

BAND 4

1979

**WIENER
SLAWISTISCHER
ALMANACH**

EIGENTÜMER / HERAUSGEBER / VERLEGER

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

REDAKTION

Literaturwissenschaft:

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

Sprachwissenschaft:

Tilman Reuther
Josef Vintr

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

| | |
|--|-----|
| A. M. PJA TIGORSKY (London), A Word about the Philosophy of Vladimir Nabokov | 5 |
| S. I. EL'NICKAJA (Montréal), O nekotorych čertach poétičeskogo mira M. Cvetaevoj (II) | 19 |
| M. DROZDA (Praha), Povestvovatel'noe masterstvo Evgenija Zamjatina | 41 |
| W. SCHMID (Hamburg), Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa | 55 |
| L. GELLER (Lausanne), Opyt prikladnoj stilistiki. Rasskaz V. Šukšina kak ob"ekt issledovanija s peremennym fokusnym rasstojanjem | 95 |
| A. K. ŽOLKOVSKIJ (Amsterdam), O podgotovke rifmy: <i>predvestija i otkazy</i> v rifmovke (k postanovke problemy) | 125 |
| F. Ph. INGOLD (St. Gallen / Zürich), Kunst und Ökonomie. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič | 153 |
| K. D. OLOF (Klagenfurt), Zur Frage des poetischen Wertes übersetzter Lyrik. Župančičs Goethe-Übersetzungen | 195 |
| Otokar BŘEZINA, Dva listy. Vydává a komentuje Petr Holman. | 205 |
| M. ČERVENKA (Praha), Březinův výklad "Svítání na západě" | 225 |
| V. BINAR (Praha), Jakub Deml. Básník tragičnosti české individuality | 239 |
| Jakub DEML, Texty téměř neznámé | 251 |
| B. FUČÍK (Praha), Okouzlený čarovník (Josef Palivec) | 295 |
| Chr. HANSEN-LÖVE (Wien), Die Wurzeln des tschechischen Surrealismus. Vítězslav Nezval | 313 |
| M. PROCHÁZKA (Praha), U základů sémiotiky divadla. I. Sémiotická témata v české meziválečné teatrologii | 379 |
| J. DAŇHELKA (Olomouc), Die Epoche Přemysl Ottokars II. - die Zeit der Entstehung des tschechischen kulturellen Bewusstseins | 391 |
| J. VACHEK (Praha), An Old Czech Vowel Shift | 401 |
| F. KOPEČNÝ (Brno), Zu Dobrovskýs Reform der tschechischen Orthographie | 407 |
| V. Z. SANNIKOV (Moskva), Sočinitel'nye i sravnitel'nye konstrukcii: 'ich blizost', 'ich sintaksičeskoe predstavlenie (I) | 413 |
| B. OGUBENINE (Paris), Le Dieu Jazomir | 433 |

- E. SEMEKA-PANKRATOV (Newton, Mass.), The Structure of the
Twin-Myth and V. V. Ivanov's Theory of "Even" and "Odd" 439
- A. M. PJATIGORSKY (London), A Meta-philosophical Comment on
Toporov's Conception of "Historical Symbolism" 455

R E Z E N S I O N E N

- O. Zich, Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie
(K. CHVATÍK) 463
- Legenda Christiani. Vita et passio sancti Wenceslai et sancte
Ludmile ave eius. Edidit, in linguam Bohemicam vertit,
commentariis auxit Jaroslav Ludvíkovský (F. V. MAREŠ) 469
- W. Baumann, Die Literatur des Mittelalters in Böhmen. Deutsch
-lateinisch-tschechische Literatur vom 10. bis zum 15.
Jahrhundert (J. VINTR) 473
- I. A. Mel'čuk, Studies in Dependency Syntax (Tilman REUTHER) 479

B I B L I O G R A P H I E

- W. SCHMID (Hamburg), Materialien zu einer Bitov-Bibliographie 481

80:13060



A. M. PJATIGORSKY (London)

A WORD ABOUT THE PHILOSOPHY OF VLADIMIR NABOKOV.

For V. V. Ivanov and V. N. Toporov on the occasion of their 50th birthdays.

*A word about K.*¹

*Freudians are no longer
around, I understand so..*²

This is not in memory of Nabokov. In so short a time no memory can be formed. It is not about his books. Enough has been, and will be written about them in due time. And, of course, this is not about his life; enough has been said about it in *Speak Memory*, and also in the brilliant biographical essay by Andrew Field, *Nabokov, his Life in Part*.³ Field's masterpiece, which, as if it preconceived the writers's death, has completed the task absolutely necessary for (or before) the end - that of the e s t r a n g e m e n t . That is to say, Nabokov's estrangement from his own emigrant destiny (still - destiny is not life) was already contained in his novels and short stories written in Russian. Future biographers and memoir writers will be desperately trying to return, to insert, to squeeze Nabokov into the emigrant fate and, thereby, to equal themselves to him, or put him nearer themselves. However, Nabokov, if we judge him by his own writings, was never a great lover of company, particularly in serious matters.

I am now going to consider the most "solitary line" of his writings, the line where this estrangement is expressed most strongly, that is his inner philosophizing, the line in the sense of which each and every conversation has neither a beginning nor an end and goes on to infinity. Or even more exactly: the line which leads a man from the real cause and pretext of his talk, and estranges him from the facts and circumstances to which the appearance and continuation of his talk are due. Therefore, if somebody said - "whatever Nabokov wrote of, he wrote only of.." - do not believe it! He wrote of what he wrote but not "only of.." ("only of.." means his emigrant destiny, or emigrant destiny in general, or the Russian destiny, or anybody's else's). Here we have an endless war between discoverers of truths and searchers for meanings (meaning cannot be discovered or

even opened; all one can do is to search for it - Nabokov knew this perfectly well).

Having been quite definitely a modern writer and a man with a completely modern mode of thinking (I mean modern for his own time, of course), Nabokov looked at the modernist world-outlook with the greatest doubts and completely rejected one of its most important elements - Freudianism. Why? What were the origins of a stable and persisting antipathy and even spite towards psychoanalysis in a man so dynamic, who so clearly understood the American perception of life as Nabokov did? The answer is simple and clear as daylight: the hero of Nabokov's *Lolita* Humbert Humbert himself knows perfectly well what happens to him. To know it he needs neither Freud nor Jung, neither Lacan nor Marx, nor angels, nor any other man or devil. Of course, he understands quite well (like Cincinnat from *Invitation to Beheading*) that he is already done for (what a pity!). But all the same, he knows exactly why he got himself into this muddle whence there is only one exit - to the scaffold or gas-chamber. It is quite another point that neither Humbert nor Cincinnat could do anything whatever about it. But this is another matter. In one of his oddest and strangest short stories *Ultima Thule*, written still in Russian in 1940, Nabokov depicted a man, by name Falter, who has a real knowledge, or Knowledge-but seemingly from outside, from somewhere completely beyond this world (not exactly "from above" but quite definitely not from within), from the sphere where the whole truth of this world is no more than a particle of sand. Falter himself is, together with his body and intellect, not more than one billionth fraction of this particle of sand and he perishes because of the immensity of this knowledge. The knowledge exists here objectively, but it is acquired in a purely individual way, while both in Freudianism and Marxism the knowledge is the objective reality itself, collectively acquired, reflected and transmitted. Physician and patient already constitute a collective, like investigator and investigated, executioner and victim and so on. Nearly in the same epoch (with the interval of one "generation of writers"), but in a completely different sense and spirit, the heroes of Kafka - Josef K. and the Land Surveyor - relate to knowledge. Good God - they simply do not know. Well, speaking generally, perhaps there is somebody over there who knows, but it is only possible

to guess about that. The ignorance of both of them is only the reverse side of their g u i l t (Or its cause? Or consequence? Or primary condition?) - but in no way a justifying circumstance. Kafka was anti-Freudian too, but Nabokov regarded Freud just as "Socrates' back-to-front" saying (that is, Socrates) "know thyself", or "I know that thou knowest nothing". There is no problem of guilt in Nabokov, neither in the mystical sense nor in the ethical one. Whoever knows will pay, and for his own unhappiness at that. Therefore, Humbert Humbert in *Lolita* neither justifies himself nor complains. He simply explains everything as he knows it. Because of that, happiness is not even presupposed here as existing like any other final result of one's attempts and tries. Certainly it is enhancing and charming to catch a rare specimen of chrysalis or butterfly, and without doubt, such occupation is, in a way, a sort of happiness. But it always seems to belong to a time and space other than that where and when I exist at a given moment. Josef K. and the Land Surveyor justify themselves, complain and strive towards their aims (in the first case the aim is to prove their innocence). This is not because of ignorance. Non-happiness is implied here merely as the unattainability of a result.

Perhaps all difference between Nabokov's heroes and those of Kafka is due mainly to this single generation which separates Nabokov from Kafka. Kafka's heroes still exist in society, or more exactly in the c o m m u n i t y. Through this community unknown forces influence them and act upon them, and towards this they strive, in this they perish. Everything that happens in *A Trial* and *The Castle*, reality and nightmares, good and evil, occurs in a monotheistic world, and even the rejection of God (like also episodically committed adulteries) doesn't change anything in the unity and wholeness of this world. The world of Nabokov's knowledge is open to the outside and clearly and precisely dissected and analysed within itself. There is no community or society whatever. Instead - there is a civilization of things to which..the thought of man is opposed. There is no deep and vague Kafkian counter-position to God at all.

I think that the dualism of Nabokov's world-perception is, first of all, expressed in this constant stressing of the difference between man's thought and the things man-made or in one or the other

way humanized. Crudely speaking, all these things might be called "civilization" itself, though it is not entirely true. Not entirely, because civilization is an objective concept, while what differentiates the thought from the thing is usually (though not always) in Nabokov's understanding something explicitly subjective. This subjectivity is something completely alien in Nabokov's writings. All that is a l i e n to thinking is a t h i n g. The world of things is, according to Nabokov, much more d y n a m i c, however paradoxical it may be, than the world of thought; not only non-living objects but also everything animated including the souls of men, are transferred into the world of things when becoming alien to m y thinking. Thinking here is much more s t a t i c ; it remains itself, evolving (more then developing) according to its own, that is subjective, laws. Thinking does not change s u b j e c t i v e l y . The only thing that changes is the objective relationship between thinking and things, which depends upon things, not upon thinking. But more about that later. In *Luzhin's defence*, this idea is still present in the so-called "chrysalis" of psychology, in the unbelievably complex interwovenness of Luzhin's and the author's attitudes (one must not mix them up) towards p l a y , that is, towards creation understood as play.

Play is aimless like an analogue of unconscious being, and because of that it is bad. It is play which transforms the genius Luzhin into a monomaniac and his impressario Valentinov into his demon. But Luzhin wants to know play as such, without its outer aims, such as victory for instance. That is why Valentinov gradually becomes a real demon, for, on the one hand he is a devil-seducer (he badly needs Luzhin's victory - that is the aim), on the other hand it is Valentinov who makes Luzhin return to knowledge and awareness of his only reality, that is c h e s s in its divine and aimless approach to Being. Psychology, here it is Luzhin's monomania, serves only as a sort of shell for the inter-play of two impersonal forces - thinking and life. Life wins the personality of the chess player - he commits suicide. But his thinking wins life. He does not give himself to life (like Grigory Skovoroda, according to his epitaph) with his gnostic-type asceticism. (In general, I think that the main difference between Christian gnosticism and Christianity consists in their relationship to l i f e , not to man or to God.) The things of the world surround Luzhin, but he does not under-

stand why and what for; he simply does not try to understand. The things are not inimical to his thinking - if this were so, Nabokov would have been qualified as a romanticist or a psychologist, which was by no means the case. It is thinking itself which recoils from the things, but not out of enmity, only out of alienness of this thinking to the very nature of these things. But it is impossible to live in such a way, both in real life and in the novel; because life (to be originated) should in at least one respect get the thinking (beware: the thinking, not the soul - one must be most careful when speaking of Nabokov) related to some ephemeral experience of the world. Luzhin's thinking suddenly sprung upon chess. The chess board and figures became the space of his thinking and the field of his experience. They ceased to be things and became thinking itself. One could include the whole universe in thinking, having thus transformed it into a thing. For Luzhin this one thing, chess, became the whole world. For Humbert Humbert it was *Lolita*.

The modernism of this novel is beyond any doubt, but this modernism is not in the "reflectivity" of Humbert Humbert and not in the frankness of the erotic scenes. It is already in the first moment of Humbert Humbert's possession of *Lolita* - the dynamics of this novel written in the English classical tradition of travelling are directed towards this very initial moment - when Humbert Humbert finds that "focus of thingness" for his thinking, due to which his thinking itself becomes a true reality for him. Out of this results there is nothing but loss. Escaping and hiding, he catches *Lolita* as a marvellous butterfly in a dream, desiring a "pure thing" in her, the thing only, and terribly fearing that she could suddenly disappear in the civilization of bars, cars and highways, having, as it were, merged herself with all other things. Let us note, by the way, that modern civilization is not soulless as it is usually thought to be by those stupid observers who scold it together with modernism in art and literature. It is ourselves who lack soul to animate this civilization. I think that the modernism of Nabokov's thinking in *Lolita* expresses itself in the nightmarish contradiction of the thinking of Humbert Humbert; for Humbert Humbert *Lolita* is a thing, something deprived of a living soul, but at the same time, as a thing she cannot belong completely to his thinking which deprives her of a living soul (the name *Lolita* means "excited by desire" in Sanscrit and there is another word from the same root, *Lolita*, which means "erotic play").

Philosophically, the plot of this novel is a sort of "anti-Pygmalion"; the animated creature is converted into a thing for possession by...thinking (from a purely Buddhist point of view such an experiment is not only possible but also justifiable, but only as far as one does it with one's self, not with another person). Lolita is a butterfly who at one moment is a soul, at another - a thing. The thinking here cannot find the interval between these two, and it cannot find a third entity lying apart from them, in a dimension different from that of thinking and of things opposed to the thinking. But to find this "third entity" one has to reject this damned habitual dualism of thinking and things, this dualism which was transformed into complete naturalism much earlier in the *Invitation to Beheading* (according to Andrew Field, the most philosophical of all Nabokov's novels⁴) - nearly as in a contemporary fantastic novel.

Well, the things remained material, but their matter was attenuated, worn out to such a degree that they became penetrable and permeable - so strongly was the matter changed in the "process of the world" (all this was excellently noted by Georgiy Adamovich who stressed in his preface to the novel the obviously gnostic character of this idea). But what is particularly important is, that our own intelligent being happens to be based on the very fragile balance between the states of the matter and the thinking (the latter has no state of its own). This balance depends not on the thinking but on the matter, or let us say, on the degree of its thinness and fluidity. Therefore, the catastrophe of civilization is not expected to happen - we are used to revolutionary thinking, believing that we think in an evolutionary way. All that is very simple: objects and even the place of the material world lose their definiteness with respect to thinking, the objects dynamise and change into one another. So a bit later, in the novel *Ada*, the pieces of Russia which is not Russia are grafted into America which is also not altogether America. So even before *Ada*, in the wonderful short story *Solus Rex* the very idea of the "reconstruction of nature" (in this short story a mad planning engineer transforms the lowland into a plateau and commits suicide thereafter) appears as a symptom not of progress, but of the degeneration of life.

Well, the thinking remains the thinking. But what happens to "I", to one's destiny, to the truth and the knowledge thereof? This brings us back to the fantastic short story *Ultima Thule*, where this sort of question is put to the omniscient A.I. Falter by Sineusov. The answer, if we may formulate it in an extremely concentrated way, is as follows:⁵ 1. The truth, or more exactly, our knowledge thereof, does not consist in the subjective thinking of an individual human being, but exists in its fullness only o b j e c t i v e l y. In respect to concrete thinking, this objective truth appears, as it were, dispersed, scattered, like the smallest fragments of a broken bottle. 2. To put all these fragments together, to reconstruct them into o n e b o d y o f k n o w l e d g e, we need C h a n c e, the probability of which is less than infinitesimal. That is, to do it we need the fulfillment of at least two main conditions: it is necessary to have a l l the fragments, and they must be put together in the only p r o p e r way. It seems, that the state and quality of thinking of the given person plays no more than a secondary or indirect role in this matter, like, let us say, skill in card games. Or to put it in another way - not altogether skill and not altogether card games. That is why Sineusov divides all men into amateurs and professionals; with the former he associates himself and Falter. Chess player Luzhin and entomologist Nabokov are also "not altogether professionals", because for them their occupation is also "not altogether science" and "not altogether occupation" (not to say "sport"), but rather the g a m e a s s u c h. 3. As Chance, this knowledge is indefinable in the terms of the excluded third. By putting the question requiring of us "yes" or "no" we annihilate the answer, because Knowledge is the answer to a question which was never put. Therefore it is impossible to get the answer to a question like, let us say, is there life after death? - because the answer is falsely included in the question itself. But one can put (or not put) various questions and get various answers thereto. However, even to put such a question is a matter of Chance. That is why it is totally senseless to put a question about o n e ' s o w n fate, for we do not know whose fate is in question, or what is one's own. 4. Falter's knowledge is not the knowledge of all things known simultaneously. Simply, whenever a r i g h t question is put (which is also a matter of Chance, let us remember), he can give the absolutely right answer, as if he had a gigantic dictionary of all the

right answers at his disposition. That is, he does not know all of them by heart and in advance, but he can find out the answer immediately when it is needed. 5. A man's thinking cannot stand the objectivity of Knowledge, for (or unless) it works inside the framework of subjective human mentality. Or, more exactly, his mentality could not stand it. That is why a chance meeting with Truth is destructive psychically, mentally, physiologically and biologically as well.

Thus, the human game is almost completely defeatable. Nabokov's hero perishes either from his own obsession (Luzhin is obsessed with chess; almost all other heroes are obsessed with women) when his thinking is hopelessly screwed into his only thing, or he dies when by mere chance his thinking meets with Truth, the Truth with which the subjectivity of his body and soul cannot cope. But where is Fate? In the unseen design of a carpet? In the untraced flight of a butterfly? Or would it not be the very moment where the thing and the thinking cease to be thought of as different? Nabokov does not answer. But let us return to what we have started with. In his novels and short stories Nabokov never looks Fate straight in the eye; as to the direct question - an answer would be impossible. It is only somewhere in the margin of the field of eyesight where one can notice something. I would call Nabokov's philosophical approach "the philosophy of lateral sight". In order to have such a sight one must constantly step aside. So stepping aside, estranging himself, he started seeing his Luzhin, but this habit developed fully in him much later (in *The Gift* it is still unnoticeable). Perhaps, it was his departure from Russia that estranged him from Russia as a first step, and his deliberate transition from Russian to English that served as a second one? It is not easy to find another Russian writer in the 20th century who was so deeply alien to the feeling of tragedy as Nabokov was. The Tragic is a result of direct looking. But if you looked from a distance, then something could reveal itself, something the sense of which has not yet been discovered. Perhaps it is only from the rear that this something could be sought. And if you found it, by mere chance of course, it might happen that you found what you never sought. It might happen to be an answer which was never contained in the question.

In *King, Queen, Knave* the objectivity of description is unbelievable. The thoughts of the heroes, their lives as well as their

dresses, socks, noses and eyes are performed into objects so hard and so clearly measured in the author's knowledge that their own knowledge of themselves becomes altogether irrelevant. All seems to be so strongly predestined and preconceived here that the very problem of Destiny cannot be considered seriously. Let us think it over: the very concept of Destiny necessarily includes some lack of knowledge thereof, or let us say, uncertainty is necessary here. I mean a sort of objective uncertainty in the sense of being observed from outside, not by an owner of Destiny himself. If a writer is an observer who knows everything, then Destiny itself vanishes and consequently real life vanishes too. This always happens when the thinking of a writer changes the thoughts of his heroes into objects of his knowledge. I only mean objects, not things, one must not confuse them with one another. We are not dealing with "reification" here. The world of thought and the world of things remain distinctly divided between themselves, but the former is automatically reduced to one point - solely to the point of the author's thinking.

But in the novel this is not a literary method, and not even a point of view but rather a very elaborated metaphysical position. The heroes are described as various "I". However, "I" of the various heroes cannot be converted into personalities if there is no destiny. They live without the sacred "gnostic number" which really exists but which Nabokov deprived them of in his novel. No hints at a mystery would help if there was no mystery - as Zinovy Zinik said of this novel. The space of "I" is psychics and body, the space of a personality - the whole world. In the novel Martha wishes to enjoy Franz and hates Dreier, while Dreier enjoys life and loves Martha. Well, enjoyment and hate result in death. Enjoyment and love result in death too. It is this field Franz happens to stumble into, just like the unhappy bohemian partner of Lolita did. Franz "by mere chance" evades his death, because - and it is the logic of "I" - his love disappears. Lacking personality, Franz simply could not support such a close combination of love and death in Martha. The capricious friend of Lolita, on the contrary, perishes by chance - he does not love her and never did. Lolita's friend always wishes to appropriate everything and to be all the time, as it were, out of the game. Well, speaking generally, nearly everything which happens to the majority of Nabokov's heroes is a matter of chance. And that is

because of the fact that they possess their "I" only, which cannot substitute Destiny for them.

There is a long way between "I" and "personality" in the history of texts, in literature and sometimes even in the life of an individual man, but very seldom during the course of one and the same novel. There cannot be a recipe for how to convert "I" into personality. Reflection and introspection - whether by the author or by his heroes - can exist as no more than an additional feature of such a conversion. In the history of philosophy the transition from "I" to personality was sometimes achieved by direct negation of "I" (as in early Buddhism) or by identification of "I" with one of the states of consciousness in the stream of conscious life (as in William James, Paul Carus and, though in a completely different context, in Edmund Husserl). In the new European literature the transition from "I" to personality was achieved during the 200 years way from Rousseau to the experiments with anti-novels of the 60s and the films of Antonioni and Bergman. And in such a (astronomically) short time the European literature repeated the essential stages of the development of more than 25 hundred years history of philosophy, the history of philosophizing about personality, the essence of which can be summarized into two short sentences: reflection still is not "I"; "I" is still not personality.

This movement towards personality was not unilinear, for personality did not always remain in the focus of the universal thought. On the contrary, it was very often the case that after being directed towards personality the literature returned to "I" again. Also, I do not think that this movement can be traced in the whole literature; it exists only when the very *p r o b l e m* of personality exists, though there are many writers in whose work personality arises without any problem at all, that is, as something naturally given. This was the case with Joyce, Proust and Faulkner who have one thing in common in spite of all the differences in their artistic world outlook; at the very moment when the writer took up his pen, or was about to do so, the personality of his heroes already existed - without the existence of the heroes these authors simply could not have written at all. The personality already existed from the very origin in the embryo, in the ancestors, in the pre-consciousness of the concrete lives of their heroes as a sort of initially given existence in the continuum of which the author included himself, and continued to think and write having been therein.

I allowed myself to indulge in this pseudo-historical ex-course only to stress that to Nabokov personality was a problem, and a very hard one at that. He needed to overcome the personalism of Dostoevskiy, for to follow Dostoevskiyian personalistic approach was absolutely impossible.

But let us return to the novel. In the eternal triangle of King, Queen and Knave, the Knave starts his existence as a mechanism wound by the author. The Knave desires the Queen. She is like a stimulus waiting for an unconditioned reaction. But at the same time, she desires the death of the King. The King however, (the author had supplied him with a lot of different desires which he satisfied as they arose, and the Queen is only one of them, though, perhaps, the strongest one) - the King still plays, that is, strives to such an uncertainty which does not let life or the author have their way with him.

Dreier, the King, possesses a much greater degree of freedom than the other two. That is why he is a King. But two very important things are to be divulged here. The first is the fact that Dreier is still not altogether a personality. He is still a sort of "I" converted into an object, for like the author himself the King plays with objects. Even the Queen whom he loves is no more than an object to him. This is only stressed by his "affair" with a half-mad inventor from whom he awaits a wonderful Hoffmannian imitation of the living human body. But the dead object remains dead. Dreier's visit to the criminalistic museum provokes a very deep disgust of criminals as well as of their victims in him, because they are all exhibits, that is they are objects existing in one and the same life together with the King.

Actually, Dreier himself is not altogether a personality only because the "I" of other people remains the object of his enjoyment and play. Humbert Humbert in *Lolita* is already a personality and not "I" because his only object Lolita runs out, slips out, and when Lolita becomes a soul, that is a living personality, then Humbert Humbert is already done for. Done for, because he already killed another personality. It is in the moment of death that each "I" becomes a personality again.

The second thing is revealed in the novel as yet another example of the law which does not know exceptions, at least in literature: If a hero is only "I", then he is always an obsessed, monomaniac, psychical automation. He is a card, not a player. This started in the psychological novel of the last century (as in *Disciple* by

Paul Bourget, for instance) and it was over very soon with *The Idiot* of Dostoyevskiy, because Prince Myshkin is a perfect personality, not a psychical "I" of a human object. And since then, quite a different talk has begun, the talk of the "pure personality"- a talk which lasted for decades and thousands of pages, a talk which irritated Nabokov himself enormously in such writers as Proust, Kafka and particularly in Faulkner. Of course, anybody might have a psychosis, but "I" without soul is already a psychosis par excellence. In the novel we have Martha's mania, Franz's mania, and Dreier himself as a bit of a maniac as well (he is "maniacal about play"). However, Dreier is able to awaken himself to reality; each time when somebody dies, he becomes a personality again. The death of the driver, the death in the museum - they d e o b j e c t i v i z e him. The death of Martha is for Dreier the end of his play, and his own death as a king, King-object. The Knave, Franz, disappears out of the play, like a card which falls under the table. Well, speaking generally, one cannot go on playing infinitely. For if there is such a thing as "I", then personality finally must appear sometimes.

The metaphysical difference between this novel and *Lolita* is enormous. Humbert Humbert is a personality, because from the very beginning (or more exactly, from the very end, for the novel begins with the end) he goes toward death. But there is another thing here. In these two novels we are confronted with two completely different apperceptions of literature (but by no means of l i f e as described in literature). In the first novel Nabokov desires very eagerly to work out and create a sort of "new classicism" (the same Zinik states that no classicism is possible without the previous modernism, but not the other way around) out of his own perception of contemporary modernism. But he perceived both Western and Russian modernism very badly. He perceived it irascibly, I would say. Perhaps, it was due to the fact that the modernism was not his own. That is why the novel happens to be a splendid one, but by no means classical. The spirit of the twenties lives in the novel as if it were written in the forties. It may also be seen, by the way, in the stressedly manneristic and slightly archaic dialect of St. Petersburg of the tens, in which this novel was written. In *Lolita* we see a quite conscious motivation, as if there were an "order" (if not "social", then at least an individual one) to produce a total falling away from the

classical principle which was manifestedly expressed in *The Gift* much earlier. It was in *Lolita* where he shouted out: well take it, if y o u like it! I was able to do it, for I knew h o w ! And as a result, he created a wonderful and well nigh classical work. But of what sort? Russian? American? Nobody's?

Working "by order", Nabokov, it seems to me, set free spontaneous forces of his soul. The forces which, perhaps, would have had much more liberty on the no man's land of the contemporary "Wild West" than within the Russian classical literature, between Pushkin and Dostoyevskiy which Nabokov had chosen in *The Gift* as a battlefield for his neo-classical exploit.

R e f e r e n c e s

1. From Nabokov's preface to *Ultima Thule*. V.NABOKOV, *A Russian Beauty and Other Tales*. London: Penguin Books 1975, p.139.
2. *Ibid.*, p.140.
3. A.FIELD, *Nabokov: His Life in Part*. New York 1977.
4. A.FIELD, 208.
5. This motif was exactly repeated in the science fiction novel *The Black Cloud* by Sir Fred Hoyle, which was published 15 years after *Ultima Thule* was published in Russian, and 14 years before this short story was translated into English. I would suppose that there is no borrowing here; rather is it the congeniality of the famous British astronomer that we are dealing with here. Fred HOYLE, *The Black Cloud*. London 1977, p.208-211.

(This is an enlarged version of the article published in *Continent* No. 15, 1978)

Светлана И. ЕЛЬНИЦКАЯ (Montréal)

О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРА М.ЦВЕТАЕВОЙ (II)

0.

В данной статье, продолжая описание поэтического мира Цветаевой,¹ мы рассмотрим две архиситуации ПМЦ²: сит.1 'соединение неистинного' и сит.2 'несоединение истинного'.

Задачей является описание инвариантного "содержания" типовых ситуаций.³

СИТ.1 'СОЕДИНЕНИЕ НЕИСТИННОГО'

1.

Данная ситуация описывает осуществление того или иного 'контакта' между 'совместимыми' элементами НМ (см. краткое описание НМ в /1,69-70/), т.е. 'соединение' элементов в этом мире и с этим миром в соответствии с сущностью этого 'неистинного' мира. Другими словами, это различные вариации на тему *не-художник в жизни*, который в ней помещается *весь*, так как она ему *в пору*, *в меру*, здесь он *дома*, на своем месте. Это и есть не что иное, как прохождение брэнного земного пути *обыкновенными смертными*, ср. *Ребенок в люльке своей кричит, Старик над смертью своей сидит, Кто молод - с милою говорит, Ей в губы дышит* /ИП,90/.⁴

"Раздел мира" в ПМЦ однозначно-четкий, ср. *всяк на избранном заранее - Много до рождения! - Месте своего деяния, Своего радения* /ИП,302/⁵, так что *весь видимый, сей мир* и есть место, сфера деятельности 'неистинного' большинства людей, судьба которых - всего лишь - осуществление своего земного, жизненного назначения (полное 'соответствие' заурядности "малых мира сего" и приземленной ограниченности человеческих дел и устремлений). Так, напр., для партнеров по жизненной "упряжке" жизнь - прежде всего *узы-пути* брака и семьи - *унылая скука и тщета прози жизни*, ср. *простолюдни любви; криши с аистовим гнездом; До седьмого поту Зеваем, - но верни друг другу* /Н,185/; *Вдвоем потели, Вместе истлели* /ИП,475/. Соответственно, для женского персонажа жизнь ограничивается рам-

ками женской судьбы: *люнуть, любить мужчину*, ср. *Служим каждому мальчишке: Наше дело - бабье, рабье* /Н,122/; *девчонке самой легкой Все ж дальше сердца не уйти!* /ИП,147/; *слезы лить, качать колыбель*. Ср. роли простой, земной женщины без божества - *мать, жена, домохозяйка* (наиболее типичными являются образы швеи и *рукодельницы*), *любовница*. Роли мужского персонажа - *отец, муж, охотник* (за земными удовольствиями), *любовник* (*Зрос, Амур, Назанова*), *человек действия, творец и устроитель земных, рукотворных дел* (*пазарь, плотник, дровосек* и т.п.).

Рассмотрим некоторые типичные мотивы сит.1.

2.

'Ущербное близкое восприятие' (процесс и результат 'соединения с материальным, вещественным, телесным, внешним, поверхностным, ближайшим, примитивным, низким, предельным, некрасивым' и т.п. равнозначностями 'неистинного', см./1,66-67/), есть несовершенное, грубо-примитивное восприятие мира: его поверхностной материальной оболочки - материальным телом и осуществление контакта с этим миром на уровне *пресловутих пяти чувств*:

- на *вкусовом, гастрономическом* уровне;
- *воочию*, ср. *руками трогать*, осязая лишь *вещественность* *плоти, существенность вещи* ('мягкое', 'влажное', 'жирное', 'вязкое, липкое');
- *обонянием*, ср. *смердящий запах* *плоти*; *смердящий, жирный пот* *изобилия*; *неприятно-резкий запах* *нищеты и убожества*, напр. *дрянный свялды, вобли, дешевых папирос, мерзлой, гнилой картошки* - атрибуты *нищего быта* *послереволюционной России*;
- *воочию*, ср. *глазами видеть*, - "внешним" зрением, *упрощающим, искажающим*, ср. *ложь лицезрения*; *все вблизи безнадежно тускнеет* /ИП,49/, *видящим все как есть*, т.е. лишь *малое, конкретное (детали, частности, подробности* - *осколки "близкого" зрения*), на *поверхности* *лежащее*;
- что касается *слуха*, то он либо *отсутствует вообще* (состояние "глухонемой"; проекция же 'ущербности' в сферу речи дает *низкое, непросветленное, непросветленное косноязычие*, ср. *знаю всю глузокемую тайну* *Что на темном, на косноязычном Языке людском зовется* - *жизнь* /Н,126/), либо *примитивно-просто устроен*: *обычный, немзыкальный слух*, *улавливающий лишь грубые, некрасивые, низкие звуки* *жизни* - *низкий тон* *соответствует* *общей низкой "тональности" жизни*,

ср. жизнь - из всех заilinearных кот нижайшая /ПР,118/. Ср. звуковые "подобия" жизни, как она есть: ровный, монотонный, однообразный, безжизненный, механический шелк метронома, стук дятла, звук работающего станка; резкие, бытовые звуки - шум, грохот; грубые звуки "толпы" - ор, рокот, рев, свист, смех; низкие, при всей их пронзительности, звуки раненного кура - страстный стон, смертный стон, женский крик, бабий вой, вопль женщин всех времен, плач - всех нето не могущих; голос всех безголосит: жалкий, каторжный вой труднодышащей заводской трубы, голос шахт и подвалов, голос сирит и маляк, кашель, крик; унылые, скучные песни земли.

С ущербностью восприятия связана ущербность мышления и поведения действующих лиц НМ. Ущербное восприятие дробит, членит мир на основании внешних, несущественных земных примет - во всех сферах жизни (см./1,69/), порождая - и в свою очередь, само являясь порождением этого - ложные представления, ср. убогие ази житейского здравого смысла, скудоумие простых, недалеких, бесхитростных ходячих истин, узость и тупость плоско-примитивной, ограниченной, шаблонной морали и мировоззрения, ср. Растят кретинов, т.е. "общее место" - всего: родина, религии, науки, литературы. Все - готовое: глотай. Или - плюй /П,441/, и, соответственно, заурядно-ординарное поведение действующих лиц НМ, т.е. функционирование в узких рамках положенного и дозволенного "законом" и "порядком" общехития (быть как все, делать то, что - и как - все, не выделяясь, "в ряду" других), в пределах убогой, человеческой малой меры и нормы, в тесных границах замкнутого пространства (временного, территориального, ментального и т.д.). Отметим, напр., каглудозастегнутость как признак скованной неподвижности, предельности, замкнутости и ограниченности действующих лиц и всего НМ в целом. Таков цветаевский Брюсов - духовно и душевно "глухой" поэт предела /ГТ/. Таков же застегнутый на все пуговицы и с носиком тоже пуговицей - добротпорядочный бургер (поэма "Крысолов"). Идея пуговицы - добротправе, т.е. верность "порядку" как основа основ всякой государственности: пуговицей весь склад и бит держатся /ИП,476/. Приплюснутый, курносый, плоский нос - отличительная черта простолюдина, печать беспородной ординарности, неказисто-некрасивой заурядности.

Страсть к пределу, подчинение закону привычного, "ближайшего" создает атмосферу застоя, косной и затхлой неподвижности, ср. перестой, стоячая вода, пруд, заводь, болото, тихие мертвецови туфли,

манекенные колодки. Это состояние низкого покоя, покоя без подъема, позизненной смерти, где движение либо вообще отсутствует, либо загнано в пределы привычного русла, напр. движение маятника. Ср. характерные для НМ (наряду с низкими - бытовыми и гастрономическими - кухни и пищи) запахи застарелой грязи, пыли, лежалых вещей, моли, запахи гниющей плоти, напр. болотной слизи и т.п. (проекция темы 'косное, бытовое, грязное' в сферу 'восприятие обонянием').

3.

'Участие в жизни, как она есть' (объединяющее ряд более частных мотивов) - в простой без вымыслов, привычной, в нищете и тесной будничной жизни-рядом, в жизни, где все так ясно, просто и грубо /В,165/, ср. тусклость, поверхностность, ненасущность, заземленность, ущербную неполноту, безнадежную обыденность и "тупиковость" всех "здешних" встреч, встреч в жизни; участие в жизни дней, внешних событий, в гуще дел - в учетах, в скуках... в зевотах /ИП,214/, в битву, ср. жизнь: бит /П,505/; погруженность в мелкие и суетные земные заботы о хлебе насущном и прочих потребностях брэнного тела, ср. Взят ли кофейник? и тому подобные заботы, одолевающие пассажиров поезда жизни, ср. также жизнь-вокзал /ИП,257/; растворение в обыденной серости скудной жизни масс, ср. в скудном труженничестве дней... /ИП,294/; В надшапную сирость чайной картуз засаленный бредет /ИП,209/; равноубогость, неприглядность, безликость земного "дома" и его обитателей. Земной "дом" как обиталище тел - это малое, ограниченное пространство домашнего дома или казенное, временное, унылое, неуютное жилище людского стада: учреждение, вокзал, кафе, госпиталь, казарма и т.п. Это также участие в настоящей, реальной жизни, во всем, что здесь и сейчас, страсть к сегодняшнему, временному, сиюминутному, служение своему времени... данной минуте века./ИП,635/. Отметим типичное для НМ "время" - простое, обычное, реальное Present; будние дни недели: дни труда; будничное деловое время суток: простой ясный белый день. Типичный пример такого прозаического существования - жизнь в Гаммельне, царстве тел (поэма "Крысолов"), плавно протекающая в рамках ординарного, раз и навсегда заведенного порядка. В Гаммельне, напр., ночью, как положено, спят - простым, "нормальным", "здоровым" сном без сновидений-вымыслов, а если и видят сны, то сны эти лишь продолжение дневной будничной деловой жизни: что въяве - то в дреме. Так, муж видит жену,

жена - мужа, младенец - сосок... конечно - внучат дед, пуды колбасы - колбасник.../ИП,481/. Иначе говоря, это все те же 'неистинные' земные союзы: коммерческие браки: лавочники пережевывают барыши /ИП,448/; один - над книжкой чековой.../ИП,455/; гастрономические романы: тельцы телятину жуют /ИП,455/; вы с отряжками... трюфелем... оливками.../ИП,302/, т.е. ваше место - обеденный стол, "назначение" - обедать, ср. слишком часто вы, Долго вы обедали /ИП, 302/; любовные "романы тел": сброд, пара минутная, заменимость и сменяемость разных безликих партнеров, ср. входят Казанова и его тысяча первая подруга /ИП,615/; родственно-семейные узлы-путы, ср. а родства-то: шурин, Тесть, да зять, да деверь /ИП,417/; и т.п.

Выделим некоторые типичные подмотивы и их разновидности.

3.1. 'Участие в общей свалке, жизненной давке'. Это и бой за существование, ср. картины убогого московского быта 20-х годов - бесконечное стояние в очередях за всем, начиная от вобли и кончая гробами, и разбой черни-свои, алчно реущейся к добыче вожделенной ("Стаховичу"), и прочие низкие инстинкты и привычки людского стада. Сравни с какой звериной жадностью, в пототливый комок смесясь, юноши без лба вырывают друг у друга листовки /ИП,303/. Такой же лакомой и привычной пищей для собирательного убожества являются газеты. Ср. характеристику читателей газет /ИП,316/ - хвататели минут, глотатели пустот, чесатели корост,⁶ - отражающую типичное действие этой массы безлико-безличных нулей: вбирают в себя пустое, брэнное, временное, ср. шаблонное однообразие ежедневной, однодневной, массовой газеты; "расчесывают" экземную коросту, ср. гнойный лазарет, - утоляя зуд нездорового интереса к внешним впечатлениям, низким достоверностям и грязным подробностям жизни, как она есть, ср. доильщицы сплетен /ИП,305/.

3.2. 'Земное тяготение, прикрепленность к земле'. По принципу притяжения однородного 'земное' тяготеет к 'земному', 'земля' тянет, притягивает, привязывает к себе; плотные, массивные тела, со всей тяжестью своего веса, прочно стоят на ногах, на земле, либо, в варианте недочеловеки - черви, муравьи, кроты землянке, землю роющие лбы - ползают по земле. И в том и в другом случае - на земле живут, Не в облаках витают /ИП,524/.

3.3. 'Жизненный активизм, активное жизненное движение', включающее разновидности 3.3.1 - 3.3.3.

3.3.1. Активное функционирование человеческого тела на уровне "физики" и физиологии - 'соединение с тяжелым, плотным, влажным, грязным, некрасивым, низким, низменным'. Обратим внимание, что характерное для ИМ возрастное время - это молодость и средний возраст, т.е. середина жизненного пути, период жизни, теснее всего связанный с полом, эросом (молодое тело, шальная кровь) и с активностью физических, телесных сил вообще. Сравни такие "следы" работы тела, физических усилий, как: трудовой пот, ср. тягостность натужного труда в мире, где есак Сгорблен и взмлен /ИП,259/; в поте пиущий, в поте пашущий! /ИП,127/; любовный страстный пот, ср. Другой - над ручкой лайковой, А тот - над кожей лаковой Работает тишком /ИП,455/; смертный пот; слюна как влажный след любовных поцелуев.

С удовлетворением требований плоти горластой связан мотив 'сладкой жизни, земного пира' - прельщаться, иметь, пользоваться, "вкусовое" отношение к жизни; насыщаться, ср. проваливаться в собственный пишевод - о всем пожирающем большинстве; наслаждаться, ср. любимое блюдо, яства, сладкий кус; гнаться за земными радостями, ср. презренные утесы; упиваться негой, вкушать сладчайший плод земных соблазнов. Наряду с "гастрономическим голодом" сюда же входит "любовный голод" - усладительная, любовная любовь, чувственность, ср. Огнь неистовости теарной, Страстью названный /ИП,677/. Близкая любовь, любовь вблизи, любовь воочию, в присутствии, любовь вплотную есть частный случай ущербного, упрощенного "близкого" восприятия. Сравни о несовершенности, ложности, губительности, грубости, некрасивости, низости ('низкое падение': сриваться вниз, впадиваться в пропасть; дно - страсти земной /ИП,535/) земной лежащей любви - как мало и плохо любят! любят, рубят - единый звук Мертвенный! (ср. 'соответствие' любят ~ рубят ~ губят ~ жила реут) ... Бревна дубовой И топорнее топора. О, как тупо и неуклюже: Ложе - узи - подложный жар Крови /ИП,674/; страсти злебнув, лишь ила нахлебалась! /ИП,243/; на дне она, где ил... /ИП,240/ (любовные страсти как 'соединение с влажным, грязным').

3.3.2. 'Строительство жизни, накопительство, стремление к земному устройству' как 'соединение с материально-вещественным, ненастоящим, внешним, бранным', как процесс нарастания материальности, уплотнения, утяжеления материи - строить "земной дом", творить рукотворное, обзаводиться собственностью, которая прирастает к вла-

дельцу, привязывая его к этой жизни, затрудняя или вовсе прекращая движение, ср. *влянуть*, застревать в жизненном болоте; *ви* с "незвонкость", *ви* с "недвижимость" /ИП,456/; *копоть* брешные великоления, ср. *Перу*, *Эльдорадо* как символ земных, материальных ценностей и устремлений.

