274-275. u nap. 205. zamera Šišiću što nema grafiju sa *gn* kod ovih imena, jer Dukljanin obično piše *Gradiena*, pa je varijanta

sa *gn* važna za čitanje suglasničke grupe *en*, naročito u Dukljaninovima ličnim imenima, jer *e* i *eh* u vezi sa *n* ne predstavljaju naše *h*, kako je Medini kasnije zaključio da treba čitati *eh* kao *h*. Na drugom mestu, takođe povodom imena *Gradihna/Gradinja*, na str. 278., nap. 219. Mijušković kaže da je Šišić pravilno transkribovao ovo i slična imena ne bi ni Mošin u prevodu ni drugde donosio "pored inače toliko nemogućih Dukljaninovih imena, i ova stvarna i lijepa naša imena u unakaženom vidu: *Gradihna*, *Dragihna* i sl.". Mislimo da Mijušković nije u pravu, jer su stvarna i imena i *Gradihna* i *Gradinja*, i *Berihna* i *Berinja* i sl. ne protive se tvorbi srpskohrvatskih antroponima.

GRUBEŠA/GRUBIŠA (*Grubessa* Vat. 162, 166, 167 i još na nekoliko mesta u paradigmi, *Grubissetam* (*Grubissam*) 166, sa *i* m. e. Izdavači svuda samo *Grubessa*. Mošin u prevodu Grubeša, a Mijušković i *Grubeša* i *Grubiša* nedosledno i za *Grubessa* iz Vat. rukopisa). Ime *Grubeša/Grubiša* je profilaktičko i izvedeno je od osnove *grub-* + *eša/iša*. Obe forme se nalaze u starim spomenicima (Rječnik JAZU, Daničić). Prema Rječniku JAZU *Grubiša* dolazi od XI veka, a *Grubeša* od XIII veka. Jireček daje primer "tempora Grubise (-sse) prioris" iz Zadra iz 1056. g., a *Grubessa* je bio patronim u Dubrovniku XII-XIV veka. U našem Letopisu češća je forma sa *e*: *Grubeša*. Međutim, u našoj staroj antroponimiji i jednim i drugim sufiksom obrazovani su naši antroponimi (Maretić, Rad 82/118, 103, *Željeznjak*, 34-35, 36), mađa je nešto češća forma sa sufiksom *iša*.

OSTROILO (*Ostroyllus* Vat. 125. Tako kod Lucija, Šišića, Orbini ima *Ostroillo*, Hrv. hronika *Stroil*, Marulić *Stroilus*). Mayer (Nastavni vjesnik XLI, 80-81), i pored svih paralela koje navodi iz slovenske antroponimije i toponimije, misli da ime *Ostroilo* nije slovensko. On kaže da je tvorba na *-oil* neobična kod slovenskih imena, pa je zato, po njemu, hrvatska redakcija Dukljaninovo *Ostroil* promenila u *Stroil* < *stroiti* i upućuje na r. *Stroilo*, sh. i bug. *Stroje*, *Stroislav*, polj. *Stroj* i češ. *Strojek*, ali je teško protumačiti početno *O-*. Mayer misli da je osnova *Ostro-* ist. germ. *Ūstro-*, tj. kasniji oblik germ. *austra* "što bi neki hteli shvatiti kao "sjajan", ali zacjelo znači "istok", dajući paralele i iz drugih jezika. Mislimo da ime *Ostroilo* može biti slovensko. Što se sufiksa *-ilo* tiče, on je zastupljen u staroj našoj antroponimiji, kao *Budilo*, *Gradiło*, *Berilo*, *Hranilo* i sl. (Maretić, Rad 82/114-115, *Željeznjak*, 74), a osnovni deo bi mogao biti skraćeni oblik imena *Ostromir* i sl.

Prema tome, nema razloga da se ime *Ostroilo* ne uključi u slovenski onomastički sistem.

PREDIHNA/PREDINJA (*Praedica* Vat. 162. Kod svih izdavača *Predichna*, Mijušković u prevodu *Predinja*). I kod ovog imena važi sve ono što je rečeno za imena *Gradihna/Gradinja* i sl. Osnovu ovom imenu čini *pred-* < *Predimir*, *Predislav* i sl. U našim starim spomenicima javlja se oblik *Predihna* od XIII veka (Rječnik JAZU, Daničić), kao i patronim *Predihnič* u Dečanskim hrisovuljama. Oblik *Praedica* je moguć slovenski oblik *Prēdica*, posvedočen u adjektivu *Prediđinč* (Miklošič, MS 62).

PRVOŠ (*Pruoscio* Vat. 167. Orbini ima *Parvose*). Ime je *Prvoš* izvedeno od skraćenog imena, prvog člana dvočlanog imena *Prvoslav + oš*, kao u *Beroš*. Ime *Prvoš* posvedočeno je od XIII veka (Rječnik JAZU, Daničić, a često je i u Svetostef. hris. i Dečanskim hris.). U poljskom je takođe posvedočeno u XIII veku: *Piruosius*, *Piruos* (Tašicki). Jireček navodi oblike iz XII veka u Zadru: *Pruosus* i iz XIV veka iz Ulcinja *Peruossius*.

STANJHNA/STANJINA (*Staniena* ili *Staniona* Vat. 161. Šišić i Mošin *Stanichna*, Orbini *Stanihna*, Mijušković u prevodu *Stanjina*). Osnova ovog imena je *stan-* < *Stanimir*, *Stanislav* i sl. + *-ihna* ili *-ina*. U našim spomenicima posvedočen je oblik *Stanihna* (Rječnik JAZU, Daničić, Jireček navodi *Stanihna - Staniona* iz Ulcinja iz 1249. g.). U Rječniku JAZU imamo i oblik *Stanina*, potvrđen samo u Dubrovniku 1349. godine. Inače, *Stanjina* se ne javlja. Mi smo naveli obe varijante, ali mislimo da je ispravan oblik u Dukljanina *Stanjihna*.

UROŠ (*Urosium* Vat. 167, *Urossi* 169). Osnova imenu *Uroš* je verovatno mađarsko *ur* (Skok, s. v.) + *-oš*, kao u *Beroš*, *Prvoš* i sl. Zabeleženo je rano, kao ime dede Stjepana Nemanje. Miklošič s. ur navodi i *Uriča* (f.) i patronim *Urišić* os iste osnove. Za bugarsko *Uroš* Ilčev kaže da je staro ime iz srpske istorije. Kod drugih Slovena nema potvrda. Kot Srba često ime, up. patronim *Urošević*.

VLADIN (*Bladinus* Vat. 127, 128. Lucije *Bladinum*, *Bladinus*, Hrv. hronika *Bladin*, Marulić *Bladinus*, Orbini *Vladan*, Šišić i Mošin *Vladinus*, Mijušković u prevodu *Vladin*, kao i Mošin). Osnova je *Vlad-* < *Vladimir*, *Vladislav* + *-in*. Što se tiče oblika u lat. i hrv. redakciji *Bladin* imamo pojavu supstitucije *V/B*, kao u *Vladimir/Bladimirus*, verovatno pod uticajem izgovora grčke *bete* (Vizantija : Bizantija i sl.). Ime je zabeleženo u turskom katastarskom popisu iz XV v. (OB 160), a Maretić navodi i patronim *Vladinović*. Za sufiks *-in* up. Maretić, Rad 82/117. i Željeznjak, 19-20.

VUKAN (*Beloano* Vat. 162, a takode i kod izdavača, Mijušković prenosi u prevodu *Vukan*, a Mošin *Belkan* i u zagradi *Vukan*). Ime Vukan posvedočeno je u XI veku (Rječnik JAZU). U spomenicima na latinskom jeziku dolazi u obe forme i sa *B* i sa *V* (Jireček). U osnovi ovom imenu je koren *Vuk-* < *vľkǫ* (Miklošić, Skok) + *-an*, koji je čest u našoj antroponimiji (Maretić, Rađ 82/89-92, *Željeznjak*, 12-13).

U Letopisu popa Dukljanina javljaju se i dva ženska izvedena imena: *Kosara* i *Lovica*. Ime *Kosara* (*Cosara* Vat. 148) izvedeno je od *kos(a)* + *ara* (Skok, s. *kosa*<sup>1</sup>). U Rječniku JAZU se kaže da dolazi u Dukljanina i da se odatle raširilo kod drugih pisaca. U bugarskom se javlja *Kosara* i Ilčev kaže da je ženska forma od *Kosar*, a može biti i raznovidno od *Kosana*. Ime *Lovica* (*Louizza* Vat. 144) je neobično i nije nigde posvedočeno. Šišić (str. 453) kaže da je *Louizza* izgleda *Ljubica*. Verovatno je izvedeno od *lov-* + *ica*, up. patronime *Lovčić*, češko ime *Lovek*, *Lovik* (Gebauer), poljsko *Louanta* (*Łowsta* iz 1136. g. < *Lov-* + *-sta*), koje navodi Tašicki.

Struktura jednočlanih imena u Letopisu popa Dukljanina je sledeća prema sufiksima kojima su ona obrazovana:

- *ihna/-inja*: *Berihna/Berinja*, *Dragihna/Druginja*, *Gradihna/Gradinja*, *Predihna/Predinja*, *Stanihna/Staninja*

- *oš*: *Boroš*, *Prvoš*, *Uroš*

- *in*: *Bodin*, *Vladin*

- *ilo*: *Ostroilo*, *Dragilo*

- *eša/-iša*: *Grubeša/Grubiša*

- *a*: *Desa*

- *an*: *Vukan*

- *o*: *Belo*

- *ara*: *Kosara*

- *ica*: *Lovica*

#### Z a k l j u č a k

Predstavljeni antroponimi iz Letopisa popa Dukljanina odgovaraju stvarnosti njegova doba, stvarnom stanju naše najstarije antroponimske strukture. Oni pokazuju najstariji razvoj i sistem naše antroponimije i podudaraju se sa sistemom koji je u najstarije vreme bio i kod drugih slovenskih naroda. U celini gledano, najstariji antroponimi dvočlanog tipa koji se nalaze u Letopisu u potpunosti odgovaraju jednom opštem slovenskom antroponimskom sistemu, koji je kasnije varirao na ovaj ili onaj način, u zavisnosti od pojedinačnog razvoja svakog jezika. Jednočlani, tj. izvedeni antroponimi, pokazuju takode najsta-

rije stanje našeg antroponimskog sistema. Za razliku od dvočlanih imena, kod izvedenih imamo više strukturne specifičnosti našeg jezičkog razvoja. Jednočlani antroponimi u Letopisu ni po čemu ne odudaraju od najstarije posvedočenih jednočlanih imena u našim starijim spomenicima. To znači da je antroponimski sistem Letopisa popa Dukljanina realan i da odgovara i vremenu i prostoru. Gotovo sva imena koja nalazimo u Letopisu popa Dukljanina posvedočena su i u drugim spomenicima, pa se ne može reći ad hoc da je Dukljanin mnoga imena izmislio. Ako je izvesne događaje i izmišljao, ugrađivao ih iz drugih spisa ili narodnih predanja, mnoge činjenice sa današnjeg gledišta izmešao, u imenima ostaje dosledan našem, slovenskom terenu. Dobro je poznavao slovenski antroponimski sistem, pa je iz svoje sredine uzimao i imena za ličnosti koje istorijski nisu posvedočene. Ako su i nastale neke izmene, ako su neka imena do nas doprla u iskvarenom liku, Dukljanina svakako ne treba kriviti, već kasnije prepisivače, prevodioce i preradivače njegova Letopisa. Takvo poznavanje našeg antroponimskog sistema mogao je imati čovek našeg porekla, pa na osnovu toga možemo misliti da je Dukljanin bio Sloven, pravi narodni čovek iz Duklje ili iz nekog drugog našeg primorskog kraja.

#### N a p o m e n e

1. F. Šišić, *Letopis popa Dukljanina*, SKA, Posebna izdanja LVII, Filozofski i filološki spisi 18, Beograd-Zagreb 1928.
2. V. Mošin, *Ljetopis popa Dukljanina*, Matica hrvatska, Zagreb 1950.
3. S. Mijušković, *Ljetopis popa Dukljanina*, Biblioteka Luča 19, Titograd 1967.
4. N. Radojčić, *O najtamnijem odeljku Barskog rodoslova*, Cetinje 1951.
5. J. Kovačević, *Istorija Crne Gore I*, Titograd 1967 (sa grupom autora).
6. N. Banašević, *Letopis popa Dukljanina*, SKZ, Beograd 1971.
7. L. E. Havlík, *Dukljanska kronika a Dalmatská legenda*, Rozpravy ČSAV, Rada společenských věd, R. 86, S. 2, Praha 1976.
8. Cf. F. Šišić, *op. cit.*, str. 156-157; S. Mijušković, *op. cit.*, str. 8-10.
9. Cf. S. Mijušković, *op. cit.*, str. 10-11.



## Z u s a m m e n f a s s u n g

### SLAWISCHE NAMEN IN DER CHRONIK DES POPEN DUKLJANIN

Die Anthroponyme in der Chronik des Priesters aus Diocleia (Letopis popa Dukljanina) zeigen den ältesten Entwicklungsstand des Systems der serbokroatischen Anthroponymie und stimmen mit dem ältesten System bei den übrigen slawischen Völkern überein. Die ältesten Anthroponyme zweigliedrigen Typs entsprechen völlig einem allgemein slawischen System, das in Abhängigkeit von der Einzelentwicklung der slawischen Sprachen auf diese oder jene Weise variierte. Die eingliedrigen, d. h. die abgeleiteten Anthroponyme, zeigen ebenfalls den ältesten Zustand des serbokroatischen anthroponymischen Systems. Zum Unterschied von den zweigliedrigen Namen finden wir bei den abgeleiteten Namen mehr strukturelle Besonderheiten der serbokroatischen Sprachentwicklung. Die eingliedrigen Anthroponyme in der Chronik weichen in nichts von den in den ältesten serbokroatischen Denkmälern überlieferten eingliedrigen Namen ab. Das bedeutet, daß das anthroponymische System im Letopis popa Dukljanina real ist und Zeit und Raum entspricht. Fast alle Namen sind auch in anderen Denkmälern bezeugt, weshalb wir nicht ad hoc sagen können, daß der Dukljanin sich viele Namen ausgedacht hat. Wenn er auch gewisse Ereignisse erfunden und sie aus anderen Handschriften oder Volksüberlieferungen in die Chronik eingebaut und viele Tatsachen vom heutigen Standpunkt aus gesehen verwechselt hat, so blieb er doch bei den Namen konsequent und dem slawischen Territorium treu. Jedenfalls kannte er das slawische anthroponymische System gut und nahm aus ihm auch die Namen für Personen, die historisch nicht bezeugt sind. Wenn auch manche Veränderungen eingetreten und manche Namen in verdorbener Gestalt auf uns gekommen sind, so darf man nicht den Dukljanin, sondern muß spätere Abschreiber, Übersetzer und Bearbeiter der Chronik dafür verantwortlich machen. Eine so gute Kenntnis des serbokroatischen anthroponymischen Systems konnte nur ein Mann aus dem Volke besitzen, weshalb wir annehmen können, daß der Verfasser ein Slawe aus Diocleia oder einer anderen Gegend des Küstenlandes war.



## B I B L I O G R A P H I E

Wolf SCHMID (Hamburg)

### NACHTRAG ZUR BITOV-BIBLIOGRAPHIE

#### VORBEMERKUNG

Die folgenden Titel ergänzen die im Band 4/1979 dieser Zeitschrift erschienenen *Materialien zu einer Bitov-Bibliographie*. Korrigierte und in den Angaben konkretisierte Titel werden unter den Positionsnummern der *Materialien* aufgeführt. Neu aufgenommene Titel erhalten Zwischennummern.

#### I. WERKE VON ANDREJ GEORGIEVIČ BITOV

##### SAMMELBÄNDE UND SELBSTÄNDIGE VERÖFFENTLICHUNGEN

- 66a. VOSKRESNYJ DEN'. Rasskazy, povesti, putešestvija. Moskva, "Sovetskaja Rossija" 1980. 448 S.  
Inhalt:  
(B. Bursov: [Vorwort] S. 5f. [= Nr. 86b])
- 66b. Ostrov. Rasskazy, S. 7-122,  
besteht aus:
- 66c. Bol'šoj šar (1961), S. 9-21 (= Nr. 11, 19, 31; dt. Übers.: Nr. 71,73).
- 66d. Aptekarskij ostrov. No-ga (1962), S. 22-34 (= Nr. 20,30).
- 66e. Bez dela (1961-62; früher u.d.T. "Bezdel'nik"), S. 35-57 (= Nr. 22).
- 66f. Penelopa (1962), S.58-74 (= Nr. 24).
- 66g. Žizn' v vetrenuju pogodu. Dačnaja mestnost' (1963-64), S. 75-108 (=Nr. 17, 34; dt. Übers.: Nr. 72).
- 66h. Infant'ev (1961, 1965), S. 109-122 (= Nr. 25, 43; dt. Übers.: 75f).
- 66i. Kovčeg. Povesti, S. 123-262,  
besteht aus:
- 66j. Les (1965,1972; u.d.T. "Uletajuščij Monachov" in Zvezda 1976, H. 8), S. 125-201 (= Nr. 42; dt. Übers.: Nr. 75e).
- 66k. Zapovednik. Kinopovest' (1972-75; ursprüngl. konzipierter Untertitel "Kinomelodrama"), S. 202-262 (= Nr. 67).

- 66l. Vybory natury. Putesestvija, S. 263-444, besteht aus:  
66m. Uroki Armenii. Putesestvie v nebol'suju stranu (1967; ursprüngl. konzipierter Untertitel "Putesestvie iz Rossii"; Zs.-Version in Družba narodov 1969, H. 9 mit Untertitel "Sentimental'noe putešestvie"), S. 265-393 (= Nr. 36, 55, 59; dt. Übers.: Nr. 74).  
66n. Azart. Iznanka putešestvija (1971-72; ursprüngl. konzipierter Titel "Naš čelovek v Chive, ili Obosnovannaja revnost'"), S. 394-444 (= Nr. 57).

#### NICHT-FIKTIONALE LITERATURKRITISCHE ABHANDLUNGEN

- 68a. Izobraženie i slovo (= Rez. zu G.S. Gor, Bol'sie pichtovye lesa. Povesti i rasskazy, L. 1968). - In: Neva 1970, H. 8, S. 186-188.

#### ÜBERSETZUNGEN VON WERKEN BITOV'S INS DEUTSCHE

- 75a. Die Rolle. Roman. [Übers. von Alexander Kaempfe] München, Bertelsmann Verlag 1980. 287 S. (= Übers. von "Rol'. Roman-punktir", Nr. 38)

##### Inhalt:

- 75b. Die Tür (= Übers. von "Dver'", Nr. 9, 23, 39), S. 5-19.  
75c. Der Garten (= Übers. von "Sad", Nr. 16, 40), S. 21-109.  
75d. Die dritte Erzählung (= Übers. von "Tretij rasskaz", Nr. 41), S. 111-150.  
75e. Der Wald (= Übers. von "Les", Nr. 42, 66j), S. 151-266.  
75f. Infantjew (= Übers. von "Infant'ev", Nr. 25, 43, 66h) S. 267-287.

#### II. LITERATURKRITISCHE UND LITERATURWISSENSCHAFTLICHE ABHANDLUNGEN ÜBER BITOV'S WERKE

- 75g. AKIMOV, V.: Čto otkryvaet "putevaja proza"? - In: V načale semidesjatyč, Literatura našich dnej. Sost. I.S. Ėventov, L. 1973, S. 129-153.  
S. 139-144 über "Uroki Armenii" (= Nr. 36).  
75h. ANAN'EVA, Avgusta: Preveličenie čuvstv. - In: Sibirskie ogni, Novosibirsk 1966, H. 2, S. 169-176.  
S. 172 über "Takoe dolgoe detstvo" (= Nr. 12).  
76. ANAŠENKOV, B.: "Vyedennoe jajco. Seredina. Sedina..." - In: Literaturnoe obozrenie 1977, H. 1, S. 59-61.  
77. ANNINSKIJ, L.: Točka opory. Ėtičeskie problemy sovremennoj prozy. - In: Don, Rostov-na-Donu 1968, H. 6, S. 168-181.  
Über "Odna strana" (= Nr. 2), "Takoe dolgoe detstvo" (= Nr. 12), "Putesestvie k drugu detstva" (= Nr. 15),

- "Sad" (= Nr. 16), "Penelopa" (= Nr. 24), "Žizn' v vetrenuju pogodu" (= Nr. 17).
- 80a. AUSTIN, Paul M.: [Rez. zu "Puškinskij dom" (= Nr. 60)] - In: Canadian Slavonic Papers Bd. 21/1979, S. 409-410.
- 80b. BAŽIN, N.: Naš drug. - In: Neva 1965, H. 1, S. 188-194. S. 190f. über "Odna strana" (= Nr. 12); S. 191 über "Jubilej" (= Nr. 10).
- 86a. BURSOV, B.: Večernie dumy. Polemičeskie zametki. - In: Zvezda 1968, H. 8, S. 198-214. S. 202f. über "Putešestvie k drugu detstva" (= Nr. 15); S. 203 über "Penelopa" (= Nr. 24); S. 206 über "Bezdel'nik" (= Nr. 22).
- 86b. BURSOV, B.: [Vorwort] in Nr. 66a, S. 5f.
- 93a. EL'SBERG, Ja.E.: "Mečta o motore" i "sčastlivaja tišina". - In: Literaturnaja gazeta, 24.5.1972, S. 4-5. Über "Koleso" (= Nr. 35).
- 100a. GONČAROVA, A.A.: Nravstvenno-psichologičeskaja povest' v sovremennoj sovetskoj proze. P. Nilin, V. Tendrjakov, A. Bitov. Avtoreferat kand. diss. (Moskovskij gos. peđ. inst.) M. 1971.
- 101a. GRINBERG, I.: Bol'sie ožidanija. - In: Voprosy literatury 1970, H. 10, S. 3-24. S. 6-10 über "Odna strana" (= Nr. 2) und "Uroki Armenii" (= Nr. 36).
108. IVAŠČENKO, V.: [Rez. zum Band "Dačnaja mestnost'" (= Nr. 13)] In: Junost' 1968, H. 5, S. 96.
111. KAMJANOV, V.: Poetičeskij mir prozy. - In: Literaturnaja Rossija, 9.8.1968, S. 20. Über den Band "Dačnaja mestnost'" (= Nr. 13).
- 119a. KOEHLER, L.: [Rez. zu "Puškinskij dom" (= Nr. 60)] - In: Slavic and East European Journal Bd. 23/1979, S. 291-293.
- 119b. Kogo my berem v druž'ja? [Red. st.] - In: Detskaja literatura 1969, H. 3, S. 11-14. Über den Band "Putešestvie k drugu detstva" (= Nr. 27).
- 125a. LANŠČIKOV, A.P.: ...Ili tol'ko mir oččuščenijs? - In: Literaturnaja gazeta, 17.4.1968, S. 5. Über den Band "Dačnaja mestnost'" (= Nr. 13), gegen Rez. Nr. 78.
- 125b. LANŠČIKOV, A.P.: Ot literaturnych fikcij k literature dejstvitel'nosti. - In: Moskva 1969, H. 3, S. 206-216. S. 214 über "Odna strana" (= Nr. 2); S. 214f. über "Putešestvie k drugu detstva" (= Nr. 15); S. 215 über "Sad" (= Nr. 16) und "Žizn' v vetrenuju pogodu" (= Nr. 17).
- 127a. LAVROV, V.: [Rez. zu "Uroki Armenii" (= Nr. 36)] - In: Zvezda 1970, H. 7, S. 217-218.
- 127b. LAVROV, V.: Vospitanie čuvstv. - In: Zvezda 1971, H. 9, S. 201-209. Über Bitov Abschnitt "Putešestvie v mir prostych istin",