В ряду *устроителей жизни* - не только заурядные *простолюдины*, "малые мира сего", но и *великие действия*, *земные цари и боги*; они "первые" мира сего, "герои" жизни, *герои времени* и *антигерои* по отношению к истинным героям того мира, с которыми они, с точки зрения ВМ, образуют *пару по силе идущей в разные стороны*⁷; эти - В жизнь, *те* - ИЗ жизни, в *иную жизнь*. Таким образом, само понятие "героя" в этом случае снижается, приземляется, т.е. уничтожается малостью, брешностью, неистинностью мира, героями которого они являются. Напр., *цветаевский Брисов*, сниженный автором до *Героя труда*⁸, т.е. поставленный на "свое место" - поэт от мира сего (ср. его добровольное служение коммунистической идее) и *Каменный гость* в живом мире истинной поэзии, *стихотворец*, ср. об ограниченной, человеческой, а не божественной природе брисовского таланта - *не зармешивший свой талант, а выудивший его из земли*, "в поте лица", *воловым*, *волевым усилием пробивающий стену собственной недаренности*, *творец творца в себе и собственной славы*. Двойное - полное - явление неживой, неодухотворенной материи и безжизненной искусственности всего ею сотворенного: *памятник*, *строящий памятник себе*, а *вернее*, *Гробкопатель*, *тяжелым могильным заступом роющий могилу сам себе и своей бескрылой Музе* - в полном соответствии с *законом каждому свое: кто сделан из камня, кто сделан из глины, ... из плоти - Тем гроб и надгробные плиты* /ИП,262/.

Ср. *Маяковский - лановой архангел-тяжелоступ* /ИП,182/, *герой своего времени и своего мира: поэт масс; герой эпоса; Гулливер среди лилипутов, совершенно таких же, только очень маленьких; глашатай одного класса; творец пролетарского эпоса; боевой, волевой. И та же идея статуарности: живой памятник* /Э/.

Интересен также и пример *Петра I, Распроеликого Государя* (другой вариант "Героя труда"), - *сниженный образ Царя-Плотника, градостроителя, кустаря*, ср. *ладил ребячьи корабли, прикрепленные к земле*, ср. *лаба не подьмля, ... не стирая нота*. Сравни *земное чудо его баснословного града*. *Каменный Петербург* это тот же памятник больших рукотворных дел - в *размер самому Каменщику*, *памятником застывшему на одной из его гранитных набережных*. Спустя два

столетия Памятник как бы "оживает" - неким демоном разрушения, так что мнимое земное строительство вновь оборачивается разрушительным хаосом (см. далее о 'пустом движении' в ИМ), ибо 'неистинное' может породить и порождает только 'неистинное'.⁹ В 1920 г., вызывающе как всегда, Цветаева бросает убийственное обвинение Петру, прямо связывая торжество бесовских сил революционной России с "бунтарскими" преобразованиями Петра в области *земного устройства*, уничтожившими живые корни *святой Руси*: *работал... Бесам на торжество!... Ты под котел кипящий этот - Сам подложил углей. Родоначальник - Ты - Советов. Ревнитель Ассамблей! Родоначальник - Ты развалил. Тобой - скиты горят! Твоею же рукой провален Твой баснословный град...* (ИП, "Петру").

3.3.3. 'Активная деятельность организованных масс', напр. фальшивая, казенная, внешняя активность пионерства, бригадирства и прочих видов массовой деятельности в Советской России. Сравни также ущербные контакты масс с ущербной же массовой культурой: *налеты и набеги на культуру - туризм, страсть 'к залюбленным местам: поверхностное знание, из вторых рук полученное - покослишке, покослядке, по либретто и хрестоматиям*, ср. "Поэт о критике".

4.

'Низкое движение'. Как уже было сказано /1,67/, ПМЦ ориентирован по вертикали. ИМ - это низ, земля, ИМ - это верх, небо. Важно отметить, что конструкция ПМЦ в целом имеет ступенчатый характер.

Зрительно - это лестница. "Сильная" (качественная) граница делит ее на две части, два мира: нижняя часть лестницы относится к ИМ (*черная лестница жизни, как она есть*), верхняя - к ИМ (*светлая божественная лестница жизни, как она быть должна*). Ступенчатое расположение внутри миров (ср. для ИМ: *Над подвалами - поля, Над полами - потолки... Над подвалами престолы... Купола - над потолками... Под престолами - подвалы, Под подвалами - погосты, С черной костью нашей рабской, С мертвой плотью нашей скотской...* /ИП, 432/; ср. соответственно, разницу небес в ИМ) отражает степень интенсивности основного признака данного мира (для ИМ это 'неистинность', для ИМ - 'истинность'), т.е. различия ступеней внутри однородного мира есть лишь вопрос количества - меньшей или большей степени основного "качества" мира.

Так, черная лестница ИМ имеет и свои "низы", ср. *стежку листьев капустник, Точно лестница вся из спусков* "Поэма лестницы",

и презренную, ср. *двуединая низость*, "золотую середину", напр. гаммельнский вариант НМ, и свои "верхи" - последние места этой земной лестницы, занятые "первыми" мира сего. Поскольку основные характеристики миров носят оценочный характер, то, в частности, 'низкое' есть общая оценка НМ и всего происходящего внутри этого мира; таким образом, направление любого жизненного движения - 'вниз'. Низость земного пути предопределена самим фактом рождения в этот мир - *изначальным падением: в дни... в час... в прах... в вес... в кровь... в пот... в счет* /ПР,26/. 'Падение вниз, низкое падение' - именно такова суть первого, простого, низкого рождения, в отличие от второго, высшего - духовного возрождения. Итак, черная лестница НМ это лестница, ведущая вниз, ср. *водопад в ад* /ИП,539/, - независимо от направленности движения по ней, так что движение вверх есть всего лишь движение вверх по лестнице, ведущей вниз. Таким образом, преуспевание в жизни как продвижение вверх по жизненной лестнице считается в ПМЦ 'движением вниз' - чем выше, тем дальше от 'истинного' верха: так как пространственным коррелятом 'истинного' в ПМЦ является 'высокое', то удаление от 'истинного' есть движение назад, а назад от 'высокого' есть 'вниз', сравни *чиновничество* с его иерархией *разрядов*, повышение разряда как постепенное *закапывание, зарывание в землю* - чем выше, тем глубже.

Звуковое выражение идеи "лестницы" - это музыкальная *скала*. Графический вариант представляет собой нотные ступеньки: расположение нот по высоте звука на нотных линейках. В звучании же - это диапазон звуков от самых низких до самых высоких. "Место" НМ на этой звуковой шкале - *нижнее залинейное* и первые нижние ступени лестницы, ср., напротив, *некое верхнее lâ* "нездешнего" мира.

5.

'Пустое движение'¹⁰. Всякое движение в *дутом* мире *фатальной фальши* есть *тметное, напрасное* движение, не приводящее к истине, не выводящее из НМ, т.е. движение без выхода в ИМ. Такое движение ведет лишь *в пустоту, в тупик, назад*.

5.1. Разновидностями 'движения в пустоту' являются 5.1.1. - 5.1.3.

5.1.1. 'Перемена мест'¹¹

- X осуществляет "перебор" Y-ов, меняя Y^1 на Y^2 , Y^2 на Y^3 и т.д. Ср. *суету и пустое мельтешение быстрой езды: ваши форды (рекорды Вистроты: пустоты)*/ИП,291/; о них же, пожирателях *пустот*: *Пара-*

зита пространства, *Алкоголики верст* /ИП,290/; туризм - как быструю смену внешних впечатлений и географических мест, движение на уровне "физической географии"; в сфере любовной это лихорадочная смена партнеров, ср. *Дальше сквозь строй любовников Гоним меня Луна* /ИП,621/.

- X "меняется местами" с Y, подобно качаниям маятника: вверх - вниз, влево - вправо, где пустота движения - однообразная смена позиций - еще усиливается многократностью повторения. Относительность "верха" и "низа", движения вверх и вниз по *черной лестнице* НМ выявляет относительность "награды" и "потери", мнимость движения и "достижения" в НМ, ср. *Судорожь! Сутолочь! Бег! Приз! Сами же путают: Вверх? Вниз?* /ИП,541/. Сравни 'перемену мест' в сфере социальной: *Был вверху, стал внизу... Был внизу, стал вверху* /ИП,433/. Та же относительность неистинных различий и в области политических мировоззрений - вспомним замечание Цветаевой о том, что *обратное буржуа не коммунист, а поэт - Вот лежат рядом. Не развесть межой. Где же свой солдат? Где солдат чужой?... Белым бил - красным стал: кровь обагрила... Красным бил - белым стал: смерть побелила* /ИП/ - 'неразличение, слияние' в цвете есть 'соединение совместимого', различие оказывается чисто внешним. Смерть, равняя все и всех в этом мире, обнажает относительность, мнимость, ненасущность всех видимых "различий" в НМ; таким образом, в конечном счете, все внутри НМ может рассматриваться как 'соответствия', т.е. весь НМ однородно 'неистинен'. Отсюда и взаимозаменяемость элементов и, соответственно, бесплодность всех перемен внутри НМ, т.е. 'перемена мест' расценивается как 'пустой обмен, равноценный обмен без выигрыша'. Сравни равноуголость предметов обмена в стихотворении "Стаховичу": *вменявай по нищему Арбату дрянную сельдь на пачку папирос...* 12

5.1.2. 'Мнимое накопление': создавать или копить 'неистинное', см. мотив 'строительство жизни'. Так, *переполнение складов*, как всякое переступание средней нормы, приводит к их уничтожению *крисами* ("Крысолов"); строительство оборачивается разрушением, ср. Петра I. Бесплодность заложена в самой безжизненной, бездуховной природе *человеческого* творчества: "человеческое" может породить только "человеческое" - 'несовершенное, ущербное' и т.п. варианты 'неистинного'. Так, строительство *дома* является на самом деле строительством *собственного гроба*, ср. *домочек-гробовика*. Примером бес-

плодного творчества являются также искусственные, безжизненные насаждения-однодневки - сроком в 24 часа; мертворожденные детища революции, ср. "Мои службы", "Кедр". "Близорукая" деятельность не видящих дальше *собственного носа* либо изначально бесплодна, либо плод оказывается мертворожденным. 'Близкое восприятие' (пять чувств - *проводники в пустоту*) не позволяет постичь 'истинной' сути, отсюда мнимость и ложность, *тщета* всех накопленных "знаний", "правд", "истин" в ИМ. Сравни уродливое поверхностное знание, полужнание, т.е. незнание как результат "близких" встреч, туристских наскоков и т.п. - города неразличимы, *уподобляются один другому и другой третьему*. Тот же пустой результат, эффект отсутствия в присутствии, и в случае контакта партнеров по близкой любви. Пустым оказывается и "бег" времени: *Пуст кувшин!* /ИП,240/.

5.1.3. 'Приобретение как потеря, проигрыш, поражение: *терять с обретением*'. Приобретение 'неистинного' это потеря вдвойне, ибо ведет

- к потере 'неистинного': *теряешь то, что приобретаешь*. Ср. *Родиться (цель - Множиться!) сесть на мель; Обмелевающее бессмертье - Жизнь.* /ВП,535/. Рождение материального тела и дальнейшее порождение им таких же тел - и шире, всего 'неистинного', т.е. механическое увеличение 'вещественного', - есть пустая трата, бесплодная и бесцельная. Ср. тупиковость 'неистинной' цели, растрата, опустошение; ср. также бесплодность разрушающего огня земных страстей: *не пастбище, а пустошь - страсть* /ИП,666/. 'Ущербное соединение', неполное, временное, или 'несоединение', напр. в варианте 'уничтожение, смерть', что предопределено конечностью, предельностью, ограниченностью всего земного, - вот судьба всего в этом брэнном мире.¹³

- к потере 'истинного': преуспевая в 'неистинном', *теряешь в 'истинном'*. Победа в 'неистинном' есть поражение в 'истинном': 'неосуществление или разрыв соединения с истинным', т.е. сит.1 'соединение неистинного' переходит в сит.4 'несоединение неистинного и истинного', ср. *Боже мой! Как человек теряет с обретением пола, когда БОТЦЕ, ТУДА, ТО, ТАМ* начинает называться именем, из *всей синевы тоски и реки становится лицом, с носом, с глазами...* /МП/.

5.2. 'Пустое движение' есть движение в ограниченном пространстве, ср. *мир - это стена* /ИП,271/; это движение, заходящее и за-

водящее в тупик. Ср идею "земного тупика" в *сестра на мель*. Ср. также извечный тупик "любви любви", из которого одна дорога: назад, шаг за шагом все отнимая что было дано, и даже затаптывая, и даже ступившая, ногой как лопатой заравнивая /Н,278/, - так как земле принадлежащее - только - в землю и уйдет, "место" земного - в земле, ср. *заживо-заритость* действующих лиц НМ.

5.3. 'Пустое движение' есть движение, приводящее назад. Так называемое движение "вперед", напр. "прогресс" в вещественном мире думом, есть ни что иное как *продвижение вперед* - к яме /НП,635/, т.е. 'падение вниз и назад': регресс.

6.

Прежде чем перейти к описанию ситуаций, одним из участников которых является 'истинное' (сит. 2 - 5), необходимо отметить следующее. Инвариантным действующим лицом, принадлежащим ИМ (точнее ТМ, см./1,67/), является душа. Душа цветаевского типа¹⁴ двойственна. Низшая, земная ее часть (глубины, *сердцевина души*), осуществляющая контакт с этим миром, - это "тело" души, *вещественность сути, физика души*, ср. *глаза души, уши души* и даже *руки души*, отсюда и *страсти души*, ее ненасытные потребности, *упирающиеся страсти, страсти недосожженного тела*. Высшая же, небесная (*высоты себя*), вечная, бессмертная часть души, осуществляющая контакт с ИМ, это "душа" души.

Говоря о взаимодействии типовых ситуаций в ПМЦ, отметим, что сит.2 'несоединение истинного в этом мире' и сит.3 'соединение истинного и неистинного в этом мире'

- иллюстрируют, на примере "судьбы" 'истинного', различные варианты "несовпадений" в этом мире: либо 'несоединение со "своим"' (сит.2), либо 'соединение с "несвоим"' (сит.3),¹⁵ ср. *Ночи без любимого - и ночи с любимым...* /Н,126/;

- часто взаимообусловлены: 'сит.2 так как (или: и потому) сит.3'; 'сит.3 так как (или: и потому) сит.2'. Напр., 'несоединение' лирического "я" и "ты" может быть обусловлено тем, что "я" или "ты" ("вы") соединены с "другим" ("другой"), ср. *Вы можете из-за других - мои не видеть глаз* /Н,11/; *Я от горечи целую всех, кто молод и хорош, Ты от горечи - другую ночью за руку ведешь...* /ИП,119/.

СИТ.2 'НЕСОЕДИНЕНИЕ ИСТИННОГО'

6.1. Эта ситуация описывает различные случаи 'несоединения истинного в этом мире' и - шире - "разлад созвучного" вообще, т.е. когда в жизни не соединяется "то". Сит.2, как уже было сказано, тесно связана с сит.3, а также с сит. 'соединение истинного в этом мире' (которая в данной статье не рассматривается).¹⁶

Наиболее типичными мотивами сит.2 являются следующие.

6.2. Аксиомно утверждается 'невозможность для элементов ИМ желаемого и полного соединения со "своим" в этом мире, роковая обреченность на несоединение со "своим" здесь', ибо несовместимы сущности ИМ и ИМ, и жизнь не допускает соединения того, что стремится или должно быть вместе, ср. *Не суждено, чтобы сильный с сильным... равный с равным... Соединились бы в мире сем /ИП,259/; В жизни... НИ - ЧЕ - ГО нельзя - nichts, rien... /П,150/; Здесь нет свиданьица! Здесь только проводи /ИП,238/; В щебете встреч - Дребезг разлук /ИП,244/; Здесь - нельзя. Увези меня - за Горизонт! /ИП,502/; Не удивляюсь... ничему МИНУСНОМУ - это в моей жизни ЗАКОН /П,155/; ... это моя судьба - потеря /П,285/. С 'неосуществлением контакта', куда можно отнести и 'состояние отсутствия контакта в результате неосуществления контакта', связаны также следующие мотивы.*

6.3. 'Р^озние браки': Х и У врозь, ср. *поздно и порознь - вот наш брак /ИП,259/; Х без "своего" У, так, поэт не имеет стола, пишми - чтобы писать; ср. отсутствие "друга" в пару к Сонечке - На Сонечку нужен был поэт. Большой поэт, т.е. такой же большой человек, как поэт. Такого она не встретила... их в Москве Десятинадцатого года - не было. Их уже - нигде не было /Н,253/.*

6.4. 'Разминоенке в жизни' - неосуществленная встреча, не-встреча, напр. *миновать*, либо невстреча во встрече, т.е. встреча-невстреча - *встретив, - не узнать, проглядеть, проспать* и т.п. Так, царевич просыпает все встречи с Царь-Девницей, все три раза Царь-Девница встречается со спящим царевичем, "завороженным" от встречи с ней царицей-мачехой (поэма "Царь-Девница"). Так Гете, по мнению Цветаевой, *проглядел* Гельдерлина. Сравни различные виды разминовений лирических "пар" в стихотворении "Двое" /ИП,259/, а также бесчисленные примеры несбывшихся встреч, невстреч в жизни, разминовений, - так же как и разрывов, разлук, прощаний, потерь, - в

жизненной биографии самой Ц.

6.5. 'Жизнь как помеха к соединению со своим': X 'несоед. со своим' Y, так как X или Y 'соед. с несвоим' Z, где Z выступает как "преграда" к соединению X и Y; это - типичный случай взаимосвязи сит.2 и сит.3, ср. *Здесь нету рученьки Тебе - моей* /ИП,238/ и *Здесь - мои обе заняты* /ИП,274/; отсюда желание 'соединения нездесь' (сит.5), ср. *Дай мне руку - на весь тот свет!* /ИП,274/.

"Помеха" понимается очень широко, включая всю жизнь, саму жизнь, так что любой контакт с жизнью и в жизни, т.е. 'соединение с неистинным' мешает осуществить 'соединение с истинным'; таким образом: 'несоединение с истинным, ТАК КАК соединение с неистинным'. Напр. погруженность в 'земное' мешает душе прорваться к 'на-сущному', напр. *добраться до настоящей себя*; шум дня мешает услышать рокот божественной вечности. Между верующим и Богом - "помеха" официальной церковности, ср. *Узнаю тебя, гроб, Как тебя ни зови: В вере - храм, в храме - поп - Вечный третий в любви!* /ИП, 278/. Человеческое в X "заглушает", "забывает" поэта в нем. Между художником и его творением стоят - третьим лишним - его жизненная биография, бит, "земные соблазны", мешающие ему сблизиться, т.е. явить свою 'истинную высокую' сущность, затрудняющие ход к холсту, ср. *Есть препона к соборам, это и есть личная биография. Как жизнь не давала Гончаровой стать Гончаровой* /ИГ/. Соответственно, между поэтом и тетрадью, поэтом и стихами стоит бит, мешающий ему писать, жизнь, мешающая ему петь, ибо жизнь, как она есть не располагает к песне, ср. *петь не могу... двух строк свести не могу... скошенный луг - глотка* /ИП,276/; отсюда мотив

- 'несвершение в жизни'. 'Истинное' в жизни не делает "свое", живет в обратном от себя направлении /П,481/, при этом часто делает "несвое", обратное своим желаниям. Так поэт не пишет стихов, ибо занят - жизнью.

7.

'Несоединение' в разновидности 'нарушение уже имеющегося контакта' описывает ситуацию 'разрыва, раздробления, разъединения, раздиранья на части единого, целого, полного' и 'состояние разорванности, нарушенной цельности'. Укажем несколько тесно связанных друг с другом характерных мотивов.

7.1. Мотив 'море разменивать'. С этим связано исходное представление о том, что в основе "человеческого" мира лежит изначально-

ное нарушение Божественного Замысла. В "человеческом" варианте жизни единый, цельный поток бытия, т.е. жизни как явления, разрывается, дробится, распадается, разменивается на части, мелочи, частности, подробности - удержные куски, осколки, бризги и т.п. Весь ИМ, таким образом, есть результат нарушения целостности мира, ср. жизнь как *обмелевающее бессмертье*.¹⁷ 'Истинное' в ИМ обречено на раздробление, жизнь разрушает цельность и полноту 'истинного' (ср. разорванность самой души, раздвоенность "я": земное, низшее "я" и небесное, высшее "я") - *маятники души рвут, ... вечностью моею правит разминовение минут /ИП,253/; с вечной душой своею в разлуке... /ИП,138/; ср. "разменивание", "раскраивание" гори на лоскуты дачных участков /ИП,448/.¹⁸*

7.2. 'Разрозненные пары', разрывание, разъединение *сросшегося, сращенного, спаянного, созвучного* (X и Y - *разорванная пара*), ср. *нас рас-ставили, рас-садили... (по двум разным концам земли)... нас расклеили, распяли, в две руки развели... рассорили, расслоили, расселили, ... растеряли, разбили* ("Двое", ИП).

7.3. 'Расставание с любимым, прощание, разлука' как *час распашился объятий, разрыв швов*¹⁹, ср. в "Повести о Сонечке": *Бй неизбежно было от меня оторваться - с мясом души, ее и моей... Сонечку у меня оторвали - вместе с сердцем.*

7.4. Фаталистическая убежденность в неизбежности разрыва, расставания вводит мотив 'последней встречи, конца, встречи-расставания'. Напр. "Поэма Конца", *Поэма Расставания*, в черновом варианте называлась "Поэмой последнего раза" /ИП,768/. *В последний раз!* - лейтмотив всей поэмы, герои которой во время своего последнего свидания проходят *весь крестный путь этапами* - по местам своих прошлых встреч.

7.5. 'Потеря, лишение, пропажа насущного', напр. *терять любимое*, ср. также *потеря голоса поэтом - Пропал, ... Как молоко - Звук из груди. Пусто...* /ИП,276/; ср. *обезголосившая Сафо*.

8.

'Разрушение мифа', процесс обратный 'сотворению мифа', совмещает сит.2 ('несоединение с истинным' - потеря, уничтожение важнейших мифообразующих компонентов, изменение "качественной" структуры элементов ИМ: X теряет свойства 'истинности') и сит.3 ('соединение с неистинным' - превращение мифа в свою противоположность, в обык-

новенную жизнь, как она есть). 'Разрушение мифа' включает мотивы 8.1 - 8.3.

8.1. 'Упрощение' как разрушение структуры 'истинного' X. Разновидностями 'упрощения' являются:

8.1.1. 'Расколдовывание' - уничтожение тайны, разрушение чар, чуда, магии, сказки. Так, поэзия превращается в прозу; тайное становится достоянием всех, фактом жизни.

8.1.2. 'Уплотнение' - бесплотное обрывает плотью (так, тайна обрывает реальными, жизненными подробностями, убивающими эту тайну), невидимое обретает наглядность, конкретность, т.е. земные приметы и признаки.

8.1.3. 'Размягчение, разжижение' - 'твердое' превращается в 'мягкое, жидкое'; мужественное уступает место мягкотелости, связанной с женскостью, женственностью.

8.1.4. 'Раздробление' - сложное целое распадается на части, X теряет 'насущенное', лишается своей сути.

8.2. 'Снижение' - X теряет свое 'высокое' положение: падает 'вниз', сбрасывается с высот. Так, 'высокое' умалется, принижается; 'небесное' - приземляется; распрямленное - съеживается, сгибается, скручивается; 'избранное' - низводится до 'заурядного'; выдающееся - усредняется; 'божественное' - "очеловечивается", "одомашнивается", ср. "Сивилла - младенцу": *Рождение - паденье в дни. С заоблачных недвижных скал, Младенец мой, Как низко пал! Ты дулом бил, ты прахом стал* /ПР,26/.

8.3. 'Приближение к действительности' - возврат, возвращение отдаленного, "далекого от жизни", 'нездешнего' X назад на землю, в сей мир, в жизнь.

Приведем несколько примеров.

Крушение мифа о Черубине де Габриах ("Живое о живом")²⁰ начинается с того, что ее "выслеживают" в жизни. Любители низкой достоверности разгадывают тайну загадочной незнакомки с иностранным именем Черубины де Габриах. Расколдованная Черубина, лишенная чар нездешности, охраняющих ее от губительного контакта с действительностью, грубым вмешательством черни сброшенная - как лунатик с крыльями окликом снизу - с высокой башни своей поэтической судьбы и славы, разбивается о мостовую бита, жизни как она есть.

Ср. стихотворение "А сугробы подаются, Скоро расставаться" /ИП,191/: 'невозможность полного соединения здесь', как невозможность вечной зимы и вечной сохранности *сугробов*,²¹ неизбежное, как смена времен года, расставание в жизни демонстрируется здесь на примере 'конца' зимы с его непреложностью таяния снега. Сугробы тают, истекают *ручьями - слезами* прощального плача. Плач - разновидность 'неистинного' ('влажное', размягченное, "растрепанное", 'некрасивое') состояния *неприбранной души*. Плач по оставленному - это реакция земной части души, сердца на нежелательный разрыв со "своим" в жизни.²² Горы снега дробятся на ручьевые брызги, ср. *Дребезга, дрызга, разлучня, Войня, живодерня...* /ИП,191/; каплями слезных *бус*, мириадами ручьевых жил *истекает жизнь*. Сугробные горы *подаются*, опадают до земли. Чары заколдованного дома разрушаются: *ушли мои ворожи По крутым сугробам...* *Расколдован, разморожен Путь, ручьям запродак...* *ах, в раззор, в раздор, в разводство широки - воротни*. Ср. первую, "слезную" часть расставания лирических героев в "Поэме Конца" - *совместный плач, разрыв сердца, души* - расставание как спуск с горы *вниз*, возврат из красивой сказки *в жизнь, в грязь*.

"Расслабленность" есть 'низшее' состояние души, когда ее составляет *сила*, растроченная впустую. Ср. *напрасность* смерти на *рельсах* в час отчаяния (когда *уезжают-покидают* /ИП,246/), которым обочивается *нелепейшая роскошь, Роскошная нелепость - страсть* /Н, 108/; т.е. это состояние покинутости *вышними силами*. Так, когда "человеческое" в поэте побеждает его божественное начало, он уподобляется *обыкновенному смертному*, низводится с *высокого помоста* "героя" на низкий земной уровень простого, малого человека, жалкого раба. Ср. *И обезголосившая Сафо Плачет как последняя швея* /ИП,246/. Лишенный своего божественного дара, своей высокой сути - *голоса*, поэт лишается *высокого сана*, 'избранное' превращается в *последнее*, *строительница струн, свирельница* - в 'простую' *швею, рукодельницу, певец* - в *недочеловека*: *бессловесную водоросль, болотную цаплю*. *Небожитель любви* снижается до *простолюдина любви*, в поэте побеждает *простая женщина*, плачущая, *голосищая, воющая*. Мужественность гордой, независимой *амазонки*, ср. *стальную выправку хребта*, сменяется женской *покорностью, безропотностью* *бесхребетной водоросли*.²³

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. нашу статью "О некоторых чертах поэтического мира М. Цветаевой" в *Wiener Slawistischer Almanach* 3 (далее условно - /1/). Напоминаем принятые сокращения:

Ц - Цветаева

ПМЦ - поэтический мир Цветаевой

ИМ - 'истинный' мир

ВМ - Высший Мир Абсолютов, часть ИМ

ТМ - 'тот, нездешний' мир, то небо на земле, где реально протекает жизнь Духа, часть ИМ

НМ - 'неистинный' мир, 'этот, сей' мир

'соед.' - 'соединение'

'несоед.' - 'несоединение'

'ист.' - 'истинное'

'неист.' - 'неистинное'

'соотв.' - 'соответствие'

~ - знак 'соответствия'

'несоотв.' - 'несоответствие'

+ - знак 'несоответствия'

2. Данная серия статей является кратким изложением части нашей работы, посвященной анализу ПМЦ. Основными компонентами ситуаций, выделенных нами для настоящего описания, являются исходные инвариантные смыслы: 'соед./несоед.' и 'ист./неист.' Ситуации 1-5:

- сит.1 'соединение неистинного'

- сит.2 'несоединение истинного'

- сит.3 'соединение истинного и неистинного'

- сит.4 'несоединение истинного и неистинного'

- сит.5 'соединение истинного' -

являются, таким образом, описанием ПМ на уровне основных противоборствующих сил ПМЦ - 'ист.' и 'неист.'.

Напомним, что самые общие инвариантные смыслы, лежащие в основе структуры ПМЦ, - это оппозиции 'соотв./несоотв.' и 'соед./несоед.'. Соответственно, их сочетания дают архиситуации более общего характера:

- сит.А 'соединение соответствий'

- сит.Б 'несоединение соответствий'

- сит.В 'соединение несоответствий'

- сит.Г 'несоединение несоответствий'

и, таким образом, являются описанием ПМЦ на самом абстрактном уровне. В этом случае ситуации 1-5 войдут в общее описание структуры ПМЦ как частные случаи, хотя и наиболее актуальные с точки зрения автора как действующего лица описываемой им картины мира.

В ситуациях 1-5 принадлежность элементов к одному миру (ИМ или НМ), т.е. их 'однородность' ('ист.' и 'ист.' или 'неист.' и 'неист.'), или к разным мирам (ИМ и НМ), т.е. их 'неоднородность' ('ист.' и 'неист.'), является выражением их 'соответствия' или 'несоответствия'. Смысл 'соотв./несоотв.' может также, дополнительно, совмещаться с прочими разновидностями этой оппозиции (подробнее см. /1,59-61/).

3. Описание инвариантного "содержания" ситуации сводится к характеристике смысла наиболее типичных разновидностей данной ситуации (мотивов) и не ведется на уровне подробного и формального анализа слагаемых смысловых инвариантов 'ист./неист.', 'соед./несоед.'. Цитируемые примеры также носят чисто иллюстративный, а

приводимые комментарии - описательный, неформальный характер со всеми вытекающими отсюда ограничениями и издержками.

4. Примеры цитируются по следующим изданиям М.Цветаевой:

- Избранные произведения. М.-Л., 1965 (сокр. ИП; в ссылках приводится сокращенное название, иногда с номером страницы)
- Несобранные произведения. Мюнхен, 1971 (НП)
- Незданное. Стихи. Театр. Проза. Париж, 1976 (Н)
- Наталья Гончарова, очерк (НГ)
- Проза. Лондон, 1969 (Пр)
- Незданное письма. Париж, 1972 (П)
- После России. Париж, 1976 (ПР)
- Письма к М.А.Волошину. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1975 г., Л., 1977 (В)
- Герой труда, очерк (ГТ)
- Эпос и лирика современной России, статья (Э)
- Мой Пушкин, очерк (МП)

5. Принцип *каждому - свое* отнюдь не предполагает вариативной множественности "путей" для действующих лиц ПМЦ: выбор жестко задан и ограничен рамками оценочных категорий 'ист./неист.' и, таким образом, "путей" фактически оказывается всего два: 'истинный' и 'неистинный'.

6. Каждое словосочетание в этой цепочке соответствий - это формула, совмещающая все структурные компоненты инвариантной ситуации 'соед. неистинного' - как выражение в "орудийной сфере" (термин А.К.Жолковского и Ю.К.Щеглова, введенный в их работах по модели "Тема - Текст") идеи 'полного слияния' деятеля, действия и объекта действия: объект "прирастает" к субъекту, субъект "срастается" с объектом, - в процессе и в результате интенсивного взаимодействия. Ср. эксплицитное выражение тех же смыслов в "развернутых" формулах и "полных" фразах типа *каждый - со своей Газетой (со своей Экземой!)/ИП,316/; тщетой накачиваются /ИП,317/.*

7. А силу Цветаева *чтила*, даже *враждебную*, веря в *непогрешимость* всякой СИЛЫ. Чтила, даже *завораживалась*, - вспомним, к примеру, ее *завороженность* ангельской красотой Ю.З-ского, которая, по ее же признанию, была *лишь ангельской облицовкой рядового (и нежилого) здания* ("Повесть о Сонечке"), но - *восхищалась* она *лишь ВЫСШЕЙ* силой.

8. Назвав так, дав Брюсову его "настоящее" имя, Цветаева лишь привела в соответствие "душу" и "имя" (одна из ее "забот" как творца мира - вскрыть суть всех явлений в мире и дать всему имя, отражающее его "суть", такова функциональная природа 'соответствий' в ПМЦ), а в данном случае бездушную "вещь" и "имя". Именем наградила - как орденом (*домовой славы*), воздала труженику по делам его. И увековечила, не только самим очерком, но и в названии - "Герой труда" - наподобие надписи на надгробии, дащем имя и "дело" жизни покоящегося в земле, метким словом припечатав, как придавив надгробным камнем - к земле навеки.

9. 'Неистинное' и не может породить 'истинное' (снт. 'несоед. неист. и ист.'), так, *в поте пиущий*, обойденный Богом, не может человеческим усилием - *выколдовать* из себя чуда божьего дара. Пример того же Брюсова, которого *миновала Психея*.

10. 'Пустота' ИМ есть 'низкая пустота' как 'присутствие нена- сущного' ('соед. с неист.') и 'отсутствие насущного' ('несоед. с ист. '), в отличие от 'высшей пустоты' ИМ: 'отсутствие нена- сущного' ('несоед. с неист.') и 'присутствие насущного' ('соед. с ист.').

11. 'Перемена мест' фактически совмещает 'соед. неист.' (сит.1) и сит. 'несоединение неистинного', которая описывает различные нарушения "местных" границ внутри ИМ, напр. "переливание" стихий- ной силы за предел "нормы", всякого рода переступания "меры" ИМ. Диапазон преступлений велик. Это различные формы мятежа, бунта как выход за рамки "положенного", нарушение всевозможных запретов, клятв, заповедей, законов, действующих в рамках этого мира, и 'со- единение' с недозволенным как реакция протеста на ущербность жиз- ни, в которой *ничего нельзя*, порождающая те или иные формы "хаоса". Ср. конфликт "низов" и "верхов", конфликт мировоззрений, ср. рас- крепощенные души стихий; стихийное движение неорганизованных масс - низший уровень неприкрепленных к земле бродячих братств, лишник, за нижним краем "нормы" ИМ находящихся: *вори, цыгане, нищие, под- полная, подвальная Москва*; цыганский или любовный вариант "изме- ны", ср. *Цыганская страсть разлуки! Чуть встретишь - уж рвешься прочь. /ИП,72/, и т.п. выходы в щелку, ср. в удаль, в одурь, ... в насаду, в щелку. /ИП,257/; ибо движение, не выходящее за пределы ИМ, есть некое переливание из пустого в порожнее, кружение без спасительного "исхода" в *высшее*.*

12. 'Равенство' устанавливается лишь на уровне предметов, но не самих участников обмена, которые принадлежат к разным мирам, ср. две последние строки того же четверостишия: *Все равенство на- рушит нос горбатый, Ты горбонос* (печать породы, принадлежности к *высшей расе* ИМ), а он - *курнос*, - описывающие 'контакт ист. и не- ист.' (сит.3).

13. Таким образом, в нашей терминологии, сит.1 'соед. неист.' переходит в сит. 'несоед. неист.' (в данной статье не рассматр.).

14. Напомним, что сит.1-5 отражают устройство мира в ПМЦ с точки зрения 'пристрастной вовлеченности' /1,71/, так что домини- рующим типом души является авторский ее вариант. Описание картины мира в ПМЦ с точки зрения 'беспристрастной вовлеченности' в данной серии статей не рассматривается. Однако важно подчеркнуть само наличие в ПМЦ уровней представления и осмысления мира, выших по сравнению с собственным, лично-авторским. Если Цветаева-"человек" равна своей душе, двойственной, разорванной между "небом" и "зем- лей", и постоянно "разрывается" сама - рвется от 'низшего', в том числе в себе, к 'высшему', соответственно, и к 'высшему' в себе - то Цветаева-"поэт" не равна собственной душе. "Поэт" в ней больше и шире ее "души". Именно это позволило Цветаевой-"поэту" дать в своей картине мира "высшее над собой", т.е. описать такие области мира, которые недоступны ее собственной душе как действующему лицу более низшей ступени ИМ. Иными словами, Цветаева-"поэт" - хозяйин и творец всей, общей картины ее ПМ. Цветаевская "душа", перефра- зируя сказанное самой Ц. о разных типах поэтов, всего лишь *гость тех вершин ИМ, коих другие*, - по ее собственному признанию - *выс- шие* по сравнению с ней, *законные жители-горцы*.

15. Напоминаем, что сит.2 есть частный случай более общей ситуации 'несоед. соответствий'; аналогично соотносятся сит.3 и 'соед. несоответствий'. То же верно и в отношении взаимосвязи си-

туаций: 'несоед. соотв. так как (или: и потому) соед. несоотв.'.

16. Душа, вернее земная ее часть, подверженная соблазну жить наяву, желает или осуществляет 'соед.' со "своим" здесь, в этом мире. Ср. напр., желание *добыть душу* - устами, *утолить душу* - *утолить уста*, *коснувшись уст* (душа является "органом восприятия", а "пять чувств" у действующих лиц ИМ есть *проводники в душу*). Такова "душевная" страсть *некасистой Феды* ("Федра", ИП, 223-225): *То Психеи леств Ипполитови лепети слушать у самих уст*. Ее "послание" к Ипполиту - *стенание нежных уст*, или, что в данном случае то же - крик души, жаждущей через уста заполучить душу любимого. Однако, 'желание' или попытка 'соединения' со "своим" в этом мире либо не осуществляется вообще, либо исполненное желание оказывается 'несовершенным, ущербным', напр. 'временным', так что 'соед.' переходит в 'несоед.' (разрыв связи), что, как мы увидим далее, составляет содержание сит.2. В этом случае сит.'соед. ист. в этом мире' является как бы "предысторией" сит.2.

17. Более общий вариант сит.2 - 'несоед. соответствий' - описывает различные нарушения связей в несовершенном мире, где все подвержено разрушению, распаду, уничтожению, все движение оказывается в конечном счете движением к смерти. Так, *жизненный рост*, движение "вперед" во внешнем мире *земли примет* есть продвижение к смерти: *Цвет вицецвет, скричится стан, рози - в отлет!* /ИП, 671/; *узнаю тебя, гроб, ... смерть, как тебя ни зови, в сине - рост, в сливе - червь: Вечный третий в любви.* /ИП, 279/. Смерть, в различных обликах, точит, разрушает все живое, ср. *смерть-червоточина* /Н, 238/, *отнимая все "приобретенное"* в процессе внешнего роста. Так, *возросшие сыны разъединяет мать и дитя*, *уводит его по пути все большего 'соед. с неист.'* (*тело, плоть, пол, эрос* и т.п.); так ослабевают, теряются, рвутся все связи в этом бренном мире.

18. В данных и аналогичных примерах *разрыв души, размениваемые вечности* относятся к сит.2, а губительное воздействие жизни, времени на душу относится к сит.3 (конфликтное столкновение 'неист. и ист.').

19. Любовь - это шов, связь; душевная любовь как *болевая сосредоточенность* на другом: избраннике души. *Платонова родная половина!* /ИП, 623/ - всю полноту смысла фразы можно оценить лишь зная, кому она принадлежит: Казанова о Генриэте, в разлуке с которой прошла его долгая, бурная жизнь, о ней же, единственной и незаменимой: *Одно-единственное - приключенье*.

20. Великий маг и чудотворец Волошин превращает простую учительницу Дмитриеву в мифическую Черубину де Габриак, загадочную романтическую поэтессу. Восстанавливая нарушенную в этом мире гармонию, мифотворец приводит в соответствие *душу и имя*, "душу" и "тело", т.е. дает душе *сбиться*: творит поэтическую судьбу скромной некрасивой учительницы по образу и подобию ее высской очарованной души.

21. *Вьюга* (вихрь, игра душевных страстей, ср. *Но бивают - страстные сестри! Но бивает - братская страсть!* /ПР, 110/) наметает *сугробы* - высокий сказочный "дом" (*сугроб боярский, Столбовой, дворянский...* /ИП, 191/), мечтанный "приют" для сестри, для братки, отгороженный от остального мира *белокаменной стеной 'вымысла'*:

напеть дружка, намечтать встречу - вариант 'сотворения мифа'. Миф, в том числе миф небесных браков, это результат 'высокой игры', т.е. движения в 'высоком' пространстве - мысли, мечты, воображения, слова, звука. Вьюжный "плащ" (метель: покров-наш-полог) укутывает, укрывает двух, сводя, соединяя их в "пару", скрывает, замечает следы, замораживает, заколдовывает путь, охраняя роман душ - высокую тайну двух.

22. В отличие от сухого, бесслезного промания, бесстрастного разрыва с жизнью - 'вольного отказа от меньшего, низшего ради большего, высшего' (цит.4).

23. Ср. победу высшего начала, мужественную, 'красивую' позицию поэта: не плакать, а петь, голову заломив, глоткой соловьиной, прятать мертвого в песню - песней 'преобразовать потерю в победу' (мотив 'веселой и красивой смерти и истинной победы', сит.5).

Мирослав ДРОЗДА (Praha)

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЕ МАСТЕРСТВО ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА

Милану Яковичу

Основные произведения Е.Замятина (1884–1937) написаны в десятые годы XX века (сатирическая повесть *Уездное* издана в 1913 г., сатирическая science-fiction *Ми* написана в 1920 г.).

Предшественники Замятина – А. Белый, А.Ремизов, отчасти М.Горький, продолжатели – советские прозаики, главным образом члены кружка *Сергиюковых братья*, для которых Замятин (вместе с Горьким) стал своего рода крестным отцом и опекуном.

Его проза представляет собою переход от модернизма к прозе авангарда. В.В. Шкловский называл его "эпигонем Андрея Белого"¹. Сам Замятин считал основной задачей современной ему прозы синтез реализма и символизма: *синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символике, синтезированный бит, синтез фантастики и бита, опыт художественно-философского синтеза (...)* одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма.²

Характерной чертой модернистской прозы являлось предположение о двухслойной иерархии реальности. Например, в романе А.Белого *Серебряный голубь* провинциальный быт народной мистической секты – маска, прикрывающая собою демонический замысел захвата мира; в повести А.Ремизова *Крестовые сестры* умирание обыкновенной кошки перерастает в экзистенциальный ужас всякой брошенной в космос отдельной, всегда одинокой и страдающей жизни, превращается во "вселенскую тошноту" (формула К.Чуковского). Из этого вытекают м.п. и особенности сюжета модернистской прозы.

По словам Ю.М.Лотмана, *сюжетные тексты всегда представляют собой "случай", происшествие ... – то, чего до сих пор не бывало или не должно было быть.*

Сюжетный текст – борьба между некоторым порядком, классифика-

кацией, моделью мира и их нарушением. Один пласт такой структуры строится на невозможности нарушения, а другой - на невозможности ненарушения установленной системы. ...