- S. 206-208, insbes. über "Odna strana" (= Nr. 2), "Putešestvie k drugu detstva" (= Nr. 29), "Uroki Armenii" (= Nr. 36).
- 127c. LICHANOV, A.: Četyre povesti, četyre avtora, četyre geroja. - Vorwort zu: Pokušenie. Korotkie povesti [I. Kudinova, A. Rešetova, A. Bitova, N. Ryžich], Novosibirsk 1972, S. 5-8.
- 127d. LIPKIN, Semen: Obraz i davlenie vremeni. Otkrytoe pis'mo. - In: Vremja i my. Illjustrirovannyj žurnal literatury i obščestvennyh problem, Nr. 46 (1979), S. 126-133.  
S. 130 über Bitovs in "Metropol'" (M. 1979, Faksimile-Ausgabe: Ann Arbor 1979) erschienene Erzählung "Pochorony doktora".
- 128a. MARČENKO, Alla: [Rez. zum Band "Aptekarskij ostrov" (= Nr. 18)] - In: Junost' 1969, H. 8, S. 76-77.
- 130a. MITIN, Genrich: Narodnoe i ličnoe. - In: Literaturnaja Armenija 1973, H. 10, S. 100-104.  
Über "Uroki Armenii" (= Nr. 36).
- 131a. MOTJAŠOV, I.: Glavnaja zapoved'. - In: Literaturnaja gazeta, 19.3.1969, S. 6.
- 133a. OSKOCKIJ, V.: "...Suščestvuet - i ni v zub nogoj". - In: Literaturnaja gazeta, 11.8.1971, S. 4.  
Über "Uroki Armenii" (= Nr. 36).
- 137a. PULATOV, T.: Razvedka boem. - In: Literaturnaja gazeta, 25.10.1972, S. 5.
- 141a. SACHAROV, V.: Novye geroi Bitova. - In: Junost' 1973, H. 6, S. 74.  
Über den Band "Obraz žizni" (= Nr. 32).
143. SCHMID, Wolf: Verfremdung bei Andrej Bitov. - In: Wiener slawistischer Almanach Bd. 5 (1980), S. 25-53.  
Über "Odna strana" (= Nr. 2), "Fig" (= Nr. 4), "Solnce" (= Nr. 5), "Dver'" (= Nr. 9), "Bol'šoj šar" (= Nr. 11), "Žizn' v vetrenuju pogodu" (= Nr. 17), "Aptekarskij ostrov" (= Nr. 20), "Bezdel'nik" (= Nr. 22), "Penelopa" (= Nr. 24), "Infant'ev" (= Nr. 25), "Koleso" (= Nr. 35), "Uroki Armenii" (= Nr. 36), "Dni čeloveka" (= Nr. 37), "Rol'" (= Nr. 38), "Tretij rasskaz" (= Nr. 41), "Sem' putešestvij" (= Nr. 51), "Vybor natury" (= Nr. 58), "Leben im windigen Wetter" (= Nr. 72), "Poslednij medved'" (ersch. in "Metropol'", 1979).
- 144a. ŠEREL', A.: Na poroge otkrytij. - In: Komsomol'skaja pravda, 17.3.1965.  
Über den Band "Bol'šoj šar" (= Nr. 1).
- 144b. SERGEEV, S.: [Rez. zum Band "Aptekarskij ostrov"] - In: Don, Rostov-na-Donu 1969, H. 2, S. 174-175.
- 144c. SOLOV'EV, Vladimir: Problema talanta. - In: Puti k chudožestvennoj pravde. Stat'i o sovremennoj sovetskoj proze, L. 1968, S. 262-295.  
Über "Odna strana" (= Nr. 2) S. 264f, 267; "Dver'" (= Nr. 9) S. 265f; "Babuškina piala" (= Nr. 3) S. 267; "Jubilej"

- (= Nr. 10) S. 267; "Bol'šoj šar" (= Nr. 11) S. 268f;  
"Takoe dolgoe detstvo" (= Nr. 12) S. 269-274; "Penelopa"  
(= Nr. 24) S. 274-278; "Putešestvie k drugu detstva"  
(= Nr. 29) S. 278-282; "Sad" (= Nr. 16) S. 284-289;  
"Žizn' v vetrenuju pogodu" (= Nr. 17) S. 294f.
- 147a. SSACHNO, Helen von: Tauziehen hinter den Kulissen.  
Was haben die russischen Metropol-Autoren zu erwarten? -  
In: Süddeutsche Zeitung, 7.3.1980, S. 35.
- 149a. TERPELOVA, A.A.: Geroj i žanr. O nekotorych osobennostjach  
povesti 50 - 60-ch gg. - In: Uč. zap. Moskovskogo gos. ped.  
inst., Nr. 456(1971), S. 244-257.  
S. 251f. Über die "dvuplanovost' sjužetnogo postroenija"  
("Darstellung eines Ereignisses und dessen Brechung im  
Bewußtsein des Helden"), insbes. in "Žizn' v vetrenuju po-  
godu" (= Nr. 17); S. 252f. über die "Verbindung des Psycho-  
logischen und Sozialen" in "Takoe dolgoe detstvo"  
(= Nr. 12); S. 253f. über "Bezdel'nik" (= Nr. 22) als  
"ispoved'".
- 155a. URBAN, A.: V razmyšlenii i dejstvii. - In: Zvezda 1971, H. 12,  
S. 185-202.  
S. 189, 192 über "Bezdel'nik" (= Nr. 22); S. 190-192  
über "Sad" (= Nr. 16); S. 192 über "Penelopa" (= Nr. 24);  
S. 191-193 über "Takoe dolgoe detstvo" (= Nr. 12); S. 190  
über "Narisuem - budem žit'" (= Nr. 26); S. 190, 194 über  
"Putešestvie k drugu detstva" (= Nr. 15); S. 191, 193 über  
"Žizn' v vetrenuju pogodu" (= Nr. 17).

#### WERKREGISTER

Das Register erfaßt sowohl die in den *Materialien* (Bd. 4/1979, S. 481-192) als auch die im vorliegenden *Nachtrag* gesammelten Titel. Sammelbände und selbständig erschienene Einzelwerke werden durch Ver-  
salien von - in manchen Fällen gleichnamigen - unselbständig erschie-  
nenen Einzelwerken differenziert. Die Zahlen bezeichnen die Posi-  
tionsnummern der *Materialien* bzw. - bei Indizierung mit Buchstaben -  
des *Nachtrags*. Kursive Ziffern verweisen auf Abhandlungen ü b e r  
die genannten Werke.

Achilles i čerepacha 63 siehe auch: Puškinskij dom	20, 30, 66d, 138, 143 ARMENISCHE LEKTIONEN 74 siehe: Uroki Armenii
APTEKARSKIJ OSTROV 18, 92, 109, 128, 128a, 144b	Azart. Iznanka putešestvija = Naš čelovek v Chiva ili Obosnovannaja rev- nost' 57, 66n
Aptekarskij ostrov (No-ga) = No-ga	

- Babuškina piála  
3, 144a, 157
- Bez dela 66e  
siehe: Bezdel'nik
- Bezdel'nik  
=Bez dela  
22, 66e, 86a, 89, 138, 142,  
143, 155a.
- BOL'ŠOJ ŠAR  
1, 98, 101, 102, 144a,  
149, 151, 157
- Bol'šoj šar  
11, 19, 31, 66c, 71, 73,  
138, 140, 143, 144c
- Čto bylo, čto est', čto budet..  
Istorija odnoľjuba. Povest'  
62, 79, 83, 89, 100, 160  
siehe auch: Puškinskij dom
- DAČNAJA MESTNOST'  
13, 77, 78, 108, 111, 125a
- Dačnaja mestnost'  
siehe: Žizn' v vetrenuju  
pogodu. Dačnaja mestnost'
- Dlja kogo pišet kritik?  
70
- DNI ČELOVEKA  
37, 95, 97, 143
- Die dritte Erzählung 75d  
siehe: Tretij rasskaz
- Dver'  
9, 23, 33, 39, 75b, 138, 143,  
144c, 157  
siehe auch: Sad  
siehe auch: Rol'. Roman-  
punktir
- Fig  
4, 21, 141, 143, 148, 149
- Der Garten 75c  
siehe: Sad
- Granicy žanra  
69, 116, 117
- Der große Luftballon 71, 73  
siehe: Bol'šoj šar
- G-ža Bonas'e. Čto budet..  
48  
siehe auch: Molodoj Odoevcev  
siehe auch: Puškinskij dom
- Im Zeichen Albinas 75  
siehe: Pod znakom Al'biny
- Infant'ev  
25, 43, 66h, 75f, 138, 143  
siehe auch: Rol'. Roman-  
punktir
- Infantjew 75f  
siehe: Infant'ev
- Inostrannyj jazyk  
6, 148, 149, 157
- Izobraženie i slovo  
68a
- Jubilej  
10, 80b, 144c, 148, 149
- Kavaler soldatskogo Georgija  
= Soldat. Iz vospominanij  
o semejstve Odoevcevych  
45, 79, 100, 129, 136, 142,  
154, 160
- Koleso. Zapiski novička  
35, 56, 89, 93a, 113, 129,  
138, 142, 143, 150, 152,  
154, 160
- Kovčeg (žyklus von povesti)  
661
- Leben im windigen Wetter 72  
siehe: Žizn' v vetrenuju  
pogodu. Dačnaja mestnost'
- Les  
= Uletajuščij Monachov  
43, 66j, 75e, 76, 91, 134,  
136, 138  
siehe auch: Rol'. Roman  
punktir
- Mif o Mitišat'eve  
47  
siehe auch: Molodoj Odoev-



- cev, geroj romana  
siehe auch: Puškinskij dom
- Molodoj Odoevcev, geroj romana  
44, 66, 83, 114, 138  
siehe auch: Puškinskij dom
- Narisuem - budem žit'. Kino-  
povešt'  
26, 155a
- Naš čelovek v Chive, ili  
Obosnovannaja revnost'  
siehe: Azart. Iznanka pute-  
šestvija
- Neljubimaja Al'bina  
46  
siehe auch: Molodoj Odoev-  
cev, geroj romana  
siehe auch: Puškinskij dom
- No-ga  
siehe: Aptekarskij ostrov
- Obraz  
siehe: Tretij rasskaz
- OBRAZ ŽIZNI  
32, 94, 103, 141a, 150, 156
- Odna strana  
= Odna strana. Putešestvie  
Borisa Murašova  
= Odna strana. Putešestvie  
molodogo čeloveka  
2, 14, 28, 53, 80b, 101a,  
117, 121, 125b, 126, 127b,  
143, 144a, 153, 157
- Ostrov (Zyklus von rasskazy)  
66b
- Penelopa  
24, 66f, 86, 86a, 88, 89, 117,  
138, 141, 142, 143, 144a,  
154, 155a, 158
- Pochorony doktora  
127d
- Pod znakom Al'biny  
64, 75  
siehe auch: Puškinskij dom
- Poslednij medved'  
143
- Prizyvnik. Junošeskij roman  
siehe: Takoe dolgoe detstvo
- Professija geroja  
49  
siehe auch: Molodoj Odoevcev,  
geroj romana  
siehe auch: Puškinskij dom
- Pticy, ili Novye svedenija o  
čeloveke  
50, 138
- PUŠKINSKIJ DOM  
60, 80a, 83, 114, 119a, 146
- PUTEŠESTVIE K DRUGU DETSTVA  
27, 119b
- Putešestvie k drugu detstva  
= Putešestvie k drugu det-  
stva. Naša biografija  
15, 29, 54, 86, 86a, 89, 117,  
122, 123, 125b, 126, 127b,  
129, 131, 138, 144a, 148, 149,  
154, 155a
- Razgovor idet o rasskaze  
68, 116
- Rol'. Roman-punktir  
38, 75a, 138, 143
- DIE ROLLE. Roman 75a  
siehe: Rol'. Roman-punktir
- Sad  
16, 33, 40, 75c, 89, 91, 121,  
122, 123, 125b, 126, 134,  
138, 141, 144a, 150, 155a,  
159, 160  
siehe auch: Rol'. Roman-  
punktir
- SEM' PUTEŠESTVIJ  
51, 95, 97, 143
- Soldat. Iz vospominanij o  
semejstve Odoevcevyh  
siehe: Kavaler soldatskogo  
Georgija
- Solnce  
5, 141, 143, 148, 189

- Strašna ja sila  
8
- TAKOE DOLGOE DETSTVO  
= Prizyvnik. Junošeskij roman  
= Takoe dolgoe detstvo. Prizyvnik  
12, 52, 75h, 84, 85, 86, 101, 107, 118, 119, 121, 122, 123, 130, 144a, 155a
- Tretij rasskaz  
= Obraz  
41, 75d, 79, 89, 91, 98, 134, 136, 138, 143
- Tri gruzina. Portrety na fone siehe: Vybory natury. Tri gruzina
- Tri "proroka"  
65, 132  
siehe auch: Puškinskij dom
- Die Tür 75b  
siehe: Dver'
- Uletajuščij Monachov  
siehe: Les
- UROKI ARMENII  
= Uroki Armenii. Putešestvie iz Rossii  
= Rroki Armenii. Putešestvie v nebol'suju stranu  
= Uroki Armenii. Sentimen-
- tal'noe putešestvie  
36, 55, 59, 66m, 74, 75g, 83, 89, 94, 100, 101a, 103, 113, 116, 117, 125, 127a, 127b, 129, 130a, 133a, 138, 142, 143, 150, 154, 156, 160
- VOSKRESNYJ DEN'  
66a
- Vybor natury (Zyklus von putešestvija)  
66l
- Vybor natury. Tri gruzina  
= Tri gruzina. Portrety na fone  
58, 138, 143
- Der Wald 75e  
siehe: Les
- Zapovednik. Kinomelodrama  
= Zapovednik. Kinopovest'  
66k, 67
- Ženy net doma  
7, 85, 99, 138, 140, 141, 149
- Žizn' v vetrenuju pogodu. Dačnaja mestnost'  
17, 34, 66g, 72, 83, 86, 89, 112, 117, 123, 125b, 126, 129, 131, 136, 137, 138, 141, 143, 144, 144c, 145, 150, 155a, 159, 160.

Rosemarie ZIEGLER (Wien)

## ZU EINER BIBLIOGRAPHIE DER WERKE VON O. M. BRIK

### VORBEMERKUNG

Die vorliegende, bisher vollständigste, aber immer noch unvollständige Bibliographie der Werke von Osip Maksimovič Brik (1888-1945) entstand auf Grund von Materialien, die die Verfasserin liebenswürdigerweise im Archiv von Lilja Jur'evna Brik (+1978) und Vasilij Abgarovič Katanjan (+1980) zur Einsicht erhielt, und auf Grund von eigenen Recherchen zu Briks Schaffen. Einige mit + bezeichnete Angaben entstammen der Bibliography of Brik's Works, in Vahan D. Barooshian, Brik and Majakovsky, The Hague (Mouton) 1978, 149-154.

Die Anordnung der Beiträge innerhalb jedes Jahres reicht von Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträgen, über Beiträge in Büchern und in Buchform, bis zu unpublizierten Texten zu Literatur, Film und anderen Künsten.

Bei folgenden Nummern handelt es sich um Drehbücher zu gleichnamigen Filmen: 137 (Regie: V. Pudovkin); 147 (R: L. Kulešov); 148 (R: V. Zemčužnyj); 153 (R: E. Šub); 161 (R: V. Zemčužnyj); 225 (R: O. Brik?); 278 (R: L. Kulešov). Bei Nr. 138 handelt es sich um ein Drehbuch für L. Kulešov, bei Nr. 146 um eines für B. Barnet.

Die Angaben hinsichtlich Übersetzungen von Texten Briks in andere Sprachen sind nicht vollständig. (In den sechziger und siebenziger Jahren erschienen mehrfach Artikel von Brik in deutschen, englischen und französischen Publikationen.) Die unter 188 genannte deutsche Übersetzung von 209, Evgenij Bazarov, wurde 1933 von L. Ju. Brik (die damals mit ihrem zweiten Mann, General V. Primakov, in Berlin lebte) dem dortigen Drei-Masken-Verlag angeboten, der das Stück jedoch u. a. auch aus der im Lande herrschenden politischen Situation heraus ablehnte.

Da weder Brik selbst noch seine Umgebung kontinuierlich ein Verzeichnis seiner Publikationen und Schriften führten (die in den späten dreißiger Jahren und bis zu seinem Tode vor allem auch in Provinzzeitungen erschienen), ist die Erstellung einer Bibliographie mit beträchtlichen Schwierigkeiten verbunden. Der Teil des Nachlasses von Brik, den die Verfasserin einsehen konnte, enthält zahlreiche Hinweise auf noch nicht aufgefundene Materialien (darunter etwa eine 21 Titel zählende Liste "Nepostavlennye scenarii O. Brika i O. Leonidova"), - bei einer noch größeren Zahl von Hinweisen auf Pläne, Projekte, Vorarbeiten, unvollendete Arbeiten Briks. Eine Chronik dieser Hinweise, ergänzt durch ein Verzeichnis der zahlreichen Mitteilungen über Brik, die man in der sowjetischen Zeitungs- und Zeitschriftenchronik der zwanziger bis vierziger Jahre findet, sowie durch ein Verzeichnis seiner Tätigkeit als Organisator, Redakteur, Herausgeber, Lehrer, Vortragender im In- und Ausland u. a. würde wahrscheinlich nicht weniger umfangreich ausfallen als seine Bibliographie und u. a. auch die große Wirksamkeit seiner mündlichen Rede dokumentieren, von der Roman Jakobson spricht: "Brik's oral discourse, whether public or private, had a marked influence on his auditors and interlocutors..." (Michigan Slavic Materials 5 (1964), 78.)

1915

1. Chleba! In Vzjal, P., 12-13.
2. "Ja sam umru...". In L.Ju.Brik, Iz vospominanij. Al'manach s Majakovskim, M.1934, 62.

1916

3. "Sed'moe pokrivalo." Stichi. Odessa 1916. Letopis' 9, 311.
4. "Krovožadnyj Turka i Volšebnik Maggi." Scenarij komedii v trech dejstvijach, sostavlennyj K.M.Miklaševskim. Letopis' 10, 349.
5. Demokratizacija iskusstva. Letopis' 11.
6. S.Auslender, Serdce voina. P.1916. Letopis' 11, 314.

1917

7. N.Timkovskij, Dvorjanskaja berloga. M. Letopis' 1, 314.
8. A.Akulov, 'Na Amyle-reke' i dr.rasskazy. M.1917. Letopis' 1, 325.
9. Pis'mo v redakciju. Novaja žizn' 5.(18.)12.
10. Zvukovye povtory. In Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka II, P., 24-62.  
Michigan Slavic Materials 5(1964), 3-45.  
S.auch Nr.28.

1918

11. Neumestnoe politikanstvo. Knižnyj ugol 2, 28-29.
12. Drenaž iskusstvu. Iskusstvo kommuny 7.12., 1.
13. Chudožnik-proletarij. Iskusstvo kommuny 15.12., 1.
14. Vy pravj, tov.Muštašov. Iskusstvo kommuny 22.12., 1.
15. Letučij teatr (zusammen mit V.Majakovskij) . Iskusstvo kommuny 22.12., 3.
16. Ucelevšij bog. Iskusstvo kommuny 29.12., 2.
17. Chudožniki tret'ej kategorii. Iskusstvo kommuny 29.12., 3.

1919

18. Opasnyj estetizm. Iskusstvo kommuny 5.1., 4.

19. Dovol'no soglašatel'stva. Iskusstvo kommuny 12.1., 1.
20. Gosudarstvennye trudovye chudožestvennye kommuny. Iskusstvo 15.1. +
21. Est' nad čem podumat'. Iskusstvo kommuny 2.2., 1.
22. Nalet na futurizm. Iskusstvo kommuny 9.2., 3.
23. Tezisy po dokladu "Muzej i proletarskaja kul'tura". Iskusstvo kommuny 16.2., 4.
24. Naš dolg. Chudožestvennaja žizn' 1, 3-4.
25. Chudožnik i kommuna. Izobrazitel'noe iskusstvo 1, 25-26.
26. Legkost' mysli. Iskusstvo 5, 1.
27. Ne terpit otlagatel'stva. Iskusstvo 6, 1.
28. Zvukovye povtory. In Poetika, P., 58-98.  
Reprint in Bibliotheca Slavica 1 (1967) (Zug, Schweiz).  
S.auch Nr.10.

1920

29. V.Brjusov, Nauka o stiche. Metrika i ritmika, M.1919.  
Proletarskaja kul'tura 13-14, 102-104.
30. Barin, pop i kulak. Narodnye skazki. M., 48 S.

1921

31. V porjadke dnja. In Iskusstvo v proizvodstve, M., 7-8.
32. Delo vseh. Agit-Rosta 12.8., 1.
33. 80% kislogo. Agit-Rosta 14.8., 1.

1922

34. V čem krizis? Eženedel'nik Central'nogo doma rabotnikov prosvješčenija i iskusstv 1, 9-10.
35. "Izmy" i kul't-rabota. Eženedel'nik Central'nogo doma rabotnikov prosvješčenija i iskusstv 9-10, 10-11.
36. Agit-choll. Ermitaž 4, 5-6.
37. Estetičeskaja ugovlovščina. Ermitaž 7, 9.
38. O nepriličnom. Zrelišča 5, 10.