*Сюжет - последовательность значимых элементов текста, динамически противопоставленных его классификационному строю.*³

Особенность построения сюжета в модернистской прозе состоит в следующем: Действующий порядок бытовой реальности сталкивается с более высоким, скрытым под поверхностью явлений, порядком; такое противопоставление раскрывает в исходном порядке отсутствие внутреннего, имманентного смысла (т.е. распад порядка, хаос), превращая бытовую реальность в материал знака-символа. Символ является элементом языка, списывающего порядок второго плана - универсальный, который, однако, в конце концов оказывается опять-таки хаосом, но на этот раз хаосом всемирным - всемирным злом.

Поведение героев в плане бытового порядка - бессюжетное, так как оно состоит из действий, соответствующих данному порядку. Во втором плане, однако, оно образует сюжет, т.е. как раз в этом плане случается "то, чего до сих пор не бывало или же не должно было быть": последовательность бессюжетных в бытовом плане поступков персонажей выливается в финальное событие, оказывающее влияние на первый план, разрушающее его, окончательно доказывая, таким образом, его хаотичность (отсутствие смысла). В романе А.Белого *Серебряный голубь* роль такого финального события выполняет убийство сектой "голубей" Дарьяльского. В *Крестовых сестрах* А.Ремизова в самом начале совершается событие - обвинение "маленького человека" (в гоголевской *Шинели* такого рода событие - кульминационное звено сюжета), выполняющее роль вступительного эпизода. Этот эпизод, однако, не получает настоящего сюжетного продолжения; вместо него наступает повторение и варьирование одной и той же исходной ситуации, которая, лишаясь благодаря своей повторяемости локального значения, лиризуется и в результате бессюжетного, лирического нарастания и, таким образом, усиления основного настроения, в заключение вновь выливается в событие - в самоубийство героя. В нем раскрывается космически экзистенциальная сущность судьбы героя.

Максим Горький, современник модернистов, в своем творчестве тоже исходил из принципа известного преодоления лишенной собственного смысла и порядка реальности. Однако в его прозе быт не превращается в материал космически экзистенциальной символики; Горький

противопоставляет быту идеологические жесты, волевые состояния героев, представляющие собой проекты будущего, наделенного смыслом порядка. Вот почему столь часто его герои - идеологи собственного конфликта с бессмысленным миром; здесь сюжет строится в виде пути к осознанию персонажем общего, "всемирного" значения этого конфликта.

Тогда как иерархия мира модернистской прозы - двухслойная, мир Горького - дихотомичен. То, что у символистов выступает в качестве второго, "настоящего" смысла, у Горького становится идеей против реальности.

Мир прозы Е.Замятина тоже основывается на дихотомии. Он является резко разьединенным, состоит как будто из двух равноценных и взаимозаменяемых источников, ни один из которых по отношению к своей противоположности не выполняет роли знака. В отличие от Горького, однако, замятинская дихотомия не исходит из принципа преодоления реальности путем образования идеологического проекта.

Свою философскую и эстетическую концепцию Замятин изложил в статье *О литературе, революции, энтропии и прочем*. Там он сказал м.п. следующее: *Революция - всюду, во всем; она бесконечна, последней революции - нет, нет последнего числа. Революция социальная - только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше - космический, универсальный закон (universum) - такой же, как закон сохранения энергии, вырождения энергии (энтропия). Когда пламенно-кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная магма покрывается догмой - твердой, окостенелой, неподвижной корой. Догматизация в науке, религии, социальной жизни, искусстве - энтропия мысли, догматизированное - уже не сжигает, оно греет, оно - тепло, оно - проглядно. Однако пусть пламя остывает завтра, послезавтра (в книге бития дни равняются годам, векам). Но кто-то должен видеть это уже сегодня и уже сегодня еретически говорить о завтра. Еретики - единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли.*⁴

По Замятину мир - борьба двух одинаково важных начал, требующих для себя универсального значения. Разница между ними состоит лишь в том, что энтропическое состояние мира представляет собой как раз "порядок, классификацию, модель", официальную норму, тогда как энергия - неофициальна, она - меньшинство, т.е. она - источник "случаев", сюжетов.

Фабулы замятинских сюжетов гораздо более четкие и цельные чем фабулы модернистов или Горького. Их четкость и цельность вытекает из четкости обоих полюсов действия - порядка и изменения. При всей своей "энтропичности" бытовая реальность не теряет характера порядка, классификации; наоборот, она ведет себя именно как система, активно выявляя свои качества, свою сущность. Представители же энергии, замятинские герои, вступают с ней в трагические, лишенные малейшего оттенка комичности, столкновения.

Повествовательное оформление этой точки зрения сложнее теоретического. Замятин строит, в сущности, одну основную нарративную позицию. Она представляет собою прямую противоположность фактической авторской позиции и основана на *приятии официальной точки зрения*.

Тогда как с точки зрения автора

воображаемая ценность = реально - отрицательная,
отрицательное явление * реальная ценность,

с точки зрения повествователя

воображаемая ценность = реальная ценность,
отрицательное явление воображаемое = реальное.

Из такого противопоставления формального говорящего (повествователя) реальному (автору) вытекает существенная *ироничность* замятинской прозы.

С точки зрения автора, в ироническом ключе текста рассказчик, отстаивая официальный порядок, выглядит некомпетентным, "глупым". Наоборот, с точки зрения рассказчика настоящим, "глупым" (или наивным, безумным и т.п.), непонятым выглядит все противоречащее официальному мнению (оно же близко позиции автора). Таким образом, сюжет и олицетворяющие авторский идеал персонажи (бунтари и еретики) являются предметом описания, в котором именно смысл событий остается непонятым и искаженным.

Литературный текст строится в виде сообщения, эксплицитная информационная ценность которого - низкая или даже ложная, тогда как имплицитная - большая; последняя, однако, требует повышенной интерпретативной активности читателя. Условием обнаружения ее является определенное напряжение между *формальным и реальным адресатом текста*.

Всякий текст содержит в себе (в свернутом виде) определен-

ный "образ аудитории". Художественный текст, однако, отличается тем, что он, как правило, *воспринимается не тем, кому адресован: любовное стихотворение делается предметом печатной публикации, интимный дневник или эпистолярная проза доводятся до общего сведения. Одним из рабочих признаков художественного текста можно считать расхождение между формальным и реальным адресатом. В художественном тексте ориентация на аудиторию, на определенный тип коллективной памяти перестает быть автоматически имплицированной в тексте и становится значимым (т.е. свободным) художественным элементом, который может вступать с текстом в игровые отношения.*⁵

Заятин обдуманно пользуется этой возможностью. Формально его прозы адресуются не реальному читателю, а специфической публике, придерживающейся одинаковых с рассказчиком взглядов. Поэтому многие сообщаемые повествованием факты с точки зрения формального адресата не нуждаются в истолковании, а те, которые не соответствуют аксиологии коммуникативной общности формального говорящего и адресата, представляются бессмысленными и "глупыми". В таком сообщении сюжет получает вид цепи ошибок и глупостей, лишенных внутреннего смысла.

Наглядным примером резкого расхождения между формальным и реальным адресатом является форма *дневника*, которой Заятин воспользовался в романе *Ми*. Дневник - форма речи, предназначенной для особенно узко ограниченной аудитории, т.е. для самого себя; субъект текста становится собственной аудиторией и коммуникация протекает полностью в сфере индивидуального и частного горизонта. Разница между говорящим и адресатом, в сущности, является разницей во время созидания и восприятия сообщения (дневниковая запись предназначена самому себе, но для чтения в другое время, в будущем). В романе *Ми* пишущий дневник выступает представителем полностью энтропической общественной структуры будущего; "не понимая", он отмечает все проявления антиэнтропичности, происходящие из более свободного прошлого, которое является - настоящим временем читателя. Расхождение между формальным и реальным адресатом резко обнажено.

Особенно часто Заятин прибегал к повествовательной форме сказа. Сказ - повествование в виде устной речи члена определенной общности. "Сигналы устного говорения", которыми пользуется автор в таком повествовании, свидетельствуют о присутствии *слушателей*,

т.е. явно несовместимого с читателем адресата, Будучи голосом специфической сказовой среды, это повествование отмечено *локализованностью*, т.е. *ограниченной компетенцией*.⁶ Замятин последовательно использует именно это качество сказа; его сказитель сообщает о событиях с точки зрения аксиологии рутинного быта отсталой в смысле культурности и пошлой в смысле этическом аудитории.

Например, в повести *Север* в качестве *нормального* описано развратное поведение богатого купца Кортомы, которому за его деньги и подарки обязательно должна подчиниться любая избранная им женщина. А когда он пытается соблазнить и Пельку, жену центрального героя повести Марая, с точки зрения сказителя это, в сущности, такой же случай, как и все остальные; разница лишь в том, что Пелька "по глупости" долго сопротивляется Кортومه, "недооценив" предлагаемую им высокую плату. Настоящая причина измены Пельки, разумеется, совершенно другого порядка - это ревность, обида на Марая, полностью отдавшего себя заданию, долженствующему улучшить жизнь земляков и оттеснившему, таким образом, в душе героя любовь его к жене на задний план; измена должна потрясти его, заставить осознать цену любви. Рассказчик, разумеется, "не замечает" настоящей причины поведения Пельки, такие побуждения находятся вне его аксиологического горизонта. Одинаково рутинным является и его подход к Марая, к его мечте о создании огромной керосиновой лампы, призванной в полярную ночь осветить всю северную местность. Сказитель разделяет только примитивность, незнание героя, например, в таком-то рассуждении о Петербурге: если там, мол, имеется, "улиц сорок, а может и пятьдесят", то "как же там не заблудиться в улицах"? Марееву идею общей "лампы" он понимает только в аспекте техническом, не сомневаясь в ее осуществимости, но не имея, вместе с тем, ни малейшего понятия о ее нравственно-экзистенциальном смысле. Поэтому равнодушное отношение Марая к дразнящему поведению Пельки представляется ему таким же "глупым", каким он считает первоначальное сопротивление героини купцу.

Таким образом, в рисуемой замятинским сказом общности существуют одни только рутинные отношения материально-бытовой пользы и "глупые", несовместимые с этой пользой, отношения и поступки.

Сказ прекрасно подходил для построения сознания ограниченной в умственном и нравственном смысле общности. Замятин сумел, однако,

создать впечатление такой же ограниченности и в рамках т.н. *авторского повествования*, например в избличающей английское пуританское и фарисейское мещанство повести *Островитяне*. Первая фраза этого произведения звучит так: *Викарий Дьюли - бил, конечно, тот самый Дьюли, гордость Джестонда и автор книги "Завет Принудительного Спасения"* (разрядка моя, М.Д.). Здесь персонаж описан в виде лица, известного адресату, как живущему в одинаковом с повествователем крае человеку, т.е. публике, горизонт которой ограничен общим ей и рассказчику опытом. Этот опыт - не опыт реального читателя, который не обязан знать предшествующие началу действия биографические данные героя.

Возможна и (ироническая) *поэтизация* повествования, т.е. описание поведения персонажей с оттенком сентиментального любования энтропическими чертами и наивного непонимания по отношению к попыткам нарушения энтропического порядка. Такая стилизация встречается, например, в сатирическом рассказе из английской среды *Ловец человек* (о ревнителе нравственной чистоты, на самом деле просто ревностном шпице, шантажирующем выслеженных им любовников, и о том, как ему изменила собственная его жена). Такое повествование содержит образ *банально-литературной публики*, любящей сентиментальные штампы, отличающейся таким же ограниченным горизонтом, какой характерен для повествователя и родственных ему персонажей.

В маске поэтизирующей гиперболы особенно четко выявляется одна существенная черта замаятинской прозы, а именно *противоречие между повествованием и его предметом*. Определяющий облик повествователя принцип *ограниченного горизонта* требует - в качестве противовеса к себе - *ярких и четких вещных явлений*. Так как рассказчику для его задания "недостает" психологической и этической подготовки, он в состоянии описать персонажей, по преимуществу, в их внешних жестах. Он повествует о событиях только с точки зрения их вещного облика, без разъясняющего их смысл комментария. Очень часто он приравнивает героев к конкретным предметам (например, к самовару). Описывая их поведение, он порою отмечает и их высказывания, не пытаясь, однако, создать цельную картину их сознания. Внутренняя речь дается лишь в виде сопроводительной детали их практических поступков; она не интровертна и всегда коротка.⁷

Таким образом, в повествовательной структуре ограниченного горизонта роль актипода по отношению к рассказчику выполняет построенный определенным образом вещный облик реальности, который, с одной стороны, помещается в умственный и нравственный кругозор рассказчика и, с другой, достаточно четок для того, чтобы читатель сам смог по-своему истолковать его. Это особое *о в к е ш н и е* сюжета создает опору для осознания авторской точки зрения - авторской иронии.

Вот почему в прозе Замятина столь важную роль играет т.н. *визуальный лейтмотив* или, по терминологии В.Шкловского, *проходящий образ*. Шкловский описал его следующим образом:

... Этот прием состоит в том, что определенная характеристика, нечто вроде развернутого эпитета, сопровождает героя через всю вещь, он показывается читателю с этой стороны. Если нужно изменить героя, то изменение представляется в плане той же первоначальной характеристики.

Например, герой определен, как трактор, взбешенный, он будет сравнен с трактором без руля. Иногда вместо характеристики героя указываются его атрибуты, например, пенсэ, тогда характер его можно изменить, только сляе с него пенсэ.

Образ, раз установленный, вполне заменяет (у Замятина) предмет и как-би действует вместо него.

Таким образом, Замятин канонизирует протекающие образы.

У него образ имеет самостоятельную жизнь и начинает развиваться по законам своего ряда.⁸

Шкловский заметил, что *протекающие образы* не только замещают порой героя, но даже сами начинают определять его поведение, т.е. замещающая деталь до определенной степени обособляется и, таким образом, в структуре произведения поднимается до уровня персонажа.

Освобождение визуального лейтмотива от бытоописательной функции и от роли элемента портрета, повторное называние его и, таким образом, превращение в прямого носителя идейного смысла - все это можно встретить уже в прозе русского модернизма, главным образом в творчестве А.Белого и А.Ремизова. У Белого - в романе *Петербург* - эта тенденция доведена до многосторонней гротескной амбивалентности структурных планов текста, до художественной игры, втягивающей в сферу гротескного смеха даже идеологическую серьезность и строгость собственных мировоззренческих конструкций автора. В этом от-

ношении А.Белый стал прямым предшественником авангардной прозы.

В модернистском тексте освобождение детали от бытоописательной роли обусловлено пониманием быта как сферы, лишенной собственного смысла и превращенной в материал символического описания второго плана мира. Замятин по-своему использовал это завоевание. Его визуальные лейтмотивы не образуют особого символического плана; они всегда прикреплены к образу героя, замещая собой одновременно его портрет, характер и центральную идею. Так как судьба героя раскрывается в их повторном появлении и это почти монотонное повторение придает им четкость, определенность - их последовательность создает прочную опору для читательской реинтерпретации рассказываемого.

Формальным участникам коммуникации (дневниковому я из романа *Ми*, сказовой публике, жителям Джесмонда в *Островитянах* и т.д.) повествование адресуется с заявкой на максимальную содержательность, информационную ценность. Читатель же воспринимает его как неудовлетворительное, ошибочное, глупое. Однако сообщение, получаемое им от повествователя, далеко не тождественно сообщению, исходящему от автора. Основной иронический жест текста, опираясь на четкий облик и последовательность визуальных лейтмотивов, вместе с произнесением любого утверждения актуализует имплицуемую ему, невысказанную противоположность его. И последовательность этих имплицитных элементов образует собственный "антиэнтропический" смысл текста.

Рассказчик "проходит мимо" этого смысла, он не в состоянии раскрыть его, даже не знает о его существовании - роковому поражению героя соответствует роковое непонимание повествователем рассказываемого. Так как, однако, речь идет о непонимании основных нравственных ценностей, это придает плану невысказанного смысла трагическую окраску.

Трагические герои, "непонятые" рассказчиком, олицетворили собой положительную сторону замятинского идейного мира, создавая, таким образом, противовес его иронии. Взаимоотношение трагического героизма и сатирически схваченной пошлости в разных текстах не одинаково. Ранняя повесть *Уездное* - чисто сатирическая. В картинах мещански-пуританской Англии (*Островитяне*, *Ловец человек*) сатира преобладает. В сказах, написанных во второй половине десятых и в двадцатые годы, преобладает трагичность.

Замятин был сатириком. Его проза в точности соответствует

пониманию сатиры, сформулированному в трудах М.М.Бахтина. В книге о Рабле Бахтин пишет: *Чистый сатирик, знающий только отрицательный смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, - этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся.*⁹

Замятинская проза не гротескна. Гротескный образ - опять в понимании М.М.Бахтина - характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы; он амбивалентен, т.е. в нем даны оба полюса изменения. Гротескное тело не отграничено от остального мира, оно выходит за свои пределы, смешано с миром, с животными, вещами, оно космично. Гротескный образ сближает далекое, сочетает взаимоисключающее. Гротеск разоблачает господствующие представления о мире, всякую нечеловеческую необходимость, как относительную и ограниченную. Гротескный образ содержит момент побежденного страха. В нем грозное становится смешным, страшное - "веселым страшилищем".¹⁰

Сатирические образы Е.Замятина лишены амбивалентности; они даны не в развитии, в метаморфозе, а в повторном проявлении единственного качества. Благодаря четкой мономотивичности герои именно отграничены от мира, никогда не смешиваясь с ним. Разоблачая господствующие представления о мире, сатира Замятина раскрывает не их относительность и ограниченность, а абсолютную противоположность авторскому идеалу. Герои Замятина не знают страха; но их столкновение с энтропическим миром не превращает этот мир в "веселое страшилище", а - скорее наоборот - утверждает его страшную власть, разоблачая лишь его отрицательную нравственную сущность.

Для раскрытия специфики эстетической ориентации Замятина воспользуемся сравнением его ранней повести *На куличках* с *Крестовыми сестрами* Ремизова. Обе повести написаны в форме сказа. Ремизовский сказ исходит из отождествления голоса сказителя с голосом героя, с его внутренней речью, причем напрасные поиски причин страдания героя и его одиночества в обыденной жизни перерастают в голос экзистенциального вопрошания всего человечества. Сказ в повести Замятина (в большей степени, чем в какой это имеет место в его прозе более позднего времени) тоже в известной мере разделяет точку

зрения мятущегося и страдающего сознания "маленького человека" (хрестоматийно-романтического, мечтательного, жаждущего большого дела Андрея Ивановича, и забитого поручика Тихменя, доведенного до самоубийства неопределенностью насчет своего отцовства). Однако слияние голоса сказителя с голосом персонажа никогда не достигает такой степени, чтобы голос героя смог отделиться от своего носителя и, таким образом, стать "голосом текста" вообще, чем-то вроде лирического припева, с которым мы имеем дело у Ремизова. В повести Замятина совпадение сказа с голосом героя представляет собою лишь совпадение двоякого незнания - не унисон космической неизвестности; рассказ доводится не до раскрытия универсального смысла вопрошания героя, а до окончательного разоблачения его личной бездарности и пошлости. Трагизм - привилегия антипода, другого героя, внутренний мир которого для данного сказового сознания остается недоступным и который, поэтому, описан лишь в своих внешних жестах. Таким образом, даже "ремизовские" положения в повести Замятина подчиняются основной сатирико-иронической установке.

С историко-литературной точки зрения прозу Замятина можно назвать *символическим реализмом*. Освобожденные от бытоописательной роли лейтмотивы, наделенные характерографическим и идеографическим значением, использованы в качестве *символов*, т.е. они выражают собою смысл, который гораздо шире их обычного предметного значения. Эта символика, однако, не преобразует мир в иерархию бессмысленного быта и сверхбытового смысла; она строит его как попрание мономотивических, сведенных до единственной черты и в ней крайне резко очерченных *типов* - представителей борьбы двух обих жизненных начал.

Замятинская проза резко отлична от реализма с его типизацией бытовой реальности и психологизмом; она расходится и с модернистской проекцией космически-духовного смысла. В этом отношении она родственна эстетической ориентации авангарда, его антипсихологизму и "вещизму". Однако она не доходит до настоящей авангардной деиерархизации мира, до принципа соположения структурных элементов. У нее своя особая, строгая иерархия, основывающаяся на последовательно перевернутой системе ценностей официальной аксиологии, на их подчинении основной оппозиции "энергия - энтропия". Аналитичности, юкстапозитивности, обнаженному экспериментаторству авангарда противостоит

ее синтетичность, фрагментарности - цельность, стремление к законченности и сжатости действия. Оптимистической утопичности - скептическое бунтарство, трагизм в понимании человеческой судьбы. Авангардной точке зрения на художественную структуру как на своеобразный, свободно перестраиваемый мир, свободной игре формой противостоит замятинская серьезность моралиста, надевшего маску сатирика.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См. его книгу: Пять человек знакомых, Заккнига 1927, 43 и сл.
2. Е.ЗАМЯТИН, Лица, Нью-Йорк 1955, 210.
3. Ю.М.ЛОТМАН, Семиотика кино и проблемы киноэстетики, Таллин 1973, 85-86.
4. Писатели об искусстве и о себе. Сб. статей, № 1, Москва-Ленинград 1924, 67-68
5. Ю.М.ЛОТМАН, Текст и структура аудитории. Труды по знаковым системам IX, Тарту 1977, 55, 58, 61.
6. В сказках Н.С.Лескова встречается особое обрамление, в котором описана ситуация произнесения сказа и, прежде всего, публика, к которой обращается рассказчик. Эта публика реагирует на рассказ, произнося реплики, и сказитель не только отвечает на них, но и сам призывает ее к диалогической реакции и т.п. Замятин (так же, как и Ремизов) не создает эксплицитного образа слушателя, довольствуясь тем, что образ его в свернутом виде содержится в самой стилизации сказового говорения.
7. Лишь в сказках внутренняя речь встречается сравнительно часто. Здесь она - речь совпадающая с голосом рассказчика; она не отмечена графически (в кавычки Замятин ставит лишь такую внутреннюю речь, которая полностью входит в контекст внешнего поведения героя). Этот прием - не путь проникновения в душу героя; он вызывает впечатление слияния горизонта рассказчика с горизонтом героя, т.е. он призван усилить впечатление несуровности рассказчика. Таково, например, слияние сказа с внутренней речью в рассказе Африка (элементы внутренней речи отмечены разрядкой):
И осенило тут Федора Волкова: Индрик - капитан, вот кто скажет про Африку - то. Господи - боже мой, как же не скажет? С Индриком - еще отец Федора Волкова в океан промышлять захивал. И бивало, придет к отцу Индрик - рассказывать как начнет про океан Индейский: только слушай. Все позабил - а вот одно Федору по сю пору запомнилось: бежит, будто, слон - и трубит в серебряную трубу, а уж что это за труба какая - бог весть.

8. В. ШКЛОВСКИЙ, Пять человек знакомых, 50. Рядом с выражением *протекающий образ* Шкловский употребляет и *проходящий образ*, см. там же, 53.
9. М. БАХТИН, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, Москва 1965, 15-18.
10. См.цит. выше книгу, 30-32, 38-39, 101-102.

Wolf SCHMID (Hamburg)

THESEN ZUR INNOVATORISCHEN POETIK DER RUSSISCHEN
GEGENWARTSPROSA

1. Die Ablösung des sozialistischen Realismus
2. Das Thema
3. Substanzen und Formen der Fabel
 - 3.1. Die chronologisch-lineare Fabel
 - 3.2. Die retrospektiv-analytische Fabel
4. Die Transformation der Fabel zum Sujet
 - 4.1. Das neue Sujetprinzip
 - 4.2. Selektion und Konkretisierung der Fabelsegmente
 - 4.3. Die Komposition des Sujets
 - 4.4. Die Perspektivierung
5. Der Textaufbau
 - 5.1. Personentext und Erzählertext
 - 5.2. Die Textinterferenz
6. Die Gattungsform

Само по себе настоящее искусство никогда не только не стремилось к условности, но вечно болело попыткой избежать ее. Освободиться от пут условности, окостенений, как раз того, что можно назвать формализмом, освободиться и приблизиться к живой правде - вот механизм рождения новых форм. Это просто освобождение от прошлых, тесных или неспособных выразить новое форм, раскрепощение, выход на простор, приближение к живому. Назвать это формализмом - все равно что назвать черное белым.

Andrej Bitov, *Žizn' v vstrečnižu pogodu*

1. Seit Mitte der fünfziger Jahre vollzieht sich in der sowjetischen Literatur die Ablösung des sozialistischen Realismus, in den offiziellen Organen programmatisch kaum artikuliert, theoretisch, von Literaturkritik und Literaturwissenschaft, nur andeutungsweise konstatiert, in der literarischen Praxis und auch in der Editions politik der Staatsverlage aber unaufhaltsam progredierend. Vor allem die erzählende Prosa desavouiert seit dem zweiten Tauwetter (1956) immer unverhohlener die

Postulate des offiziell heute noch gültigen Kanons und orientiert sich an neuen Normen, hinter denen sich bereits eine ganzheitliche innovatorische Poetik abzeichnet. Alle Versuche, das präskriptive Konzept des sozialistischen Realismus durch elastische Definitionen und entsprechend weitere Grenzziehungen für die neue Prosa zu retten, Inhalt und Umfang der - wie man jetzt sagt - "Methode" des sozialistischen Realismus¹ so flexibel zu bestimmen, daß zumindest eine grundsätzliche Orientierung der abweichenden Literatur an deren "Basisprinzipien" gesichert erscheint, sind von vornherein zum Scheitern verurteilt. Schon lange geht es den neuen Prosaikern nicht mehr darum, verkrustete Prinzipien aufzuweichen oder das Terrain des Schreib- und Beschreibbaren schrittweise auszudehnen. Die Normenablösung zielt vielmehr auf das Herzstück des sozialistischen Realismus, die Dominanz der sozialpädagogischen Funktion.

Welche Aufgaben sich die neue Prosa stellt und zu welcher Funktionenhierarchie sie tendiert, mag deutlich werden, wenn wir in groben Umrissen, idealtypologisch skizzieren, wie sich die innovatorische Poetik in den einzelnen Ebenen und Teilstrukturen des Erzählwerks geltend macht.

2. Den augenfälligsten Wandel bietet das Thema. An die Stelle des Gesellschaftlichen tritt das Private. Protagonisten der dargestellten Welt sind nicht mehr die typisierten, auf kollektive Merkmale reduzierten Figuren, die Repräsentanten der im antagonischen Konflikt stehenden sozio-ideologischen Gruppen, der Revolutionär, der Rotarmist, der Bauer des Neuen oder der Reaktionär, der Weiße, der Schädling usw., sondern individuelle Persönlichkeiten², komplexe Charaktere, die sich jeder Bewertung nach der simplen Dichotomie von Positiv und Negativ entziehen.

Mit diesen gemischten Charakteren haben Literaturkritiker, die sich an den reduzierten Typen des sozialistischen Realismus orientieren, naturgemäß Schwierigkeiten. Wie weit die konservative Kritik hinter den Normen der neuen Prosa zurückbleibt, bezeugt etwa die Diskussion *Obsuždaem novye povesti Ju. Trifonova* in den *Voprosy literatury*³: Michail Sinel'nikov⁴ hält dem Autor der *Moskovskie povesti* vor, er habe seine "staatsbürgerliche Aufgabe", das zeitgenössische Spießbürgertum zu analysieren, aus zwei Gründen nicht hinreichend erfüllt. Erstens habe er die Darstellung des gesamtgesell-

schaftlichen Hintergrundes und somit auch der gegen die *obyvatel'sčina* gerichteten Kräfte ausgespart und sich isolationistisch auf die "kleine Alltagswelt" seiner Helden konzentriert. Zweitens profilierte er durch die Handlung zu wenig eindeutig und konsequent seine Bewertung der Protagonisten; die positiv konzipierten Figuren wiesen Charaktermängel auf, die sie - letztlich gegen den Willen des Autors - in eine Reihe mit den zu kritisierenden Spießern stellten. Trifonov repliziert, indem er zunächst die ihm unterstellten Intentionen zurückweist:

На хотел я писать об интеллигенции и о мещанстве. Ничего подобного даже в уме не держал. [...] Я имел в виду людей самых простых, обыкновенных. Ну, там инженеров, скажем, домохозяйек, преподавательниц, научных работников, заводских мастеров, драматургов, домработниц, студентов и так далее. [...] еще раз повторяю: ни о каких мещанах я писать не собирался. Меня интересуют характеры. А каждый характер - уникальность, единственность, неповторимое сочетание черт и черточек.⁵

Die Klage der Kritiker über den Mangel an positiven Helden in seinen Werken nimmt Trifonov zum Anlaß, die vom sozialistischen Realismus geforderte Polarisierung der Personen ad absurdum zu führen:

А ведь очень интересно: как эти критики себе представляют положительный персонаж? Как его узнавать? Взять иного критика и спросить: "Вы-то сами, извиняюсь, конечно, кто будете: положительный персонаж или же отрицательный?" Критик, наверно, сконфузится [...]. А другой критик [...] удивится: "Смешно вы спрашиваете! Разве можно о живом человеке так примитивно, однозначно? ..." О живом человеке нельзя, о литературном персонаже - можно. Вот этого я не понимаю. [...] Человек есть сплетение множества тончайших нитей, а не кусок голого провода под током, то ли положительного, то ли отрицательного заряда. Надо вырывать из живого тела нить за нитью, это больно, мучительно, но другого выхода нет.⁶

Die wiederentdeckte Persönlichkeit erscheint nicht mehr als Resultante gesellschaftlicher Faktoren, ja ihre sozialen Koordinaten sind zuweilen ostentativ ausgespart. Diese Verweigerung der sozial-kontextuellen Einbettung mag man als subjektivistisch etikettieren. Vorsichtig sollte man jedoch mit dem Begriff des Individualismus umgehen. Denn der neue Prosaiker verhält sich skeptisch gegenüber der Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit. Ihn interessiert das Subjektive zumindest auch als Ausdruck des anthropologisch Konstanten. Infolgedessen nimmt er seine Themen aus dem Bereich der ewigen Probleme wie Liebe, Eifersucht, Entfremdung zwischen Menschen, Jugend, Alter, Tod. Oft profiliert er an ihnen gerade jene Züge, die

ihren überindividuellen, überzeitlichen Charakter hervorkehren. Beispiele dafür finden wir in Jurij Trifonovs *Moskovskie povesti* (*Obmen* [1969], *Predvaritel'nye itogi* [1970], *Dolgoe proščanie* [1971], *Drugaja žizn'* [1975]), in den Erzählungen Vasilij Šukšins, in Valentin Rasputins Kurzromanen wie etwa *Poslednij srok* (1970) und insbesondere in der frühen Prosa Andrej Bitovs (Sammelbände *Bol'šoj šar* [1963], *Dačnaja mestnost'* [1967], *Aptekarskij ostrov* [1968]), deren Helden als relativ abstrakte Träger von Charaktermerkmalen und Bewußtseinslagen konzipiert sind⁷.

Am Beginn der neuen Literatur stand die sogenannte *molodaĵa* oder *molodežnaja proza* der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre (Vasilij Aksenov, Anatolij Gladilin, Irina Grekova, Jurij Nagibin, Vladimir Vojnovič, Andrej Bitov u. a.). Den Namen erhielt diese Richtung, die maßgeblich von westlichen Vorbildern, insbesondere Jerome D. Salingers *Catcher in the Rye*, geprägt war, nach ihrem Helden, dem jungen Menschen⁸. Mit seiner noch unstabilen Psyche und seinem kritischen Bewußtsein erhob ihn die neue Prosa zum Modell des Menschen schlechthin. Die vorübergehenden psychischen Zustände der Pubertät, moralischer Rigorismus, Sensibilität für die Wahrheit und Respektlosigkeit gegenüber allem Offiziellen bildeten ein charakterologisches Paradigma, mit dem die *molodaĵa proza* gegen das allzu einfache Menschenbild der etablierten Literatur zu Felde zog:

A major result of [the campaign against the simplistic representation of human nature in literature] was the introduction of a new kind of protagonist into works of short fiction, either by adding new dimensions to the traditional "positive hero" or, less frequently, by entirely discarding the traditional mold. The general characteristics of these protagonists [...] were a degree of restlessness and bewilderment, a lack of self-confidence, disappointment over the prosaic and sometimes immoral quality of the life about them, uncertainty and apprehensiveness about the future, doubts and reservations about certain prevailing social standards and modes of behavior, and an aversion to ideological generalizations and pronouncements and to the language in which they had conventionally been expressed. In such protagonists these qualities were usually tempered by innate feelings of personal pride, a healthy humility, occasional playful, mischievous exuberance, and a habit of expressing oneself ironically.⁹

Der neue, jugendliche Held führte die Literatur wieder auf Schauplätze, die lange Zeit übersehen oder gar tabuisiert worden waren:

В стерилизованный мир "производственного романа" вежи и быт допускались со строгими ограничениями; в новой же повести появилась не только улица как путь на завод, но и вечерняя улица, не

только конструкторское бюро, но и курилка этого бюро; герой появился в ней не только у своего станка или в лаборатории, но и в универсаме, на остановке, в очереди за сигаретами, в общении со случайными прохожими, в троллейбусе, в метро. Эта многосторонность современного быта демонстрировалась как принципиальное завоевание.¹⁰

Um die Mitte der sechziger Jahre war die innovatorische Kraft der *molodaja proza* erschöpft. Ihr ironisch-parodistischer Erzählton, der sein Publikum provozieren, ja schockieren wollte und dieses Ziel - wie die Reaktion der Literaturkritik zeigt - anfänglich durchaus erreichte, war zur Manier geworden und hatte bereits - deutlichstes Anzeichen seiner Automatisierung - Eingang in die Genres des Zeitungsfeuilletons, der Reiseskizze, der Reportage, der Rezension gefunden (die *Literaturnaja gazeta* eröffnete gar die neue einschlägige Rubrik *Ironičeskaja proza*)¹¹. Die führende Stelle in der literarischen Hierarchie nahmen mittlerweile die sogenannte *derevenskaja proza* (Vasilij Belov, Viktor Astaf'ev, Fedor Abramov, Vasilij Šukšin, Valentin Rasputin u. a.), die Prosa aus dem Milieu der städtischen Intelligenz (Jurij Trifonov) sowie die Erzählungen Andrej Bitovs ein, der bereits in seinen ersten *rasskazy* den ideologischen und stilistischen Rahmen der *molodaja proza* gesprengt hatte. Die neuen Strömungen eigneten sich freilich die thematischen Bereiche an, die die *molodaja proza* erschlossen oder - nach zwanzig Jahren reduzierter Gesellschaftsthematik - wiederentdeckt hatte und radikalisierte - nunmehr meist ohne versöhnlichen Humor - die ethische Intention. Die Thematisierung des Privaten, des Inoffiziellen, der gesellschaftlichen Peripherie löste sich von der ironisch-parodistischen Darbietung und verband sich statt dessen mit schärferer Analyse. Der - ursprünglich pubertäre - Zweifel, die Skepsis gegen autoritäre Wahrheiten und die Respektlosigkeit vor der offiziellen Welt wurden, ihrer psycho-physiologischen Motivierung entkleidet, in abstrakterer, gleichwohl grundsätzlicherer Dimension zum ideologischen Merkmal der innovatorischen Poetik.

3. Mit der Thematisierung des Privaten und Subjektiven korrelieren neue **S u b s t a n z e n** und **F o r m e n** der **F a b e l**. Die Fabel wird bekanntermaßen gebildet vom Wechselverhältnis des Protagonisten und der ihm gegenüberstehenden (personenhaften oder gegenständlichen) Wirklichkeit. Für die neue Prosa ist charakteristisch, daß ihr Held nicht mehr als praktisch handelnder oder gar

die äußere Wirklichkeit verändernder aktiver Agent auftritt, sondern als passiv erlebendes, distanziert registrierendes, analytisch erinnerndes, theoretisch reflektierendes *Bewußtsein*¹². Primärer Gegenstand der Fabel sind damit nicht mehr die Situationen und Konflikte selbst, sondern ihre *Reflexe* im subjektiven Bewußtsein. Die dynamischen und statischen Motive, die die Substanz der Fabel bilden, denotieren seltener die Aktionen und Zustände der äußeren Welt als die Handlungen und Befindlichkeiten des dargestellten Personenbewußtseins. In der sowjetischen Gegenwartsliteratur erleben wir somit eine Renaissance der Bewußtseinskunst. Wie bereits in der russischen Literatur der zwanziger Jahre und in der westeuropäischen Prosa eines Joyce und Proust wird die äußere Wirklichkeit zum sekundären, subjektiv vermittelten Objekt degradiert; primärer Gegenstand der Narration und Deskription¹³, Kristallisationsachse der Fabel wird statt dessen die Bewußtseinstätigkeit des zentralen Mediums, das weit häufiger als erzählte dritte Person, deren Perspektive das Erzählen organisiert, auftritt denn als Ich-Erzähler.

Abhängig vom Inhalt der subjektiven Bewußtseinstätigkeit entfaltet die neue Prosa unterschiedliche Fabelkonstruktionen. Ihre mannigfachen Erscheinungsformen lassen sich auf zwei Grundtypen zurückführen.

3.1. Den ersten Typus kennzeichnet eine *chronologisch progredierende* Folge von Wahrnehmungen, Stimmungen, Reflexionen. Die Bewußtseinskorrelate der sukzessiv perzipierten Wirklichkeitsausschnitte werden unmittelbar bei ihrem Entstehen fixiert. Die Fabellinie ist nicht unbedingt kohärent, entwickelt sich aber im wesentlichen linear von der Erlebensgegenwart in die Zukunft des Helden bzw. des Erzählers. Dabei beruht die Progression der Fabel selten auf einer Dynamik der perzipierten Ausschnitte. Die vom medialen Bewußtsein fokussierten Wirklichkeitssegmente sind zumeist statisch, undramatisch, oder eine ihnen innewohnende Dynamik wird vom Betrachter vernachlässigt.

Einige Gattungen dieses Typus hat man mit dem Begriff der *besfabul'nost'* zu beschreiben gesucht, die der *bessobytnost'* der dargestellten Wirklichkeit entspreche¹⁴. Mit den nicht ganz adäquaten Termini *besfabul'nost'* oder *oslablennost' fabul'nogo načala* soll eine Fabelkonstruktion bezeichnet werden, deren Teile ledig-

lich nach dem Prinzip der Chronologie aufeinander folgen, ohne daß sie von sich her, nach einer ihnen eigenen Logik der Dynamik das folgende Segment entwerfen.

Die Progression der Fabel wird in diesem ersten Grundtypus durch die Bewegung des perzipierenden Subjektprismas motiviert, durch das Schweifen des Blickes von einem Ausschnitt zu einem andern oder durch das Wandern des reflektierenden Betrachters durch wechselnde äußere Situationen.

3.1.1. Die erste Motivierung (das Schweifen des Blickes) ist charakteristisch für die sogenannte lyrische Prosa¹⁵, die den literarischen Markt in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren beherrschte. Mit ihr eng verwandt sind die Genres der stimmungshaften, reflektorischen Landschaftsmalerei, des Porträts, der *soenka*. In all diesen Gattungen geht es nicht um selbstgenügsame Deskription der Außenwelt, sondern um die Selbsterfahrung und Selbstfindung des wahrnehmenden Subjekts:

Передать свое отношение к изображаемому, раскрыть себя и свое духовное кредо в статическом пейзаже или портрете – существенная задача этих живописных жанров, совпадающая в данном случае с одной из задач лирического повествования, причем дело заключается не столько в том, "как выразить себя", сколько в том, "что выразить собой".¹⁶

3.1.2. Durch den Wechsel der äußeren Situation wird die Progression der Fabel im Genre des *putešestvie*, der Reisebeschreibung, motiviert.

Der Gattungsbegriff ist auch im gegenwärtigen russischen Kontext durchaus offen für metonymische Verschiebungen. In der neuen Prosa beobachten wir jene flexible Dimensionierung des bereisten Raumes, zu der wohl jede Reisepoetik tendiert, wenn sie erst einmal eine gewisse Zeit gültig ist. Sogar der Verkleinerung auf das engste, altvertraute Umfeld, die wir aus der westeuropäischen sentimentalistischen Reiseliteratur kennen – man denke an Xavier de Maistres *Voyage autour de ma chambre* (1794) – begegnen wir in der russischen Gegenwartserzählung. Die Entdeckungsfahrt des Helden kann sich durchaus auf einen Stadtteil, die eigene Straße, den Garten beschränken, so in Bitovs Erzählungen *Aptekarskij ostrov* (1968), *Bol'šoj šar* (1961), *Žizn' v vetrenuju pogodu. Dačnaja mestnost'* (1963-64). Wie in der *liričeskaja* und *živopisnaja proza* interessiert auch im *putešestvie* nicht so sehr die Außenwelt an sich, etwa die Exotik fremder Orte, als vielmehr die subjektiven Wahrnehmungskorrelate, die analytisch-reflektorische Bewußtseins-

tätigkeit des perzipierenden Ich. Die fremden oder - unter dem Einfluß einer Emotion - als fremd erlebten Wirklichkeitsausschnitte erschüttern die gewohnheitsmäßige, inerte Weltwahrnehmung des Subjekts und veranlassen es zu neuen Definitionen seiner selbst und seines Verhältnisses zur Welt.

Hervorragende Exempel dieser Gattung sind die *zapiski* und *očerki*, die Andrej Bitov in seinem Band *Sem' putešestvij*¹⁷ gesammelt hat. Bereits die in den Titeln genannten Medien der Deskription, der *prizyvnik*, der *molodoj čelovek* und der *novičok*, deuten auf die Absicht des Autors hin, Wirklichkeitsverfremdung und ihre kognitiv-ethischen Reflexe darzustellen: der *postoronnij vzgljad*, der Blick des nicht Eingeweihten, zerlegt die scheinbar bekannte Welt in fremdartige Fragmente, destruiert die habituellen, ganzheitlichen Konzepte von der Wirklichkeit und stellt die gewohnten Verhaltensweisen in Frage¹⁸.

3.2. Neben der chronologisch-linearen Fabel dominiert in der sowjetischen Gegenwartsprosa ein anderer Konstruktionstyp: das *r e t r o s p e k t i v e* Erzählen. In der oft gering konkretisierten Handlungsgegenwart erinnert das personale Medium (in wesentlich selteneren Fällen: ein Ich-Erzähler in seiner Erzählgegenwart) äußere und innere Situationen, Konflikte, Prozesse unterschiedlicher Schichten der Vergangenheit¹⁹.

Auch wo die Gestaltung der Gegenwart auf ein Minimum reduziert ist und sich auf das Erinnern selbst, die oft mühsame Rekonstruktion des Vergangenen, beschränkt, fungiert die Handlungs- bzw. Erzählgegenwart nicht lediglich als kompositioneller Rahmen. Sie wird vom Autor ständig dadurch aktualisiert, daß unbedeutende Details oder Ereignisse in ihr Anstöße zum Rekonstruieren der Vergangenheit geben und daß das Erzählen folglich immer wieder zu ihr zurückkehrt. Je stärker das zu Erinnernde den Charakter des Vergessenen, Verdrängten, Traumatischen annimmt, desto nachdrücklicher macht sich das Gegenwartsbewußtsein des erinnernden Ich mit seinen Ahnungen und Berührungsängsten als organisierender Faktor bei der Auswahl und Segmentierung der Vergangenheitsschichten geltend.

Die Vergangenheit selbst wird nicht in kontinuierlicher, chronologischer, gelassen vorgetragener Narration entfaltet, sondern fragmentarisch, in zeitlichen Sprüngen von einem zumeist seelisch aufgewühlten Ich wiederentdeckt.

Für den retrospektiven Charakter dieses Erzählens ist entscheidend, daß der Erinnernde nicht gegenwartsvergessen in einer Vergangenheitsschicht versinkt, sondern sich der Gegenwartsmomente, die die Erinnerung auslösen, und der beunruhigenden, aufwühlenden Vergangenheitserlebnisse anderer Schichten bewußt bleibt. In ihm koexistieren verschiedene Ich-Zustände. So entwickelt sich die Fabel teilweise gegen die reale Zeitfolge, bewegt sich zickzackförmig, oszilliert zwischen den explizit erinnerten oder auch strategisch gemiedenen - dabei als gemieden dargestellten - Strata der Vergangenheit und der immer wieder eingblendeten Gegenwart.

Die Inhalte des Erinnernten sind mannigfaltig: Kindheitserlebnisse, Kriegsereignisse, Familienstreitigkeiten, Ehekrisen, berufliche Karrieren oder Mißerfolge, ganze Lebensgeschichten. Daraus ergibt sich ein breites Spektrum thematisch definierbarer Genres. Für die neue Prosa und ihre subjektzentrierte Wirklichkeitsdarbietung ist freilich charakteristisch, daß alle Vergangenheiten, mögen sie auch an sich durchaus kollektiver Art sein und sogar geschichtliche Dimensionen annehmen, vom Erinnernden als seine persönliche Vergangenheit rekonstruiert werden. Ziel der Rekonstruktion ist nicht die Abklärung des Allgemeinen, Gesellschaftlichen, Historischen oder das Verständnis für fremdes Schicksal, sondern die Erkenntnis des eigenen Ich als eines zeitlichen Kontinuums. Mittel der Selbsterkenntnis ist die Vergegenwärtigung, zuweilen schonungslose Analyse früherer Ich-Zustände. Wie die lyrische Prosa, das epische Detailbild, die Reiseskizze und verwandte lineare Genres so dient auch das retrospektiv-analytische Erzählen dem generellen Anliegen der neuen Prosa: der Darstellung des sich selbst erforschenden, erfahrenden, erkennenden, definierenden Subjekts.

Im Rückgriff auf Erzählkonstruktionen Dostoevskijs (*Zapiski iz podpol'ja*, *Krotkaja*) und Čechovs (*Skučnaja istorija*) hat sich die Retrospektive mit dem dargestellten Erinnerungsprozeß als Kristallisationsachse der Fabel in der sowjetischen Gegenwartsliteratur eine führende Stellung erobert. Größter Bekanntheit erfreuen sich Trifonovs *Moskovskie povesti*. Unter ihnen bietet die wohl eindringlichste Darstellung der Vergangenheitsrekonstruktion der Kurzroman *Drugaja žizn'* (1975). Der jüngere Roman *Dom na naberežnoj* (1976) enthält eine überaus interessante Vergangenheitsanalyse des

personalen Mediums mit apologetischer Tendenz.

In der sogenannten "Dorfprosa" ist der retrospektive Fabeltypus noch weiter verbreitet. Die hier wohl am besten gelungenen Werke mit der Oszillation zwischen Gegenwart und erinnerter Vergangenheit stammen aus der Feder Valentin Rasputins: *Den'gi dlja Marii* (1968), *Poslednij srok* (1970), *Živi i pomni* (1974).

4. Die innovatorische Poetik manifestiert sich natürlich auch in der **T r a n s f o r m a t i o n** der **F a b e l** zum **S u j e t**. Diese Transformation läßt sich in vier generierende Operationen zerlegen: 1. die Selektion der Fabelsegmente, 2. die Konkretisierung (Raffung und Dehnung) der Fabelsegmente, 3. die Komposition, 4. die Perspektivierung.

4.1. In der neuen Prosa sind die vier Operationen einer einheitlichen Teleologie unterworfen; sie verschleiern die sinnkonstituierende Aktivität des abstrakten Autors und schwächen die organisierende Funktion des fiktiven Erzählers; statt dessen lassen sie die erzählte Person als die für die Sujetkonstruktion verantwortliche Instanz erscheinen.

Diese aus der russischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts (Dostoevskij, Čechov) und der modernen westlichen Prosa gut bekannte Tendenz muß man im sowjetischen Kontext als Destruktion jenes autorbeherrschten Sujets bewerten, das für den sozialistischen Realismus geradezu charakteristisch geworden ist. Die (scheinbare) Entmachtung des Autors und die Reduktion des Erzählers (die tatsächlich stattfindet) hat intertextuellen Charakter: sie artikuliert den Protest gegen Erzähl- und Werksubjekte, die im Besitz allgemeingültiger Wahrheiten autoritär die Sujetentwicklung steuern, implizit, durch Selektion, Konkretisierung, Komposition und Perspektivierung der Fabelsegmente, verbindliche Wertungen ausdrücken, den erzählten Personen ihr ideologisches wie sprachliches Eigenleben nehmen und sie zu Marionetten in einem Schaustück degradieren, dessen didaktische Botschaft von vornherein feststeht.

Die Sujetprinzipien der neuen Prosa haben einen ausgesprochen antiautoritären Charakter. Sie emanzipieren die erzählte Person, das Subjekt der Fabel, verzichten auf auktoriale Korrektur auch dort, wo die Protagonisten "irren", und realisieren tentative, experimentierende, inoffizielle, pluralistische Annäherungen an die Wirklichkeit, die man im Bachtinschen Sinne "dialogisch", "polypho-

nisch" nennen kann.

Betrachten wir die vier Operationen, die die Fabel zum Sujet transformieren, nun im einzelnen.

4.2. Die S e l e k t i o n und K o n k r e t i s i e r u n g der Fabel im Sujet bildet grundsätzlich die Bewußtseinstätigkeit des personalen Mediums ab. In der Auswahl der Ausschnitte der äußeren Wirklichkeit folgt der Erzähler dem Horizont der wahrnehmenden, reflektierenden oder erinnernden Person. Andere Wirklichkeitsausschnitte als die von der Person sinnlich oder kognitiv erfaßten gehen in das Sujet nicht ein. Desgleichen dehnt und rafft der Erzähler analog zur Perzeption seines Mediums.

4.2.1. Wie oben dargelegt wurde, bilden die äußeren Situationen und Ereignisse lediglich eine Fabel zweiten Grades. Die Kristallisationsachse der primären Fabel, des eigentlichen Geschehens, das die äußere Welt allererst entwirft, wird von den B e w u ß t - s e i n s h a n d l u n g e n des personalen Subjektprismas gebildet. Auch wenn die äußere Wirklichkeit in streng personaler Perspektive dargeboten wird, wäre es durchaus möglich, die Innenwelt selbst auktorial darzustellen. Eine solche "objektive", "authentische" Gestaltung der Person von außen ist der neuen Prosa jedoch zutiefst fremd. Natürlich realisiert sich im Wahrnehmen, Reflektieren und Erinnern der Person auch hier letztlich eine Bedeutungsintention des abstrakten Autors. Aber die von ihm intendierte Bedeutung ist - wie wir noch sehen werden - wesentlich offener als im auktorialen Erzählen des sozialistischen Realismus. Der Erzähler zumindest erfaßt seine Personen nur so, wie sie sich selbst definieren. Alles, was wir über eine Person erfahren, muß dieser selbst erst bewußt geworden sein. Der Erzähler fügt nichts von sich aus, aus übergeordneter Warte hinzu. Das ist auch der Grund für die von der Kritik oft beklagte Abstraktheit der zentralen Helden. In der konsequent personenbezogenen Sujetkonstruktion kann das *on* oder *mal'čik* erst dann weiter konkretisiert werden, wenn der Betroffene selbst die Attribute artikuliert.

4.2.2. Das vielleicht augenfälligste, zumindest die Leserreaktion am nachhaltigsten beeinflussende Merkmal der innovatorischen Poetik ist der V e r z i c h t a u f e x p l i z i t e u n d a u c h i m p l i z i t e a u k - t o r i a l e W e r t u n g. Der impassible Erzähler übermittelt

die Worte, Perzeptionen, Erinnerungen und Reflexionen der Person in der Regel ohne eigenen, qualifizierenden Kommentar. Und indem der Autor die Fabelsegmente nach der Bewusstseinslogik der erzählten Person selektiert und konkretisiert, zieht er sich als autoritativ wertende Instanz weitgehend zurück.

Natürlich setzt sich auch in der Gegenwartsprosa eine Erzähltradition fort, die am direkt wertenden Autorwort, vermittelt über den qualifizierenden und kommentierenden Erzähler als Sprachrohr, festhält. Beispiele dafür sind Konstantin Simonovs Roman *Živye i mertvye* (1959) und aus jüngerer Zeit Aleksandr Čakovskijs *Blokada* (1968-73)²⁰. Das auktoriale Sujetprinzip, das in der Prosa der dreißiger bis fünfziger Jahre dominierte, nimmt freilich in der Hierarchie der koexistierenden Poetiken der Gegenwartsprosa als Nachklang eines bereits destruierten ästhetischen Kanons eine nur untergeordnete Position ein. Seit Mitte der fünfziger Jahre dominiert immer unangefochtener die personale, "antiautoritäre" Sujetkonstruktion.

In den Operationen der Selektion und Konkretisierung der Fabelsegmente manifestiert sich die Schwächung der darstellenden und erzählenden und die Stärkung der erzählten Instanzen auf mannigfache Weise.

4.2.3. Die einfachste Form ist der Verzicht auf wertende Kommentare im Erzählertext. Die Rede, Perzeption oder Reflexion der Person wird als letzte Aussage dargestellt, ohne Objekt eines auktorial-authentischen Urteils, einer Metarede zu werden. Das verleitet manchen Kritiker dazu, den Erzähler und oft auch gleich den Autor mit dem erzählten Protagonisten naiv zu identifizieren²¹, ein Irrtum, der bei diesem Sujetprinzip eine lange Tradition hat - man denke an die erste Rezeption der frühen Erzählungen Dostoevskijs oder der *Madame Bovary* Flauberts. Wie im personalen Erzählen des klassischen Realismus fungiert in der modernen russischen Bewusstseinsprosa das Wort (die Perzeption, Reflexion etc.) des Helden als objektivierter Blick auf die Welt. Jegliche eilige Identifizierung mit einer Autorintention wird deshalb dem Status des personalen Weltaspekts nicht gerecht. Dieser Status ist mit einem Appell verbunden. Das distanziert dargestellte, sozusagen vergegenständlichte und demonstrierte Personenwort wird zur Aufgabe für den Leser. Er soll, ohne Leitung durch auktoriale Deutungen, die dargestellten, fremden Aspekte mit seiner je eigenen Weltvorstellung konfrontieren und dann - soweit

das überhaupt sinnvoll ist - selbst Urteile fällen und Entscheidungen treffen. Der Verzicht auf auktoriale Amplifikation des Fabelmaterials führt damit zur Aktivierung des Lesers. Der vom gesamten Werk entworfene implizite, abstrakte Leser²² ist ein emanzipierter Rezipient, der skeptisch, ja unwillig reagiert auf aufschließende Deutungen und moralische Botschaften, die einer Welt-darstellung mitgegeben sind.

Der für unterschiedliche Wertungen offene Bedeutungsaufbau ruft naturgemäß die konservativen Kritiker auf den Plan, die den fehlenden "klaren Standpunkt" des Autors einklagen und eine explizite Distanzierung des Autors von seinen nicht ganz positiven Helden fordern²³.

4.2.4. Selbst wenn der Erzähler konsequent auf Kommentare verzichtet, enthält sein Text notgedrungen auktorial wertende Akzente. Um auch die implizite Auktorialität auszuschalten, reaktualisiert die Gegenwartsprosa zwei unterschiedliche Formen des Textaufbaus, die bereits im Realismus des neunzehnten Jahrhunderts dazu dienten, die im Bachtinschen Sinne "monologische" Autorität des Erzählens zu untergraben.

4.2.5. Die erste besteht in der quantitativen Reduktion des Erzählertextes auf ein für die Narration und Deskription unabdingbares Minimum. Der Erzählbericht (Gesamtheit von Erzählertext und Personentexten) setzt sich dann fast ausschließlich aus direkten Reden der erzählten Figuren, d. h. aus den reinen Personentexten, zusammen. Er entfaltet sich als ein Personendialog, für dessen Repliken die Erzählerrede - vergleichbar den *remarks* im Drama - lediglich als rahmender und ordnender Nebentext fungiert.

Diese weitgehende Aussparung des direkten Erzählerworts ist charakteristisch für die Erzählungen Vasilij Šukšins. Auch bei anderen Autoren begegnen wir dem von auktorialer Narration und Deskription befreiten *dialogičeskoe stolknovenie mnenij* (Šubin), für das der Autor den Leser als urteilenden Richter fordert. So präsentiert die bekannte *povest'* Vladimir Tendrjakovs *Noč' posle vypuska* (1974) eine ausgesprochen dramatische, peripetienreiche Folge von wertenden, gegeneinander gerichteten Repliken - genauer: von alternierend dargebotenen Ausschnitten aus zwei unabhängigen Replikenketten (der Lehrer und der Schüler in der Nacht nach der Entlassungsfeier). Der Erzähler versagt sich jede Hierarchisierung. Und der Autor stattet die

konkurrierenden Argumente mit gleicher Überzeugungskraft aus. Ja, der auf den beiden Ebenen ausgetragene Kampf der Meinungen ist vom Autor so arrangiert, daß der Leser gezwungen wird, seine Parteinahmen ständig zu revidieren, um schließlich alle Angebote zur Identifikation - mögen sie auf den ersten Blick auch noch so verlockend scheinen - auszuschlagen und auf die Komplexität der diskutierten Probleme einerseits und andererseits auf die Relativität der vorgestellten Meinungen distanziert zu reflektieren.

4.2.6. Die zweite Möglichkeit, die implizite Auktorialität auszuschalten, bietet sich in der *Personalisierung* des Erzählberichts. Narrationen, Deskriptionen und Generalisierungen geben sich als authentischer Text eines wertenden Erzählers aus, erweisen sich indes bei näherem Hinsehen als durchsetzt von Wertungen, die den Personentexten entstammen, als Projektionen des Personenbewußtseins auf den Erzählbericht. Diese Erscheinung der Interferenz von Erzählertext und Personentext, die charakteristisch für den Textaufbau der neuen Prosa geworden ist, wird unter dem Punkt 5.2. näher zu betrachten sein.

4.2.7. In der russischen Gegenwartsprosa begegnen wir sogar dem scheinbar paradoxen Fall, daß auktoriale (oder pseudoauktoriale) Erzählerkommentare dazu dienen, die Auktorialität der Wirklichkeitsdarbietung zu unterdrücken und die Identifikation des Autors mit dargestellten Meinungen in Frage zu stellen. Das geschieht vornehmlich in solchen Kontexten, in denen die Rede einer Person den Standpunkt des Autors auszudrücken scheint. Andrej Bitov distanziert sich mit Hilfe eines solchen dissoziierenden Erzählerkommentars sogar von einer Personenrede, die ganz offensichtlich seine eigene Autorposition artikuliert. Bei jenem Personenwort, von dem der Autor Abstand nimmt, gerade weil es seine eigene Intention zu unmittelbar auszudrücken droht, handelt es sich um die Reflexionen Sergejs, des Helden in *Žizn' v vetrenuju pogodu* (1963-64), die diesen Thesen als Motto vorangestellt sind. Der Erzähler kommentiert den Gedanken Sergejs mit auktorialer (oder letztlich doch personaler, pseudoauktorialer?) Wertung, die wenn nicht sogar die Tiefe, so zumindest doch die auktoriale Intentionalität der Reflexionen über Kunst und Formalismus relativiert:

Идея бывала когда умнее, но когда и глупее, когда точнее, когда еще менее точная, когда своя, когда еще больше не своя, в среднем - такая.²⁴

Auf die Spitze getrieben hat Bitov die bewußte Verunsicherung über seine Autormeinung in einer Reihe von fiktionalen, quasi-literaturwissenschaftlichen Abhandlungen, die dann in den Roman *Puškinskij dom* (Ann Arbor 1978) eingingen. Am besten ist ihm die Verschleierung seiner Autorposition wohl im "Essay" *Tri "proroka"*²⁵ gelungen. Darin legt der Autor (besser: der fiktive Erzähler, der den Namen Andrej Bitov angenommen hat) seinem fiktiven Helden, dem Literaturwissenschaftler Lev Odoevcev, provozierende, unhaltbare Thesen über Tjutčevs Verhältnis zu Puškin in den Mund. Zu Beginn antizipiert und beantwortet Bitov, der - wie gesagt - zum fiktiven Ich-Erzähler wird, Fragen des Lesers:

В каких отношениях состоит реальность [исследователя, д.и. дес фiktiven Helden] с реальностью автора, а реальность автора - с обступившей нас реальностью? На это проще - не ответить. [...] Часто мне кажется, что про него [д.и. Lev Odoevcev] мне много больше известно, чем про себя самого: обычное заблуждение хозяина положения. В качестве героя романа он более отчетлив, чем автор сам себе в контексте жизни. (S. 145)

In dieser Mischgattung, die schwankt zwischen realer, direkt intentionaler, wissenschaftlicher Aussage und fiktionaler Rede, die fiktive Standpunkte darstellt, ohne sie zu teilen oder zu verurteilen, geht es Bitov weniger um ein selbstzweckhaftes Spiel mit dem Leser als um die Gestaltung tentativer (ставлю эксперимент), nicht-autoritärer und nicht autorisierbarer Aussagen über Literatur, die keine schon feststehende Wahrheit formulieren und auch nicht einfach Unwahrheiten diskreditieren, sondern zum "dialogischen" Erörtern möglicher Wahrheiten provozieren sollen.

4.3. Die K o m p o s i t i o n des S u j e t s ist im Erzählwerk ein wesentlicher Faktor des Bedeutungsaufbaus. Von Lev Tolstoj's Prosa wissen wir, daß die vom Autor im Sujet arrangierte Segmentierung und Folge der Teile aus den unterschiedlichen Handlungssträngen einen in der Fabel angelegten und vom auktorial kommentierenden Erzähler artikulierten Sinn augenfällig unterstreicht. Das Sujet von *Vojna i mir* und *Anna Karenina* profiliert die Gegenüberstellung von Zivilisation und Natur, Konvention und Wahrheit, Stadt und Land, Westeuropa und Rußland, Petersburg und Moskau etc., die der Erzähler und mit ihm der Autor konstruiert (wobei die moralische Präferenz immer dem zweiten Oppositionsglied zufällt) durch binaristische Formen der Sujetkonstruktion. Zum Beispiel hebt die kompositionelle Parallelführung die Äquivalenz von Handlungsteilen hervor.

Und die Gegensätzlichkeit subjektiver Perzeptionen ein und desselben Geschehens wird auf diese Weise unterstrichen.

Aber auch allein eine *U m s t e l l u n g* der Fabelteile im Sujet kann eine Sinnintention des Autors ausdrücken, ohne daß dieser Sinn bereits vom Inhalt und der Komposition der Fabel selbst bereitgehalten sein müßte. Ja, bei manchem Autor fungiert die Komposition des Sujets als die für den Bedeutungsaufbau ausschlaggebende Strukturierung, die einen in der Fabel enthaltenen Sinn sogar umkehren kann. So bringt die Sujetkomposition in Puškins *Vystrel* und *Stacionnyj smotritel'* Bedeutungsmomente ein, die dem naiven Erzähler verborgen bleiben und sogar seine auktorialen Deutungen, die der romantischen bzw. sentimentalistischen Wirklichkeitsinterpretation entspringen, ad absurdum führen.

Für die innovatorische Gegenwartsprosa ist dagegen charakteristisch, daß sie auf jegliche kompositionelle Konterdeterminierung der von den Erzählern bzw. den erzählten Personen artikulierten Weltperzeptionen verzichtet. Auch die kompositionelle Profilierung einer in der Fabel explizierten oder latent vorhandenen Lehre ist der neuen Poetik fremd. Denn in der innovatorischen Prosa illustriert die Fabel nicht mehr gesellschaftliche Botschaften, wie es ein Postulat des sozialistischen Realismus vorsieht. Mit der Abkehr von sozialpädagogischen Zielsetzungen stellte man die Sinnhaltigkeit der dargestellten Geschichten überhaupt in Frage. Wo sich die Fabel monologische Weltdeutungen versagt, wird ihr das Sujet keine Ordnungen aufprägen, die als Wegweiser zu auktorialen Botschaften zu verstehen wären. Natürlich bleibt der Autor die alles organisierende Instanz. Seine Sinnintention verwirklicht sich allerdings nur privativ, indem er das letzte Wort an seine Protagonisten abtritt. Damit verliert die Sujetkomposition freilich nicht, wie es scheinen könnte, ihre sinngebende Funktion oder fällt gar als Organisationsebene aus. Zumindest als "Minus-Komposition", die sich auf dem Hintergrund der konventionellen auktorialen Arrangements merkmalshaft abhebt, bleibt sie wirksam. Wo sie positiv und nicht nur als Fehlen auktorialer Ordnung beschreibbar wird, vermeidet sie jegliche strenge Tektonik und profiliert in erster Linie die Offenheit der Fabel für unterschiedliche Bewertungen. Damit verwirklicht sie Ziele, die der Wirkung der auktorial-tektonischen Sujetkomposition diametral entgegengesetzt sind. Während jene das in der Fabel Unbestimmte konkretisiert und die Personenstandpunkte unter dem vereinheitlichenden Sinnhorizont des Autors hier-

archisiert, unterstreicht die atektonische Sujetkomposition die *P o l y v a l e n z* der Fabel und die *P o l y p h o n i e* der in ihr präsentierten Aspekte auf die Wirklichkeit. Den Sinn, den sie dabei letztlich realisiert, kann man nicht mehr positiv oder gar in moralischen Sentenzen formulieren. Er läßt sich nur negativ beschreiben, als Fehlen eindeutiger Sinngebungen, als tiefverwurzelte Skepsis gegenüber monologisch-auktorialen Wahrheiten.

Textuell drückt sich diese privative Sinnintention am auffälligsten darin aus, daß die Fabelsegmente im Sujet nicht umgestellt werden, daß die Ordnung des Sujets den Verlauf der Fabel linear abbildet. Natürlich arbeitet auch die neue Prosa mit Rückblenden. Das retrospektiv-analytische Erzählen zeichnet sich ja gerade dadurch aus, daß es in kühnen Sprüngen Handlungen unterschiedlicher Zeitebenen in enge syntagmatische Nachbarschaft bringt. Aber wir haben beobachtet, daß jetzt - anders als in der konventionellen Prosa - nicht mehr der Erzähler oder der Autor für die Deformation der realen Chronologie verantwortlich ist, sondern die erinnernde Person.

Und insofern nicht die erinnerten Geschichten selbst, sondern die Bewußtseinshandlungen des Erinnernden das eigentlich zu erzählende Ereignis bilden, gehören alle Abweichungen von der realen Zeitfolge bereits zur Komposition der *F a b e l* und werden nicht erst im Sujet, sozusagen gegen die Person, durchgesetzt, um etwa auktoriale Bewertungen und Korrekturen personaler Weltansichten anzuzeigen.

4.4. Die bisher formulierten Thesen weisen bereits darauf hin, daß das *P e r s p e k t i v p r i n z i p* der innovatorischen Poetik auf der prismatischen Brechung der erzählten Welt im Personenbewußtsein beruht. In der Tat kann als erzähltechnisches Merkmal der neuen Prosa, das unterschiedlichste Genres und Oeuvres verbindet, die konsequent *p e r s o n a l e* Perspektivierung des Fabelmaterials gelten. In allen schöpferischen Operationen, die der Kategorie der Perspektivik unterliegen, also in der Auswahl, Segmentierung, Anordnung, Bewertung und Benennung der thematisierten Gegenständlichkeiten und Sachverhalte, wird das Erzählen von der *točka zrenija* der erzählten Person organisiert.

Diese Präferenz der personalen Perspektive entspricht der neuen Thematik sowie den oben skizzierten Prinzipien für die Substanz und Form der Fabel und bringt die neue Prosa ein weiteres Mal in einen schroffen Gegensatz zur Prosa der dreißiger bis Mitte der fünfziger

Jahre. In dieser dominierte unangefochten die auktoriale Darbietung. Diese Gegenüberstellung mag auf den ersten Blick zu simpel erscheinen. Hatte sich die Prosa des sozialistischen Realismus, die so sehr der Erzählkunst und damit auch der Perspektivtechnik der realistischen Klassiker verpflichtet war und sich mit ständiger Reproduktion etwa Tolstojscher Erzählverfahren zu legitimieren suchte, nicht auch genuin personaler Techniken wie der erlebten Rede (*nesobstvenno-prjamaĵa reč'*)²⁶ bedient? Gewiß finden wir in allen klassischen Erzählwerken des sozialistischen Realismus personale Darbietungsformen. Indes wurden die Verfahren, die noch bei einem Tolstoj innovatorisch gewirkt hatten, geradezu schulmäßig-epigonal repetiert, kanonisiert und - gegen die Evolution der Literatur - petrifiziert. Das mußte ihre ursprüngliche Wirksamkeit mindern und konnte sogar die vom Aufbau der Verfahren bereitgehaltene Teleologie unterdrücken. So wurde die zwischen Erzählertext und Personentext oszillierende erlebte Rede, deren Faktur dafür prädestiniert ist, eine Irritation über die jeweils sprechende und wertende Instanz herbeizuführen (ein Effekt, den etwa Dostoevskij systematisch ausgenutzt hatte), zu einer handwerklich gebrauchten Schablone der Gedankenwiedergabe, von der keine Verunklarung des Standpunkts mehr ausging. Aber nicht allein die Schematisierung des Verfahrens und die Unterdrückung seiner Wirkdispositionen verliehen dem personalen Erzählen des sozialistischen Realismus einen letztlich auktorialen Charakter. Entscheidend war, daß die Stimme der Person eingebunden blieb in ein Sujet, das ganz von einer monologischen Sinnintention des Autors beherrscht war. Die auktoriale "Überdeterminierung" personaler Sicht konnte nicht ohne Auswirkung auf die Qualität der Verfahren bleiben. Für die erlebte Rede, eine personal-auktorial oszillierende Form der Rede-, Gedanken- und Wahrnehmungswiedergabe, die uns hier als Beispiel dienen soll, gibt es ja ein breites Spektrum stilistisch differenzierbarer Typen, die auf der einen Seite fast bis an den reinen Erzählertext heranreichen und sich in der anderen Richtung dem reinen Personentext nähern. Je stärker in den Merkmalen, die für den Typus der erlebten Rede ausschlaggebend sind (in Frage kommen hier vor allem Lexik, Syntax und Sprachfunktion), der Erzähler repräsentiert ist, desto auktorialer wird die erlebte Rede, d. h. desto näher rückt sie an den Pol des Erzählertextes, und entsprechend umgekehrt²⁷. So manifestiert sich die erlebte Rede

in zwei Grenztypen, der auktorialen erlebten Rede und der personalen erlebten Rede²⁸, zwischen denen sich ein Kontinuum von Übergangsformen erstreckt. Wo im sozialistischen Realismus erlebte Rede vorkommt, treffen wir sie durchweg in ihrer auktorialen Ausprägung an. Man kann sogar sagen, daß die personale Variante strukturell ausgeschlossen ist. Denn ihr Vorkommen setzt zumindest die latente Anwesenheit eines reinen Personentextes voraus, dessen lexikalische, syntaktische und sprachfunktionale Charakteristika sich in den auktorial-personal oszillierenden Erzählsegmenten durchsetzen können. Diesen authentischen Personentext gibt es in der Prosa des sozialistischen Realismus indes nicht. In ihr führen die erzählten Personen kein sprachliches Eigenleben. Generell sprechen sie die gleiche Sprache wie der Erzähler, und dieser löst sich nicht aus der Sprachsphäre des Autors. Auf allen Kommunikationsebenen des Erzählwerks spricht man in einem künstlich vereinheitlichten Stil, der seine mimetische Funktion gänzlich verloren hat. So dominierte in der Prosa der dreißiger bis fünfziger Jahre das Prinzip der *odnostil'nost'*. Ihre Grundlage war der neutrale, von sozialen, lokalen, charakterologischen Merkmalen gereinigte Stil der Buchsprache. Wo aber die stilistische Opposition von Erzählertext und Personentext neutralisiert ist, kann die erlebte Rede lediglich in ihrem auktorialen Typus auftreten. Es ist nur scheinbar paradox, daß sich die Auktorialität des sozialistischen Realismus gerade an jenen Verfahren niederschlägt, die an sich als Anzeiger personaler Weltdarbietung gelten.

Die Innovation der Perspektivierung nahm in der neuen Prosa folgerichtig den Weg über die Entauktoralisierung und radikale Personalisierung der Erzählverfahren, denen bereits eine latente Tendenz zur Orientierung am Personentext eignet. Dazu mußte die traditionelle *odnostil'nost'* des Erzählwerks zugunsten einer polyphonen *mnogostil'nost'* destruiert werden.²⁹

5. Die mit der Innovation der Perspektive verbundenen stilistischen Entwicklungen führen uns zum Problem des **T e x t a u f b a u s**. Wir wollen in diesem Abschnitt zunächst danach fragen, wie sich die Tendenz zur *mnogostil'nost'* im Personentext und im Erzählertext niederschlägt, um dann das Phänomen der Textinterferenz näher zu betrachten, das für die neue Prosa kardinale Bedeutung gewann.

5.1.1. Mit der **i d e o l o g i s c h e n** Emanzipierung der Person von der alles beherrschenden auktorialen Sinnintention korre-

spondiert ihre sprachliche Emanzipierung. Und diese manifestiert sich in der neuen Prosa zunächst als stilistische Spezifizierung des Personentextes.

Bereits die *molodaja proza* strebte nach einer Überwindung des bislang dominierenden neutralen Personenstils, in dem alle sozialen, lokalen und charakterologischen Merkmale, in denen sich ein sprechendes Subjekt kundgeben kann, weitgehend getilgt waren. Für sie stellte sich deshalb die Aufgabe, die dargestellte, fiktive Sprache der Person an die natürliche Sprache der Realität anzunähern, ihr jenen mimetischen Charakter wiederzugeben, der ihr im klassischen Realismus und in der Prosa der zwanziger Jahre eigen gewesen war. In den Dialogen der Helden sollte wieder die lebendige, kolorithaltige Sprache der Gegenwart erklingen. Grundlage des Personenstils wurde die spontane umgangssprachliche Rede des jungen großstädtischen Intellektuellen. Mit dessen Bewusstseinshaltung korrespondierte freilich eine recht uneigentliche, mehrstimmige, "karnevalistische" Sprachverwendung, die ornamentale Züge trug und durchaus an die Stilmontagen der zwanziger Jahre erinnerte.

Lexikalische Basis dieses Stils war der Jargon des jugendlichen Großstädtlers, der zuweilen in das *gorodskoe prostorečie* und den Argot der Straße abglitt. In ihn drangen stilistische Elemente ganz unterschiedlicher Herkunft ein: Klischees der politischen Sprache, Journalismen, Professionalismen, Archaismen, Poetismen und modische Fremdwörter.³⁰ Diese seltsame Stilmischung erhielt ihre funktionale Vereinheitlichung von der Intention des Sprechenden. Der jugendliche Held war sich der stilistischen Heterogenität seiner Rede durchaus bewußt. Er gebrauchte *žučie slova* und ironisierte die ideologischen Kontexte, denen sie entstammten. Die lexikalische Montage erhielt somit einen ausgesprochen sprach- und ideologiekritischen Charakter. Insbesondere die Schablonen der offiziellen Sprache, die schon allzu weit in den Erzähl- und Personenstil der *chudožestvennaja literatura* eingedrungen waren, wurden zum Objekt einer parodistischen Verfremdung.

Syntaktische Grundlage der neuen Personenrede wurde die *rublenaja rasseđennaja fraza*, der lakonisch kurze, abgehackte, oft elliptische Satz. Die dialogische Rede der Person bestand aus einer Kette von Satzfragmenten, die asyndetisch, ohne jede thematische oder grammatische Verknüpfung montiert waren.³¹

Literarische Vorbilder dieser Syntax waren einerseits der Stil des kurzen Satzes in den zwanziger Jahren (Šklovskij, Il'f und Petrov, Zoščenko, Oleša),³² andererseits der Dialog in der zeitgenössischen westlichen Erzählliteratur (Salinger, Hemingway). In der russischen Prosa der fünfziger und sechziger Jahre fungierte die *rublenaja fraza* als ein Mittel der Entliterarisierung, der Annäherung an die Realität der gesprochenen Sprache. Ihr Aufbau sollte den Rhythmus und die Intonation der lebendigen umgangssprachlichen Rede wiedergeben. Zugleich aber konnotierte sie die Ablehnung der geglätteten, charakterologisch neutralisierten, buchsprachlichen Syntax, die in der Literatur seit den dreißiger Jahren auch den Personenstil geprägt hatte. Die Ablösung des als künstlich, lebensfern empfundenen langen, kompliziert gebauten Satzes durch die *rassežennaja fraza* implizierte eine Kritik an der offiziellen Ideologie, die mit ihm assoziiert wurde.

5.1.2. Der Personentext war in der *molodaja prosa* freilich noch eingebettet in die weitgehend auktoriale Narration eines deutlich profilierten Ich-Erzählers (s.u. 5.1.3.). Mit der Automatisierung des ironischen Erzählens und dem Aufstieg der "ernsten" Dorfprosa in den frühen sechziger Jahren verbindet sich ein tiefgreifender Wandel des Textaufbaus. Der Erzählertext verliert seine dominierende Rolle und wird durch Verkürzung auf die Dimension von *remarki* oder durch die Personalisierung des Erzählberichts quantitativ wie qualitativ erheblich reduziert. Das Interesse des Autors gilt nunmehr fast ausschließlich dem Wort des Helden. Die direkte Rede des Helden, in der sich der Personentext unmittelbar, ohne jede auktoriale Bearbeitung, realisiert, übernimmt im Textaufbau die führende Rolle.

Mit der strukturellen Aufwertung der Personenrede geht ein Wandel ihres stilistischen Profils einher. Die neuen Helden sprechen eine ganz andere Sprache als der junge großstädtische Intellektuelle. Lexik und Syntax des Personentextes geben nun mit größtmöglicher Authentizität die sozialen und lokalen Charakteristika der *sel'skie žiteli* wieder. Und die charakterologische Mimesis der direkten Rede, ihre Fähigkeit, den Charakter und das Bewußtsein des Sprechenden auszudrücken, erreicht eine bislang nicht gekannte Wirksamkeit. Nach langer Zeit erklingt in der russischen Literatur zum erstenmal wieder die unverfälschte dialektale Rede des Dorfbewohners. Diese Rede war dem zeitgenössischen Leser so fremd geworden, daß die "Dorfprosa" zunächst eine erhebliche Erschwerung der Rezeption mit sich brachte.

Der Dorfbewohner spricht nicht nur anders als der großstädtische Intellektuelle. Er hat auch ein anderes, naiveres Verhältnis zur Sprache. Er reflektiert nicht auf seinen Stil, und sprachliche Ironie ist ihm fremd. Seiner Rede fehlt die Orientierung am *душее слово*, die bewußte *dvugolosost'*, die in der *molodaja proza* intertextuelle Polemik beinhaltete. Sein Stil ist infolgedessen nicht mehr montiert aus Elementen unterschiedlicher Sprachwelten, sondern grundsätzlich homogen. Wenn gelegentlich Klischees der offiziellen Sprache eindringen, so sind sie für den Sprecher nicht Objekt der Parodie und Mittel der Ideologiekritik, sondern verraten nur sein Bemühen, offizielle Sachverhalte adäquat, d.h. in den ihm selbst fremden Begriffen der Stadt und des Staates auszudrücken.

Am radikalsten hat sich gegenüber der Prosa des sozialistischen Realismus das Verhältnis des Erzählers - und mit ihm des Autors - zur Rede seiner Personen gewandelt. In der *derevenskaja proza* scheint sich der Personentext der Verfügungsgewalt des Erzählers immer stärker zu entziehen, und der Autor interessiert sich mehr als jemals zuvor für die Charakteristika des in eine gewisse Autonomie entlassenen Heldenworts.

Am Beispiel Vasilij Šukšins, des ersten bedeutenden Vertreters der "Dorfprosa", stellt Mariëtta Čudakova die grundsätzliche Reduktion der Auktorialität dar:

[...] в своих рассказах Шукшин почти не претендует на то, чтобы слушали его самого. Он более всего озабочен разговорами своих героев; он дает нам возможность выслушать все междометия, которыми обмениваются эти герои, переждать вместе с ними все паузы - словом, попридусловствовать при их частном разговоре за семейным столом ли, у реки ли, разговоре, который, кстати сказать, чаще всего ни к чему не ведет и обрывается как бы невзначай, волею автора, и кажется, что герои все еще договаривают между собой на чудноватом своем языке и тогда, когда мы с ними уже расстались.³³

Bei Šukšin trägt die Personenrede allerdings durchaus noch Spuren auktorialer Determination. Der Autor kennt seinen Helden, bevor er ihn darstellt, durch und durch. Nichts am Helden kann ihn mehr verwundern. Der Held ist ein für allemal fixiert. Von seiner Darstellung verspricht sich der Autor keine Einsicht in bislang verborgene Züge. So hindert der Autor den Helden daran, sich nach der Logik seines Charakters dynamisch zu entwickeln und Seiten zu zeigen, die in das Bild, das er sich von ihm vorweg gemacht, noch nicht eingegangen sind. Wie Čudakova zu Recht anmerkt, begnügt sich Šukšin allzusehr damit, statische *čaraktery* (so der Titel einer Erzäh-

lungssammlung) lediglich zu demonstrieren, den Leser durch ein Panoptikum von kauzigen Figuren zu führen. Die Fülle von *strannye ljudi* und *čudiki*, die Buntheit der Personenlandschaft - für Galina Belaja³⁴ Ausdruck eines *karnaval'noe mirooščuščenie* im Sinne Bachtins - war natürlich ein überaus wichtiger Schritt in Richtung auf eine tiefere und vollere Realitätserfassung. Gegenüber der flachen Personentypisierung und dem engen Wirklichkeitsspektrum des sozialistischen Realismus und auch gegenüber der jugendlich stilisierten Welt der *molodaja proza* bedeutete sie eine wesentliche Vertiefung und Präzisierung der charakterologisch authentischen Personendarstellung sowie eine weite Öffnung der Literatur für neue Weltbereiche. Solange die Personenrede aber Objekt einer Demonstration ist, hinter der sich ein regieführender Autor zeigt, liegt auf ihr der Schatten der auktorialen Verfügungsgewalt.

Erst bei Valentin Rasputin erscheint der Held von jeglicher objektivierenden und determinierenden Autorintention befreit. Am Kurzroman *Poslednij srok* konstatiert Mariëtta Čudakova eine Autonomie des Personentextes, die das Perspektivprinzip der neuen Poetik, die Personalisierung, mit größtmöglicher Konsequenz verwirklicht:

В повести В. Распутина "Последний срок" автор дает своей героине высказаться. Он слушает ее не перебивая, не торопя, не собирая ее речь вокруг того, что кажется ему самому главным и важным, а оставляя ее в согласии с ее собственной меркой ценностей. Читая повесть, невозможно избавиться от странного ощущения, что автор не "создатель" речи своей героини, а слушатель ее, что вместе с нами он следит за этой речью с неослабным вниманием, напрягая слух.³⁵

Die Metapher vom geduldig zuhörenden Autor, der nicht mehr als Schöpfer seiner Gestalten erscheint, drückt anschaulich aus, was oben (4.1.) als das generelle Sujetprinzip der innovatorischen Poetik beschrieben wurde: die **V e r s c h l e i e r u n g** der sinnkonstituierenden Aktivität des abstrakten Autors und die **S c h w ä c h u n g** der organisierenden Funktion des fiktiven Erzählers.

5.1.3. Werfen wir nun einen kurzen Blick auf die Evolution in der Gestaltung des **E r z ä h l e r t e x t e s**.

In der Prosa des sozialistischen Realismus dominierte das Erzählen in der dritten Person. Der auktoriale Ex-Erzähler trat als Sprachrohr des Autors auf. In seinen Wertungen drückte er unmittelbar und eindeutig die Autorposition aus. Erzählverfahren, die die monologische Autorstimme verschleiert und die Perspektivik verun-

klart hätten, wurden systematisch gemieden. Infolgedessen gab es die Textinterferenz fast ausschließlich in der Form der auktorialen erlebten Rede, die syntaktisch deutlich ausgegliedert war und keinen Zweifel an dem Eindringen der personalen *točka zrenjja* aufkommen ließ.³⁶ Der Erzählbericht war fast durchgehend mit dem reinen Erzählertext identisch, und dessen Stil orientierte sich an der literatursprachlichen Norm. Die in den zwanziger Jahren vorherrschende *čarakternost'* wurde vom Prinzip der *literaturnost'* abgelöst.³⁷ Der *skaz*, der die Subjektivität des erzählenden Mediums ausgedrückt, seine sozialen, lokalen und professionellen Koordinaten kundgegeben hatte und mit den Zügen der *ustnost'*, *spontannost'*, *razgovornost'* und *vnutrennjaja dialogičnost'* ausgestattet war, wich dem stilistisch neutralisierten, schriftsprachlichen Monolog. Gegen die Schwierigkeit der ornamentalen Prosa erhob man als Stilideal die leichte Verständlichkeit. Während das Wort des Erzählers unter dem Vorzeichen der *ornamenta'nost'* seine reine Medialität eingebüßt hatte und eigenwertiger Gegenstand der ästhetischen Wahrnehmung geworden war, sollte es nunmehr völlig transparent für das zu bezeichnende Objekt werden und möglichst wenig Aufmerksamkeit auf sich selbst ziehen.