1923

39. Balet - "Sketing-ring" Leže. Zrelišča 19, 12-13.
40. Germanski chudožniki i teatr. Zrelišča 20, 8-9.
41. Ne tak prosto! Zrelišča 21, 7.
42. K vsenarodnomu teatru. Zrelišča 21, 10-11.
43. "A lja rjus". Zrelišča 22, 10-11.
44. Sud'ba tanca. Zrelišča 23, 10-11.
45. Eto ne jubilej. Zrelišča 30, 11.
46. Mehaničeskij balet. Zrelišča 58, 8-9.
47. APS! Zrelišča 61, 4.
48. Iskustvo ob"javljat'. Žurnalist 6.
49. Naša slovesnaja rabota. Lef 1, 40-41.
50. V proizvodstvo! Lef 1, 105-108.
51. Ne popučica. Lef 1, 109-142.  
S.auch Nr.57.  
Englische Übersetzung RLT 12(1975).
52. Tak nazyvaemyj formal'nyj metod. Lef 1, 213-215.
53. Uslužlivyj estet. Lef 2, 92-103.
54. Sosnovskomu. Lef 3, 4.
55. Se čelovek. Ogonek 19, 11-12.
56. Škola konstruktivizma. Ogonek 20, 6.
57. Ne popučica. M.-P., 36 S.  
S.auch Nr.51.
58. Chudožestvennye tečenija v sovremennoj Germanii. Tezisy k dokladu, 6.10., 2 S.
59. Reklama v sovremennoj Germanii. Tezisy k dokladu, 13.10., 2 S.

1924

60. Ostrovskij studentam. Student 1.
61. Ljubov' Popova. Zrelišča 89, 9.
62. Chudožnik-konstruktor Ljubov' Sergeevna Popova. Ogonek 25, 10.

63. (Kollektiver Brief anläßlich des Todes von L.Popova). Večernjaja Moskva 26.5.
64. Kakaja nam nužna reklama. Žurnalist 10.
65. Reklama stichom. Žurnalist 12, 51-52.
66. "Ne v teatre, a v klube". Lef 1, 22.
67. Ot kartiny k sitcu. Lef 2, 27-34.
68. Soglašenje Moskovskoj Associacii Proletarskich Pisatelej MAPP i grupy "Lef" (zusammen mit anderen Autoren). Lef 4, 4-5.
69. Razval Vchutemasa (zusammen mit anderen Autoren). Lef 4, 27-28.
70. Proz-rabota. Lef 4, 59.
71. Fotomontaž. Zarja Vostoka 21.9., 4.
72. (Vorwort). In Katalog posmertnoj vystavki proizvedenij L.S.Popovoj, M.

1925

73. Na soveščanii rabotnikov LEP'a. Sovetskoe iskusstvo 1, 93-95.
74. "Črezvyčajno suščestvennyj - punkt 16-j rezoljucii...". Žurnalist 8-9, 33.
75. Čelovek b'et čeloveka. Kino 27, 2.
76. Protiv kino-dramy. Kino 32, 2.
77. Nastež'-li? Kino 36, 2.
78. Fakt protiv anekdota. Večernjaja Moskva 14.10., 3.

1926

79. Foto-kadr protiv kartiny. Sovetskoe foto 2, 40-42.
80. "Net i neizvestno". Kino 14.
81. Kommerčeskij rasčet. Kino 34.
82. Odna iz neskol'kich. Žurnalist 8-9, 53-54.
83. Kartiny, kotorye nam ne pokazyvajut. Sovetskoe kino 2, 9.
84. Čego ne vidit glaz. Sovetskoe kino 2, 22-23.
85. Foto v kino. Sovetskoe kino 4-5, 23.

86. Poslednij krik. Sovetskij ekran 7, 3-4.
87. Pissi Puk. Sovetskij ekran 17-18, 4.
88. Kino v teatre Mejerchol'da. Sovetskij ekran 20, 6-7.
89. 100% braka. Sovetskij ekran 25, 3.
90. Kino i kinoški. Sovetskij ekran 27, 3.
91. Počemu ponravilsja "Cement". Na literaturnom postu 2, 30-32. S.auch Nr.141.
92. Brjusov protiv Lenina. Na literaturnom postu 4, 28-30.
93. Šče raz! Novyj zritel' 27, 5-6.
94. "Bez peremen". Novyj zritel' 28, 7.
95. "Sinjaja bluza" i estradniki. Novyj zritel' 29, 7.
96. Svoi i čužie. Novyj zritel' 30, 12.
97. "Otvratitel'nyj" žanr. Novyj zritel' 31, 6.
98. Začem že k čortu? Novyj zritel' 32, 7.
99. Pust' rezvjatsja... Novyj zritel' 33, 10.
100. "Evgraf - iskatel' priključenij". Novyj zritel' 38, 6.
101. "Groza" v Kamernom. Novyj zritel' 39, 7.

1927

102. Po suščestvu scenarnogo krizisa. Sovetskoe kino 8-9, 11-12.
103. Pobeda fakta. Kino 14, 3.
104. Polpobedy. Kino 15, 3.
105. Protiv žanrovych kartinok. Kino 27, 3.
106. Ostajus' veren! Kino 45, 4.
107. Za politiku. Novyj Lef 1, 19-24.
108. Za novatorstvo. Novyj Lef 1, 25-28.
109. Protivokinojadie. Novyj Lef 2, 27-30.
110. Bliže k faktu. Novyj Lef 2, 32-34. S.auch Nr.141.
111. "Otvečat' na stat'ju Polonskogo sčitaju nevozmožnym...". Novyj Lef 3, 46.



112. Ritm i sintaksis. Novyj Lef 3, 15-20; 4, 23-29; 5, 32-37; 6, 33-39.  
Michigan Slavic Materials 5(1964), 49-76.  
Russischer und deutscher Paralleltext in Texte der russischen Formalisten II, München 1972.
113. "Esli by v zal zasedanija...". Novyj Lef 5, 4-5.
114. Džaz-band. Novyj Lef 6, 10-12.
115. My - futuristy. Novyj Lef 8-9, 49-52.
116. Protiv romantiki. Novyj Lef 10, 1-2.
117. Učit' pisatelej. Novyj Lef 10, 33-37.  
S.auch Nr.141.
118. Fiksacija fakta. Novyj Lef 11-12, 44-50.
119. (Lef i kino). Novyj Lef 11-12, 63-70.
120. (Foto von V.Majakovskij). Ogonek 30.10., 6
121. Radio-Oktjabr' (zusammen mit V.Majakovskij) (1926). M., 16 S.
122. Estrada pered stolikami. M.-L., 24 S.
123. Chaggard G.R., Doktor Tern. Roman. V obrabotke L.i O.Brik. M.-L.
- 1928
124. Sinjaja bluza i Mossel'prom. Sinjaja bluza 4, 53-55.
125. Protiv "tvorčeskoj" ličnosti. Novyj Lef 2, 12-14.  
S.auch Nr.141.
126. Za legkij žanr. Novyj Lef 2, 34-39.
127. Ot kartiny k foto. Novyj Lef 3, 29-33.
128. ODINNADCATYJ Vertova; OKTJABR' Ejzenštejna. Novyj Lef 4, 27-33.
129. Razgrom Fadeeva. Novyj Lef 5, 1-5.  
S.auch Nr.141.
130. Simuljacija nevmenjaemosti. Novyj Lef 7, 1-3.
131. Pisateli o tolstych žurnalach. Na literaturnom postu 20-21, 90.
132. Vnimanie! Komsomol'skaja pravda 20.10., 1.
133. Literaturnye itogi. Žizn' iskusstva 48, 5.
134. Potomok Čingis-chana (iz 7-oj časti). Sovetskij ekran 46, 12-13.  
S.auch Nr.137.

135. Predislovie. In B.Arvatov, Sociologičeskaja poetika. M., 7-12.
136. Komentarij k Majakovskomu. In V.Majakovskij, Sočinenija, Bd.1, M., 31-52.
137. Potomok Čingis-chana. Scenarij. S.auch Nr.134.
138. Kleopatra. Libretto. 15 S.
- 1929
139. Ne teorija, a lozung. Pečat' i revoljucija 1, 25-31.
140. Doloj apolitizm! Kniga i revoljucija 12, 48.
141. NNr.91, 110, 117, 125, 129. In Literatura fakta, M.
142. Razloženie sjužeta. In Literatura fakta, M., 219-222.
143. Poet Vladimir Vladimirovič Majakovskij. In Škol'nyj Majakovskij, M., 91-102; 1931.
144. Obraščenja ko vsem Refovcam, javnym i tajnym. 5 S.
145. "Ne što, ne kak, a dlja čego". 2 S.
146. Prem'era. Libretto scenarija. 29.1., 10 S.
147. Dva-Bul'di-Dva. Scenarij.
148. Opium. Scenarij.
- 1930
149. Dosadnaja ošibka. Kniga i revoljucija 2, 28.
150. Poet proletarskoj revoljucii. Pioner 4, 15-16. +
151. Za literaturnuju olimpiadu. Literaturnaja gazeta 20.8., 1.
152. Kratkaja biografija i obščestvenno-literaturnyj put' Majakovskogo. Klubnyj repertuar 5, 28-31. +
153. Segodnja. Scenarij.
- 1931
154. Učenik Majakovskogo. Na literaturnom postu 1, 29-30.
155. "Čitaja 'Litgazetu' my uznaem...". Literaturnaja gazeta 5.5., 2.

156. Scenarnye mytarstva (o rabote Majakovskogo v kino). Sovetskoe iskusstvo 19, 2.
157. Majakovskij - detjam. Kniga molodeži 9, 50-52.
158. Ne otstanem! Literaturnaja gazeta 18.12., 3.
159. Moskva gorit (zusammen mit V.Majakovskij) (1930). In V.Majakovskij, Sobranie sočinenij, Bd.9, M.-L.
160. "Ja vkratce napomnju vyvody...". Stenogramm einer Vorlesung am Literaturinstitut, 22.11., 16 S.
161. Kem byt'? Scenarij.
- 1932
162. Put' Kulešova. Kino 12.5., 3.
163. Rabotoj, a ne diskussijami. Kino 18.5., 1.
164. Oktabr'skaja poema Majakovskogo. 30 dnej 10-11, 79-84.
165. Luj Aragon, "Muzyka budnej". "Pesnja lovcov žemčuga". (Übersetzung). Literaturnaja gazeta 17.12., 4.
166. Kamarinskij mužik. Otryvok iz dramatičeskoj poemy, epizod šestoj. Literaturnaja gazeta 23.12., 2.  
S.auch NNR.179, 186, 208.
167. "V 1933 zakonču načatoe...". Literaturnaja gazeta 29.12., 3.
168. Imeniny. Libretto.  
S.auch Nr.223.
169. Osoboe mnenie. Scenarij. (Zusammen mit O.Leonidov).  
CGALI F.2205, A.M.Fajko.  
S.auch Nr.224.
- 1933
170. Medvež'ja usluga. Literaturnyj kritik 2, 171-175.
171. Dve povesti Georgija Štorma. Literaturnyj kritik 3, 140-143.
172. Poet i teatr. Sovetskoe iskusstvo 18.
173. Pisatel' i teatr. Teatr i dramaturgija 5, 10-11.
174. Naši tezisj k vystuplenijam na s"ezde. Literaturnaja gazeta 23.5., 3.
175. O zanimatel'nosti. Kino 4.6., 2.
176. Za kinodramaturgiju. Kino 4.7., 1

177. O knige V.Šklovskogo 'Čulkov i Levšin'. Literaturnaja gazeta 23.7., 4.
178. O zadumčivom bormotanii. Literaturnyj kritik 7, 112-115.
179. Komarinskij mužik, vos'moj epizod. Ogonek 10.10. S.auch NNR.166, 186, 208.
180. Krasnye angely. Kino 28.10., 2.
181. Svoe lico. Kino 10.11., 2
182. Bol'saja udača. Literaturnaja gazeta 11.11., 2.
183. Novaja poema Aseeva. Literaturnaja gazeta 11.12., 2.
184. Majakovskij-čudožnik. In Vladimir Majakovskij, M., 7-10.
185. Aktual'nost' prošlogo. In Komarinskij mužik, L., 3-5.
186. Komarinskij mužik, L. S.auch NNR. 166, 179, 208.
187. Povest' o Care-odinočke. (A.Tolstoj, Petr pervyj. Roman. Kniga 1-aja i 2-aja). 17 S.
188. Väter und Söhne (zusammen mit O.Leonidov). Deutsche Übersetzung der Dramatisierung von L.Ju.Brik. S.auch Nr. 209.
- 1934
189. Durnaja čuvstvitel'nost . Literaturnaja gazeta 16.3., 2
190. Dovol'no rabotat' v "glučonemuju". Kino 22.3., 2.
191. Tajna trech bukv (zusammen mit V.Katanjan). Literaturnaja gazeta 8.4., 3.
192. Iz literaturnogo nasledstva V.Majakovskogo. Literaturnaja gazeta 14.4., 2.
193. "Poezija ljubit v mistiku oblekat'sja...". Literaturnaja gazeta 16.4., 1.
194. Zabytaja tema. Kino 16.4., 3.
195. Balovni. Literaturnaja gazeta 28.4., 4.
196. Lenin v stichach Majakovskogo. Literaturnyj kritik 4, 106-116. Deutsche Übersetzung Neue Deutsche Blätter 1934,12.
197. O Prutkov, ty bessmertn. Literaturnaja gazeta 16.5., 2.
198. Kolchoz i nečistaja sila. Kino 16.5., 3.

199. Plody separatizma. Kino 22.5., 3.
200. Ne budem zamalčivat' . Literaturnaja gazeta 26.5., 2.
201. O pol'ze tvorčeskich ob"edinenij. Literaturnyj kritik 4, 155-160.
202. Stil' i tema. Literaturnaja gazeta 10.6., 2.
203. Duch prostokvaši. Literaturnaja gazeta 26.6., 4.
204. Aseev i oboronnaja tema. Znamja 6, 222-231.
205. Specifika i šamp. Literaturnaja gazeta 30.10., 3.
206. Luj Aragon, "Fevral' ". Otryvok. (Übersetzung). Literaturnaja gazeta 6.11., 1.
207. "Uže pri socializme". Literaturnaja gazeta 10.11., 3.
208. Komarinskij mužik. Libretto opery. In Al'manach s Majakovskim, M., 130-194.  
S.auch N.Nr.166, 179, 186.
209. Evgenij Bazarov. P'esa. (Zusammen mit O.Leonidov).  
M., 56 S.  
S.auch Nr.188.
210. Tigr i streptokokki. (I.Sel'vinskij, Glavoceanskie stichi. 1934). 4 S.
- 1935
211. Znamenatel'nyj uspech. Znamja 1, 187-192.
212. V masterskoj Vladimira Majakovskogo. Smena 3, 16.
213. V masterskoj sticha. Severo-kavkazskij bol'ševik 14.4. +
214. Poet revoljucionnoj oborony. Smena 14.4. +
215. O biografii poeta. Literaturnyj Leningrad 14.4.
216. Vspominaja Majakovskogo. Kurortnaja gazeta (Soči) 14.4.
217. V nogu s vremenem. Ekonomičeskaja žizn' 18.4. +
218. "Privet udarniku...". Literaturnaja gazeta 30.4., 6.
219. Kniga, kotoruju nado napisat'. Chudožestvennaja literatura 5, 1-3.
220. V.V.Majakovskij. Krasnoarmeec i krasnoflotec 7, 2-3. +
221. Literaturnyj brak (M.Ruderman, Štrafnaja žizn'. M.1935).  
Chudožestvennaja literatura 11, 32-33.

222. Povest' i libretto. In Imeniny, L., 18-20.
223. Imeniny. Libretto k opere.  
S.auch Nr.168.
224. Osoboe mnenie. P'esa. (Zusammen mit O.Leonidov.)  
S.auch Nr.169
225. Vladimir Majakovskij. Kinochronika.
- 1936
226. Blok i Majakovskij. Literaturnyj Leningrad 1.
227. Gde že trechminutki? Kino 26.1., 4.
228. V.Majakovskij, "Deti". Scenarij. Kino 26.2., 3.
229. Poet sovetskoj epochi. Literatura v škole 2, 15-29. +
230. O Majakovskom. Ogonek 10, 1.
231. Sdelat' vse vyvody. Literaturnaja gazeta 10.3., 1.
232. Tema Majakovskogo. Sovetskoe iskusstvo 11.4., 3.
233. Majakovskij o "Fiskach" i "Apogejach". Literaturnyj Leningrad 14.4. +
234. Očerok stichom. Naši dostiženija 4, 138-143. +
235. Majakovskij - redaktor i organizator. Literaturnyj kritik 4, 112-146.  
S.auch Nr.252 (Variante.)
236. Ljubimoe oružie. In Majakovskij ulybaetsja. Majakovskij smeetsja. Majakovskij izdevaetsja. M., 3-8. - S.auch Nr.249.
237. Narodnyj poet. In Urožajnyj marš, M., 7-10. +
238. Iz teorii i praktiki scenarista. In Kak my rabotaem nad kinoscenariem, M., 41-53.
239. Plan sbornika vospominanij o V.V.Majakovskom "Živoj Majakovskij". CGALI F.1604, K.Zelinskij.
- 1937
240. Majakovskij i Puškin. Večernjaja Moskva 9.2. +
241. K ekranizacii 'Evgenija Onegina' (zusammen mit O.Leonidov).  
Kino 17.2., 2.
242. Bal'zak po Eggertu. Kino 4.4., 4.
243. Est' li u Majakovskogo tipy? Sovetskoe iskusstvo 11.4., 4.

244. Est' li u Majakovskogo tipy? Rabočij put' (Smolensk) 14.4.
245. Majakovskij i carskaja policija. Stalinogorskij proletarij 14.4. +
246. Majakovskij-lirik. Za kommunističeskoe prosvetščenie 14.4. +
247. Pevec revoljucii. Pionerskaja pravda 14.4. +
248. Pevec revoljucii. Za udarnyj temp 18.4. +
249. Ljubimoe oružie. Kamenskij rabočij 18.4. + - S.auch Nr.236.
250. Kabinetnaja poezija. Literaturnaja gazeta 10.7., 5.
251. Poet revoljucii. Večernjaja Moskva 20.10. +
252. Majakovskij i literaturnoe dviženie 1917-1930. In V.Majakovskij, Polnoe sobranie sočinenij, Bd.12, M. S.auch Nr.235 (Variante.)
- 1938
253. Poet-patriot. Char'kovskij rabočij 13.4. +
254. Ljubov' k rodine. Kommunar 14.4. +
255. Rannij Majakovskij. Severnyj komsomolec 14.4. +
256. Slušajte, Tovarišči potomki. Sovetskoe iskusstvo 14.4. +
257. Vojna v stichach Majakovskogo. Udmurtskaja pravda 14.4. +
258. Poezija V.V.Majakovskogo. Prikamskaja kommuna 18.4. +
259. O kritike scenarija. Kino 17.5., 3.
260. Teatr publicista. Sovetskoe iskusstvo 18.7. +
261. Naš poet. Leningrađskaja pravda 18.7.
262. Poet-boec. Stalinskaja pravda 20.7. +
263. Majakovskij na scene. Dekada moskovskich zrelišč 11, 8. +
264. Stichi o rodine. In V.V.Majakovskij. M., 1-6. +
265. Vladimir Majakovskij. In V.V.Majakovskij: Stichi, poemy, proza. M.-L., 5-32.
- 1939
266. Tvorčeskie puti sovetskoj kinokomedii. Iz reči tov.O.Brika. Kino 11.6., 2.
267. "Sinjaja ptica". Kino 23.8., 2.
268. "Komandiry zapasa". Kino 23.9., 3.

1940

269. Glazami poeta. Kino 11.4., 3.
270. Poet-bol'shevik. Socialističeskoe zemledelie 14.4. +
271. Majakovskij-scenarist. Iskusstvo kino 4, 8-9.
272. Majakovskij i muzyka. Sovetskaja muzyka 4, 51-59.
273. "Postavščiki podsobnogo materiala" (zusammen mit O.Leonidov). Zvezda 7, 158-163.
274. "Učen'e - svet, a neučen'e - t'ma". Iskusstvo kino 10, 57-58.
275. IMO - Iskusstvo molodych. In Majakovskomu. Sbornik vospominanij, L., 88-107.
276. (Erinnerungen an V.Majakovskij). In L.Ju.Brik, Poslednie mesjacy. Vladimir Majakovskij. Memoirs and Essays, Stockholm 1975, 15-17.
277. Rabota s molodymi. 6.11., 7 S.
278. Slučaj v vulkane. Scenarij.

1941

279. Po povodu žanra. Kino 24.1., 3.
280. "Erzac". Zvezda (Molotov) 17.8.
281. "Arijskij brak". Zvezda (Molotov) 23.8.
282. "Banditskie ženy". Zvezda (Molotov) 31.8.
283. "Vystrel Koletta". Zvezda (Molotov) 7.9.
284. "Zime navstreču". Zvezda (Molotov) 18.9.
285. "Strannaja istorija". Zvezda (Molotov) 12.10.
286. "Segodnja, tovarišči, my s vami...". Stenogramm einer Vorlesung am VGIK 28.2., 30 S.
287. "Nasčet zadanija, kotoroe bylo...". Stenogramm einer Vorlesung am VGIK 7.3., 30 S.
288. Na raznyh jazykach. Cirkovij etjud. (In Molotov.)

1942

289. "Lyžnaja, ural'skaja". Zvezda (Molotov) 22.2.



290. "Ballada ob Ispance". Zvezda (Molotov) 10.3.  
291. "Naše slovo". Zvezda (Molotov) 19.3.  
292. Ivan Groznyj. Libretto opery (1941). Molotov, 70 S.  
S.auch Nr.293.  
293. Ivan Groznyj. Opernoe libretto. CGALI F.648, Bol'šoj teatr.  
S.auch Nr.292.

1943

294. Utočnil. Krokodil 24, 7.  
295. Složnaja kombinacija. Krokodil 28, 5.  
296. Neprijatnyj kazus. Krokodil 29, 6.  
297. V Gestapo. Krokodil 40, 4.  
298. O tom, čego net. Krokodil 46-47, 6.  
299. Okno TASS). Literatura i iskusstvo 18.12., 4.  
300. Est' oružie. Scenarij. (Zusammen mit M.E.Kozakov). CGALI  
F.1517, M.E.Kozakov.

1944

301. "Serdečneye druž'ja". Fricebojka (priloženie k gazete  
V boj za rodinu) 1.1.  
302. O jazyke (zusammen mit A.G.Karanovič). Krokodil 2, 7.  
303. Kartina vyšla na ulicu. Znamja 12, 187-191.  
Übersetzung ins Deutsche, Französische, Spanische in  
Bjulleten' Chudožniki i vojna'.

Undatierte Texte. Dreißiger Jahre.