In Opposition zum rein medialen Erzählen erhob die *molodaja proza* das Erzählerwort wieder zu einer fiktiven, dargestellten Gegenständlichkeit, die eigens wahrgenommen werden sollte. Im Rückgang auf die Stilprinzipien der zwanziger Jahre reaktualisierte sie auch für den Erzählertext die *ustanovka na čarakternost'*. Ihr bevorzugtes Erzählmedium war der Ich-Erzähler, der der dargestellten Welt der Jugendlichen angehörte. Dementsprechend orientierte sich der Stil des Erzählertextes - wie der oben beschriebene Stil des Personentextes - an der *razgovornaja reč'* des jungen großstädtischen Intellektuellen: die Lexik war durch die Montage heterogener Benennungen, durch die zweistimmige Verwendung des *žučje slovo*, die Syntax durch die *rubljenaja fraza* geprägt.³⁸ Das Erzählen tendierte zum gesprochenen Monolog, der - wie früher der *skaz* - Strukturen innerer Dialogizität enthielt, spürbar an den Leser gerichtet war und ironisch-parodistische Intentionen des Sprechers ausdrückte.³⁹ Dabei blieb die Erzählhaltung grundsätzlich auktorial: sobald die erzählten Gegenstände und Personen im Gesichtskreis des zentralen Helden auftauchten, unterwarf sie der jugendliche Erzähler seinem kritischen Urteil.⁴⁰

In den frühen sechziger Jahren beginnt sich der Textaufbau grundlegend zu wandeln. Mit der Expansion und zunehmenden Autonomie des Personentextes korrespondiert die quantitative und qualitative Reduktion des Erzählertextes. Auch jetzt ist der Erzählbericht noch subjektiv gefärbt und charakterologisch stilisiert, aber es drückt sich in ihm immer weniger der Erzähler aus. Die frühere Kongruenz von Erzählbericht und Erzählertext ist aufgehoben. Die wertungsmäßigen, sprachfunktionalen, lexikalischen und syntaktischen Merkmale des Erzählberichts geben mehr die erzählte Person als den Erzähler kund. Generelles Prinzip des Textaufbaus wird die Orientierung des Erzählens an der *točka srenija* der Person, die Interferenz von Erzählertext und Personentext.

5.2. Die **I n t e r f e r e n z** von Erzählertext und Personentext (im weiteren: Textinterferenz = TI) tritt in der russischen Literatur als strukturgebende Erscheinung in den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts auf. Die frühen Erzählungen Dostoevskijs (*Dvojnik*, *Gospodin Procharĭin*, *Chozjajka*) markieren den Beginn der systematischen Verwendung von Verfahren, die auf der syntagmatischen Kombination oder simultanen Kontamination von Merkmalen des Erzählertextes mit Merkmalen des Personentextes beruhen. (Als Merkmale, die in den Erzählsegmenten mit TI entweder auf den Erzählertext oder auf den Personentext verweisen und jeweils den gesamten Text mit der für ihn charakteristischen ideologischen Position und Wertungshaltung repräsentieren, kommen in Frage: 1. thematische Merkmale, d.i. die Auswahl und Folge der erzählten Gegenständlichkeiten, 2. wertungsmäßige Merkmale, 3. grammatische Merkmale der Personalformen, 4. grammatische Merkmale des Tempus und Modus, 5. deiktische Merkmale, 6. Merkmale der Sprachfunktion, 7. lexikalische Merkmale, 8. syntaktische Merkmale und 9. graphische Merkmale). In Dostoevskijs Werken sind die wichtigsten Manifestationen der TI: 1. die personale indirekte Rede, d.i. die charakterologisch stark spezifizierte indirekte Darstellung von (äußeren oder inneren) Reden, Gedanken und Wahrnehmungen der Person, 2. die direkt-indirekte Rede, eine in mehreren Unterformen auftretende Verschmelzung der beiden Darstellungsschablonen, 3. die erlebte Rede, die sich gliedert in a) die uneigentliche (Personen-)Rede (mit dem Tempusystem des Personentextes), b) die gemischte Rede (mit dem epischen Präteritum des Erzählertextes) und c) die erlebte Wahrnehmung (in der lediglich die thematischen und wertungsmäßigen

Merkmale auf den Personentext verweisen, Lexik und Syntax dagegen auktorial gefärbt sind), 4. die okkasioneile Personalisierung des Erzählberichts, die erscheint a) als Ansteckung des Erzählers an Wertungen, Benennungen und syntaktischen Fügungen der im jeweiligen Erzählmoment aktuellen (äußeren oder inneren) Rede der Person und b) als - zumeist ironisch-outrierende - Reproduktion von Qualitäten oder Fragmenten des Personentextes durch den Erzähler. Diese Verfahren bewirken eine tiefgreifende Personalisierung des Erzählens: wie noch nie zuvor drückt die *točka zrenifa* der Personen dem Erzählbericht und der in ihm dargebotenen Ansicht der Welt ihre subjektive, zuweilen pathologische Prägung auf. Insofern der personale Anteil durch die formale, insbesondere grammatische und graphische Zuordnung der Mischsegmente zum Erzählertext verschleiert wird, führt die TI eine Verunsicherung über die das Erzählen jeweils determinierende Wertungsposition herbei und bedingt letztlich eine gewisse Vieldeutbarkeit des erzählten Geschehens. Indem die genannten Verfahren in den Erzählbericht personale Lexik und Syntax einführen, erhält dieser die Qualität der *mnogostil'nost'*. Und die auktoriale Überlagerung wertender Benennungen, die aus dem Personentext in die TI eindringen, führt zu einer *dvugolosost'*, einer semantischen Ambivalenz des Erzählens. Personalisierung, Verschleierung der Wertungspositionen, *mnogostil'nost'* und *dvugolosost'* gestalten in Dostoevskijs Werken ein kategorial neues Weltmodell, das aufzufassen ist als eine intertextuell-polemische Antwort auf die Auktorialität, den Monologismus, die *odnostil'nost'* und semantische *odnogolosost'* des Erzählens in der russischen Romantik.⁴¹

Die Gegenwartsprosa destruiert eine Poetik, die ein ähnlich monologisch-auktorales Weltmodell impliziert wie die Romantik des neunzehnten Jahrhunderts. Und so ist es nicht verwunderlich, daß sie ihrer neuen Sicht des Menschen mit eben jenen Verfahren Gestalt gibt, die bereits bei Dostoevskij ein neues, antiautoritäres Verhältnis zwischen den Sendern und den Objekten der Erzählkommunikation modelliert hat. Alle innovatorischen Richtungen der Gegenwart - von der "Dorfprosa" Abramovs, Astaf'evs, Belovs, Šukšins und Rasputins über die Moskauer Literatur und historischen *povesti* Trifonovs bis hin zu den intellektual-reflektorischen *putešestvija* und Romanen Bitovs - räumen der TI, die zum letztenmal in der Prosa der zwanziger Jahre weitere Verbreitung gefunden hat, einen zentra-

len Ort in der Erzählstruktur ein. Die Schriftsteller selbst heben die kardinale Bedeutung des - wie Vasilij Belov⁴² formuliert - *soprikosnovenie avtorskogo jazyka i jazyka izobražajemogo personaža* für ihr Schreiben hervor und vermögen auch manchmal dessen Wirkdispositionen zu benennen.⁴³

Den in der Gegenwart dominierenden Formen und Funktionen des traditionell am weitesten verbreiteten Typus der TI, der *nesobstvenno-prjamaja reč'* (NPR) - im Deutschen höchst mißverständlich, aber generell eingeführt: "erlebte Rede" - hat Natal'ja Koževnikova ausführliche und äußerst differenzierte Untersuchungen gewidmet.⁴⁴ Danach zeichnet sich die NPR in der neuen Prosa nicht allein durch hohe Frequenz und überwiegend charakterologische Stilisierung aus (Благодаря преобладанию слова героя в повествовательную речь получают доступ речевые средства, которые в предшествующий период были не только за ее границами, но и за границами прямой речи⁴⁵), sondern vor allem durch die Erweiterung ihres Funktionsbereichs. Während die NPR bisher nur die innere Rede, die Reflexionen, die Wahrnehmungen und den sprachlich noch nicht artikulierten Standpunkt der Person wiedergegeben hat, breitet sie sich nun auf alle konstruktiven Elemente des Werks aus. Sie übernimmt Aufgaben, die bisher der Narration und Deskription des Erzählers sowie dem Personendialog zufielen. Als deskriptive NPR gestaltet sie Porträts, Personencharakteristiken, Szenen, Landschaften. Als narrative NPR gibt sie die Vorgeschichte des Helden und dritter Personen sowie die Vorgeschichte aktueller Ereignisse wieder. In den mannigfaltigen Formen des *nesobstvenno-prjamoj dialog* stellt sie Wechselreden dar, genauer: den Reflex realer, äußerer Dialoge im Bewußtsein der wahrnehmenden Person (die entweder an dem Dialog aktiv teilnimmt oder ihm lediglich zuhört), die Rekonstruktion vergangener Dialoge durch das erinnernde Medium, ferner innere Dialoge, die die Person mit sich selbst führt, und schließlich die subjektive Projektion potentieller oder irrealer Wechselreden.

Von einer "Erweiterung des Inhalts" der NPR kann man freilich nicht im strengen Sinne sprechen. Denn die NPR beschränkt sich in allen genannten Varianten grundsätzlich auf die Wiedergabe von Bewußtseinsfakten. Nur hat sich deren Anteil an der gesamten im Werk dargestellten Welt wesentlich vergrößert und ihr Ort in der Werkstruktur hat sich kategorial verschoben. Wie wir bereits festgestellt haben, wird die Fabel nicht mehr von den äußeren Ereignissen selbst gebildet, sondern von den Bewußtseinshandlungen des per-

sonalen Mediums: dem Wahrnehmen, Vorstellen, Erinnern und Reflektieren. Die in der narrativen, deskriptiven und dialogischen NPR gestaltete Wirklichkeit ist nichts anderes als die subjektiv transformierte Welt der bewußtseinsimmanenten Phänomene. Insofern impliziert die neue Poetik eine deutliche Absage an den philosophischen Realismus, und zwar sowohl an dessen naive Variante, die zum Beispiel im historischen Materialismus vorliegt, als auch an den kritischen Realismus, der zugesteht, daß die Gegenstände nur über ihre bewußtseinsimmanenten Abbildungen - sozusagen mit "zutaten" des wahrnehmenden Subjekts - gegeben seien, der aber weiterhin die objektive Erkennbarkeit der unabhängig vom Subjekt existierenden Außenwelt für möglich hält. Die neue Bewußtseinskunst folgt dagegen eher den Grundsätzen des Transzendentalismus, ja modelliert geradezu das phänomenalistische *esse est percipi*.

Mit Hilfe der NPR unterstreicht die neue Prosa die prinzipielle Subjektivität der Erfassung und Bewertung von Wirklichkeit und darüber hinaus - freilich nicht im Sinne naturalistischer Determination - die Abhängigkeit der Perzeption von der Stimmung des Reflektors⁴⁶ und von seiner zeitlichen Entfernung zum Objekt. Im Gegensatz zur traditionell monoperspektivischen Verwendung der NPR läßt sie zuweilen ein und dasselbe Ereignis nacheinander von mehreren personalen Medien wahrnehmen.⁴⁷ Die in der NPR ausgedrückten Wertungen treten dann oft in eine Konkurrenz ein. Und im retrospektiven Erzählen kommt es häufig vor, daß eine erinnerte Person in verschiedenen zeitlichen Momenten von ein und demselben personalen Medium unterschiedlich wahrgenommen und bewertet wird.⁴⁸ Man denke nur an die wechselnden Urteile, die Jurij Trifonovs Ehemänner in den retrospektiven Analysen der *Moskovskie povesti* über den Charakter ihrer Frauen fällen. Sowohl in der Vermehrung der personalen Perspektiven als auch in der zeitlichen Differenzierung von Wertungen ein und derselben Person macht sich - und das scheint den oben formulierten Thesen über die Sujetkomposition zu widersprechen - der A u t o r als organisierende, d.h. die Inhalt der NPR miteinander konfrontierende Instanz bemerkbar. Indes bringt seine Einmischung mit Hilfe des Sujets in aller Regel keine Hierarchisierung der divergierenden Wertungspositionen mit sich. Sie kehrt vielmehr die mannigfache Bedingtheit von Weltwahrnehmung und Bewertung hervor und ordnet sich dem relativistischen Prinzip der Wertungspolyphonie unter.

In der Gegenwartsprosa ist neben der NPR auch jener Typus der TI weit verbreitet, den ich seinerzeit mit "Reproduktion des Personentextes in einer insgesamt auktorialen Aussage" und mit dem Spitzerschen Terminus der "Ansteckung" (des Erzählers am Personentext) zu umschreiben gesucht habe.⁴⁹ Natal'ja Koževnikova nennt das Verfahren, ohne seine beiden Spielarten zu differenzieren, *nesobstvenno-avtorskoje povestvovanie* (NAP). Als deutsche Äquivalente bieten sich dafür die von Johannes Holthusen geprägten Termini "erlebte Erzählung" oder "uneigentliches Erzählen" an.⁵⁰

Das NAP hatte bereits bei Dostoevskij - so dicht wie wohl bei keinem anderen russischen Autor des neunzehnten Jahrhunderts - den Erzählbericht, zumindest in einzelnen Passagen, durchsetzt, war in den zwanziger Jahren, wie die Forschungen Koževnikovas ergeben, als personal orientierte Modifikation des *skaz* und als Resultat der Ausweitung der NPR auf die auktoriale Rede ein beliebtes Verfahren, begegnete in den vierziger und fünfziger Jahren ausgesprochen selten und verdrängte in den sechziger Jahren das eigentliche, auktoriale Erzählen fast vollständig. Aleksandr Solženicyns *Odin den' Ivana Denisoviča* aus dem Jahr 1962 gehört zu den ersten Werken, die jenes äußerst kompakte NAP enthalten, das für die neue Prosa charakteristisch wurde.

Wodurch unterscheidet sich das NAP von der NPR? Die NPR gestaltet den Text (die inneren - sehr selten die äußeren - Reden, die Reflexionen, Wahrnehmungen, Standpunkte) der *P e r s o n* und läßt sich als auktoriale Transformation der direkten Rede - bei Transposition des Ich-Du-Er-Systems des Personentextes in das Er-Er-Er-System des Erzählertextes - beschreiben. Das NAP ist dagegen Narration oder Deskription des *E r z ä h l e r s*, die in variabler Dichte Wertungen und Benennungen aus dem Personentext übernimmt. Während im Idealtypus der NPR (in der uneigentlichen Personenrede) bis auf die grammatischen Merkmale der Personalformen - es herrscht das System der dritten Person - und die graphischen Merkmale - es fehlen Anführungszeichen und deren Äquivalente - alle Merkmale auf die Person als verantwortliche Sprechinstanz verweisen, ist der Personentext im NAP lediglich durch die personale Bewertung der vom Erzähler thematisierten Gegenständlichkeiten und durch die personalcharakterologische Lexik repräsentiert.

Theoretisch lassen sich NAP und NPR also recht deutlich gegeneinander abgrenzen. In der Textpraxis verwischt sich die prinzipiell

le Scheidung oft bis zur Unkenntlichkeit. Wenn die NPR als gemischte Personenrede (mit dem epischen Präteritum des Erzählers) auftritt, ist sie von einem kompakten NAP lediglich durch ihre personalen Merkmale der Thematisierung, der Deiktika, der Sprachfunktion und der Syntax zu unterscheiden. In diesen Merkmalen kann die Opposition zwischen Erzähler- und Personentext aber neutralisiert sein. Und wenn die NPR dann narrative oder deskriptive Funktionen ausübt, läßt sich nur im Rekurs auf den gesamten Kontext und selten mit letzter Sicherheit ausmachen, ob der Erzähler in NPR den Reflex von äußeren Handlungen und Zuständen im Bewußtsein der Person wiedergibt oder in NAP mit den Wertungen und Benennungen der Person selbst erzählt.

Ähnlich verwischen können sich auch die Grenzen zwischen NAP und rein auktorialem Erzählen. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn der Erzähler *ot sebja*, auktorial, so subjektiv wertet und spricht wie sein Held oder wenn dieser wertungsmäßig und lexikalisch gering individualisiert ist. Das NAP läßt sich nur dann eindeutig vom reinen Erzählen scheiden, wenn die aus dem Personentext in ihn eindringenden Wertungen und Benennungen die Person hinreichend deutlich kundgeben.

So schließt das NAP im Spektrum der TI die Lücke zwischen der NPR und dem reinen Erzählertext, ermöglicht weiche, kaum merkbare Übergänge zwischen der Rede der Person und der Narration des Erzählers und führt zu einem verwirrenden perspektivischen Fluktuieren des Erzählberichts. Man braucht nur eine beliebige Erzählung von Trifonov, Zalygin oder Rasputin aus den siebziger Jahren aufzuschlagen, um sogleich mit dem unentwirrbaren Oszillieren des Textaufbaus konfrontiert zu werden.

Die Uneindeutigkeit, zu der die TI von ihrer Faktur her prädestiniert ist, wurde in der Prosa der dreißiger bis fünfziger Jahre durch klärende *vvodnye slova*, Redeeinführungen oder auktoriale Kommentare unterdrückt. In der Gegenwartsprosa wird sie geradezu kultiviert. Neben der Personalisierung, der *mnogostil'nost'* und der semantischen *dvugolobost'* ist die Verschleierung der Sprechinstanzen jene Wirkdisposition, die die TI für die innovatorische Prosa unter dem Vorzeichen der Destruktion auktorialer Eindeutigkeit so überaus attraktiv gemacht hat.

6. Der Innovation der Teilsysteme des Erzählwerks entspricht eine analoge Teleologie in den weiteren, das einzelne Werk übergreifenden, diachronischen Systemen. Schon ein flüchtiger Blick auf die

Evolution der epischen Gattungen zeigt eine Entwicklungstendenz, die die bis jetzt dargelegten Befunde bestätigt.

In den fünfziger Jahren verfiel der große Roman zusehends. Als führende Gattung des sozialistischen Realismus konnotierte er Geschlossenheit der Weltsicht, Monologismus, Autorität. An seine Stelle trat der *rasskaz*, der mehr als zwanzig Jahre in der Gattungshierarchie eine sehr untergeordnete Position eingenommen hatte. Wie bereits früheren Poetiken - auch in anderen nationalen Kontexten -, die eine bislang unangefochten dominierende offizielle Ideologie in Frage stellten und unter dem Vorzeichen eines jeweils neuen Humanismus die individuelle Persönlichkeit und ihre subjektive Weltsicht thematisierten, bot sich auch jetzt die novellistische Erzählung als geeignetes subversives Organ, als prädestiniertes Medium der Kritik, als Gattung der ideologischen Innovation an.⁵¹ In der kurzen Form konnte man neue Fragen stellen, ohne sich zugleich zu einer Antwort zu verpflichten, man konnte Konventionelles minuziös analysieren, ein im Šklovskijschen Sinne "neues Sehen" (*novoe videnie*)⁵² erproben, ohne dem traditionellen Roman ein ähnlich totales Weltmodell entgegensetzen zu müssen.⁵³ In der novellistischen Tradition Čechovs und Bunins, der großen Vorbilder der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre, modellierte man mit dem offenen Ende, das zuweilen durch das *lošnyj konec* einer lyrisch erlebten Naturstimmung⁵⁴ oder einer rein verbalen *razvjazka* verdeckt wurde, die grundsätzliche Offenheit der neuen Weltsicht.

Um die Mitte der sechziger Jahre war die kurze, novellistische Erzählung im Zustand ihrer meisterhaften Vollendung erstarrt. Mit der Konventionalisierung der *molodaja prosa* und der Abkehr von den *rasskazy-nastroenija*, den *razmyšlenija*, *zarisovki*, *portrety*, *pejsaži* und *scenki* begann sich die kurze Form zu "romanisieren".⁵⁵ [...] роман, даже не родившийся, уже обогатяет рассказ, konstatierte Andrej Bitov im Jahre 1969.⁵⁶ Der *rasskaz* wurde zum Mikroroman. Mit Hilfe der Retrospektive verdichtete die "Dorfprosa" - immer noch nach dem Vorbild Čechovs - ganze Lebensgeschichten auf engstem Raum.

Gegen Ende der sechziger Jahre bildete sich das Genre des *povest'-rasskaz* heraus, das weder mit einem verkürzten Roman noch mit einer aufgeblähten Erzählung identisch war, sondern eine neue, eine Mischgattung darstellte. Bei größerer Weltfülle behielt sie die für den *rasskaz* charakteristische *fabul'naja nezaveršennost'* bei, allerdings ohne sie - wie der ältere *rasskaz* - durch einen metapho-

rischen Schluß zu kaschieren.⁵⁷ Die Mischgattung wurde das Genre, in dem sich die mittlerweile konsolidierte neue Poetik adäquat artikulieren konnte. In *Granicy žanra* sprach dann auch Bitov davon, daß es an der Zeit sei, die konventionellen Gattungsgrenzen zu sprengen, daß ein Erzählen, das die *neograničenost' žižni* gestalten wolle, entstehen müsse *na styke žanrov, na granice perechoda iz žanra v žanr*.⁵⁸ Zur *povest'-rasskaz* gehören die bekanntesten Werke aus der zweiten Hälfte der sechziger und aus den frühen siebziger Jahren, wie z.B. *Sozvezdie Kozlotura* (1966) von Fazil' Iskander, *Rasputins Den'gi dlja Marii* (1967) und *Trifonovs Moskauer Zyklus* (1969-71).

Wenn in jüngerer Zeit wieder längere *povesti* und sogar einzelne Romane - wie *Trifonovs Neterpenie* (1973) und *Bitovs Puškinskij dom* (1971, gedr. in Ann Arbor 1978) - erscheinen, bedeutet das nicht, daß der innovatorische Elan bereits erlahmt wäre oder einer wieder totalisierenden, monologistischen Poetik Platz gemacht hätte. *Trifonovs Neterpenie* gestaltet mit experimentellen Erzählverfahren wie der Multiplizierung der Erzählerstimme und der Collage quasi-dokumentarischer Genres einen neuen, polyphonen Blick auf die Geschichte.⁵⁹ Und *Bitovs* jüngster Roman nach *Rož'.* *Roman-punktir* (1976) und *Molodoj Odoevcev, geroj romana* (1976), den Zyklisierungen ursprünglich selbstständiger Erzählungen, ist nach dem Prinzip der Collage heterogener, auch nichtfiktionaler, literaturwissenschaftlicher Texte aufgebaut. Das antiautoritäre, subjektivistische Weltmodell kann sich nicht in den traditionellen Großformen des Romans kristallisieren.

Bitovs Puškinskij dom illustriert einen Zug der innovatorischen Gattungskonzeption, der seit den späten fünfziger Jahren wirksam ist: die Tendenz zum Sprengen der Fiktionalität, zur Öffnung der fiktionalen Genres für "reales", dokumentarisches Material. Schon die *molodaja proza* hatte Gattungen des Alltags wie Tagebucheintragungen, Briefe, Seiten aus dem Notizbuch, Fragebögen, Radioreportagen, Zeitungsartikel usw. in den literarischen Text integriert.⁶⁰ In *Bitovs* Oeuvre hat sich dann das Prinzip der Collage, der epatierenden Kombination nicht nur der Gattungen innerhalb der fiktionalen, primär ästhetisch fungierenden Reihe, sondern auch der Gattungsreihen selbst am konsequentesten und mit höchstem künstlerischen Wert verwirklicht.

Diese unkanonische Vermengung der kulturellen Reihen kann man - durchaus im Sinne der Bachtinschen Karnevalismustheorie - als Befreiung von offiziellen, erstarrten Konzepten, hier: von der De-

definition der *chudožestvennaja literatura*, deuten. Die Collage-Faktur des Werks wird zum ikonischen Zeichen für die ideologiekritische *mnogogolosost'*.

Idealtypologisch vereinfachend und mit thesenartiger Zuspitzung habe ich aus den Teilstrukturen und Gattungsformen des Erzählwerks die Prinzipien der innovatorischen Poetik zu extrapolieren versucht. Über die Innovation der Kunstformen eine Innovation des Lebens anzustreben ist das Grundgesetz der Literatur. Die Kunst existiert immer als Destruktion des Konventionellen, das - wie Šklovskij formuliert - das Leben zu verschlingen droht. Dasselbe meint auch das Motto von Andrej Bitov: die Befreiung von erstarrten Formen, "die das Neue nicht mehr ausdrücken können", ist eine "Annäherung an das Lebendige", an die "lebendige Wahrheit". Der innovatorische Prozeß, den wir an der Gegenwartsprosa verfolgt haben, ist der ewige Prozeß der Kunst. In den unterschiedlichsten Kulturen und Epochen bekämpft sie die Erstarrung des Lebens, indem sie die inhumanen, geschlossenen Konzepte der jeweils offiziellen Ideologie allein schon durch neue poetische Normen in Frage stellt.⁶¹ Am Beispiel der Gegenwartsprosa zu zeigen, daß auch die ideologisch scheinbar völlig indifferente "künstlerische Form" als konventionelle Form Ideologie affirmiert, als innovatorische Form Ideologie kritisiert und - ikonisch - neue Modelle humanen Verhaltens entwirft, war auch ein Ziel dieser Thesen.

A n m e r k u n g e n

1. Vgl. L.I. TIMOFEEV, *Metod socialističeskogo realizma*, in: L.I.T., *Osnovy teorii literatury*, M. 1971, S. 427-456.
2. Édouard ŠUBIN führt die - wie er formuliert - "Konzentration auf das individuelle Sein der Persönlichkeit" auf die in der sowjetischen Gegenwartsliteratur in den Vordergrund tretende "humanistische Tendenz" zurück (*Sovremennyj russkij rasskaz. Voprosy poëtiki žanra*, L. 1974, S. 124). Für den literarischen Normenwechsel ist aufschlußreich, wie Šubin den von der konservativen Literaturkritik stapazierten *gumanizm* wieder ins Spiel bringt: ausgehend von einem Exkurs über die Renaissance-Novelle und ihr individualistisches Persönlichkeitsideal wird der Humanismus-Begriff in einem für die Sowjetkultur neuen, nämlich seinem ursprünglichen Inhalt (anthropozentrische, von monistisch-totalitären Ideologien emanzipierende Weltansicht) aktualisiert. - Bereits 1962 hat die Leningrader Lyrikerin Ol'ga BERGGOL'C

in einer Diskussion über "Die Probleme des Humanismus und die Gegenwartsliteratur" vorsichtig dialektisch akzentuierend die Thematisierung des Privaten und Individuellen als Merkmal der neuen Literatur gekennzeichnet: К осознанию свободы личности, к единению друг с другом, к "миру с самим собой" мы шли путем трудным, мы прошли аскетический период комсомольского отрицания личности и признания приоритета только коллектива и пришли к сознанию, что коллектив - это коллектив личностей и что личности без коллектива не существует, так же как не существует коллектива без личностей [...] Мы пришли к этому не очень скоро и не очень легко. (Гуманизм и современная литература, М. 1963, S. 352).

3. Jg. 1972, H. 2, S. 31-66.
4. Ispytanie povsednevnost'ju: nekotorye itogi, ebd. S. 46-62; dt. in: Vom Ich-Gewinn zum Welt-Gewinn. Aktuelle Diskussion der Sowjetliteratur, Leipzig 1977, S. 247-272.
5. Vybirat', rešat'sja, žertvovat', ebd. S. 62-65, hier: S. 62 f; dt. in: Vom Ich-Gewinn zum Welt-Gewinn, S. 273-276, hier: S. 273 f.
6. Ebd. S. 63 f; dt. S. 274.
7. So konstatiert der wenig wohlwollende Rezensent Vsevolod VOEVODIN durchaus zu Recht (wenn auch mit unangemessener Wertung), daß der Held in Bitovs Erzählung *Inostrannyj jazyk* (1959), obwohl er einen Namen trage und sogar sein Beruf genannt werde, kein "Charakter" (gemeint ist: keine zeittypische, sozial determinierte Gestalt) geworden sei: [...] в рассказе он бесплотен, он абстракция, просто так, некий молодой человек, вообще "он". Ähnliches gelte für *Dver'* (1960): опять-таки в рассказе действует юноша "вообще", лишенный индивидуальных, социальных черт, которыми только и определяются подобные натуры. (Otvetstvennost' talanta, in: Literaturnaja gazeta, 24. 3. 1964).
8. Zum amerikanischen Prototyp und zu korrespondierenden Strömungen in den osteuropäischen Literaturen vgl. Aleksandar FLAKER, Modelle der Jeans-Prosa. Zur literarischen Opposition bei Plenzdorf im osteuropäischen Kontext, Kronberg/Ts. 1975.
9. Deming BROWN, Narrative Devices in the Contemporary Soviet Russian Short Story: Intimacy and Irony, in: American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. Vol. II. Literature and Folklore, The Hague 1973, S. 53-74, hier: S. 72.
10. M. ČUDAKOVA, A. ČUDAKOV, *Sovremennaja povest' i žumor*, in: *Novyj mir* Jg. 1967, H. 7, S. 222-232, hier: S. 222 f.
11. M. ČUDAKOVA, *Zametki o jazyke sovremennoj prozy*, in: *Novyj mir* Jg. 1972, H. 1, S. 212-245.
12. Vgl. T. CHMEL'NICKAJA, *Zapasniki duši*, in: *Literaturnaja gazeta*, 19. 5. 1966 (= Rezension des Almanachs *Molodoj Leningrad*, 1965); dies., *Meždu pomyslom i postupkom. O psichologičeskoj proze*, in: *V seredine semidesjatyh. Literatura našich dnej*, L. 1977, S. 199-224.
13. Die Narration gestaltet dynamische Motive (zeitlich definierte Handlungen), die Deskription statische und iterative Motive (Zustände bzw. zeitlich nicht genau definierte wiederkehrende Handlungen). Vgl. dazu M. PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, in: *Problemy poëtiki. Pod red. V. Brjusova*, M.-L. 1925, S. 173-204.

14. ŠUBIN, Sovremennyj russkij rasskaz, S. 116-119. Vgl. auch die von ŠUBIN verfaßten Passagen in Russkij sovetskij rasskaz. Očerki istorii žanra, L. 1970, S. 672-675. In Anlehnung an ŠUBIN: T.L. RYBAL'ČENKO, Besfabul'nyj rasskaz 60-ch godov i razvitie sovremennoj povesti, in: Problemy literaturnykh žanrov. Materialy vtoroj naučnoj mežvuzovskoj konferencii 30.IX - 4.X 1975 goda, Tomsk 1975, S. 180-183. Vgl. ferner Deming BROWN, Soviet Russian literature since Stalin, Cambridge 1978, S. 196.
15. Zu der Gattung: A.A. TORŠIN, Problema žanra liriko-filosofskoj povesti v sovremennoj sovetskoj literature, in: Problemy literaturnykh žanrov (s. Ann. 14), S. 185-187. Ivan GIRKA, O liričeskoj proze v sovremennoj sovetskoj literature, in: Československá rusistika Jg. 23/1978, S. 124-129. E.A. BAL'BUROV, Liričeskaja proza v literaturnom processe 1950-1960-ch godov, in: Russkaja literatura Jg. 1979, H. 2, S. 55-72.
16. ŠUBIN, Sovremennyj russkij rasskaz, S. 121.
17. L. 1976. Der Band enthält: *Takoe dolgoe detstvo. Prizyvnik* (1959-61), *Odna strana. Putešestvie molodogo čeloveka* (1960), *Putešestvie k drugu detstva. Naša biografija* (1963-65), *Uroki Armenii. Putešestvie v nebol'šuju stranu* (1967-68), *Koleso. Zapiski novička* (1969-70), *Azart. Iznanka putešestvija* (1971-72), *Vybor natury. Tri gruzina* (1971-73).
18. Die Verfremdung in *Odna strana* (1960) beschreibt A. TURKOV, Protivnik pritaivšesgosja sna, in: *Molodaja gvardija* Jg. 1964, H. 8, S. 309-312: Это воспроизведено с кинематографической последовательностью. Но кинокамерой здесь служат глаза человека, который, закинув голову, созерцает происходящее с детским интересом. [...] путешествие Бориса Мурашова только по внешности пародийно и незначительно, даже такая обыденная поездка может стать подлинным открытием мира, "промыть" человеку глаза, чтобы он заново увидел даже то, к чему успел привыкнуть дома (S. 310). - Zu Bitovs Verfremdungstechnik in *Koleso* (1969-70) vgl. den geistreichen Essay von V.N. TURBIN Listopad po vesne, in: *Novyj mir* Jg. 1972, H. 4, S. 259-264: [...] приходит в мир новичок, знающий, что он новичок, и подчеркивающий это на каждом шагу, и с какой-то флегматичной горячностью захватывает он форму фрагмента. А форма-то [...] осенняя, мудрая. [...] Парадокс: листопад по весне. [...] *Koleso* - повесть о мышлении, повесть мышления [...] на наших глазах [мысль] уходит от шаблонов, создает один, другой, третий вариант характеристики одних и тех же явлений. [...] Повесть в целом, вся повесть то и дело вступает в спор с каким-то инородным для нее способом восприятия мира. И спор в *Koleso* неизменно заканчивается разрушением, разломом чего-то, кажущегося завершённым, ясным. Чего-то цельного. Здесь и Битов и герой его становятся похожими на ребенка, который на глазах у нас вдруг принимается крутить, ломать, кромсать представляющиеся нам ясными слова, фразы. Скажешь ему, например: *Саша, кушай кашу!* А он: *Ша-ша-ша! ... Ша-аш-шу!* И захочет громко: доволен. - Zu Bitovs Theoretisierung der Verfremdung vgl. meinen im nächsten Band dieser Zeitschrift erscheinenden Aufsatz "Andrej Bitovs *Žizn' v vetrenuju pogodu* als Fibel des Verfremdens".
19. Der retrospektive Fabeltypus ist für die russische Gegenwartsliteratur bislang kaum erforscht, weder systematisch noch historisch. Erste Ansätze zu einer Analyse mit aufschlußreichen Äußerungen der Schriftsteller bietet N.A. KOŽEVNIKOVA, O sootnošenii reči avtora i personaža, in: *Jazykovye processy sovremennoj rus-*

- skoj chudožestvennoj literatury. Proza, M. 1977, S. 7-98, hier: S. 19-21.
20. Vgl. KOŽEVNIKOVA, O sootnošenii reči avtora i personaža, S. 8. f.
21. In dem bereits zitierten Artikel *Otvetstvennost' talanta* unterzieht VOEVODIN die vermeintliche Weltanschauung des Helden in Bitovs früher Erzählung *Solnce* (1959), eine Weltsicht, die für den Rezensenten selbstverständlich die Intention des Autors ausdrückt, einer herben Kritik: Тут уж нет никакой недоговоренности, сказано предельно ясно - броди, дыши, радуйся весне, солнцу, которое "бьется в стекло, как большая, теплая птица", блеску металлических кнопок на асфальте, мимолетным впечатлениям жизни, а все остальное - вторичное, может подождать. - Dem Monitum des Kritikers, diese Erzählung hätte mit ihrer Verherrlichung der Verantwortungsllosigkeit gar nicht erst gedruckt werden dürfen - как бы поэтично он ни был написан - widersprechen allerdings mit aller Schärfe G. GULIA, *Kak že byt' s jumorom? Vopros Vsevolodu Voevodinu*, in: *Literaturnaja gazeta*, 2. 4. 1964, und mit grundsätzlicher Argumentation V. ERMILOV, *Budem točnymi*, ebd. 16.4.1964.
22. Zu den hier und im weiteren verwendeten erzähltheoretischen Kategorien vgl. W. SCHMID, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (=Beihefte zu *Poetica*. 10), München 1972, S. 9-79.
23. So verfälscht Ljudmila IVANOVA in ihrer Rezension von Bitovs *Takoe dolgoe detstvo* den отказ автора от строгой оценки своего героя: [...] инфантильность героя [автора] как будто не раздражает (Rastavanie s detstvom, in: *Moskva* Jg. 1965, H. 8, S. 200-202, hier: S. 201). - Musterbeispiele solcher verständnislosen Rezeption, die sich von den orthodoxen Normen nicht lösen kann oder will, sind die Rezensionen Vs. VOEVODINS in der *Literaturnaja gazeta*. Seine Besprechung der Erzählungen von Boris Vachtin, Igor' Efimov und Andrej Bitov im Sammelband *Molodoj Leningrad*, 1965, beschließt VOEVODIN mit der Klage über die *besetraestnost'* der jungen Prosaiker gegenüber ihren Helden und dem Fehlen jeglicher *gumannost'* auf seiten des Autors (Na melkovod'e, in: *Literaturnaja gazeta*, 19. 5. 1966). - Auktoriale Analyse und Bewertung der als sozial problematisch empfundenen Bewußtseinshandlungen der Personen stehen auch im Zentrum der Polemik, die N. KLADO und G. MITIN im Jahre 1965 über Bitovs *Takoe dolgoe detstvo* geführt haben. KLADO ("Osoboe sostojanie" geroja, in: *Literaturnaja Rossija*, 5. 2. 1965) beklagt das Fehlen jeglichen moralischen Appells: [...] для этого [den Appell] надо уметь исследовать жизнь, показывая плохое, найти его причины [...] а не только видеть поверхность [жизни], различать в ней хорошее и плохое, призывать людей к действию, а не плыть по воле волн. Daraufhingibt MITIN (Proščanie s detstvom, in: *Smena* Jg. 1965, H. 12) die simple Assoziation von Autorintention und Personenbewußtsein der Lächerlichkeit preis: Раскритиковали героя в пух и прах, а потом выяснилось, что плох не герой (увь, такие встречаются в жизни), а сам автор. KLADO repliziert (Pjat' sot strok umilenija, in: *Literaturnaja Rossija*, 20. 8. 1965), indem er seinen an den Autor gerichteten Vorwurf auf den Kritikerkollegen überträgt: beide schwelgen in falscher Rührung über die Trivialität des dargestellten Innenlebens.
24. A. BITOV, *Obraz žizni. Povesti*, M. 1972, S. 82 f.
25. *Voprosy literatury* Jg. 1976, H. 7, S. 145-174. Vgl. dazu die Antworten auf die Enquête *Nužny li v literaturovedenii gipotezy?*, in: *Voprosy literatury* Jg. 1977, H. 2, S. 82-112.

26. Für die erlebte Rede im Russischen vgl. bes.: V.N.VOLOŠINOV, Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke, Leningrad 1929, 2¹⁹³⁰ (Reprint: Janua Linguarum. Series Anastatica 5, The Hague 1972; dt.: Marxismus und Sprachphilosophie, Frankfurt a.M. 1975; engl.: Marxism and the Philosophy of Language, New York 1973; frz.: Le Marxisme et la Philosophie du langage, Paris 1977); Ladislav MATEJKA, Reported Speech in Contemporary Written Standard Russian, Ph.D. Diss., Harvard University 1960; L.A.SOKOLOVA, Nesobstvenno-avtorskaja (nesobstvenno-prjamaja) reč' kak stilističeskaja kategorija, Tomsk 1968; Wolf SCHMID, Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs, S.39-79, 116-225, 242-252 (dort weitere Literatur).
27. Zu dieser strukturalen, mit binaristischen Merkmalschemata arbeitenden Modellierung der erlebten Rede vgl. Lubomír DOLEŽEL, Polopřímá řeč v moderní české próze, in: Slovo a slovesnost Jg.19/1958, S.20-46; ders., O stylu moderní české prózy. Výstavba textu, Praha 1960; ders., Neutralizacija protivopostavljenij v jazykovo-stilističeskoj strukture épičeskoj prozy, in: Problemy sovremennoj filologii. Sb.st.k semidesjatiletiju V.V.Vinogradova, M.1965, S.116-123; ders., Represented Discourse in Modern Czech Narrative Prose, in: L.D., Narrative Modes in Czech Literature, Toronto 1973, S.15-55; Wolf SCHMID, Der Textaufbau, S.39-52. - Kritisch zu Doležel und Schmid: Mieke BAL, Narratologie, Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes, Paris 1977, S.10 f.
28. Bereits Albrecht NEUBERT (Die Stilformen der "erlebten Rede" im neueren englischen Roman, Halle 1957) differenziert zwischen "auktoraler" [sic!] und "personal" erlebter Rede. Während der Stil der ersten in der Sprachsphäre des Erzählers bleibt, strebt die zweite danach, "dem Leser ein plastisches Bild von der Seele der Gestalten zu vermitteln" und bietet deshalb das Innenleben des Helden in dessen eigener Sprache dar (S.147). Für das Russische vgl. zu dieser Differenzierung E.A.GONČAROVA, Lingvističeskije osobennosti "avtorskoj" i "personal'noj" nesobstvenno-prjamoj reči, in: Stilistika chudožestvennoj reči. Vyp.3. Sb.naučnych rabot LGPI im. A.I.Gercena, L.1977, S.67-74.
29. Zur auktorialen *odnogolosost'* des sozialistischen Realismus vgl. G.A.BELAJA, Stil' i vremja. "Avtoritetnyj stil'" i ego problematika, in: Mnogoobrazie stilej sovetskoj literatury. Voprosy tipologii, M.1978, S.231-256. Zur Überwindung des Monologismus durch die *mnogogolosost'* der *molodaja proza* und dann der *derevenskaja proza* vgl. BELAJA, Roždenie novych stilevych form kak process preodolenija "nejtral'nogo" stiija, in: Mnogoobrazie stilej sovetskoj literatury, S.460-485.
30. Vgl. BROWN, Narrative Devices in the Contemporary Soviet Russian Short Story.
31. Vgl. M.ČUDAKOVA, Zametki o jazyke sovremennoj prozy.
32. Zur *mublenaja fraza* in der Prosa der zwanziger Jahre vgl. M.ČUDAKOVA, Kanonizacija masterstva, in: M.Č., Masterstvo Jurija Olešl, M.1972, S.41-57; dies., Puti slova v proze 20-30-ch godov, in: M.Č., Poëtika Michaila Zoščenko, M.1979, S.98-130.
33. Zametki o jazyke sovremennoj prozy, S.221.