304. Pečorin. CGALI F.656, Glavrepertkom.  
305. Majakovskij i Mejerchol'd. (Stenogramm eines Vortrags.)  
306. Počemu govornjat, što Majakovskij pisal neponjatno? (Artikel)  
307. Sočineniija Majakovskogo. Tom vtoroj. (Rezension)  
308. Stichi, ekspromty, zapisi. CGALI F.28, N.N.Aseev.  
309. Zametki s otzyvami o tvorčestve T.V.Čurilina. CGALI F.1222,  
T.V.Čurilin.  
310. Rukopis' kinoscenarija. CGALI F.631, Sojuz pisatelej SSSR.

311. Kino-dramaturgija na Mosfil'me. (Artikel)
312. Stenogrammy lekcij, stat'i i doklady, naučno-issledovatel'skie raboty i dr. CGALI F.2900, Archiv VGIK'a.

Undatierte Texte. Vierziger Jahre.

313. Mysli. In Roman bez romana.
314. O Chlebnikove. In Roman bez romana.  
Englische Übersetzung Screen 1974, Autumn; RLT 12(1975).  
Französische Übersetzung Change 1969,4.
315. Roman bez romana. Ca.100 S. (Unvollendet.)
316. Poročnyj krug. Sketč. (In Molotov.)
317. Baletnyj blat. Sketč. (In Molotov.)
318. Nomer ne prošel. Intermecco. (In Molotov.)
319. Zvuki na vse ruki (Iz bloknota kompozitora). (In Molotov.)
320. Otvét A.Fadeevu na stat'ju ob Ivane Groznom. (Artikel)
321. Pesni dobresti i slavy. (Artikel)
322. Okna TASS (NNr.788, 899 u.a.)
323. Okna TASS. (Artikel)
324. O plakate. (Artikel)
325. Samaja zolotaja. Skazka.
326. Vory. Kratkoe libretto scenarija. 3 S.  
Englische Übersetzung Screen 1974, Autumn.

Undatierte Texte (Entstehungsdatum nicht erschließbar)

327. Ženskaja vidovaja, 4 S. (Artikel)
328. Zadnim umom. (Artikel)
329. Master plakata. O plakatach V.V.Majakovskogo. (Artikel)





Аври ВОЛОХОНСКИЙ (Tiberias, Israel)

АОРИСТЫ ОБВЕЩАЛОГО. Сочинение о Гармонии.

### 1. Двойная речь

Длиннобородый племянник спрашивал бритого дядю:

О дядя!  
Дядя о дядя!  
Открой мне  
Почему никогда не умирают сочетания слов?  
Дай мне знать  
Какого рода жизнь  
Одушевляет дыхание флейты?  
Расскажи  
Что за басня  
Притаилась в послеполуденном воздухе?

Тот отвечал ему весь в голом блеске шаровидных щек:

О мой долгобородый племянничек!  
Ты задаешь мне великий, высокий  
И низкий вопрос  
Желтый вопрос, нехороший вопрос,  
Я ведь его совсем не понимаю,-  
Я даже не понимаю -  
Тебе-то чего здесь надо?

Я прошу тебя:  
Повтори  
повтори свой вопрос  
А то я его хорошенько не понимаю.

- О дивный дядя!

- так он ему опять сказал,-  
Твой вопрос вновь еще глубже простирает меня  
В пучину сомнения  
Прямо в бездну

И потому  
Я его невразумительно повторяю:  
Я вот что хотел бы просто знать:  
Чтобы ты мне теперь сказал:

Где существует флейты свист  
Когда флейтист  
Мертвецки пьян?

Куда испаряется послеполуденный свет  
В то время когда начинают метаться  
Тысячи угловатых мелких птиц  
Безумствуя в сизом воздухе?

Каким же путем оно вторит тому  
Чего никогда не бывало  
И мы узнаём его вновь легко  
Хоть ни разу доселе не видывали?

Почему-то и речи о них влажная пустота их не берет...

Объясни мне:

Почему они не умирают?

Извольте немедля обнажить головы!

х х х

- Если речь заходит о бабочках, -  
отвечал ему невероятный дядя, -  
То, пожалуй, ты прав...

И ужас охватил юного бородатого при этих словах,  
но он нашел в себе и мужество и доблесть.

х х х

На каждому свекру доставалась такая тонкая заковыка.  
Вуй, однако, глядел нето орлом, а нето - полугаем.

- Итак...

- с этими словами камень засверкал еще ярче...

- Но почему, однако, предоставленное самому себе,  
оно тем не менее не рассыпается?

- Как же смел бы ты сказать такое,  
если бы ты имел хотя бы только одно намеренье?

Внезапная яркость камня во лбу змеиного дяди  
заставила его собеседника прикрыть глаза ладонью.  
Так сидели они оба с обнаженными головами  
и некоторое время не произносили ни слова.  
Потом облако лица юного вновь, приоткрылось.

х х х

- Итак,

- повторил седой голоскулий, -

Ты ищешь знать

Кто Она - - - Гармония?

Молчанием снова ответил ему бородатый и лысый молодой человек -  
- знаток умения спрашивать,  
но сам весьма озадаченный, когда о неподобающем  
заговорил его сомнительный дядя.

- Основания Гармонии повествуются в яслях,  
- вновь продолжала, дерзая, родня, -

Взгляни на небо

Взгляни на солнце

- Да, я смотрел

Но я ничего не увидел

- Тогда взгляни в небеса

Там рассмотри свое солнце

Там где их пути прочерчиваются по высотам.

- Да, я гляжу  
Но я снова не вижу ничего  
Кроме самого неба  
И того же самого солнца  
Кроме того, на что я гляжу  
Даже светила - и того я не вижу  
До того оно яркое  
В высшем положении небес.

- Так что же ты там всё-таки, наконец, видишь?

- Я лишь смотрю  
И наблюдаю желтозеленый сверкающий диск  
В высшей точке полукруга сферы,  
Но я еще слышу и мою речь  
И вновь слышу, как в ней исчезает и небо и солнце.

Так молча сказал длинноротый старобразный племянничек и горько заплакал.

## 2. Мера шара

Высушенная речь молодого человека быстро перебиралась в сеть под паучьим когтем хитрого старикашки, который ловко закутывал в кокон бессмыслицы шелковистую мысль того своего, который его неосмотрительно слушал подобия мужи.

- Что же ты слышишь?

- Я слышу мою личную речь  
из которой исчезло дыхание  
и синева

- Что же осталось в ней  
если не синева  
и если голубого дыхания  
более в ней нет?

- С посиневшим лицом, бездыханный  
Я слышу мою улетевшую речь  
И продолжаю что-то твердить  
бормотать пустое  
о диске  
и полукруге того  
что прежде было светило  
и что было прежде  
ныне распадающийся простор  
в котором оно прежде торжественно шествовало,  
а вот - посмотрите:  
ведь надобно бы в начале попробовать испытать  
чем согреет нас упомянутый поперечник

Кому подымет вечный барабан сна  
Тот полукруг трубы?

Слушайте!

Даже священные петухи когда еще перестали горло драть  
обыденно спозаранку!

О, где же вы теперь, о царственные орлы

Государственные грифоны  
Восточные монархи флоры персидских сказок  
мелкого кустарникового перелеска?

Не на них ли? - на то что их нет  
Указывает свинцовый палец Гармонии?

х х х

- Забудь о своих сожалениях,  
Забудь о них!  
- сказал старший изрядно довольный всем  
оборотом дел.

Это вовсе не беда, что он больше не кукарекает  
Зато можно точно узнать как он молча шагает.

Диск на полуденном полукруге неба  
Переступает триста шестьдесят раз  
Всем своим поперечником.

х х х

#### Комментарий:

720 шагов, равных поперечнику диска  
составляют полный небесный круг.

Круг разделить пополам, половину на три, каждую треть -  
на четыре, каждую такую четверть - на пять и каждую пятую  
часть - на шесть равных частей, - в свою очередь выйдет  
вновь 720 равных долей в полном обороте.

Триста шестьдесят шагов солнца  
И триста шестьдесят шагов луны -  
Вот полный круг небес.

х х х

### 3. Разбитый звук

Вопрошаемое и вопрошающее сделались как бы два скелета.  
Лишь редкая бледная борода в пустоте одного да гладкие  
сходные с побелевшей костью скулы другого выдавали различие  
в их положении и возрасте.

Оба молчали.

Только и слышалось между ними  
что суховатый стук  
да миксолидийское песнопение:

Древняя, древняя  
Архаическая как Курос с острова Самос  
Стоит Змея Кадмейская  
С птицей лиры в руках

Змея Кадмейская -  
Пресмыкающееся пифагорейское

Восемь рук у нее  
Восемь ног у нее



И на каждой руке  
По сорок пять пальцев.

х х х

Стоило нам велеть солнцу: Остановись!  
Как прекратились дожди.  
Вон и луна перестала расти  
И рождаться  
С каждым месяцем все более круглая

Но вернет ли нам влагу дыхания  
Мокрая финикийская рептилия?

- Зачем она мокрая?  
- Потому что она усердная пуническая змея  
Припорошенная пылью пурпурной воды  
Невестка резворукой Европы!

х х х

По сорок пять пальцев на любой руке или ноге  
этого уравновешенного чудовища, чудища, составленного  
из одних пропорций.

Ква - ква  
Ква - ква

Что недоступно разуму  
Того добиваемся повторением:

Если полукруг станет струной, а полный круг -  
другой струной, то их звуки воплотят собой

(ква - ква) -  
октаву

Октаву  
как мысль о повторении звука  
когда они оба разом звучат.

х х х

Комментарий:

И четверть круга - это тоже октава, и одна восьмая,  
и одна шестнадцатая.

В одной шестнадцатой части круга - 45 долей.

В одной восьмой - 90, в четверти - 180, в половине -  
360, в целом небесном круге - 720 частей, равных поперечной  
мере солнечного диска.

х х х

Но с помощью только октав  
Вряд ли она может более чем бубнить.

х х х

Комментарий:

Сорок пять единичных долей содержат три части по пятнадцать долей и пятнадцать частей по три доли; пять частей по девять долей и девять частей по пять долей.

К каждой такой части нетрудно пристроить подобный ряд струн, чтобы первая часть в нем была такой же, как в первом ряду - единичная доля:

1	3	5	9	15
3	9	15	27	45
5	15	25	45	75
9	27	45	81	135
15	45	75	135	225

Всего: двенадцать струн и долей в них:

1 3 5 9 15 25 27 45 75 81 135 и 225

К каждой из этих двенадцати струн нужно выбрать ее октавы, удваивая их длину, пока все они не расположатся на большом полукруге - в главной октаве между 360 и 720.

225 удвоенное - 450; 135 дважды удвоенное - 540;  
81 трижды удвоенное - 648; 75 трижды удвоенное - 600;  
45 трижды удвоенное - 360, еще раз - 720;  
27 четырежды удвоенное - 432; 25 четырежды удвоенное - 400;  
15 пять раз удвоенное - 480; 9 шесть раз удвоенное - 576;  
5 семь раз удвоенное - 640; 3 семь раз удвоенное - 384;  
1 девять раз удвоенная - 512.

х х х

Мы вырубил двенадцать ступеней на большом полукруге  
Это небесный закон - основание памяти  
Что же ты грустишь, мой левый младший брат?  
Неужто так горек вышел тебе сияный дым  
От смоляных кольцевидных змеинных октав?