34. Roždenie novych stilevych form kak process preodolenija "nejtral'nogo" stilja, S.483.
35. Zametki o jazyke sovremennoj prozy, S.232.
36. Vgl. N.A.KOŽEVNIKOVA, O tipach povestvovanija v sovetskoj proze, in: Voprosy jazyka sovremennoj russkoj literatury, M.1971, S.97-163, hier: S.137f.
37. Zu den textuellen Manifestationen, den rezeptionsästhetischen Konsequenzen und der literarhistorischen Realisierung dieser gegensätzlichen Stilprinzipien vgl. die differenzierte Darstellung von KOŽEVNIKOVA, O tipach povestvovanija v sovetskoj proze.
38. Zur *rublenaja frasa* des Ich-Erzählers in der *molodaja proza* vgl. KOŽEVNIKOVA, O tipach povestvovanija v sovetskoj proze, S.148-150.
39. Vgl. BROWN, Narrative Devices in the Contemporary Soviet Russian Short Story.
40. Vgl. ČUDAKOVA, Zametki o jazyke sovremennoj prozy, S.218f.
41. Vgl. SCHMID, Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs.
42. Otvet na anketu *Literatura i jazyk*, in: Voprosy literatury Jg.1967, H.6, S.99.
43. Vgl. die bei KOŽEVNIKOVA gesammelten Äußerungen von Sergej Zalygin, Vasilij Aksenov, Irina Grekova, Fedor Abramov und Jurij Trifonov (O tipach povestvovanija v sovetskoj proze, S.152f.; O sootnošenii reči avtora i reči personaža, S.75).
44. Vgl. die in Anm.43 und schon früher zitierten Werke.
45. KOŽEVNIKOVA, O tipach povestvovanija v sovetskoj proze, S.153.
46. Terminus von F.K.STANZEL, Theorie des Erzählens, Göttingen 1979, S.16ff.
47. Vgl.KOŽEVNIKOVA, O sootnošenii reči avtora i reči personaža, S.18.
48. Ebd.S.18-22.
49. Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs, S.60. - L.SPITZER, Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie, in: GRM Bd.11/1923, S.193-216, dann in: L.S., Stilstudien Bd.2, 1961, S.84-124. Vgl.jetzt auch STANZEL, Theorie des Erzählens, S.247-249.
50. Stilistik des "uneigentlichen" Erzählens in der sowjetischen Gegenwartsliteratur, in: Die Welt der Slaven Jg.13/1968, S.225-245. Holthusen analysiert Stellen aus Pasternaks *Doktor Živago*, Simonovs *Soldatami ne roždajutsja*, Panovas *Sentimental'-nyj roman*, Tendrjakovs *Svidanie s Nefertiti* und Solženicyns *Odin den' Ivana Denisoviča*.
51. Vgl. ŠUBIN, Sovremennyj russkij rasskaz, Kap.1 "U istokov 'malogo žanra'" und 2 "O nacional'nom svoebrazii russkogo rasskaza", S.5-59.
52. ŠKLOVSKIJ, Obnovlenie ponjatija, in: V.Š., Povesti o proze, M.1966, Bd.2, S.298-307. Zu Šklovskijs *novoe videnie*, das im Grunde immer ein *genues* Sehen ist, vgl. Renate LACHMANN, Die "Verfremdung" und das "Neue Sehen" bei Viktor Šklovskij, in: Poetica Bd.3/1970, S.226-249.

53. Vgl. BROWN, Soviet Russian Literature since Stalin, S.146.
54. Terminus von Viktor ŠKLOVSKIJ, Razvertyvanie sjužeta, Pgd.1921, S.60f.
55. Vgl. A.MARČENKO, Dlja vospolnenija ob"ema, in: Voprosy literatury Jg.1974, H.8, S.56-58; Ju.V.TRIFONOV, V kratkom - beskonečnoe, ebd., S.171-194, hier: S.175f.; S.ZALYGIN, Literaturnye zaboty, M.²1979, S.149f.; N.A.KOŽEVNIKOVA, O sootnošenii reči avtora i reči personaža, S.19.
56. BITOV, Granicy žanra, in: Voprosy literatury Jg.1969, H.7, S.72-76, hier: S.74.
57. Vgl. M.ČUDAKOVA, A.ČUDAKOV, ... i togda prichodit povest', in: Literaturnaja gazeta, 29.8.1973.
58. S.74. - Vgl.dazu das Referat von Karlheinz KASPER, Multinationale sowjetische Erzählung 1945-1975, Berlin (Ost) 1978, S.113f.
59. Vgl. Dagmar BURKHART, Historisches Ereignis und ästhetisches Zeichen. Zu Jurij V.Trifonovs Roman "Neterpenie" in: Russian Literature Bd.6/1978, S.155-174.
60. Vgl. Sylva TVRDÍKOVÁ, Modifikace hrdiny a žánru (Andrej Bitov), in: Bulletin ruského jazyka a literatury Bd.20, Praha 1976, S.49-58.
61. Im Rekurs auf Bachtinsche Kategorien untersucht Renate LACHMANN zwei Oppositionen in früheren Epochen, die dem hier dargestellten Antagonismus der Poetiken durchaus analog sind: regelorientierte, offizielle Textpraxis bei Simeon Polockij vs. anti-rhetorische, inoffizielle Sprachverwendung beim Protopopen Avvakum (Rhetorik und Kulturmodell, in: Slavistische Studien zum VIII.Internationalen Slavistenkongreß in Zagreb 1978, Köln 1978, S.279-298) und Dialogismus in Leonid Leonovs *Barsuki* (1925) vs. Monologismus in Nikolaj Ostrovskijs *Kak zakaljalas' stal'* (1932 u. 1934) (Monološki i dijaloški oblici u narativnima tekstovima, erscheint demnächst in einem von A.Flaker redigierten Sammelband zur sowjetischen Prosa).

Л. ГЕЛЛЕР (Lausanne)

ОПЫТ ПРИКЛАДНОЙ СТИЛИСТИКИ. РАССКАЗ В. ШУКШИНА КАК ОБЪЕКТ
ИССЛЕДОВАНИЯ С ПЕРЕМЕННЫМ ФОКУСНЫМ РАССТОЯНИЕМ.

1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ.

Для начала констатирую банальный факт: существует огромное множество методов анализа произведений литературы. Они различны по сферам приложения, преследуемым целям, пущенным в ход средствам и т.п. Их результаты редко взаимодополняются, гораздо чаще - противоречат друг другу, иногда - взаимно исключаются.

Нижеследующее исследование стремится в какой-то мере противостоять этой атомизации усилий и средств. Оно не претендует никоим образом на исчерпывающую полноту охвата, тем менее - на создание какого-то глобального универсального метода. В нем просто сделана попытка подойти к исследуемому материалу с разных сторон. И дело не в компромиссе между противоположными рецептурами анализа. Моя цель: переходить от одного метода к другому, повинуюсь логике аналитического процесса, - менять угол и точку зрения, наблюдать за явлениями разного масштаба, препарировать разные срезы не для того, чтобы получить в виде итога внутренне непротиворечивую абстракцию, а для того, чтобы установить некую последовательность и шкалу значимости операций анализа, позволяющие прийти к выводам, которые на разных уровнях дополняли бы друг друга.

Я не предлагаю никакой новой критической теории; поэтому буду избегать сложной терминологии, ссылок на авторитеты и отвлеченных построений. Попытка дать исследование в меру строгое по своей методике без помощи эзотерической номенклатуры - второстепенная цель моей статьи. Мой метод, за неимением лучшего названия, определяю как "исследование с переменным фокусным расстоянием".

2. БИО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Объект исследования в данном случае - один из рассказов Василия Шукшина.

Автор - писатель, кинорежиссер, актер - пользуется сейчас в СССР небывалой популярностью у массового читателя, - популярностью, которая из политических побуждений поддерживается официально, при помощи бесчисленных славословий и многотиражных публикаций. Преждевременно умерший в 1974 году писатель стал героем легенды, а его могила на московском кладбище - местом паломничества.

В.Шукшину уже посвящена солидная по объему критико-аналитическая литература, в том числе и несколько прекрасных работ. О качестве и значении его творчества можно думать разное, но бесспорно, что оно выделяется на фоне обычной советской литературной продукции.

В предлагаемой статье рассматривается только один рассказ, я надеюсь, однако, что на его примере мне удастся уловить какие-то отличительные особенности шукшинской прозы.

Речь пойдет о рассказе "Срезал".

Он вошел во все важнейшие сборники произведений Шукшина и датирован 1970 годом. Существует по меньшей мере два варианта рассказа. Они значительно отличаются друг от друга, и оба будут рассматриваться ниже: первый (вариант А) - по тексту подготовленного при жизни автора сборника "Беседы при ясной луне" (изд. "Советская Россия", Москва, 1974); второй (вариант Б) - по тексту напечатанных посмертно "Избранных произведений в двух томах", т.1 (изд. "Молодая гвардия", Москва, 1975).

3. СОДЕРЖАНИЕ РАССКАЗА

В деревню приезжает ее уроженец, сделавший карьеру в городе - "кандидат наук" Константин Иванович. Вместе со своей женой - тоже кандидатом - и дочерью, он собирается отдохнуть несколько дней в доме матери. Вскоре после приезда к нему являются гости - жители деревни, и среди них мужик-начетчик Глеб, выполняющий особого рода миссию. Он устраивает приезжему публичный допрос, проверяя и оценивая его познания. И вот оказывается, что кандидат наук не способен ответить на вопросы, заданные ему простым мужиком. В гла-

зах собравшихся зрителей кандидат провалился на экзамене, Глеб "срезал" его точно так же, как до того он несколько раз срезал других уроженцев деревни, ставших в городе важными персонами. Торжествующий Глеб заканчивает расправу над кандидатом обличительной речью в адрес горожан, которые "слишком много берут на себя" и грешат "нескромностью". Мужики расходятся. Так несколько неожиданно заканчивается рассказ.

4. ПЕРВЫЙ ПОДХОД: ЖАНР РАССКАЗА

Наше восприятие книги зависит от многих факторов. Некоторые из них позволяют нам интуитивно, полуавтоматически и довольно-таки приблизительно соотнести книгу, которую мы читаем, с нашим образом того, что мы называем общим именем "литературы". Из весьма сложного процесса восприятия выберу лишь несколько элементов - те, которые, как мне кажется, действуют наиболее непосредственным образом на читателя во время чтения:

а. *конвенция чтения*: книга распознается как произведение литературы и немедленно классифицируется читателем в зависимости от принадлежности к одному из известных ему типов экспрессии (конвенции): реалистическому, аллегорическому, символическому, фантастическому и пр.;

б. *направленность книги*: речь идет не о намерениях автора в момент создания книги (их можно угадывать по-разному, специально же их изучению посвящена психология искусства), а о той установке, которая более или менее явно ощущается при чтении: книга развлекает (пугает, смешит, удивляет), учит, наставляет на путь истинный и т.п.;

в. *тематика*: это понятие становится все менее определенным и подвергается критике со стороны более радикально настроенных писателей и литературоведов; тем не менее, вопрос "о чем говорится в книге?" остается для читателя одним из самых важных - до того, как он взял книгу в руки, во время чтения, после него. Вопрос имеет смысл даже в случае, если прямо ответить на него невозможно.

Вооружившись этой черновой прагматической классификацией, можно приступить к предварительному описанию рассказа.

Рассказ "Срезал" реалистичен в самом узком смысле этого слова. Иначе говоря, в нем как будто нет ничего, что могло бы сойти за выдумку писателя: никаких внешних сюжетных перипетий, композиция фрагментарна, концовка намеренно расплывчата. Читатель должен быть убежден, что он имеет дело со сценкой, списанной прямо с натуры. Между тем, даже из краткого пересказа содержания видна *дидактическая направленность* рассказа. На нее много указаний в тексте. История должна казаться правдивой, случившейся в действительности, и в то же время, - быть поучительным обобщением. Поиски частного - случившегося - и стремление к общему - разнонаправленные силы, они создают состояние напряжения в ткани рассказа. К документальным чертам прибавляются черты совсем другого свойства: персонажи-типы, определенные социальным статусом, рассказчик, который судит происходящее, излагает предысторию событий, раскрывает побуждения героев. По своей тематике рассказ примыкает к одному из главных течений в современной советской литературе - к так называемой "деревенской прозе". В своей современной форме деревенская проза родилась в середине 50-х гг. Ее призвание: дать достоверный и детальный образ советской деревни. Шукшин - один из признанных ее мастеров.

Пути деревенской прозы разнообразны - от этического психологизма Солженицына в "Матренином дворе" до историзма Залыгина, от лирического славянофильства Солоухина до экологического регионализма сибирских писателей. Но несмотря на все разнообразие, деревенские писатели черпают из одного источника - реалистической традиции XIX века. А точнее говоря, традиции литературного течения, сформировавшегося в 1840-е гг. и названного на первых порах "натуральной школой", которая ставила своей главной задачей, по образцу западных физиологических и натуралистических школ, запечатление данных в непосредственном наблюдении фрагментов неприкрашенной действительности. Самые знаменитые русские писатели внесли свою лепту в развитие "натуральной школы", но настоящее ее "физиологическое" - фактографическое - направление связано с именами таких авторов, как Григорович, Н.Успенский, Слепцов, Г. Успенский, Златовратский и т.п. Наблюдатели, одержимые благими намерениями, эти писатели часто использовали короткие формы дневника, путевых записей, очерка, зарисовок, - пытались добиться впечатления полной объективности, эффекта моментального снимка с на-

туры, - и добавляли туда же изрядную дозу дидактики, зачастую целиком искажая свою объективную картину. Новая советская деревенская проза близка этому направлению - недаром она началась с очерков.

К этому направлению часто приближается и Шукшин (ставшее модным сравнение его рассказов с чеховскими имеет смысл лишь поскольку ранний Чехов связан с той же традицией). "Срезал" - хороший пример жанра *фактографической новеллы с моралью*.

5. ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СХЕМА РАССКАЗА

Первая приблизительная классификация сделана. И сразу же, еще при чтении, возникает новый вопрос. Напряжение между частным и общим не разрывает ткани рассказа, как часто бывает в произведениях морализаторов-реалистов, где проповедь механически пристегивается к рассказанной истории. В рассказе Шукшина она принадлежит к внутренней динамике повествования.

Попытаемся выяснить, почему так происходит.

В основе сюжета лежит мотив, отлично известный в мировой литературе. Два мира. Между ними - граница. Ее охраняет страж, который останавливает всех желающих попасть в другой мир. Право на проход получает лишь тот, кто пройдет испытание, ответит на вопросы стража. Заметим, что у Шукшина даже количество вопросов, которые Глеб задает кандидату, сакраментально: три. Этот мифологический мотив очень часто встречается в фольклоре, в сказках. Последуем за этим наблюдением, - и мы обнаружим, что фабула - т. е. хронологическое развертывание событий - рассказа напоминают сказку. Как известно, В.Пропп составил перечень функций, из которых состоит сюжет любой сказки. Если мы расчленим сюжет "Срезал" на события-функции, окажется, что они - те же, что и описанные в схеме Проппа, точнее говоря, в первой части этой схемы.

Мне кажется, что не лишено интереса проследить, каким образом традиционные повествовательные функции изменились, приспособившись к новым условиям; сравним перечень Проппа с нашим сюжетом (формулы функций даны по книге: В.Пропп, Морфология сказки, Ленинград, 1928; глава "функции действующих лиц", стр. 35-53).

Схема Проппа

1. "Один из членов семьи отлучается из дома" (определение: отлучка).
2. "К герою обращаются с запретом" (определение: запрет).
3. "Запрет нарушается" (нарушение).
4. "Вредитель пытается произвести разведку" (выведывание).
5. "Вредителю даются сведения о его жертве" (выдача).
6. "Вредитель пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом" (подвох). При этом вредитель прежде всего принимает чужой облик.
7. "Жертва поддается обману и тем невольно помогает врагу" (пособничество).
8. "Вредитель наносит... вред..."
Первые семь функций - подготовительная часть сказки; с функции 8 начинается движение сюжета. Это - завязка; существует много разных завязок, в частности:
8а. "Одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо" (недостача).

Схема "Срезал"

1. Кандидат покидает родную деревню и едет в город.
2. Кандидат попал "за границу", запрет дан косвенно.
3. Кандидат возвращается в деревню, нарушая имплицитный запрет.
4. Глеб выведывает у мужиков информацию о кандидате.
5. Мужики информируют Глеба.
6. Глеб идет в гости, симулирует дружелюбие, ничем не выдает своих намерений "срезать" кандидата.
7. Кандидат верит, что мужики собрались по дружбе, радушно принимает их и Глеба.
8. Отсутствует.
- 8а. Кандидату не хватает дружбы с "народом", ему хочется завоевать доверие мужиков, пройти в их мир (в нашей схеме кандидат - герой и одновременно член семьи, что вполне возможно в сюжете сказки).

9. "Беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием..." (посредничество, соединительный момент): эта функция определяет роль героя - искатель или жертва.
10. "Искатель соглашается или решается на противодействие" (начинающееся противодействие).
11. "Герой покидает дом" (отправка): это начало поисков, функция иная, чем "отлучка".
12. "Герой испытывается, выспрашивается, подвергается нападению и пр., чем подготавливается получение им волшебного средства..." (первая функция дарителя).
13. "Герой реагирует на действия будущего дарителя" т.е. выдерживает или не выдерживает испытание.
14. "В распоряжение героя попадает волшебное средство".
....
9. Кандидату дают понять, что право прохода нужно заслужить и предлагают пройти испытание - ставят в положение героя-искателя.
10. Кандидат соглашается отвечать на вопросы Глеба - принимает вызов и начинает "поиски".
11. "Поиски" в нашем случае условны и ведутся словесно: эта функция сливается с предыдущей.
12. Испытание в форме экзамена; волшебное средство - одобрение или дружба мужиков, которые играют роль дарителя (и Глеб в их числе).
13. Кандидат срезается на экзамене в глазах мужиков.
14. Негативная функция: кандидат не получает средства, не завоевывает дружбы.

Мне кажется, что говорить о случайном совпадении никак нельзя. События в рассказе Шукшина точно следуют за сказочным сюжетом согласно Проппу, обрываясь в середине (но согласно Проппу же существуют неполные сюжеты, нулевые функции, концовки и т.п.).

Итак, можно считать, что "Срезал" - современная вариация на традиционную сказочную тему, и можно читать его как сказку о том, как герой-кандидат, уехавший в далекий край искать счастья, собрался вернуться, и как вредитель-Глеб не пустил его, заколдовал и не дал "волшебного средства": пропуска в родной мир.

В рассказе прекрасно видно функционирование механизмов, свойственных вековой творческой традиции народной сказки. Ей-то и обязан сюжет рассказа своей органичностью. Он построен на скелете из ситуаций-архетипов, известных и понятных всем, - в таком повествовании действие порождает мораль, и наоборот, традиционные мотивы самым естественным образом скрещиваются с мотивами "пережитыми", реалистическими, а реалистические детали быта - элемент, без которого чуть ли не нельзя обойтись.

И вместе со всем этим очевидно, что обращение к сказочной схеме не объясняет всего в рассказе, не исчерпывает ни его форму, ни его содержание.

Предложенный выше перечень функций слишком упрощает - а значит, искажает - положение вещей. В действительности, сюжет, сохраняя последовательность проповедских функций и их характер, смещает их пропорции. Из семи с половиной страниц рассказа три заняты описанием целых тринадцати функций, остальные же посвящены лишь одной - функции испытания. С другой стороны, сами функции далеко не однозначны. Персонажи меняются ролями, читателю трудно определить, кто из них - настоящий герой; кандидат оказывается одновременно и героем-искателем и жертвой; вредитель исполняет и роль дарителя, и даже может считаться жертвой; объект поисков смешивается с волшебным средством; рассказчик же вообще выпадает из модели сказки.

Если учесть социальную окраску рассказа, обличительные интонации в конце рассказа, обилие бытовых деталей, можно прочесть рассказ несколько иначе - как бытовую притчу о том, как умный мужик перехитрил ученого барина. В таком прочтении главным героем становится Глеб, волшебная же символика двух миров и границ отступают на второй план.

Короче говоря, в рассказе нет той ценной для исследователя четкости, которая характерна для фольклорного творчества. Для того, чтобы продвинуться в понимании рассказа, нужно изменить прицел и сойти с уровня событийного на уровень более мелкого масштаба, - анализировать внутреннюю структуру текста.

6. СТРУКТУРА ТЕКСТА

Сосредоточимся на варианте А. Внимательно перечитав текст, мы обнаруживаем любопытную особенность: он кишит повторами. Те же слова, синонимы, близкозначные выражения встречаются на протяжении всего рассказа. Повторы не хаотичны, наоборот, - легко заметить их систематический характер. Они образуют несколько *лексико-семантических рядов*, которые составляют своего рода внутреннюю конструкцию, скрытую под описанной выше схемой и поддерживающую все повествование.

Рассмотрим ее составные части.

Наиболее бросается в глаза частое повторение слов, наделенных семантикой смеха: *улыбаться, усмехаться, смеяться* и т.п. Они повторяются в тексте в общей сложности 21 раз. Чаще всех улыбки, усмешки, смех отмечены у Глеба - 12 раз; у кандидата с женой - 7 раз; наконец, 2 раза смехом разражаются мужики.

Когда появляется смех и над чем смеются герои?

В первую часть рассказа, где дана экспозиция и распределение ролей, включена ретроспекция. В ней описан экзамен, учиненный Глебом предыдущему знатному гостю из города - полковнику. Срезав полковника, Глеб усмехается. Так начинается этот лексико-семантический ряд. Второе его появление: Глеб усмехается, производя "разведку" о кандидате. Ни тут, ни там никаких намеков на комизм ситуации или словесный юмор нет. Поначалу вопросы Глеба кажутся кандидату смешными, но никто не разделяет этого мнения, и очень быстро комическое исчезает совершенно; смех меняет свою функцию, свою смысловую нагрузку в глазах действующих лиц и читателя. Для Глеба с самого начала, для кандидата несколько позже экзамен - не просто проверка знаний, это состязание, дуэль. Противники оценивают друг друга, меряют свои силы, - и смехом сообщают о готовности к бою. Если же разбить текст описания дуэли в местах, где появляется СМЕХ, получатся маленькие, завершённые главки - создается картина поединка в раундах. Всякий раз, когда один из бойцов чувствует свой перевес и хочет показать его, - он смеется и улыбается. В конце поединка и рассказа - так же, как в конце поединка с полковником - Глеб подчеркивает свою победу усмешкой.

Таким образом, СМЕХ имеет мало общего с юмором. Его семантика изменена контекстом борьбы, он становится проявлением агрессивности,

а также средством, при помощи которого сами герои отмечают перипетию поединка.

Второй лексико-семантический ряд можно назвать ВЗГЛЯДЫ. 17 раз встречаются в тексте слова *смотреть*, *посмотреть* и т.п. Если учесть распределение взглядов и их направление (кто сколько раз и на кого смотрит), можно сказать следующее. Все персонажи принимают участие в этом действии почти поровну: Глеб смотрит или служит мишенью для взглядов в 12 случаях, кандидат - в 10, мужики тоже в 10-ти. Но снова наиболее активно проявляет себя Глеб: он "взглядывает" 7 раз, на него - 5; мужики, судьи поединка, бросают 6 взглядов, на них обращены 4 взгляда; кандидат же активно действует в этом ряду только 4 раза, тогда как подвергается осмотру - 6 раз. Получается, что Глебу отведена самая активная роль, в то время как кандидат служит, так сказать, пассивным объектом действия. Это противоречит его амплу героя-искателя в схеме волшебной сказки, - зато Глеб утверждается в качестве центрального персонажа, того, кто определяет движение сюжета. Становится более понятным соскальзывание сюжета в сторону другой модели - притчи о хитром мужике и ученом барине. У разных героев - разная мотивировка взглядов: то оценка противника, то сигнал победы, то просьба о помощи, то знак одобрения или неодобрения. Но по сути дела, везде в основе лежит акт общения или попытка к нему. Иначе говоря, ВЗГЛЯДЫ появляются, когда показано, как определяются или меняются взаимоотношения между персонажами. Динамика общения проявляется во взглядах.

ВЗГЛЯДЫ функционируют в связи со СМЕХОМ и параллельно ему. Эти два ряда дают разметку установившихся ситуаций и регистрируют происходящие в них изменения - в зависимости от изменений в соотношении сил между героями.

СМЕХ и ВЗГЛЯДЫ организуют то, что можно назвать *синтагматической осью* рассказа, вдоль которой движется повествование.

Далее заметим повторы не отдельных слов, а высказываний с той же интонацией:

- Где работаю, что ли? - не понял кандидат.
- Какой первичности? - опять не понял кандидат.
- Почему - сейчас?
- Вы о чем вообще-то?
- У нас тут... какой-то странный разговор!
- Давайте установим, о чем мы говорим.

Кандидат пытается, но не может *понять*, что ему говорит Глеб. Назовем этот ряд НЕПОНИМАНИЕМ.

Причинная связь объединяет этот ряд с другим, элементы которого появляются в первых же фразах рассказа. Говоря о приезде кандидата Константина Ивановича в деревню, рассказчик подчеркивает, что он подкатил на такси, загруженном чемоданами, упоминает о его *богатстве*. И тут же красноречивая подробность: гости привезли подарки - "электрический самовар, цветастый калат и деревянные ложки". Вряд ли стоит пояснить, что подарки совершенно бесполезны, - это сувениры, покупаемые обычно иностранными туристами. Кандидат собрался в родную деревню как в экзотическую страну - с "народными" изделиями. Одна деталь лучше пространных описаний показывает, насколько кандидат стал *чужим* миру деревни. К определению *учений-богатый* присоединяются подразумеваемые: *городской-чужой*, формируя еще один лексико-семантический ряд, ключевое место в котором занимает слово, повторенное 6 раз на первой странице: *знатный*. "Знатный" - советское слово - значит: известный, выдающийся в своей области. Но значит также - принадлежащий к знати, верхнему слою в общественной иерархии. Деревенские считают знатью городских, тех, кто достиг положения в городе, стал пилотом, врачом, полковником или - *кандидатом*. Это последнее слово повторяется чаще всех в рассказе: 12 раз в первой части, 32 раза в описании поединка, 10 раз в речи Глеба. В начале мы узнаем, как зовут героя, но на всем протяжении текста рассказчик величает его титулом, подчеркивая его ЗНАТНОСТЬ.

Теперь нам ясно, почему спорщики не понимают друг друга: они принадлежат к разным уровням иерархии.

Ряды синтагматической оси составлены из действий; НЕПОНИМАНИЕ и ЗНАТНОСТЬ - состояния. Если последний ряд дает нам возможность различить уровни иерархии, на которых размещены персонажи, то ряд НЕПОНИМАНИЯ показывает, насколько непроницаемы перегородки между уровнями.

Эти ряды определяют *парадигматику* рассказа, на основе которой возможно движение сюжета (изменение состояний).

Подчеркну, что компоненты парадигматических рядов дополняются своими противоположностями, даже если об этом не говорится открыто в тексте. Иными словами, непонимание предполагает существование понимания, знатность - низший уровень в иерархии. Парадигматика

рассказа дана в противопоставлениях.

Итак, все взаимосвязано. Как сказано выше, *взгляды* сопровождают попытки общения: *непонимание* (общение кандидат-Глеб и кандидат-мужики) или *понимание* (Глеб-мужики); *смет* появляется, когда противники ощущают свой перевес в борьбе, т.е. когда подтверждается или нарушается иерархия уровней, к которым они сами себя приписывают.

Такова внутренняя, стройная и законченная структура рассказа: четыре лексико-семантических ряда, связанных между собой отношениями причинности и дополнения.

Анализ структуры текста дал нам возможность разобраться в том, "как сделан" рассказ Шукшина, и одновременно внести поправки в выводы, составленные на основе беглого его прочтения.

Мы поочередно раскрыли три плана организации текста: 1. на поверхности - фактографическая форма отчета об анекдотической сценке из деревенского быта; 2. ниже мы находим глубокую коллизию, развернутую по схеме, повторяющей функциональную схему сказки; 3. еще ниже: внутренняя структура, на которой держится все повествование, конденсирует символику коллизии и связывает ее с реальным контекстом.

Сказочный (мифологический) мотив столкновения двух миров осложняется. Миры не только различны и взаимно чужды, они не эквивалентны, не расположены на одной плоскости, как в сказке, а поставлены один над другим, подчинены иерархическому строю. Деревня стоит гораздо ниже города, так же, как это имеет место и в советской действительности. И точно так же между мирами существует напряжение, источник постоянного конфликта, который, однако, нельзя выразить открыто. Поэтому он выражается окольными путями.

Экзамен, уготованный для кандидата, не похож на испытания в сказках, - в сущности, это совсем не экзамен. Никто не собирается учинять проверку кандидату (или другим знатным), как проверяют расторопность и ловкость героя-искателя: чтобы решить, достоин ли он "волшебного средства". Экзамен устраивается с целью *срезать знатного*. Жители деревни готовы к такому исходу, одни ждут его с опаской (матери "знатных"), другие с нетерпением (мужики, - "мужики особенно", как говорит рассказчик), но все - с одинаковой уверенностью в результатах. Короче говоря, испытание нужно для того, чтобы дать волю чувству агрессивности, вызванному осознанием

своего низшего положения в обществе, подчиненном иерархическому порядку. Бежать от иерархии в повседневной жизни нельзя. Но можно - на экзамене для обреченных срезать знатных. Мужики "прямо как на спектакль ходили" на беседы со знатными, превратившиеся в ритуал.

Полномочным представителем мужиков Глеб вступает в единоборство с миром города. Он совершает колдовский обряд. Чувствуя поддержку мужиков, и в то же время одинокий, как настоящий жрец, он выполняет свою миссию: дает возможность преодолеть иерархию, хотя бы на момент почувствовать свое превосходство над городской знатью. И после такого обряда мужики могут даже позволить жалость к кандидатам".

Но каким образом Глебу удаются его священнодействия? Где секрет его парадоксальных и неотвратимых побед? Ответить на этот вопрос можно, снова изменив масштаб наблюдений, рассмотрев экзаменопоединок, его ход и смысл.

7. СЕМАНТИКА ЭКЗАМЕНА

Прежде чем начать, Глеб намупывает почву, и выяснив, что кандидат имеет какое-то отношение к философии, оживает: "Глебу нужно было, чтоб была - философия". Как видно, в этой области он чувствует себя особенно уверенно. Он тут же небрежно кидает: "Ну, и как насчет первичности?". Это еще не вопрос, а перчатка вызова. Речь идет о "первичности духа и материи", как объясняет Глеб недоумевающему собеседнику. Кандидат "с улыбкой" поднимает перчатку, и Глеб приступает к выполнению своей миссии. Улыбаясь "прямо в глаза кандидату", он задает один за другим три вопроса:

а. "Как сейчас философия определяет понятие невесомости?"

б. "Как вы лично относитесь к проблеме шаманизма в отдельных районах Севера?"

в. "Как вы относитесь к тому, что Луна тоже дело рук разума?"

Очевидно, что вопросы примитивны и малограмотны по своей форме, полны фактических, логических и грамматических несуразностей. У разума нет рук. Дух и материя не могут быть одновременно "первичны". Фраза о "проблеме шаманизма" в грамматическом смысле - вообще не вопрос. Она задумана как специально-вопросительное предложение, требующее конкретного ответа (в отличие от обще-вопросительных, требующих ответа "да" или "нет"). Но такие предложения строятся

обычно так, что в конце ставится слово, к которому относится вопрос. Здесь же в конце - неопределенное обстоятельство места ("отдельные районы"), окрашивающее оттенком неопределенности все высказывание.

Тем не менее, под корявой поверхностью глебовских вопросов скрыто вполне определенное содержание. Для раскрытия его необходимо выйти за пределы текста - во внелитературную сферу. Точнее - в сферу идеологии.

Предварительный вопрос - о "первичности духа и материи" - не что иное, как неловкая парафраза знаменитого энгельсовского "высшего вопроса всей философии", т.е. того самого вопроса об отношении мышления к бытию, который позволил одним махом обойти веками мучившие мыслителей трудности онтологии и эпистемологии. Окончательное и несомненное решение и дано в формуле о первичности материи и вторичности "духа" (сознания), на которой зиждется теория диалектического материализма.

Первый вопрос (а) относится к области практического применения теории - к "диалектике природы". Легко заметить, что вопрос содержит логическую ошибку: явления физического мира и соответствующие им понятия определяются, в принципе, теми естественными науками, которые открывают эти явления. Философия же их истолковывает. Но постановка вопроса именно в таком виде повинуетя особой логике и проистекает из глубокого убеждения, что природа зависит от философии, а не философия от природы. Так и говорит Глеб: "природу определяет философия". Это убеждение совпадает с точкой зрения доктрины диалектического материализма - с каковой точки вопрос Глеба задан правильно, разве что сформулирован слишком откровенно. Интересно, что воспитанный на той же доктрине кандидат не замечает ошибки, о которой идет речь. Более того, он повторяет ее и невпопад отвечает, пытаясь подловить Глеба на другом: "Как всегда определяла. Почему - сейчас?". Но тут Глеб резонно указывает, что поскольку явление невесомости открыто сравнительно недавно, определить его всегда в прошлом было невозможно. И он прав - на этот раз с точки зрения элементарной логики.

Второй вопрос (б) затрагивает важнейший аспект официальной доктрины. Как известно, это однозначно определяющее мир учение не допускает конкуренции; во имя его велась и неутомимо ведется безжалостная борьба против всякого рода враждебных идеологий, и прежде всего -

против религиозных предрассудков и их распространителей - от римского папы до шамана из таежного стойбища. Игнорируя этот вопрос, кандидат проявляет полное отсутствие бдительности.

Третий вопрос (в) в кривом зеркале отражает горячие споры о космосе, его завоевании и его возможных обитателях, разгоревшиеся в эпоху первых спутников и других достижений обновленной советской науки и техники. В частности, вспоминается нашумевшая гипотеза астрофизика И.С.Шкловского о том, что спутники Марса - искусственного происхождения и были построены представителями одной из многочисленных галактических цивилизаций (кстати сказать, с недавних пор И.С.Шкловский защищает обратную гипотезу об одиночестве земной цивилизации в космосе). В этих дискуссиях всегда обсуждались возможности контакта с инопланетянами, и в связи с этим - варианты развития разумных существ и их общества. Короче говоря, последний вопрос Глеба касается злославы дня - того, что именуется "научно-технической революцией", на которую руководители страны возлагают большие надежды в будущем. Сокращение НТР в 70-е гг. стало одним из самых употребительных слов идеологического словаря. И законы развития человечества не забыты Глебом, в лицах представляющим встречу на Луне с "разумным существом".

Мы видим, что в нескольких фразах Глеб уложил основные конструктивные элементы доктрины: сначала центральное положение ее теории, а затем - а. способ реализации теории - "определение" материального мира; б. борьба с чуждыми идеологиями; в. животрепещущие проблемы НТР и схема законов развития человечества.

Свой экзамен Глеб ведет - сознательно или по недомыслию, это безразлично - классическими методами, и среди них выделяются: а. многозначительная неопределенность; б. подтасовка и искажение понятий, терминов и фактов; в. отказ углубляться в затронутые проблемы; г. железобетонная уверенность в собственном всезнайстве и правоте. Это - методы идеологической полемики.

Здесь кажущийся парадокс. Уж наверное, кандидат идеологически подкован не хуже Глеба. В чем же дело? Кандидат принял вызов, рассчитывая на легкую победу, на возможность пораазвлечься и поучительствовать в одно и то же время. Он не ожидал такой агрессивности со стороны Глеба - это первое. И главное, он думал, что останется в русле застольной беседы, в мире здравого рассудка, где вопросы имеют хоть

какой-то смысл, а ответы делаются по существу. Но Глеб с места в карьер перевел разговор в сферу чистой идеологии, где особая логика, где допустим любой абсурд, если только он не противоречит внутренней сущности доктрины. Сами по себе вопросы Глеба лишены смысла. Только рассказчик и мы со стороны видим их закономерность и глубинное соответствие догме. Привыкшего же к университетским дискуссиями кандидата захватывает врасплох гротескная форма экзамена. В глазах мужиков он садится в лужу, - но он просто не находит ответа на абсурдные вопросы.

Итак, победа Глеба мнима. Но и кандидат не сумел парировать атаки, остался в плену гипнотизирующих фраз.

Описанный в рассказе поединок - образ идеологической полемики, образ сатирический, ибо он показывает, как победу одерживает не логика, знания, четкая мысль, - а их отсутствие.

Сочетание слов о шаманизме получает грамматическую форму вопроса только если брать всю последнюю часть его - "проблема шаманизма в отдельных районах Севера" - как неделимый блок. Так делает Глеб - вспоминая какой-то газетный заголовок, он повторяет его с вопросительной интонацией - не с целью получить информацию, а в качестве сигнала, за которым должен последовать ответный сигнал: такой же газетный заголовок. Идеологическая дискуссия для Глеба - и тем более, конечно, для других жителей деревни, - не обмен информацией, а обмен сигналами, жестами, смысл которых сам по себе не имеет никакого значения. Это и есть темный магический ритуал, секрет которого так хорошо знаком Глебу.

Магическое восприятие непонятого характерно для народного мышления. Непонятое, высшее - иерархически высшее - связывается для мужиков, и Глеба в том числе, с городом. С городом связана непонятная, но всесущая и всеподавляющая идеологическая система, которая упрочивает верховенство города, закрепляет иерархию. Бороться с магией можно лишь колдовством более сильнодействующим - отсюда и миссия Глеба.

В скобках замечу, что это магическое мышление гербов рассказа дает своеобразную *мотивировку* использования в повествовании сказочной схемы.

Магия требует особого воплощения в формулах - в словах; идеологический ритуал целиком воплощается в языке. Поэтому проблема языка - важнейшая в рассказе. Ее необходимо исследовать отдельно.

8. АНАЛИЗ ЯЗЫКА

Изучение текста показывает, что языковой материал рассказа распадается на несколько резко отличающихся друг от друга "зон". Рассмотрим их по очереди, перечисляя вкратце лишь самые характерные особенности лексики, синтаксиса и стиля.

Язык Глеба: о нем я уже начал говорить, он наиболее важен, поскольку Глеб - центральное действующее лицо рассказа. Он выражается умно и научно (не забудем, что он встречается с кандидатом наук). Его словарь насыщен книжными словами и оборотами - общепринятыми, как "понятие", "явление", "наблюдается", "допускается", и более специальными, почерпнутыми из научно-популярных статей: "лежать на орбите", "поток информации", "разумное существо", "естественная траектория" и т.п. Много в нем устойчивых словосочетаний газетного языка: "общественные центры", "на данном этапе", "в каком направлении думаем" и др. В отношении синтаксиса язык Глеба отличается удлиненными фразами, использованием нескольких подчиненных предложений, безличных конструкций и причастных оборотов, совсем несвойственных устной речи, которые можно квалифицировать как синтаксические канцеляризмы: "наука может быть приложена...", "высказано учеными предположение, что Луна лежит на искусственной орбите, допускается, что внутри живут разумные существа" и т.д. Книжно-канцелярским можно назвать весь стиль глебовской речи, в силу ее тяжеловесности, усложненности смысла. Характерна, например, замена обычной формы замысловатым оборотом: "где работаете?" - "в какой области выявляете себя?". Но главное у Глеба не столько норма, которой он руководствуется, сколько факт, что он постоянно эту норму нарушает. Он вечно путает, ошибочно употребляет иностранные и трудные слова, создавая при этом ложные термины: "стратегическая философия", "глобальный вопрос", "общеобразовательные кандидаты"; постоянно делает логические ошибки - о некоторых из них говорилось выше.

Кроме этого искаженного книжного слоя в языке Глеба сильна просторечно-разговорная струя, как в синтаксисе, так и в лексике. Он прибегает к поговоркам: "Баба с возу - коню легче"; сравнениям: "как нерезанных собак", "петь петухом"; разговорным словечкам, которые нередко контрастируют с книжным или псевдо-книжным фоном. Например: "... можно допустить также, что в один прекрасный момент разумные существа не выдержат и вылезут к нам навстречу" и т.п.

Таким образом, речевая зона Глеба состоит из разнородных, взаимно чуждых элементов, сочетание которых часто производит комический эффект так же, как неправильное или искаженное словоупотребление.

Нужно, однако, отметить, что в обвинительной речи Глеба - его коронном номере - отсутствуют неправильности и смешение чуждых элементов, он выражается вполне правильно и даже литературно. Здесь, думается, автор отказался от иронически-отрицательного оттенка, с каким до того изображал речь Глеба, потому что теперь он выражает подлинные чувства мужиков, и его слова приобретают подлинный вес. Непоследовательность языковой характеристики объясняется логикой развития основного конфликта в рассказе.

Язык мужиков представлен очень отрывочно, тем не менее, можно дать его характеристику. Обиходно-бытовой словарь оживляется экспрессивной лексикой - типичными для народной речи образными выражениями и переносным словоупотреблением: "срезал", "оттянул", "рубил", "дошлый", "собака"; типичны уменьшительные и ласкательные слова: "бедный", "миленький", "бабенка"; очень часты усилительные формы: союз "а" в начале фраз - "А что тут скажешь?", "А тот ему..." и т.п., - постпозитивная частица: "Луку-то", "Эта-то", "Костя-то" и т.п. Предложения просты, коротки, часто - усечены, придаточные отсутствуют, постоянно встречается интонационная инверсия: "Как миленького причесал!" и т.п. Для стиля этой речи характерно злоупотребление личными и указательными местоимениями; дублирование местоимений и имен, например: "Эта-то, Валя-то, даже рта не открыла..."; многократные повторы как отдельных слов, так и выражений и оборотов - например, удивленное "дошлый, собака" о Глебе мужики повторяют три раза подряд. Есть даже повторения целой фразы - характерный для устно-разговорной речи диалог с самим собой: "А что тут скажешь? Тут ничего не скажешь. Он, Костя-то, хотел, конечно, сказать...".

Все это - разговорный просторечный язык, лишенный стилизации под "народность", очищенный от диалектизмов и вульгаризмов, весьма однородный по своему лексико-грамматическому составу и производящий впечатление связности и единства.

Язык кандидата показан мало - Глеб не дает ему говорить - и довольно нейтрально, без стремления дать запоминающийся речевой портрет. В большей части рассказа его лексика обиходна, без просторечия, но и без особо затруднительных для понимания книжных слов.

Синтаксис - также простой. Разнообразят его эмоционально-отмеченные построения - при непонимании: "Вы о чем вообще-то?", при отрицании: "Да нет такой философии!" и пр. Это городская литературно-разговорная речь. Однако, она не вполне однородна. С одной стороны видно, что кандидату свойственны более сложные формы: когда он пытается серьезно отнестись к вопросам Глеба, у него прорываются книжные интонации: "Давайте установим, о чем мы говорим". В версии Б добавлено еще более очевидное: "Каков предмет нашей беседы?". С другой стороны, несколько раз читателю дается понять, что кандидат сознательно упрощает язык, говорит так, чтобы его понимал Глеб и мужики. Это упрощение особенно явно в начале экзамена: "Материя первична... а дух - потом". Когда же нападение Глеба начинает выводить кандидата из себя, он вдруг становится прямо груб, переходит на "ты", употребляет выражение из лагерного жаргона: "Это называется - 'покатил бочку'", которое, конечно, никак не соответствует его обычной речи.

Есть в рассказе особая языковая зона - это язык рассказчика, о котором мы ничего не знаем, но в некоторой степени можем отождествить с автором. Его язык играет очень важную роль, ибо дает фон для других зон, помогая оттенить их особенности. В нем также объединены разнородные элементы. Большинство текста рассказчика отличается разговорным синтаксисом, иногда подчеркнуто небрежным, отрывочным построением фразы, которая нередко перебивается вставной конструкцией. Вот пример: "Все сели за стол. И Глеб Капустин сел. Он пока помалкивал. Но - видно было - подбирался к прыжку". Впечатление разговорности усиливается введением многих просторечных форм и выражений, таких как "попроведовать" (кстати, эту же форму на следующей странице употребляет и Глеб); "... а Константин Иванович *еще* на такси подкатил"; "и тут он *потер* на кандидата" и пр. Установка на разговорность проявляется и в нарочито лишенном разнообразия словаре с многочисленными повторами, часть которых, как мы знаем, несет не только стилистическую, но и структурообразующую функцию. И вместе со всем этим речи рассказчика не чужда литературность, иногда даже некоторая изощренность. Он позволяет себе употреблять причастные обороты, иногда находит сложно оформленное сравнение: "Так ведут опытного бойца, когда становится известно, что на враждебной улице объявился некий новый ухарь", иногда даже пользуется архаизмом: "Глеб взмыл ввысь".

В отличие, однако, от речи Глеба, где чуждые друг другу элемен-

ты сталкиваются между собой без толку и случайно, от речи кандидата, в которой стилистические перепады внезапны и производят впечатление переходов между двумя разными языками, - в языке рассказчика разнообразные элементы - просторечные, разговорные, литературные - объединяются не по ошибке, а сознательно, с целью синтеза, и сливаются в стиль разнообразный, но единый и внутренне оправданный.

Таковы разные языковые "зоны", которые можно различить в тексте. Вопрос, кто как говорит, - основной в рассказе, ибо языки не эквивалентны, расположены не на одной плоскости, а в виде ярусов. Они подчинены иерархическому порядку, который ощущается всеми действующими лицами. Эта языковая иерархия повторяет и закрепляет иерархию социальную и культурную: выше всего котируется речь представителя города, ниже всего язык мужиков. Нижний уровень, ярус деревенской, народной речи - однороден, устойчив, лишен колебаний. Зато колеблются другие ярусы: в речи Глеба совершенно явно страстное желание оторваться от нижнего уровня и сравняться с городом; у кандидата - желание упростить язык, стать понятным "народу". Но Глеб не желает понимать жаргонные словечки кандидата, ощущает их как оскорбление в адрес всех мужиков: с профессорами, небось, кандидат не так говорил, "потому что профессоров надо уважать, от них судьба зависит, а от нас судьба не зависит, с нами можно 'по фене ботать'". Глеб отказывается говорить на "низком" языке, это означало бы признание неравенства, - он хочет доказать, что иерархии нет, - по меньшей мере, в культурном отношении, ибо "поток информации сейчас распространяется везде равномерно". В мире, разделенном на ярусы, Глеб пытается подняться вверх. Кандидат спускается, вернее делает вид, что спускается, вниз. Но они не встречаются. Об этой невозможности встретиться - весь рассказ.

В конечном счете, в центре драма Глеба, борца против иерархии, представителя угнетенного мира деревни. Его миссия благородна. Для своей борьбы он мастерит оружие: из обрывков всего, что читал, слышал и запомнил, воспроизводит "умный" городской язык. Но метод борьбы порочен, и у него выходит лишь плохая карикатура языка. При этом он неизбежно "деклассируется" в языковом отношении - показательно, что в рассказе подчеркнуто отличие Глеба от других мужиков: "он родом из соседней деревни". Сам он не отдает себе в этом отчета. Но в глазах читателя его хитрости и колдовские штуки оборачиваются против него самого. Из драмы получается бурлеск.

В авторском тоне, в суждениях рассказчика проступает другая шкала оценок, согласно которой "городская" речь - не единственный образец для подражания, выше стоит речь самого рассказчика, органически выросшая на народной почве и впитавшая в себя многое - наиболее ценное - из литературного языка, открытая и для городской культуры. Глеб же с его псевдоязыком теряет право на главную роль в сказке об умном мужике, переспорившем ученого барина, - и становится героем другой - в которой заключен, по-моему, главный смысл рассказа, - сказки о мужике, который свой язык потерял, а чужому не научился.

9. ГЛАВНЫЕ ИТОГИ АНАЛИЗА

Резюмирую полученные результаты. По своей тематике рассказ Шукшина примыкает к течению "деревенской прозы". По внешним формально-стилевым признакам его можно описать как фактографическую новеллу, жанр, восходящий к некоторым традициям "натуральной" школы XIX века. Содержание рассказа составляет сцена из быта советской деревни в наше время. Обилие деталей и документальность стиля подчеркивают достоверность описанного происшествия, которое представлено как типичное. Оно отражает общее положение вещей, совпадающее с ситуацией, известной по всей земле и во всей эпохи: столкновение двух взаимно чуждых миров, цивилизаций, культур. Ситуация, ставшая архетипом, повторяется в советской стране, принимая при этом особые формы. Опозиция, столкновение и как следствие - вражда двух миров, города и деревни, имевшая первопричиной их внутреннее различие, теперь в гораздо большей степени вытекает из жесткой иерархической подчиненности одного мира другому. Во всех сферах жизни - повседневного быта, политической, культурной, социальной - деревня подчинена городу. Особенно ярко это проявляется в области языковой деятельности. *Отношения оппозиции, конфликта, иерархической подчиненности и агрессивности, связанной с положением подчиненности, организуют все построение рассказа - его языковой материал, его повествовательную динамику - сюжет развивается по схеме сказки, в которой ситуация-архетип выражена с предельной точностью, - наконец, символику его внутренней структуры. Отношения эти в советской действительности, о которой говорит рассказ, оправданы, объяснены и в огромной мере вызваны идеологической системой, в частности, заключенной в ней схемой*

развития человеческого общества. Идеология — модель мира, построенная средствами языка — является двигателем конфликта, описанного в рассказе, и обеспечивает возможные формы его воплощения. Позиция Глеба обречена потому, что он формирует свою "городскую" речь по идеологическим канонам, но идеологическими заклинаниями нельзя нарушить порядок, установленный и укрепленный колдовством той же идеологии. Преодоление идеологического языка показано в рассказе как единственный способ освобождения от иерархии, и может быть, и от неизбежности конфликта.

10. СРАВНЕНИЕ ВАРИАНТОВ ТЕКСТА

Изучение всякого рода разночтений и вариантов текста, интересное для анализа процесса творчества, позволяет проверить результаты работы над основным текстом. В нашем распоряжении вариант Б рассказа "Срезал", напечатанный уже после смерти писателя, поэтому можно думать, более поздний хронологически.

Если классифицировать все изменения и купюры, произведенные в варианте Б, легко обнаружить, что преобладающее большинство их относится к членам выделенных выше лексико-семантических рядов. Изменен состав ряда СМЕХ: полностью выброшены фразы: "он улыбнулся..." (о Глебе); "Глеб тоже улыбался"; "Глеб улыбнулся прямо в глаза кандидату", "Глеб тоже улыбнулся". В одном месте СМЕХ прибавлен в пользу кандидата: "заволновался кандидат" стало в Б "усмехнулся кандидат" — красноречивое изменение. Характерно исчезновение в варианте Б фраз: "Все посмотрели на Глеба" и "Глеб посмотрел на всех" — уменьшение активности Глеба в ряду ВЗГЛЯДЫ в сторону его изоляции от "всех", т.е. от молчаливо поддерживающих его мужиков. Далее, в редакции сокращен ряд НЕПОНИМАНИЕ: выпали недоуменные вопросы кандидата, фраза "не понял кандидата". Главное же: в варианте Б уже нет навязчивого повторения чина "кандидат" — это слово купировано в 13 случаях: реже употреблено слово "знатный"; в речи Глеба уничтожающее и многозначительное "господин кандидат" изменено на "товарищ кандидат", вырезаны наиболее резкие фразы об отношении городских культуртрегеров к деревне — "ничего, мол, все съедят"; в начале рассказа пропадают все указания о богатстве гостей из города. Иначе говоря ряд ЗНАТНОСТЬ совершенно искажается.

В том же направлении идут и многие другие правки. Вычеркиваются места, где говорится о превосходстве Глеба и мужиков над кандидатом: описание "небрежной позы" Глеба в начале спора, его "спокойствие", после его победы мужики уже не чувствуют "жалости" к кандидатам, не называют Костю "бедным", наоборот, вместо "Костя-то хотел сказать", говорят "Костя мог сказать", выражая свою уверенность в его знаниях и знатности. Умерена агрессивность мужиков: вместо подчеркнутого: "... многие мужики особенно, просто ждали, когда Глеб Капустин срежет знатного", в варианте В сказано: "некоторые мужики ждали..." и п. Глеб дополнительно характеризуется как "деревенский краснбай" - явно неодобрительно, - и в его репликах появляются прибаутки, призванные иллюстрировать эту его черту. Наоборот, кандидат становится более симпатичным, более активным и более уверенным в себе: он "радушен", смотрит на Глеба не "молча", а "пристально, изучающе" - как пристало кандидату, и т.п.

Остальные исправления сглаживают шероховатости языка рассказчика. Урезаны многие стилистические повторы, придающие разговорный оттенок, изменено построение фраз, ставших менее отрывочными, некоторые просторечные выражения или купированы или изменены: вычеркнута фраза с просторечным подчинением: "удивлялись на Глеба", вместо "попер на кандидата" сказано "пошел в атаку на кандидата" и т.д.

Для подкрепления сказанного и полноты картины, думаю, стоит привести варианты начала рассказа.

Вариант А: "К старухе Агафье Журавлевой приехал сын Константин Иванович. С женой и дочерью. Попроведовать, отдохнуть. Деревня Новая - невольшая деревня, а Константин Иванович еще на такси подкатил, и они еще всем семейством долго вытаскивали чемоданы из багажника... Сразу вся деревня узнала: к Агафье приехал сын с семьей, средний, Костя, богатый, ученый".

Вариант Б: "К старухе Агафье Журавевой приехал проведать, отдохнуть сын Константин Иванович с женой и дочерью. Деревня Новая небольшая, и, когда Константин Иванович подкатил на такси, сразу вся деревня узнала: к Агафье приехал сын с семьей, средний, Костя, ученый".

Мне думается, дальнейшие примеры излишни. Результаты проделанного анализа подтверждены, так как правки касаются раскрытых нами элементов структуры рассказа. В редактированном варианте сделано

все, чтобы укрепить позицию кандидата, ослабить позицию Глеба - превратив его из представителя деревни в борьбе с городом в болтливое чудока, - заставить мужиков забыть о своем минутном чувстве превосходства над городскими, а значит, заставить их забыть о своем постоянном чувстве неполноценности. Ослабляется и искажается структурная оппозиция ЗНАТНОСТЬ, НЕПОНИМАНИЕ/ПОНИМАНИЕ. Места в культурно-социальной иерархии закрепляются: верхнее за кандидатом, нижнее за Глебом и мужиками, но этого как бы уже не замечают. Иерархия остается, но конфликт смазан. Выход же из ситуации замаскирован, ибо язык рассказчика, приглаженный и олитературенный, т.е. приближенный к "городскому" и оторванный от мужицкого, теряет свое конструктивное значение в качестве противовеса псевдоязыку Глеба.

С помощью незначительных, казалось бы, исправлений редакторское перо (или перо самого автора - это не меняет сути дела) постаралось сделать из рассказа остросоциального с элементами сатиры - бытовой анекдот из деревенской жизни, лишить рассказ *глубины*, оставить лишь то, что было на поверхности.

11. ОБОБЩЕНИЕ: "СРЕЗАЛ" КАК СОЦИО-ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ

Исследование собственно текста рассказа закончено. Итоги подведены и проверены. Следующий шаг - использование их для некоторых обобщающих размышлений.

В рассказе, построенном на оппозиции деревня-город, четыре действующих лица, каждое из которых наделено особой речевой характеристикой. Возникает довольно сложная языковая ситуация, которая дает схематический, в положительном смысле, образ языковых отношений в советском обществе. Стоит присмотреться, как распадается в рассказе единство ЯЗЫКА. Если графически распределить героев с их речевыми зонами по знакомым нам осям противопоставлений, можно убедиться, что они вписываются в логическую модель, известную в литературе структурализма, где ею пользовались для разложения системы сложных понятий Леви-Стросс, Греймас, Ф.Амон. Не будучи сторонником структурализма как метода (для него слишком характерны сложные операции, которые ведут к замкнутым на себя конструкциям, теряющим сходство с изучаемым материалом), я уверен, тем не менее, в ценности достижений этого метода. В частности, логические модели могут служить иллюстрацией аналитического процесса и намечать на-

правления для возможного анализа. В нашем случае сам рассказ является моделью, построенной по принципу парных противопоставлений с четырьмя полосами.

Графическое ее изображение будет выглядеть так:

ЯЗЫК

Рассказчик

деревня === город

Мужики _____ Кандидат

не-город === не-деревня

Глеб

НЕ - ЯЗЫК

Краткий комментарий к схеме. Языковые зоны персонажей рассказа размещены не на абстрактных полюсах модели, а между ними, в сферах практической речевой деятельности, где скрещиваются разные признаки. Интерес модели - в ее динамическом характере, она наглядно показывает, какие напряжения действуют внутри сложного единства ЯЗЫКА. Разные языковые типы, порожденные разными типами культуры, сталкиваются между собой - единство распадается на ЯЗЫК и НЕ-ЯЗЫК. Первый определяется положительными, второй - отрицательными качествами. В первом сохраняется специфика породившей его традиции, новые формы развиваются в рамках данной культуры, или же совершается синтез разных типов культуры языка. Во втором - искажаются нормы, смешиваются чуждые элементы, теряется традиция и специфика культуры. Из рассказа, как на модели, видно, что пути развития языка могут быть разными. Несомненно, что цельности и чистоты своего языка мужикам не сохранить (в конце концов, Глеб из их числа), он будет двигаться в сторону языка "города", проходя через поле НЕ-ЯЗЫКА, а может быть и увязая в нем, как это случилось с Глебом. Язык "городской" - кандидата - теоретически может интенсивно развиваться, но он отдаляется от народного языка, лишается ресурсов для всесто-

ронного развития, а значит рискует сорваться в НЕ-ЯЗЫК и обречен балансировать на границе двух полей. Есть еще возможность синтеза - путь рассказчика, единственного героя, целиком оказавшегося в поле ЯЗЫКА. Особое исследование может более точно установить возможности преобразования ЯЗЫКА, обращая внимание, например, на отношения внутри языкового единства, представленные на нашей модели: отношения противопоставления (город:деревня), отрицания (город: не-город), импликации (деревня:не-город). Модель иллюстрирует лишь один аспект расслоения и развития языка, но в советском обществе именно этот аспект, в силу веских социально-исторических причин, имеет огромное значение.

Отношения между деревней и городом, их языками и культурой - одна из важнейших тем русской и советской литературы, где часто возникает ситуация, сходная с описанной в рассказе "Срезал". Логическая модель, которую он собой представляет, функционирует и в этом случае.

12. ОБОБЩЕНИЕ: "СРЕЗАЛ" КАК ЯЗЫКОВАЯ МОДЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Столкновение деревни и города - это, кроме всего прочего, столкновение старины и современности, традиции и модернизма, - для языка и литературы это не менее важно. То и дело разгораются споры между архаистами и новаторами в области языка, причем очень часто их позиции объясняются связью с "деревней" или "городом". Вся историю русской литературы можно представить с этой точки зрения.

Дополним нашу модель новой оппозицией, и мы получим полюсы *деревня-традиция*, *город-современность* и их противоположности: *не-город=не-современность*, *не-деревня=не-традиция*.

В отличие от героев Шукшина, русские писатели знали, что делают, выбирая ту или иную языковую сферу, их выбор оправдывался творчески, поэтому в литературном (художественном) смысле поля ЯЗЫК и НЕ-ЯЗЫК могут быть и бывали одинаково плодотворны. Я покажу, как наша модель позволяет увидеть развитие русской литературы в XX веке.

В начале века поднялся своеобразный бунт против литературного языка, оставленного в наследство великими классиками; русский язык засорен, задушен, он лишился выразительности, потерял национальную неповторимость из-за иностранных влияний и отрыва от почвы, его необходимо оживить, обращаясь к языку Московской Руси, к сокровищам

устной речи. С бунтом этим связаны имена А. Ремизова, борца за "русский лад", Е. Замятина, отчасти А. Белого. Эти писатели дали толчок развитию богатейшей линии русской прозы - сказа. В нашей модели они заняли бы места вокруг полюсов *деревня=традиция*. К ним близка позиция отчаянно боровшихся против города и "городской" современности в языке Клюева, Клычкова, Орешина. И тут же намечается движение: от этих полюсов в сторону синтеза традиционных и новых элементов, деревни и города, - уходят Е. Замятин, А. Белый; а с другой стороны - сказ, теряя внутреннюю цельность, превращается в собственную пародию, как, например, у Панферова, или же впитывает все больше "деклассированных" элементов, как у Пильняка, П. Романова, и прежде всего, конечно, у Зощенко, в творчестве которого НЕ-ЯЗЫК стал главным материалом и важнейшей темой.

Противоположный полюс - *не-деревня=современность* - заняли бы, разумеется, футуристы, принципиальные новаторы. Однако, и здесь, в их разномастной среде, движение в разные стороны заметно с самого начала: если Маяковский или Пастернак создадут истинно "городскую" поэзию, то Хлебников всегда стремился к синтезу, к образованию языка будущего на основах пра-традиции, а переоценка языка, предпринятая Крученых или Каменским, вела одновременно и к синтетической зауми, и к распаду языка, - туда же направлялся и разрушитель грамматики Шершеневич. Разрушители смысла обернуты, представители "города", в своих разнонаправленных поисках также попали в сферу НЕ-ЯЗЫКА (а может быть, мета-языка) абсурда.

Единственную, пожалуй, в своем роде попытку синтеза сделал А. Платонов, объединивший не разные полюсы модели, а разные ее стороны, противоположные поля, сливая в одно целое ЯЗЫК и НЕ-ЯЗЫК.

Не буду распространяться о том, как в нашу модель вписываются современные тенденции - поиски нового синтеза у Солженицына, традиция обернутов у ленинградских писателей и т.п., - это должно быть ясным, так же, как и то, что речь все время идет лишь об одном, да и то схематизированном аспекте сложнейшего процесса. Тем не менее, мне кажется, что даже такая однобокая трактовка не лишена интереса и открывает перспективы для исследований.

Остановлюсь на последнем вопросе: как в рассказе-модели раскрывается сущность языка той советской литературы, в которой поиски ведутся под неусыпным надзором идеологии.

13. ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ ОБОБЩЕНИЕ: ЯЗЫК СОЦРЕАЛИЗМА ПО РАССКАЗУ "СРЕЗАЛ"

Собственно идеологический язык не нашел места в схеме: нужно было бы построить другую модель по другим признакам (написать другой рассказ). Тем не менее, в нашей модели отчетливо видно его влияние. Идеологический фактор регулирует движение внутри модели: на одних осях включает зеленый свет, на других - красный, милицейским жезлом указывая направления, определяя время и длительность стоянок на полусах. Это он блокирует языковой полус деревни. В 30-е годы мужицкий - кулацкий - язык был заклеен вместе со сказом, и до сих пор даже у Шукшина "слишком народные" слова взяты в многозначительные кавычки: допустимо как местный колорит, но говорить так не следует. Поиски синтеза не одобряются: синтез означает отказ от существующих форм, - мы видели, как решительно были пресечены сравнительно несмелые попытки шукшинского рассказчика. Зато навязывается в качестве высшего образца "городской" - литературный - язык, но из него вытраиваются всякие чересчур смелые формы - от жаргонов до формальных находок. Идеология перекраивает его - с помощью так называемой "языковой политики" - в соответствии со своими нуждами и согласно нормам своего детища - языка идеологического. Тут происходит неожиданная подтасовка: в какой-то момент идеологический язык вдруг становится на место ампутированной части "городского" языка и стремится к полному его перерождению: он непрошеным гостем врывается в нашу модель. Но это ведь понятно - идеология не может не врваться повсюду, в этом ее главное свойство.

В этой ситуации единственно возможное движение для языка литературы - в сторону НЕ-ЯЗЫКА, но не путями зауми или абсурда или пародии, а просто путем Глеба. Глеб, путая "городской" язык с идеологическим, правильно видит положение вещей. Его язык - может быть, не в такой гротескной форме, а прилизанный, усредненный, - превращенный в ритуал, служащий мнимому и мешающий подлинному общению, этот язык - логический полус для движения языка подневольной литературы.

14. ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ОЦЕНКА РАССКАЗА

На мой взгляд, чтение этого, как и многих других рассказов

Шукшина, не доставляет какого-то особого эстетического наслаждения. Но у него другая задача. На очень важную тему он говорит очень важные вещи. Он дает критический анализ одной из основ жизни общества, и делает это, выбирая наиболее эффективный метод. Он укладывается в короткую форму новеллы и пишет стилем реалистическим, но лишенным чрезмерной детальности. Он пользуется анекдотическим предлогом для описания ситуации, которая его интересует, находит ей аналогию в мире вечных ситуаций-архетипов, и развивает ее, следуя динамике такой же вечной повествовательной формы. Обращение к сказке не случайно у Шукшина, а характерно для него. Иногда, как в "Срезал", вся конструкция держится на сказочной схеме, иногда из нее взяты лишь ключевые ситуации или персонажи (знаменитые шукшинские "чудики" по разному повторяют образ Иванушки-дурачка), есть у Шукшина и просто сказки, в том числе "До третьих петухов" - последнее его произведение.

Мне кажется, что популярность Шукшина во многом объясняется ролью, которую в его творчестве играет традиция сказки - традиция народной мудрости и фольклорной образности, богатая, сложная и всем доступная. А если к этому прибавить прямоту, откровенность, а часто и смелость, с какими Шукшин подходит к важным, всех касающимся проблемам, то загадка воздействия его на читателя объясняется.

И при всем этом часто простота Шукшина - мнимая, и если в литературной аксиологии качество произведений зависит, между прочим, от количества параметров и уровней его прочтения, - то рассказ "Срезал" должен получить высокую оценку.

А.К.ЖОЛКОВСКИЙ

О подготовке рифмы: ПРЕДВЕСТИЯ и ОТКАЗЫ в рифмовке
(к постановке проблемы)

Настоящая заметка выросла из попыток осмыслить художественный эффект финальной рифмы пушкинского *Я вас любил...* и по сути дела представляет собой развернутый комментарий к ней. Задавшись некоторой гипотезой о природе этого эффекта, я привлек ряд сходных примеров. Общим свойством служило подчеркивание рифменного слова как итогового - в масштабе строки, а чаще строфы и даже целого стихотворения, - путем определенной семантической и/или фонетической подготовки на протяжении предшествующего отрезка.¹

Гипотеза состояла в том, что на подготовку рифмы как важного финального состояния² имеет смысл посмотреть через призму соответствующих понятий, разработанных применительно к технике сюжета. Говоря в терминах приемов выразительности (ПВ), нас должны будут интересовать две разновидности ПВ ПОДАЧА:

ПРЕДВЕСТИЕ, т.е. "прямая" подготовка некоторого итогового состояния (X-а) путем вкрапления в предшествующий текст его редуцированных прообразов (ПреX-ов), и

ОТКАЗ, т.е. "обратная" подготовка: перед X-ом в тексте появляется ПреX, противоположный ему {АнтиX}.³

В качестве материала взят набор из нескольких десятков примеров, далекий, разумеется, от полноты и представительности.

Начать удобно с более многочисленных и разнообразных случаев ПРЕДВЕСТИЯ, а затем перейти к ОТКАЗАМ, носящим специфический характер и часто накладывающимся на ПРЕДВЕСТИЯ. Затем будет предложена разгадка секрета финальной рифмы *Я вас любил...*

I, ПРЕДВЕСТИЯ

Мысль о применимости понятия ПРЕДВ к постепенному анаграмматическому "собираанию" рифмующего слова уже высказывалась (Салимон 1971:108; Жолковский и Щеглов 1974:22). Из различных параметров, фигурирующих в классификации сюжетных ПРЕДВ, нам понадобится лишь характер осознания их читателем. Для простоты будем

считать, что этот признак принимает три основных значения: полностью незаметное ПРЕДВ (регистрируемое лишь подсознательно); регрессивное осознание (ПреХ осознается как таковой по предъявлении Х-а)⁴; прогрессивное ПРЕДВ (предсказывающее Х и создающее таким образом его интенсивное ожидание).

В области рифмовки мы выделим три опорных понятия:

P_1 - слово, являющееся первым членом рифменной пары;

P_2 - второй член пары, рифмующийся с P_1 (ряды из трех и более P не рассматриваются; разные рифменные ряды можно обозначать P' , P'' , ...);

Пре P_2 - слово, располагающееся до P_2 и являющееся его редуцированным прообразом (возможны ряды из нескольких ПРЕДВ: Пре P_1P_2 , Пре P_2P_2 , ... P_2).

Приведем примеры:

- (1) *On sonne la cloche,*
Dormez (Пре P_2), les bons prisonniers (P $_1$).
On sonne la cloche,
Faut que vous dormiez (P $_2$). /Verlaine/
- (2) Не видно птиц. Покорно чахнет
Лес, опустевший и больной (P $_1$).
Грибы (Пре P_2) сошли, но крепко пахнет
В оврагах сыростью грибной (P $_2$). /Бунин/

Разумеется, и P_1 является ПРЕДВЕСТИЕМ по отношению к P_2 , причем прогрессивным, поскольку предсказывает с большой точностью фонетический облик рифмующей части P_2 (а часто находится с P_2 и в интересном семантическом соотношении). Однако нас будет интересовать в первую очередь не это обязательное и потому само собой разумеющееся соотношение, а "факультативные" соотношения между Пре P_2 и P_2 .

1.

Более или менее незаметное ПРЕДВ имеет место в случае, если Пре P_2 в какой-то мере ПРЕДВЕЩАЕТ P_2 лишь семантически:

- (3) Я речь держу... Да слушает, кто хочет!
Черствеет с каждым днем суровый мир (P $_1$).
Порок гремит, сверкает и грохочет.
Он бог (Пре P_2) земли! Он - мировой кумир (P $_2$)! /Северянин/
Кумир возникает как бы на пересечении двух линий - фонетической

(окончание -*mir*), идущей от P_1 = мир, и смысловой (сема 'божество'), идущей от $\text{Пре}P_2$ = бог.

Семантическое сходство между $\text{Пре}P_2$ и P_2 может быть и менее определенным, сводясь к наличию общего признака. При этом, если он представлен в $\text{Пре}P_2$ и P_2 контрастными значениями, ПРЕДВЕСТИЕ осложняется элементами ОТКАЗА, ср.

(4) Когда б и вы, как *водопад* (P_1),

Вперед ($\text{Пре}P_2$) неслись, а не *назад* (P_2). /Северянин/

а также другое стихотворение Северянина (*Акварель*), заканчивающееся строчкой: *И слабый* ($\text{Пре}P_2$) *бодр*, и *истомлен силач* (P_2), при P_1 = *вскачь* двумя строками выше.

Особым случаем незаметного семантического $\text{Пре}P_2$ можно считать чисто орудийную КОНКРЕТИЗАЦИЮ семы, общей с P_2 , ср.

(5) Подходят ночи в сомбреро синих,

Созвездья взоров поют *звезде* (P_1).

Поют в пещерах, поют в пустынях,

Поют на море ($\text{Пре}P_2$), поют *везде* (P_2). /Северянин/

Здесь сема 'повсеместно' реализована синтаксической конструкцией 'перечисление'.⁵

Разумеется, прямое, хотя и незаметное, предсказание будущего P_2 с помощью характерных для него сем, с одной стороны, и его косвенное орудийное предсказание, с другой, - лишь концы длинной цепи промежуточных случаев, когда предшествующий контекст так или иначе наводит на мысль об P_2 .

До сих пор, приводя примеры семантических ПРЕДВ, мы ограничивались случаями, когда $\text{Пре}P_2$ было мало заметно еще и потому, что, находясь в слабой, нерифменной позиции, оно было, так сказать, затеряно внутри строки. Оно становится более заметным и осознается по меньшей мере регрессивно при постановке в рифму,⁶ ср. (6)-(8).

(6) Плывут узоры туч прозрачною фатою

В пустынных небесах, высоко над землей (P_1).

И все кругом светло, все веет тишиною ($\text{Пре}P_2$),

В природе и в душе - молчанье и покой (P_2). /Вунин/

(7) Le même cours des planètes

Règle nos jours et nos nuits (P_1).

On m'a vu se que vous êtes (Пре₁Р₂),

Vous semez (Пре₂Р₂) se que je suis (Р₂). /Pierre Corneille/

(8) Не мечь ли то? Не зависть ли? Ступить
Себя легко, и свет небес не *видеть* (Р₁).

Что ж это: зло старается *любить* (ПреР₂)

Или любовь мечтает *ненавидеть* (Р₂)? /Северянин/

В (6) Р₂ = покой семантически "прямо" предсказывается ПреР₂ = тишиною (для укрепления смысловой цепи общая сема повторена - не под рифмой - в слове *молчанье*); на "прямую" связь работает и теневая рифмовка (оju - оj - оju - оj). Примером "прямого" семантического ПРЕДВ может служить и более растянутая последовательность рифменных ПреР₂ в заключительном шестистишии стихотворения *Русской женщины* Тютчева: *незрима - безмянном - земле* (Р₁) - *дима* (Пре₁Р₂) - *туманном* (Пре₂Р₂) - *мгле* (Р₂).

В (7) ПреР₂ (vous êtes), в сущности, не только семантически, но и лексически предсказывает Р₂ (je suis), являясь членом парадигмы того же глагола, - отсутствие фонетического сходства объясняется супплетивизмом. ПРЕДВЕСТИЕ осознается регрессивно, благодаря сравнению, развернутому в четырехчленную пропорцию (on m'a vu : vous êtes = je suis : vous semez), членами которой являются Пре₁Р₂, Пре₂Р₂ и Р₂.⁷

В (8) ПРЕДВЕСТИЕ "обратное", с элементами ОТКАЗА. Признак 'любовь/не любовь', заданный ПреР₂, в контексте образующих hiatus антитетических пропорций (зло : любить = любовь : ?) и Р₁ = не *видеть* с большой вероятностью предсказывает Р₂ = *ненавидеть*.⁸

2.

Подобно чисто семантическим, возможны и чисто фонетические ПреР₂, т.е. такие, которые ПРЕДВЕЩАЮТ некоторый аспект фонетического облика Р₂. Обычно это аспект, отличный от того, который предсказывается словом Р₁, в чем проявляется принцип предсказания "по другой линии" (ср. Прим.4); впрочем, возможны и фонетические ПреР₂, расположенные "в той же линии", - ПРЕДВЕСТИЯ "повторяющего" типа (см. ниже стр. 130 сл.)

Если фонетическое ПреР₂ располагается не в рифменной позиции, оно, как правило, будет достаточно незаметным, причем обычно тем незаметнее, чем дальше оно отстоит от Р₂. Ср. примеры (9)-(14).

- (9) Dans les plaines de l'air *vole* (ПреP₂) avec l'aquilon (P₁);
Avec le doux rayon de l'astre de mystère
Glisse à travers les bois dans l'ombre du vallon (P₂).

/Lamartine/

Здесь фонетически *vallon* = ПреP₂ (v/o/le) + P₁ (/aqui/lon), что, правда, несколько загущено (а) большим абсолютным расстоянием между ПреP₂ и P₂; (б) большим относительным расстоянием - они разделены P₁; а также (с) анаграмматическим соотношением между ПреP₂ и P₁ (*vole* avec l'aquilon), которое привязывает ПреP₂ к P₁ сильнее, чем к P₂. Тем не менее, восприятие *vallon* как своего рода суммы *vole* + *aquilon* представляется несомненным.

Ослабление факторов (а) - (с) приводит к обнажению принципа суммирования в виде "распыленной" рифмы (Штокмар 1958: 47)⁹, ср. (10), а в пределе - каламбурной рифмы, ср. (11), осознаваемых, как минимум, регрессивно.

- (10) *Иди* (ПреP₂) и *гляди* - не *жизнь*, а *лилия* (P₁).

Идиллия (P₂). /Маяковский, *Тип*, цит. по Штокмар 1958:49; ср. там же *мотор заторкал - моторка*/

- (11) Сон *лелея*, *лиловеет запад* (ПреP₂) *дня* (P₁).

Снова сердце для рассудка *западня* (P₂). /Северянин/

Но продолжим наши примеры. В строчках Лафонтена

- (12) O douce volupté, sans qui, dès notre enfance

Le vivre et le mourir nous deviendraient *égaux* (P₁);

Aimant (ПреP₂) *universel de tous les animaux* (P₂), /.../

ПреP₂ занимает (а) наиболее нормальное для него положение между P₁ и P₂, причем связь между ними усилена (б) малым абсолютным расстоянием (благодаря смежности рифмующих строк) и (с) симметричным расположением по краям строки, чему вторит (д) фонетическая симметрия (пропорция): гласный - м - а + 'носовость' (в *aimant*) / а - п - гласный - м (в *animaux*).

Из примера (12) ясно, что фактически любая аллитерационная, паронимическая и т.п. игра с P₂ в пределах ведущей к нему строки будет, в наших терминах, означать наличие ПреP₂. Ср. паронимию в *L'art poétique* Верлена, иллюстрирующую максимально контактное расположение ПреP₂ и P₂

- (13) Sans rien en lui qui *pèse* (ПреP₂) ou qui *pose* (P₂) при P₁ =

онове в 1-й строке.

Эффективность ПРЕДВЕСТИЯ может усиливаться с помощью фонетических пропорций (ср. выше о семантических пропорциях, а также комментарий (d) к (12), и ниже о синтаксических фигурах). Вот схема примера из *Севастополь - Ялта* Маяковского (цит. по Штокмар 1958:55)

(14) P_1 = тоска, P'_1 = версийке / Который москит (Пре P_2) и который мускат (P_2), / и кто персюки (Пре P'_2) и персики (P'_2)?

Особый интерес в (14) представляет подготовка P'_2 = персики: характер его фонетической связи с Пре P'_2 = персюки, а именно, диссонирующий повтор, предсказан аналогичным повтором при подготовке предыдущей рифмы (москит : мускат \cong персюки : персики).

По-видимому, как особый тип достаточно заметного фонетического ПРЕДВ следует рассматривать такое Пре P_2 , которое не суммируется с P_1 в P_2 (так сказать, подводя к P_2 из "другой линии", нежели P_1), а просто еще раз повторяет рифмующую часть P_1 в зоне между P_1 и P_2 , - например, в виде внутренней, в частности, цепурной рифмы,¹⁰ ср. в *Сетях* Кузмина:

(15) Зачем луна, поднявшись, розовеет (P_1)
И ветер веет (Пре P_2), теплой неги полн,
И челн не чует змейной зыби волн,
Когда мой дух все о тебе говеет (P_2)?
Когда не вижу я твоих очей (P'_1),
Любви ночей (Пре P'_2) воспоминанья жгут -
Лежу и тут равниво стерегут
Очарованья (Пре P'_2) милых (Пре P'_2) мелочей (P'_2).

Собственно, чистый случай "повторяющего" ПРЕДВ представлен лишь в I строфе (розовеет - веет - говеет); во II строфе цепочка повторений не только протянута дальше (очей - ночей - очарованья - мелочей), но и поддержана "суммирующим" ПРЕДВЕСТИЕМ (милых - мелочей).

Разумеется, ПРЕДВЕСТИЯ "повторяющего" типа возможны и в рифменных позициях (см., в частности, ниже о теневой рифмовке), а также и при лексической подготовке P_2 (см. ниже).

Фонетическое Пре P_2 может оставаться достаточно незаметным и при постановке в рифменную позицию, если его сходство с P_2 незначительно и сводится к отдельным фонемам, ср.

- (16) Когда на темный город сходит
В глухую ночь глубокий сон (P_1),
Когда метель, кружась, заводит ($\text{Пре}P_2$)
На колокольнях перезвон (P_2),... /Бунин/

Впрочем, в данном примере суммирование комплексов $-on$ (из P_1) и $z/a/v-$ (из $\text{Пре}P_2$) дополнительно акцентировано теневой рифмовкой на $-ó-$ в обоих рифменных рядах (ударным $-ó-$ инструментована вообще вся строфа), так что суммируются фактически $z/a/vó-$ и $-ón$, что уже более заметно. (Кроме того здесь фонетическое ПРЕДВ поддержано семантическим: *колокольнях - перезвон.*)

Еще точнее фонетическое суммирование P_1 с рифменным $\text{Пре}P_2$ в стихотворении Северянина *Raz навсегда*, где рифмы I строфы образуют следующий рисунок: *язве* ($\text{Пре}P_2$) - *велик* (P_1) - *разве* - *язик* (P_2). *Язык* = *яз/ве/* + */вел/ик*. При доведении этого принципа до предела получаем каламбурное суммирование (ср. (11)) в итоговой рифме двух предыдущих ($\text{Пре}P_2$ и P_1), ср. у Маяковского рифменные ряды: *враз - дьячком - праздничком; сёл - ниц - солнце.*

Заметность рифменного $\text{Пре}P_2$ повышается еще больше, если оно поддержано фонетическими $\text{Пре}P_2$ в строке, ведущей к P_2 , ср.

- (17) De lumière et d'ombrage elle t'entoure encore (P_1).
Détache ton amour des faux biens que tu perds (Пре_1P_2),
Adore ici (Пре_2P_2) l'écho qu'adorait (Пре_3P_2) Pythagore (P_2).
/Lamartine/

Здесь первое $\text{Пре}P_2$ = *que tu perds* предсказывает (с точностью до g/k) набор согласных P_2 = *Pythagore*, а два последующих анаграммируют P_2 по линии a, o, i, r , дентального (d/t) и заднеязычного (g/k). Правда, эти свойства Пре_2P_2 и Пре_3P_2 отчасти повторяют P_1 (т.е. *encore*, содержащее k, o и r) и, кроме того, мотивированы иначе - как иконические знаки упоминаемого тут же 'эха'; это не мешает, однако, всем этим $\text{Пре}P_2$, включая *que tu perds*, ПРЕДВЕЩАТЬ слово *Pythagore* с определенностью, гарантирующей регрессивное осознание.

Рассмотрим заключительную строфу стихотворения *Dans la rue par un jour funèbre de Lyon* Марселины Деборд-Вальмор:

- (18) Les vivants n'osent plus se hasarder à vivre.
Sentinelle isolée au milieu du chemin (P_1),
La mort est un soldat qui vise et qui délivre (Пре_1P_2)
Le témoin (Пре_2P_2) révolté qui parlerait demain (P_2).

Начальный слог 'дентальный + гласный' в составе P_2 подготовлен появлением начального $d\acute{e}$ - в $Пре_1P_2$ (*délivre*) и начального $t\acute{e}$ - в $Пре_2P_2$ (*témoïn*), а слово *demain* в целом - общим фонетическим сходством с $Пре_2P_2$ (*témoïn*).¹¹

Еще более заметным рифменное фонетическое ПРЕДВЕСТИЕ, даже очень скромное, становится благодаря применению звуковых фигур, в частности, пропорций между рифмующими словами (ср. выше (14)). Ср. отрывок из английской баллады, приводимой Жирмунским (1975:269) по другому поводу:

(19) O feare me not, thou pretty *mayde*,
And doe not fly from *mee* (P_1);
I am the kindest man, he *said* ($ПреP_2$),
That ever eye did *see* (P_2).

Здесь дело не только в том, что *said* подготавливает *see* по линии начального согласного (*see* = $v/aid/+/m/ee$), но и в том, что замена m на v подготовлена пропорцией *mayde* : *mee* = *said* : *see* (ср. семантические пропорции в (7), (8); фонетическую пропорцию, не очень, правда, броскую, можно было бы отметить в (16) - $s(x)$: $s \cong z/a/v$: zv).

Эффектной может быть также подготовка P_2 путем серии фонетических трансформаций, перебрасывающих мост от P_1 к P_2 , ср. последовательность рифм в (20):

(20) Запах грядок прян и сладок,
Арлекин на ласки падох,
Коломбина не *строга* (P_1).
Пусть минутны краски *радуг* ($Пре_1P_2$),
Милый, хрупкий мир *загадох* ($Пре_2P_2$),
Мне горит твоя *дуга* (P_2). /Кузмин/

Здесь *строга* постепенно переходит в *дуга*: $-rag\acute{a} \rightarrow r\acute{a}duk \rightarrow -g\acute{a}dek \rightarrow dug\acute{a}$.

Другой очень сильный фонетический способ подготовки P_2 это применение в качестве $ПреP_2$ слова, образующего с P_2 каламбур, т.е. (почти) полностью совпадающего с P_2 фонетически, но имеющего другое значение. Поскольку каламбурное соотношение является не только фонетическим, но и семантическим фактом, то налицо СОВМЕЩЕНИЕ фонетического ПРЕДВ с семантическим и к тому же с применением семантической фигуры. Ср. приводимые

Штокмаром (1958:16сл.) примеры из Маяковского - рифмы

(21) руку - руки (P_1) - Нуков (Пре P_2) - кукиш (P_2); канув -
на ноги (P_1) - болванов (Пре P_2) - болванки (P_2);

и там же (1958:54) нерифменное каламбурное Пре P_2 :

(22) P_1 = значась /.../за всех расплачусь (Пре P_2), за всех
расплачусь (P_2).

Изысканный пример каламбура, который к тому же опирается на фонетическую пропорцию (палиндром *ропот - топор*), в свою очередь, обогащенную контекстом, является четверостишие

(23) Накоплен веком горький опыт (P_1),

Прямой опасен разговор.

Наоборот прочтите *ропот* (Пре P_2) -

И обозначится *топор* (P_2). /Шефнер; пример подсказан

С.И.Гиндиным/

3.

Следующим шагом к тесноте СОВМЕЩЕНИЯ семантического ПРЕДВ с фонетическим является лексическое Пре P_2 .¹² Лаксема, которой предстоит занять итоговую позицию (P_2), вводится - в той или иной форме - в предшествующий текст. Лексическое ПРЕДВЕСТИЕ - наиболее распространенный тип ПРЕДВ в области рифмовки; таковы, например, уже приводившиеся случаи (1), (2). Целый ряд подобных случаев на материале стихов Маяковского продемонстрирован Штокмаром (1958:55сл.).

Среди лексических Пре P_2 наименее заметными являются, опять-таки те, которые максимально далеки от P_2 по странству (в частности, располагаясь перед P_1 , ср. (9)) и/или фонетически (т.е. представляя собой непохожее на P_2 производное от того же корня) и при этом находятся в нерифменной позиции; ср. два почти одинаковых примера из разных стихотворений Бунина, которые мы зададим схематически:

(24) в 8-строчном тексте (4 + 4) с перекрестной рифмовкой интересующие нас элементы располагаются по строкам следующим образом:

3. ...морозной (Пре P_2).....

5.грозно (P_1)

7.морозной (P_2)

4. ...далеко (Пре P_2).....