х х х

Комментарий:

Вот двенадцать ступеней октавы,  
их числа и имена, известные музыкантам:

720	648	640	600	576	540	512	480	450	432	400	384
С	Д		Е	Ф		Г		А	В	Н	

х х х

Отныне - Виват, Симония!  
Можно вообразить, что мы и впрямь преуспели:  
Вот-вот внесем сюда залог за душу  
Пригоршней вышедшей из употребления чешуи -

Чем не жемчуг!  
Если уж так превозмогли  
Оклеить небеса индальгенциями  
Или ассигнациями-полтинниками  
В форме серебренников  
Каждый точно в размер поперечника  
Дешевого базарного солнышка

...и белый как солнце в тумане  
раскачивался череп  
того копеечного дядьки  
отбивая буковой башкой  
свои три четверти такта  
для будущей вскоре  
возникнуть мелодии неба  
залогом его испарения

х х х

Комментарий:

Квинты - 2/3, кварты - 3/4, большие терции - 4/5,  
малые терции - 5/6, большие тона - 8/9, малые тона - 9/10,  
большие полутона - 15/16, малые полутона - 24/25,

полузнакомые рожицы в полупрофиль.

х х х

Шествует оловянная гвардия  
Фарфоровой девы - Гармонии  
Честь Ей -

отодвигая от сплошных голов  
маковки алебард  
и непросоженная лена позавчерашнего пьянства  
Иерархически каплет в трубу барабана  
Где лопнет и гулко играет побудку:  
Горшочек вари, Августин,  
Дабы маршировали: Жили у бабуси  
Ландскнехты похмельной памяти  
С нею они в ее честь то и дело на марше  
Выкидывая салогамы  
Ради давно прошедшего будущего  
Свинцовый танец фарфоровой девы - Гармонии,  
С нею они в ее честь то и дело на марше.

#### 4. Новые слова о Гармонии

О карфагенская девица -  
Раскрасавица новгородская  
Уличная девица - левиза неаполитанская  
Наблусская гурия гулящая  
Дальняя александрийская новочеркасская  
Лиши пропало! -  
Нью-Йоркская старуха!  
То есть старая новая дева нью-орлеанская  
Махалия Джексон!

Птица Гармонии  
Ящерица Гармонии  
Старая дева Гармония -  
Скачет она хохоча сквозь тусклый хаос  
Верхом на складном метре  
Или на сладком горбатом симметричном животном  
По форме - вроде ежа  
Гениальная хохочущая серая ведьма!

х х х

"Нет, мне невнятна скорбь душистых сладких Муз,  
Обманчивых дарами пчел эфесских"...

О, невысохший дядя!  
Что же ты наконец приумолк,  
едва поболтав побрякушками  
новоевропейского вымысла  
от той же драмы?

х х х

Тусклыми голосами  
Слепыми словесами  
Бестелесным звуком  
Безносим придыханием  
Одними согласными - даже не "А",  
Которые не звенят  
Не мычат будто они микроскопические быки  
Не свистят пастухами, когда те зовут на солнце собак  
Не шипят словно набравшие в рот воды хамелеоны  
Не цокают  
Не чавкают  
Не чмокают  
Не щебечут в паутинах тысяч мелких птиц  
Не рычат  
Не горлавят  
Не улюлюкают  
Но никогда не умолкают -  
Такими голосами странно повествуем мы о Гармонии:  
Медведь Гармонии  
Игуана Гармонии  
Симония Гармонии

х х х

##### 5. Цветы этой птицы

О голубые валькирии!  
Где парите вы - стихии ветра ледяные наяды?  
Какие меры ныне распахнуты под нашими безголосыми  
крыльями  
пустых пернатых пропорций?  
Так несется стая та в безоблачном воздухе -  
Треугольник белокрылатых валькирий трезвучий

Мы же  
Поставим себе на голову  
Ледяной котел с кипящей вареной валькирией  
Готовой гамадридой пня охладелого огонька  
И, поумнев на глазах, поразмыслим о прозрачной судьбе  
                                  египетского их треугольника,  
С тем, чтобы вновь (в духе охладевшей мысли октавы)  
Пробунить названия его имен  
Оседающих на ледяные столбы оскаленных башен нашей  
                                  белой памяти  
Словно бы иней полета валькирий.

х х х

Дзинь-дзен  
Чего не постигнуть уму  
То превзойдем бормотаньем.

Но не забудьте выгнать из дома ворот души своей  
                                  колоратурную потаскуху!

х х х

Комментарий:

Так вот:  
Двенадцать костей составляют скелет  
Белой совы - Гармонии.

И белый как смерть, как скатерть  
Ни в чем не повинный, ничего не соображая  
Дудит он в дудку своего темного души скрипача.

Он тихо приговаривает:

Три стороны египетского треугольника, того,  
который из веревочного круга о двенадцати узлах,

3:4:5

суть не что иное как минорный аккорд резворукой белолицой голубо-  
глазой розовощекой простушки Европы, или, повторяя его "3" как  
октаву: 4:5:6

Она только и может, что радоваться да рыдать, но и этого  
кажется ей немало.

Где уже нет одного, там дева - два смотрит избытком.

х х х

Здесь стоит немедленно упомянуть, что кости наших собе-  
седников, освищенные ледяными ветрами синих валькирий, омывые  
грозвыми разрядами и осадком туманной росы, согретые жаром  
подпрыгивающих вокруг гурий, опаленные пламенем убеждений чи-  
счислительной зависти, стали мало-помалу рассыпаться, сияя посте-  
пенно всё заметнее в черной темноте.

Это из них выходил фосфор -  
Испарялся желтозеленый дымок.

- Нас смогли убедить, -  
шелестел дымок более ветхого -

Честные ученые люди,  
Будто бы всякий свет  
Это такой мелкий звук  
Вроде неслышного писка,  
  
Поэтому я думаю,  
Что наш желтозеленый цвет  
Дыма наших фосфоресцирующих костей  
Цвета тела светила  
В высочайшем положении небес  
Должен - имея форму тела Гармонии -  
Содержать те же семьсот двадцать долей.

х х х

Комментарий:

От 720 кварта вниз падает на 960, а кварта вверх достигнет 480. Оба они - невидимые. Это черная октава, это пропорция 2:3:4, черная по краям, с желтозеленым, почти белым, посередине.

х х х

Цвета желтозеленого диска  
В высочайшем положении сферы  
Вился дымок из костей  
Еле видимый в неяркой полутьме  
Странного вопрошания о Гармонии.

х х х

Комментарий:

Три тройные пропорции из числа простейших разукрасят нам тело певчего земноводного:  
2 : 3 : 4 или 480 : 720 : 960, черный - светлый - черный.  
3 : 4 : 5 - кварта вверх от 720 и большая терция вниз, то есть 540 : 720 : 900, фиолетовый - желтозеленый - красный.  
4 : 5 : 6.  
От красного вверх: 600 : 750 : 900, синий - желтый - красный, три основных цвета, умерщвленных до состояния числа.  
От фиолетового вниз: 540 : 675 : 810, фиолетовый - зеленый - оранжевый, три смешанных цвета.  
От желтозеленого вверх и вниз: 576 : 720 : 864, темносиний - желтозеленый - светлокрасный, три оттенка.  
От желтого вверх: 500 : 625 : 750, чернопурпурный - голубой - желтый.  
480 500 540 576 600 625 675 720 750 810 864 900 и вновь 960.  
В этом легко убедиться любому, потому что каждая доля составляет здесь 7.715 ангстрема мелкого звукоподобного трясения света или около того.

х х х

Мы объявили некоторые из числа деяний певчей павлино- саламандры.

6. Тень

Эти двое наконец возмели на что уповали.  
Фосфорнокрылая солнечная мышь  
Ярко взошла в поднебесной темноте.  
Неприятным резким криком  
Возвестила она о своем появлении.

- Не отдадим лиру на растерзание грызунам!  
    - кричали вокруг.
- Но я слышал также, что собаки, которые мочатся на  
    стены мечетей, редко страдают от старческих недугов.
- Так неужто же глупое чудище,  
    составленное из одних повторений  
    только и машет стрекозиным государством  
    в основаниях нашей памяти?

Кто же - Она? Тюрма или горилла?

Или она просто склеротически дряблая  
С забывчивыми мещками пьяная баба - Гармония  
У которой грудей до отвала  
Да еще не сказать сколько задниц впридачу?

Скажем так - скажем этак...

х х х

Но даже если обезьяна Гармонии  
Скорчилась в первопричинах вещей  
Прежде нежели родилась самое - Гармония - -  
    - так что же мы?

Вот уже как четвертую тысячу лет  
Месим ногами виноградное тесто  
Из голосов  
Все той же дюжины аukaющих джиннов?

Так каким же, право, дураком  
Должен быть тот, кто радуется всердцах  
Именоваться себя учителем!

х х х

На этом смолк перламутровый шопот раковины Вселенной

Стихли его жалобные мерцающие вздохи

Кончились Аористы Обветшалого

И в изумрудную воду нырнул зимородок.

А. ВОЛОХОНСКИЙ  
СПИСОК ОСНОВНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ

I. ЦИКЛЫ СТИХОТВОРЕНИЙ

1. Девятый Ренессанс. Отдельное издание. Гравюры на меди - тексты с рисунками А. Путова. Израиль 1977 г.
2. Стихи для Ксении. Отдельное издание. "Вымысел", 1978, Израиль.
3. О картах. "Аполлон-77", Париж 1977.
4. Венок Серебряному Веку. "Эхо" №3, Париж 1978.
5. Первые травы. "Третья волна" №3/4, Париж 1978.
6. Лики Существ. В антологии изд-ва "Алия", в печати, Израиль.

II. ПОЭМЫ

7. Арфа Херувима. В каталоге выставки М. Шемякина "Чрево Парижа", 1977.
8. О красках. "Аполлон-77", Париж 1977.
9. Фома. "22" №7. Израиль 1979.
10. Одно окно. "Время и мы" №36, 1978. Израиль.
11. Взоры Нежд. "Время и мы" №41, 1979.
12. Собор в Шартре. "Эхо" №1, 1979. Париж.

III. ПЬЕСЫ

13. Буденный. Героическая драма. "Аполлон-77". Париж, 1977.
14. Запасной выход. Фарс. В соавторстве с А. Хвостенко. Постановка в английском переводе в театре г. Нортхемптон, США, в апреле 1979 г. Отрывок опубликован в "Эхо" №1, 1979.

IV. ПРОЗА

15. Индийский святой. Рассказ, "22" №22/1, 1978. Израиль.

V. ЭССЕ

16. Набоков и миф личности. "Эхо" №1, 1978.
17. Сим и Яфет. "Вестник РХД" №1/120. 1977, Париж.
18. Двенадцать ступеней натурального строя. "Гнозис" 3/4. Нью-Йорк 1979.

VI. ТЕКСТЫ ПЕСЕН

19. Опубликованы в "Песнях русских бардов", текстовом приложении к изданному в "ИМКА-ПРЕСС" собранию. В соавторстве с А. Хвостенко. Сборник стихов "Дуда и Мак" лежит в издательстве "Ритм", в Париже. Отдельные стихотворения в "Время и мы", "Эхо", "Континенте", "Новом журнале" и др.

Анри ВОЛОХОНСКИЙ, год рожд. 1936, г. Ленинград, до 1973 жил в России, путешествуя по ее водоёмам внутри и вне. С 1974 в Тивериаде, в Израиле, у озера.



ERRATUM IM BAND 4

Seite 409, Zeile 24: a u c h respektiert (statt: n i c h t  
respektiert)