6.лечаль (P_1)

8.даль (P_2)

Заметность лексико-фонетически неточного $\text{Пре}P_2$, предшествующего P_1 , естественно повышается при сокращении расстояния, отделяющего его от P_2 , например, благодаря смежной рифмовке:

(25) Si ponas Ypolitum *hodie* ($\text{Пре}P_2$) *Papie* (P_1),
Non erit Ypolitus in sequenti *die* (P_2). /Archipoeta/

или, в условиях перекрестной рифмовки, - при фонетическом сближении, вплоть до внутренней рифмы, $\text{Пре}P_2$ с P_1 ; ср. (26) (где, помимо рассматриваемой, есть еще одна пара $\text{Пре}P_2/P_2$ - зеркало / зеркала):

(26) Зеркало в зеркало, с *трешетным* ($\text{Пре}P_2$) *лепетом* (P_1)
Я при свечах навела;
В два ряда свет - и таинственным *трешетом* (P_2)
Чудно горят *зеркала*. /Фет/

Еще большую заметность придает $\text{Пре}P_2$ постановка его в рифменную позицию (ср. (6)-(8)):

(27) Твой взор, пророчески *летучий* ($\text{Пре}P_2$),
Закрыт, крылатых струй не *лвет* (P_1),
Не манит майскою дорокою
Опережать Гермесов *лѣт* (P_2). /Кузмин/

(28) Adieu, l'*amitié* si *loyale*,
Qu'on la pourrait dire *royale* ($\text{Пре}P_2$),
Etant gardée en ferme *foi* (P_1)
Par ferme *coeur* digne de *roi* (P_2) /Clément Marot/

Есть и другие способы педалирования $\text{Пре}P_2$, стоящего перед P_1 , в частности, связывание его с P_2 той или иной фигурой поэтического синтаксиса, ср. последние 5 строк из 8-строчного стихотворения Бунина:

(29) Я теперь в небесах *никогда* ($\text{Пре}P_2$) не найду.
В то селенье, где шли молодые *года* (P_1),
В старый дом, где я первые песни слагал,
Где я счастья и радости в юности ждал,
Я теперь не вернусь *никогда*, *никогда* (P_2).

Последняя строка, сходная с заключительной строкой I строфы по синтаксической структуре (*Я - теперь - не-глагол - никогда*), связана

с ней отношением инверсии, которое с учетом $P_1 = \text{года}$ более или менее однозначно предсказывает $P_2 = \text{никогда}$, так что мы имеем дело с прогрессивным ПРЕДВ. Ср. примерно такую же "обратную пропорцию" (*noire : gris = grise : noir*) у Верлена:

- (30) Dame souris trotte
Noire (Пре P_2) dans le gris du soir (P_1),
Dame souris trotte
Grise dans le noir (P_2).

Еще одно средство укрепления связи с Пре P_2 , стоящим раньше P_1 , - введение в тот же отрезок текста и некоторого Пре P_1 , так что образуется пропорция Пре P_1 : Пре P_2 = P_1 : P_2 , позволяющая по появившемуся P_1 предсказать P_2 , ср. следующий пример из Архипоэта (леонинская строфа):

- (31) Dum sapiens fieri cupio medicusque (Пре P_2) videri
Insipiens factus sum mendicare (Пре P_1) coactus.
Nunc mendicorum (P_1) socius sum, non medicorum (P_2).

Эффектная каламбурная рифма *mendicorum - medicorum* подготовлена демонстрацией (в нерифменных, но образующих параллелизм позиций) тех же лексем или корней, представленных другими лексико-фонетическими формами (*medicus, mendicare*).

Еще более точная лексико-фонетическая пропорция (обеспечивающая прогрессивное ПРЕДВЕСТИЕ даже при порядке Пре P_2 - P_1 - P_2) возникает при сочетании *figura etymologica* и полиптотона: "одинаковые слова выступают в различных грамматических формах, причем одинаковые формы могут рифмоваться друг с другом..." (Элверт 1970:96). Ср.

- (32) Ce qu'Amour viaut, doi je amer (Пре P_1)
Et moi doit ele ami elamer (Пре P_2)?
Oil voir, por ce que je l'aim (P_1)
Et je m'anemie la claim (P_2). /Yvain; цит. по Элверту/

Следующая степень осознаваемости ПРЕДВЕСТИЯ достигается помещением лексического Пре P_2 между P_1 и P_2 , т.е. в зоне фонетического ожидания рифмы P_2 . Более незаметными из таких ПРЕДВ будут, разумеется, пространственно удаленные фонетически неточные нерифменные Пре P_2 , не связанные с P_2 синтаксическими фигурами, ср. схему *больной - грибы - грибной* в (2). Заметность ПРЕДВ

возрастает, как и в предыдущих случаях, при сокращении расстояний, ср. пример (33) из средневековой латинской поэмы о смерти Фомы Бекета:

- (33) *Exsulat vir optimus sacer et insignis* (P_1)
Ne cedat ecclesiae dignitas (Пре P_2) *indignis* (P_2),

где, к тому же, фонетическое сходство всех трех членов конструкции очень высоко, а Пре P_2 и P_2 связаны фигурой контраста. Кстати, контрастное или инвертированное соотношение способствует прогрессивному или хотя бы регрессивному осознанию ПРЕДВЕСТИЯ, особенно при большом лексическом сходстве между Пре P_2 и P_2 и фонетическом между P_1 и P_2 , ср.

- (34) Напрасно воспевать мне ваши именины
При всем усердии послушности *моей* (P_1).
Вы не *милее* (Пре P_2) в день святой Екатерины
Затем, что никогда нельзя быть вас *милей* (P_2). /Пушкин/

Здесь смысловой контраст 'не милее'/'милее всех' и инверсия по месту в предложении и строке (начальное/конечное). Эти контрасты, естественно, добавляют к эффекту ПРЕДВЕСТИЯ элемент ОТКАЗА - аналогичный тому, который был отмечен в связи с (4) и (8) (ср. также инверсию в (29) и (30)). Ср. еще ряд контрастов по положению в строке, сопровождающих отказное соотношение между нерифменным Пре P_2 и P_2 (в (35) и (36) все примеры из Северянина).

- (35) (а) P_1' = *камши*, P_1'' = *шалаши...* / Все - *душа* (Пре P_2), и *ни души* (P_2);
(б) P_1' = *хороша*, P_1'' = *пороша...* / *Ни души* (Пре P_2), и *все - душа* (P_2);
(с) P_1 = *замирая...* / Но *край* (Пре P_2) ли то? *Мираж* ли только *края* (P_2)?

Но не менее многочисленны подобные зеркальные соотношения, лишённые элементов ОТКАЗА и работающие как чистые ПРЕДВЕСТИЯ, ср.

- (36) (а) P_1' = *камши*, P_1'' = *лес-малиш*, / *Тшь* (Пре P_2) - как *жизнь*, и *жизнь* - как *тшь* (P_2);
(б) P_1 = *густой*, / *Молодой* (Пре P_2) ждала умереть, и она умерла *молодой* (P_2);
(с) P_1 = *облака*, / ... / *Иду к реке* (Пре P_2), - *шумит река* (P_2);

(d) ... *висят* (P_1)! / *Выйди в сад* (Пре P_2) и чуть-чуть поразрушь, - / Это осень простит... *Выйди в сад* (P_2);

(e) ... *напал* (P_1), - / И *опал* (Пре P_2) разноцветный горошек, / Алым снегом мечтаний *опал* (P_2)!...

Иногда при отсутствии смыслового контраста инверсия заменяется какой-нибудь иной синтаксической трансформацией, ср. у с е ч е н и е (подсказываемое строфикой) в последней строке примера (37):

(37) Не рога ли тоскуют, *вопят* (P_1)?

А вершины шумят, а вершины *скрипят* (Пре P_2) и качаются,
Однотонно шумят и *скрипят* (P_2). /Бунины/

Сильным средством повышения заметности ПРЕДВ является включение его в целую цепь лексических повторов, начинающуюся еще до P_1 , ср. пример (38) (из Штокмар 1958:56):

(38) *Лижет* (Пре P_2) ногу, *лижет* (Пре P_2) руку,
лижет (Пре P_2) в пояс, *лижет* (Пре P_2) ниже (P_1),
как кутенок *лижет* (Пре P_2) суку,
как котенок кошку *лижет* (P_2).

Кстати, повтор дополнен здесь инверсией (*лижет руку - кошку лижет*).

К проблеме инверсий и контрастов мы еще вернемся, а сейчас продолжим рассмотрение все более четко осознаваемых ПРЕДВЕСТИЙ. На очереди - лексические Пре P_2 , стоящие между P_1 и P_2 и притом под р и ф м о й. Начнем со случая слабой лексической связи:

(39) De colline en colline en vain portant ma vue,
Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant (P_1),
Je parcours tous les points de l'immense étendue (Пре P_2)
Et je dis: Nulle part le bonheur ne m'attend (P_2).

/Lamartine/

Фонетически предсказание довольно хорошее, но лексически étendue и attendre соотносятся лишь на уровне этимологии (общий корень *tendre).

Лексическое сходство может быть и большим, но осознаваемость останется невысокой (максимум - регрессивной), если расстояние между Пре P_2 и P_2 очень велико, ср. последовательность рифм в *Беладонне* Бальмонта:

- (40) утомленной - одним (P_1') - полусонный (Пре P_2) - дневном (P_1'') -
светиться - забыться - упиться - сном (P_2)

Более точное предсказание дают рифменные Пре P_2 , представляющие собой близкое производное или даже другую грамматическую форму слова P_2 и пространственно не очень удаленные от него, ср. (41), (42):

- (41) И я ушел... В душе темно...

А ты все ждешь, как Ярослава (P_1).

То было, может быть, давно (Пре P_2),

Но может быть, совсем недавно (P_2). /Северянин/

- (42) Напрасно вы тогда прибегнете к злословью,

Оно вам не поможет вновь (P_1).

И вы не смаете всей вашей черной кровью (Пре P_2)

Поэта праведную кровь (P_2). /Лермонтов/

В случаях типа (42) в разных формах лексемы $P_2 = \text{Пре}P_2$ под ударением часто остается один и тот же гласный и тогда рифмовка приобретает монотонный характер (в (42) - на -о-).¹³ Она становится теневой как фонетически, так и лексически.

Монотонность, а также прогрессивная предсказуемость, возрастает при использовании цепи точных или полиптонических повторов (типа (38)), густо насыщающих отрезок между P_1 и P_2 , ср.

- (43) *Pense* (Пре P_2) un peu quels *penseurs* (Пре P_2) tu

pensais (Пре P_2) en enfance (P_1)

Et quels *penseurs* (Пре P_2) depuis d'âge en âge tu as:

En *pensant* (Пре P_2) ces *penseurs* (Пре P_2), *pensif* (Пре P_2),

tu *penseras* (Пре P_2)

Que pour *penser* (Пре P_2) à Dieu, tout est vain ce qu'on

pense (P_2).

/Seigneur Pibrac; цит. по Элверт 1970:97/

Здесь из 9 ПРЕДВЕСТИЙ лишь 3 располагаются еще до P_1 . Настоящность подготовки $P_2 = \text{pense}$ усилена (а) точным кольцевым соотношением, охватывающим всю строфу: Пре $P_2 = P_2 = \text{pense}$; (б) интенсивным применением *figura etymologica* (на *penser(s)*), правда, не под рифмой, а внутри строк, но в правильно чередующихся сходных позициях: в нечетных строчках - непосредственно перед цезурой (Пре P_2 и Пре P_2), а в четных - еще до цезуры (Пре P_2 и Пре P_2); (в) поста-

новкой одного из ПРЕДВ в рифму ($\text{Пре}_8 P_2 = \text{penserás}$).

Предельная монотонность достигается в случае, если оба ряда рифм строятся из форм одних и тех же слов - с подготовкой соотношения $\text{Пре}P_2 : P_2$ методом пропорции $P'_1 : P'_2 = P''_1 : P''_2$ (ср. выше figura etymologica и полиптон в (32)), что дает лексически и фонетически теньевую рифмовку целого катрена:

- (44) И весел звучный лес, и ветер меж берез (P'_1)
Уж веет ласково, и белые березы (P'_1)
Роняют тихий дождь своих алмазных слез ($P'_2 = \text{Пре}P''_2$)
И улыбаются сквозь слезы (P''_2). /Бунин/

В подобных случаях ПРЕДВЕСТИЕ оказывается, конечно, прогрессивным. Впрочем, не менее заметными могут быть и рифменные $\text{Пре}P_2$, предшествующие P_1 , - если они поддержаны сильными фонетическими $\text{Пре}P_2$ в зоне между P_1 и P_2 , ср. очень сходные друг с другом примеры (45)-(47).

- (45) Опять привольные поля ($\text{Пре}_1 P_2$)
Проходят мимо нас кругами (P_1)
И хутора и тополя ($\text{Пре}_2 P_2$)
Плывут, скрываясь за полями (P_2). /Бунин/

Рифмовка теньевая (все рифмы на $\overset{!}{a}$); $\text{Пре}_1 P_2 = \text{поля}$ полностью вкладывается фонетически, с одной стороны, в $\text{Пре}_2 P_2 = \text{тополя}$, а с другой, - в $P_2 = \text{полями}$.

Примерно то же - в последних четырех строках бодлеровского сонета *Parfum éxotique*:

- (46) Encore tout fatigués par la vague marine ($\text{Пре}P_2$)
Pendant que le parfum des verts tamariniers (P_1)
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers (P_2).

- с той разницей, что $\text{Пре}P_2$ и P_2 вкладываются (фонетически) в P_1 , а число $\text{Пре}P_2$ сводится к одному, так как рифма 3-й строки (narine) не играет большой роли в предсказании P_2 .

- (47) Le meurtre se fait roi. Le vainqueur siffle et passe ($\text{Пре}_1 P_2$).
Ou va-t-il? Au Trésor, toucher le prix du sang (P_1).
Il en a bien versé... mais sa main n'est pas lasse ($\text{Пре}_2 P_2$);
Elle a, sans le combattre, égorgé le passant (P_2).

/M. Desbordes-Valmore/

Каламбурное суммирование в финале (фонетически *passant* = *rasse* + *sang*) подготовлено (а) фонетическим единством обоих рифменных рядов ($a + a$); (б) фонетическим напоминанием о *rasse* ($\text{Пре}_1 P_2$) в зоне между P_1 и P_2 в виде *ras lasse* ($\text{Пре}_2 P_2$), причем (с) таким, в котором односложное (не считая *e muet*) *rasse* растянуто в двухсложное и двусловное *ras lasse*, чем ПРЕДВЕЩАЕТСЯ двухсложность и суммирующий характер $P_2 = passant$.

В заключение раздела о ПРЕДВЕСТИЯХ следует упомянуть о случаях, в которых однозначность предсказания - прогрессиивно го! - достигает ста процентов и которые поэтому оказываются в каком-то смысле за пределами нашего рассмотрения. Я имею в виду вариационную рифмовку, твердые строфы и жанры с кольцевым построением, в которых определенные - и, прежде всего, заключительные - P_2 жестко определены композицией, поскольку не только фонетический облик окончания, но и сама рифмующая лексема, а чаще вся строка должна быть точным повторением одной из предыдущих. Так обстоит дело в рондо, балладе, венке строф и других подобных жанрах. Разумеется, если (и пока, - например, в I строфе стихотворения) установка на кольцевое построение строфы не осознается читателем, ПРЕДВЕСТИЕ оказывается не стопроцентным. Отклонение от полной детерминированности имеет место и при вариационной рифмовке (Штокмар 1958:11 сл.), если ключевое слово в разных строфах выступает в разных грамматических и производных формах, неологических образованиях и т.п.; классический пример - *Военно-морская любовь* Маяковского с рифмами:

(48) носится - миноносица, осочка - миноносочка, довелось ему - миноносьему, на нос очки - миноносочки, медноголосина - миноносина, /.../, несносен нам - миноносьином.

Если же рифмующее слово проходит через все стихотворение без изменений, то предсказание будет полным, как и при кольцевом возвращении (ср. о "постоянных" рифмах Штокмар 1958:14).

Кольцевые строфы и "постоянную" рифмовку можно считать частным случаем фигуры, связывающей P_2 и $\text{Пре}_2 P_2$, но фигуры не синтаксической или семантической, а строфико-рифменной. В результате $\text{Пре}_2 P_2$ превращается в еще одно P_1 - т.е. в обязательное ПРЕДВЕСТИЕ, предусмотренное схемой рифмовки.

II. ОТКАЗЫ

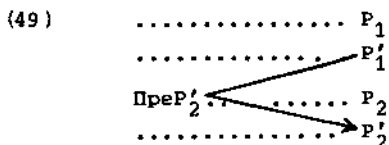
1.

Фактически с элементами ОТКАЗА в рифмовке мы уже имели дело при рассмотрении материала, иллюстрировавшего в первую очередь ПРЕДВЕСТИЯ. Это естественно в силу ряда причин:

(i) В чисто структурном плане некоторая доля ОТКАЗНОЙ риторики есть уже в том, что будущая рифма (т.е. P_2) готовится не только там и так, как это диктуется требованиями рифмовки (т.е. при помощи P_1), но и в другом месте - в не рифменной позиции или в другом рифменном ряду, и с другой стороны - семантической (а не фонетической) или с другой фонетической стороны и т.д. Иногда эта ОТКАЗНОСТЬ дополнительно подчеркивается регрессивным осмыслением ПРЕДВЕСТИЯ, когда оказывается, что это и была другая линия подготовки того же (о "другой линии" ср. Прим. 4).

(ii) Это ОТКАЗНОЕ начало, заложенное в ПРЕДВ, может поддерживаться и проясняться благодаря семантическим контрастам, синтаксическим перестановкам, морфологическим изменениям (*кровью - кровь*), сдвигам ударения (*давнó - недáвно*) и т.п.¹⁴

(iii) Чисто выразительно, ОТКАЗ выигрывает и от симбиоза с ПРЕДВЕСТИЕМ, ибо 'тождество' не только противоположно 'контрасту', но и оттенкает его (- по контрасту, см. Жолковский и Щеглов 1973: 76 сл.). Поэтому в случае СОГЛАСОВАНИЯ $ПреP_2$ с P_1 и - в пределе - образования сплошной цепи повторов (типа фонетически единого ряда *моей - милее - милей* в (34)) усиливается эффект характерной для ОТКАЗА ломаной (но единой!) линии, как бы уходящей в сторону и лишь потом попадающей в точку, ср. схематический рисунок для случаев типа (34):



Разумеется, если эта латентная ОТКАЗНОСТЬ ПРЕДВЕСТИЯ содержательно никак не акцентируется, а тем более впрямую погашается предметным заданием, как в (36), она остается не актуализированной.

2.

В рифмовке возможны ОТКАЗЫ и несколько иного рода, но тоже играющие на позиционных соотношениях. Рассмотрим следующие примеры, обозначая ОТКАЗНОЕ звено ПОДАЧИ как Анти P_2 .

- (50) И взмахнув своей левой ногою (P_1),
Он притопнул ногою (Анти P_2) другою (P_2). /Евг.Храмов; со-
временный советский поэт/
- (51) Nouveau venu, qui cherche Rome en Rome (P_1)
Et rien de Rome en Rome n'aperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois,
Et ces vieux murs, c'est ce que Rome (Анти P_2) on nomme (P_2).
/J. du Bellay/
- (52) Meum est propositum in taberna mori (P_1)
Ut sint vina proxima morientis (Анти P_2) ori (P_2).
/Archipoeta/

Отвлекаясь пока что от особенностей каждого из трех случаев, сосредоточимся на их общих свойствах. Во всех трех примерах

- (i) Анти P_2 располагается между P_1 и P_2 .
(ii) Анти P_2 лексически совпадает или сходно с P_1 .
(iii) Анти P_2 не "готовит" P_2 : при переходе от Анти P_2 к P_2 сходство падает, а не возрастает.
(iv) Анти P_2 стоит в нерифменной позиции и даже не может стоять в рифменной позиции, поскольку она занята P_2 (можно, разумеется, представить себе Анти P_2 под рифмой в другом рифменном ряду $P'_1 - P'_2$).

В целом все это создает впечатление, что некий объект (P_1) перешел из рифменной позиции в нерифменную (в виде Анти P_2), а рифменную, "освободившуюся" в результате, занял другой объект (P_2), не похожий (вне рифмующей части) на $P_1 \cong$ Анти P_2 . Впечатление это, впрочем, читается достаточно ясно лишь при условии, что:

- (v) Предметное содержание текста также носит ОТКАЗНЫЙ характер, - условие, которое выполняется в (50)-(52), хотя и по-разному.

В (50) прямо сказано, что P_2 - нечто другое.

В (51) темой четверостишия является различие между идеальным древним Римом, каким его ожидает увидеть приезжий, и реальным, который сохранил лишь то же название. Противопоставлением между подлинным Римом (АнтиР₂) и пустым названием (Р₂) и завершается строфа. Отличие второго объекта (Р₂) от цепи появлений первого (Р₁) подчеркнута также тем, что в заключительной строке впервые разбивается пара Rome - Rome, представленная в обоих предыдущих появлениях первого объекта: Rome - Rome заменяется на Rome - полше.

В (52) предметный ОТКАЗ читается примерно следующим образом: 'вино должно быть близко не просто к умирающему, но в точности к его рту'.¹⁵

Напротив, при отсутствии ОТКАЗНОГО содержания в предметной сфере расположение рифм и слов, такое же, как в (50)-(52), не читается как ОТКАЗ, ср.

(53) Пули *погуце* (Р₁)

По оробелым

В *гуцу* (ПреР₂) *бегуцим* (Р₂)

Грянь, парабеллум. /Маяковский; цит. по Штокмар 1958:56/,

а также ряд *мир* (Р₁) - *мировой* (ПреР₂) - *кумир* (Р₂) в (3).

Возможны и промежуточные случаи, когда актуализация ОТКАЗНЫХ возможностей схемы, определяемой свойствами (i)-(iv), происходит в зависимости от более или менее контрастного понимания предметной стороны текста, ср.

(54) Все ремесло, безвкусица и *фокус* (Р₁),

Ни острых рифм, ни дерзостных мазков!

И у меня на "*фокус*" (АнтиР₂) рифма - "*флокус*" (Р₂).

/Северянин/

Флокус подчеркнуто дается как "не та" рифма к *фокус*, которая нужна бы. Ср. также приводившийся в разделе о ПРЕДВ пример

(55)=(35с) Звучи душа, в мечтаньях *замирая* (Р₁).

Но край (ПреР₂) ли то? *Мираж* (АнтиР₂?) ли только
края (Р₂)?

Правда, АнтиР₂ = *мираж* лексически не тождественно Р₁ = *замирая* (вопреки условию (ii) на стр.142), но это компенсировано одновременным фонетическим и семантическим сходством. Предметно же *мираж* явно противопоставлен *краю*.

Ср. еще у Маяковского (цит. по Штокмар 1958:55):

(56) Голову

об жизнь

разбили филантропи (P_1).

Разве

путь миллионам -

филантропов (Анти P_2 ?) тропи (P_2)?

Отвержение автором троп филантропов (в пользу каких-то других путей), по-видимому, тоже связано с актуализацией ОТКАЗА, заложенного в таком лексико-рифмическом рисунке.

III. ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ

Сопоставляя рифменные ПРЕДВЕСТИЯ и ОТКАЗЫ друг с другом, отметим следующее.

"Чистые" ПРЕДВЕСТИЯ (не несущие в себе элементов ОТКАЗА) построены на технике "прямой" подготовки и ожидания финального эффекта и обычно характеризуются большей или меньшей прямолинейностью.

Собственно ОТКАЗЫ (п. II), как построенные по принципу "обратности", более парадоксальны; однако - и это существенно - они не содержат момента игры с ожиданием, поскольку правила рифмовки исключают (почти полностью) возможность совпадения P_2 с P_1 , и, следовательно, ни P_1 , ни Анти P_2 не заставляют ожидать появления той же лексемы в качестве P_2 .

Известное СОВМЕЩЕНИЕ обеих техник - "прямоты" ожидания (при ПРЕДВ) и "обратности" сдвига (при ОТК) - имеет место в ПРЕДВЕСТИЯХ, осложненных элементами ОТКАЗА (см. примеры в п. I и резюме в начале п. II): с одной стороны, к P_2 ведет явная "прямая" линия $P_1 - P_2$, с другой, - "обратная" (содержательная и/или формальная) связь $\text{Пре}P_2 - P_2$. Результирующий тематико-выразительный эффект можно сравнить с изящной, но, так сказать, дежурной неожиданностью каламбура, светского комплимента, *pointe* в анекдоте и т.п. Таковы тон и риторика примеров типа (4), (7), (8), (30), (34), (41), и нек. др.

Возникает вопрос: возможно ли СОВМЕЩЕНИЕ рифменного ПРЕДВ с ОТКАЗОМ второго типа (рассмотренным в п. II)? На мой взгляд, именно такая комбинация лежит в основе финальной рифмы пушкинского *Я вас любил...*:

- (57) Я вас любил (Пре₁АнтиР₂) безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим (Р₁);
Я вас любил (Пре₂АнтиР₂) так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой (АнтиР₂) быть другим (Р₂).

Смысл обозначений, расставленных в тексте и формулирующих предлагаемую мной разгадку его рифменной структуры, станет ясен из следующих рассуждений.

Слово *любил*, дважды повторенное в началах строк, один раз еще до Р₁ = *томим*, а другой раз - между Р₁ и искомым Р₂, естественно просится на роль ПРЕДВЕСТИЯ с элементами ОТКАЗА. В частности: позиционно оно противопоставлено Р₁ = *томим* (начала/концы строк); фонетически оно сходно с ним по просодической структуре и ударному \bar{i} , но отличается в начальной корневой части; семантически оно с ним сходно, что подкреплено и зеркальностью синтаксической структуры, охватывающей две первые строки (см. подробнее Жолковский 1977: 261). Так что в целом *любил* как бы отражается в *томим* и направляется мысль об их финальном слиянии. При этом ожидаемое слияние не обязано быть "прямым", а может быть парадоксальным, обратным - по принципу *давно/недавно, вы не милее/ нельзя быть вас милей* (т.е. 'вы все-таки милее всех'). Если бы это ожидание оправдалось, то - вполне в духе (34) - мы имели бы нечто вроде

- (58) *Я вас любил (Пре₁Р₂) безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим (Р₁);
Я вас любил (Пре₂Р₂) так искренно, так нежно,
Как не был никогда никто любим (Р₂).

Реальный текст, однако, не только не следует этой изящной, но поверхностной схеме, но и особенным образом играет на обмане этого ожидания. Форма **любим-*, ожидаемая в рифменной позиции, в тексте *п о я в л я е т с я*, но не под рифмой, а непосредственно перед ней, то есть именно там, где это предписывалось бы ОТКАЗНОЙ схемой типа (50)-(52). Разница только в том, что вместо синтагматической последовательности

- (59) *любим* под рифмой (Р₁) - *любим* не под рифмой (АнтиР₂) -
"другое слово" под рифмой (Р₂)

мы имеем частью синтагматическую последовательность, а частью сопоставление мысленного ожидания с реальным текстом:

(60) ожидание *любим- под рифмой (P₂) - реальное любим- не под рифмой (АнтиP₂) - "другое слово" под рифмой (P₂).

При этом, как и характерно для соответствующих ОТКАЗОВ, этим "другим словом", выражающим "другой смысл", нежели АнтиP₂, оказывается слово *другим* (1). Ожидание "банально-неожиданной" рифмы не только опровергается, но и прямо-таки "растоптывается": форма *любим(ой)* как бы подкладывается под ноги оригинальной (семантически и грамматически) рифме *другим*. Этот жест на уровне рифмовки вторит аналогичным неожиданностям на тематическом и сюжетном уровнях - отдаче любимой "другому", появляющемуся, как в развязке новеллы, буквально в последний момент - в последнем слове текста (Якобсон 1961:406).

В целом контур прослеженного выше движения от *толим* через *любил* к **любим-*, затем к подчеркнутому обману этого ожидания и далее к *другим*, т.е. от ПреАнтиX-а (с элементами АнтиАнтиX), казалось бы, к АнтиX-у, а в действительности - к X-у, напоминает сложную комбинацию ПВ, называемую ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ (ВН-ПОВ).¹⁶ Она применяется в сюжетных построениях и, помимо указанного контура, характеризуется наличием фактической связи между всеми тремя звеньями (т.е. ПреX-ом, АнтиX-ом и X-ом). Разумеется, при проекции в план рифмовки о такой связи говорить затруднительно. Впрочем, можно считать, что она осуществляется на семантическом уровне, мотивируя появление в тексте нужных слов. К тому же связь эта может и не быть собственно событийной, каузальной, так как существует более слабая в этом смысле разновидность ВН-ПОВ - ментальная, где то, что казалось (путем к) АнтиX, оказывается X-ом (фактическая связь при этом реализуется как отношение 'видимость/сущность'). Замечу, кстати, что, как и полагается в крепком "сюжетном" ВН-ПОВ, тщательно подготовлена не только "ложная" развязка (*любим(ой)*), но и "настоящая": слово *другим* морфологически венчает целый ряд ПРЕДВЕСТИЙ: *ничем* (творительный неодушевленного инструмента при одушевленном деятеле "я") - *робостью, ревностью* (творительный неодушевленного деятеля) - *другим* (творительный одушевленного деятеля).

Таким образом, финальная рифма стихотворения Пушкина стоит на плечах не бросающейся в глаза, но чрезвычайно разветвленной и эффективной конструкции - ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, примененного в сфере рифмовки.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В литературе о рифме эта проблема, насколько мне известно, почти не затрагивается. Исключение составляет Штокмар 1958:47-56.

2. Эта финальность, итоговость - конститутивный признак рассматриваемого материала, позволяющий исходить из идеи направленной подготовки рифмы, а не простой переключки созвучий, обращенной вперед или в обе стороны относительно данной рифмы. В принципе возможен и случай, зеркально обратный нашему, когда оригинальная рифма появлялась бы в начале серии постепенно "распыляющих" ее отображений.

Интересно в связи с этим замечание М.Л.Гаспарова (личное письмо к автору от 13.II.1979): "... я вспомнил любопытный контр-случай - когда явление, сходное с ПреР (т.е. с ПРЕДВЕСТИЕМ финальной рифмы - А.Ж.), не усиливает, а ослабляет эффект Р (т.е. самой этой рифмы - А.Ж.). Обычно появление факультативной внутренней рифмы усиливает эффект законно следующей после нее конечной рифмы: ...А/...В/...А...А/...В/. Но у Фета есть стихотворение *Заиграли на рояли, И под звон чужих напевов Завертелись, заплясали Изумительные кукли...*, зарифмованное изысканно-непривычно: не ХАХА (как тогда вслед за Гейне рифмовали все), а АХАХ, рифмы только в нечетных строках; я не сомневаюсь, что многие читатели вообще не замечали, что такое стихотворение - рифмованное. Так вот, когда он вводит в первую строку внутреннюю рифму ...А...А/...Х/...А/...Х/, то она, по-видимому, не усиливает, а еще более ослабляет ощущение последующей рифмовки А: создает впечатление, что главное здесь - игры факультативных созвучий, а если они захватывают и канонические места, то лишь случайно".

3. О ПВ и специально о ПОДАЧЕ, ПРЕДВЕСТИИ и ОТКАЗЕ см. Жолковский и Щеглов 1974, 1976; Щеглов и Жолковский 1976.

4. Ср. регрессивную развязку в новелле. В связи с первыми двумя значениями признака, предполагающими неосознание ПреХ-а как такового в момент его предъявления читателю, заметим следующее. При описании сюжетных ПРЕДВЕСТИЙ используется также признак 'появление ПреХ-а в той же / другой линии сюжета, что и/нежели та, где предстоит появиться Х-у' (Жолковский и Щеглов 1974:16 сл.).

Нечто аналогичное, возможно, следовало бы учитывать и говоря о подготовке рифмы. Расположением в "другой" линии (не под рифмой, в другом рифменном ряду и т.п.) часто объясняются как незаметность ПреХ-а, так и элементы ОТКАЗА в нем (см. об этом раздел II), а также некоторые другие его свойства.

5. О связи перечислений и, шире, конструкций типа ВАРЬИРОВАНИЕ через "все разное" с выражением тем 'много, все', см. Жолковский и Щеглов 1977:141 сл.

6. Корректнее было бы говорить соответственно о конечных и неконечных позициях ПреР, поскольку та же техника в принципе возможна и при отсутствии рифмовки в строчках, не рифмующих с P_2 (т.е. при схемах типа $XP_1X(= ПреP_2)P_2$). Я, однако, позволяю себе игнорировать эти случаи и пользуюсь терминами рифменный и нерифменный.

7. Ослабленный вариант той же конструкции, к тому же с нерифменным Пре P_2 , представлен у Вольтера:

(1) Je le donne à Vénus, puisqu'elle est toujours belle;
Il rādouble trop mes ennuis (P_1),
Je ne saurais me voir, dans ce miroir fidèle,
Ni telle que j'étais (Пре P_2), ni telle que je suis (P_2).

8. Созданию прогрессивного ПРЕДВ в (8) способствует также тот факт, что в русской стихотворной традиции (не) видеть / невидеть - дежурная рифма. Однако от предсказуемости, основанной на подобных связях, я в настоящей работе отвлекаюсь.

9. В связи с чрезвычайно полезным понятием "распыления" рифмы, введенным Штокмаром, замечу следующее. Штокмар считает "распыление" изобретением и особенностью стиховой техники Маяковского (1958:47), причем исходит из представления о Пре P_2 как части рифменного созвучия (1958:49) и соответственно об обязательной контактности Пре P_2 и P_1 , следующих именно в таком порядке. Поэтому он с удивлением констатирует, что "в отдельных случаях часть... созвучия переносится в другой стих, а элементы рифмы даже подвергаются перестановке" (1958:49), приводя пример, схематически состоящий в следующем:

(ii) в 1-й строке - *творя* (P_1), во 2-й - *буквой* (не рифменное $\text{Пре}P_2$), в 3-й - *букваря* (P_2); перестановка: *-оря* раньше, чем *буква-*

Это, однако не мешает Штокмару (1958:49-56) рассмотреть множество случаев, когда "звуковая подготовка рифмы" (его термин) захватывает большие отрезки текста перед P_1 и/или между P_1 и P_2 .

10. Техника точного повтора рифменного окончания в середине следующей строки (*розовеет - веет; полк - челк; оцей - ночей*) известна под названием *rime batelée* (Элверт 1970:113), ср. эталонный пример, приводимый Элвертом:

(iii) *Quand Neptuneus, puissant dieu de la mer,
Cessa d'amer carraques et galées...* /Jean Marot/

11. Еще одним, очень мало заметным $\text{Пре}P_2$ можно было бы считать *du* во 2-й строке (*du chemin*).

12. Заметим, что добавление к семантической связи фонетического сходства лишь в пределе приводит к каламбурному или лексическому тождеству; ср., скажем, пары *лишьюю - покой* в (6), *рèse - рове* в (13). Но лексическое $\text{Пре}P_2$ - наиболее типичный способ такого СОВМЕЩЕНИЯ.

13. Впрочем, при наличии ОТКАЗНОГО соотношения монотонность берет на себя роль тождества, оттеняющего контраст (см. п.Ц .1. (iii), стр.141).

14. Впрочем, сдвиг ударения, читающийся, при переводе в план абстрактных тематических элементов, как 'перемена; не то, а другое', не обязательно требует ОТКАЗНОЙ трактовки. Ср. ситуацию в (25) *hódie* ($\text{Пре}P_2$) *Parle* (P_1) / *in sequenti die* (P_2), - где сдвиг ударения (*hódie - die*) (i) в следующей строке, (ii) вперед, (iii) на слово, имеющее определением прилагательное со значением 'следующий' (фактически здесь актуализируется этимологическое соотношение 'сегодня, *буке*. в этот день' / 'в следующий день') прочитывается как иконический образ 'смены одного дня другим'. А это тематический элемент типа, соотносящегося скорее с ПРЕДВ, чем с ОТК.

15. О функции этой ситуации в структуре строфы и стихотворения в целом см. Жолковский и Щеглов 1979.

16. О ВН-ПОВ см. Жолковский и Щеглов 1974:49 сл. Интересно, что рассматриваемый эффект обыгран Иосифом Бродским в 6-ом из *Двадцати сонетов к Марии Стюарт*, варьирующем тему *Я вас любил...*. Его текст вообще построен на огрубленном обнажении латентной структуры оригинала: *боль... сверлит... мозги (< любовь... угасла не совсем), жар в крови... чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды (< любил... томим... искренно... нежно), как дай вам Бог другими, но не даст... не сотворит... дважды... (< Как дай вам бог любимой быть другим)*. В ряду этих обнажений приема мы находим и интересующее нас растаптывание "не той" рифмы - сонет кончается так:

(iv) сей жар в крови, ширококостный *хруст* (P_1),
чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды
коснуться - "*бюст*" (Анти P_2) зачеркиваю - *уст* (P_2)!

Правда, Анти P_2 = *бюст* не повторяет лексически P_1 = *хруст* и в этом смысле схема ОТКАЗА выдержана не полностью: *бюст* "неприемлем" не в рифменном отношении (рифмой к *хруст* он служить может), а в более грубом - содержательном, причем и содержательно эта сублимация гораздо примитивнее пушкинской - не 'другой вместо меня', а 'уста вместо бюста'; возможно, что элемент 'неприемлемости' подержан в орудийном плане морфологической неуместностью - надо бы **бюста*. Но эта грубость соответствует общему тону вариаций Бродского и принципу обнажения (наша игра слов здесь вполне уместна). И получается, что схему ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, тонко выраженную у Пушкина игрой с рифменными ожиданиями, Бродский называет по имени, прямо говоря о зачеркивании одного в пользу другого.

Литература

- Жирмунский, В.М. 1975. Рифма, ее история и теория. - В кн. В.Жирмунский. Теория стиха. Ленинград: Советский писатель, 235-432.
- Жолковский, А.К. 1977. Разбор стихотворения Пушкина *Я вас любил...* Известия АН СССР, СЛЯ, XXXVI, 3, 252-263 (сокр.англ.перев. в New Literary History, IX(1977-1978), 263-278)
- Жолковский, А.К. и Ю.К.Щеглов. 1973. К описанию смысла связного

текста. III. Приемы выразительности, ч.1. Предварительные публикации, вып.39. Москва: ИРЯ АН СССР.

- Жолковский, А.К. и Ю.К.Щеглов. 1974. К описанию смысла связного текста. IV. Приемы выразительности, ч.2. Предварительные публикации, вып.49. Москва: ИРЯ АН СССР.
- Жолковский, А.К. и Ю.К.Щеглов. 1976. Математика и искусство (Поэтика выразительности). Москва: Знание.
- Жолковский, А.К. и Ю.К.Щеглов. 1977. К описанию приема выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ. - В кн. Семиотика и информатика. Девятый выпуск. Москва: ВИНТИ, 106-150.
- Жолковский, А.К. и Ю.К.Щеглов. 1979. Структура *Исповеди* Архиепископа Кельнского (рукопись).
- Саламон, Л.С. 1971. Элементы физиологии и художественное восприятие. - В кн. Художественное восприятие, Б.С.Мейлах (ред.), сб.1. Ленинград: Наука, 98-112.
- Штокмар, М.П. 1958. Рифма Маяковского. Москва: Советский писатель.
- Щеглов и Жолковский 1976 - Ščeglov, Ju.K. and A.K.Žolkovskij. Poetics as a theory of expressiveness, Poetics, V,3(19), 207-245.
- Элwert 1970 - W.Theodor Elwert. Französische Metrik. München: Max Hueber Verlag.
- Якобсон, Р.О. 1961. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. - В кн. Poetics, Poetyka, Poetika, I, 397-417.

Felix Philipp INGOLD (St.Gallen / Zürich)

KUNST UND ÖKONOMIE

Zur Begründung der suprematistischen Aesthetik bei Kazimir Malevič.*

Vladimir Nikolaevič Toporov
zum fünfzigsten Geburtstag.

Nachdem Kazimir Malevič im Herbst 1919 an der Kunstschule zu Vitebsk seine Lehrtätigkeit aufgenommen¹⁾ und eine Arbeitsgruppe zur "Durchsetzung des Neuen in der Kunst" (UNOVIS) gebildet hatte²⁾, vertauschte er vorübergehend den "Pinsel mit der Feder", schuf statt "Bildern" konzeptuelle "Skizzen"³⁾, verlagerte sein künstlerisches Engagement vom Praxis- in den Theoriebereich und verfasste eine Reihe ästhetischer sowie pädagogischer Programmschriften. "Das Problem der Ökonomie ist zu meiner wichtigsten Plattform geworden, von der aus ich alle Schöpfungen der Dingwelt betrachte, was für mich zur wichtigsten Arbeit - nicht mehr des Pinsels, sondern der Feder - geworden ist", heisst es in Malevičs Vitebsker Broschüre zur Erläuterung des Suprematismus: "Es hat sich doch eigentlich herausgestellt, dass man mit dem Pinsel

* Da eine russischsprachige Edition der Schriften Kazimir Malevičs nicht vorliegt, wird im folgenden - falls nicht anders vermerkt - nach der bisher umfangreichsten (englischen) Werkausgabe (*Malevič 1971-1978, I-IV*) zitiert und übersetzt; wo russische Originaltexte greifbar waren, wurden diese als Grundlage für die Uebersetzung ins Deutsche verwendet. (F.P.I.)

- 1) Malevič war vom damaligen Rektor der Freien Staatlichen Kunstwerkstätten ("Gosudarstvennye Chudožestvennyje Masterskie"), Marc Chagall (Šagal), nach Vitebsk berufen worden, hatte sich mit diesem aber schon nach kurzer Zeit überworfen; infolge des Zerwürfnisses mit Malevič und dessen Klasse gab Chagall das Rektorat an den Kunstwerkstätten auf und wandte sich (in Moskau) neuen Aufgaben zu (siehe dazu *Chagall 1959:139-141; Karshan 1975:49; Nakov 1975:285-286; Rakitin 1978:284ff*).
- 2) Der von Malevič geleiteten Gruppe von "Verfechtern der neuen Kunst" (Utverditeli novogo iskusstva) gehörten u.a. Čašnik, Chidekel, Judin, Kogan, Lisickij an; *Šadova (1978:297ff)*; siehe auch, a.a.O., Abb. 10-20 (Text- und Bilddokumente).
- 3) *Šadova (1978:298)*.

nicht soviel erreichen kann wie mit der Feder. Der Pinsel ist struppig geworden und reicht nicht mehr bis in die Gehirnwindungen hinein, die Feder ist schärfer."⁴⁾ - Dass die Theoriebildung der UNOVIS schon während des ersten Studienjahrs besondere Förderung erfuhr und bemerkenswerte Resultate erbrachte, dürfte einerseits auf Malevičs permanente Auseinandersetzungen mit der Schulleitung und den "Gesellen anderer Werkstätten" zurückzuführen sein⁵⁾, andererseits aber auch auf den erstarkenden Widerstand produktivistischer und konstruktivistischer Kunstschaffender gegen die als "mystizistisch" oder gar als "absurd" desavouierte Aesthetik des Suprematismus⁶⁾; die UNOVIS-Gruppe sah sich daher bald einem massiven Explikations- und Legitimationszwang ausgesetzt, sie war folglich bemüht, ihre politische wie auch ihre künstlerische Position in diversen Manifesten und Programmschriften zu verdeutlichen.⁷⁾

Malevič hat die *reine*, weder auf Nützlichkeit noch auf Gewinn oder Fortschritt angelegte "Oekonomie" als fünfte Dimension in die Kunst eingeführt und sie durch das Emblem des schwarzen Qua-

4) Malevič (1971,I:127).

5) Vgl. die "Kurze Entstehungsgeschichte der UNOWIS (Organisation in der Kunst - Fülle des Lebens)", Übersetzt und zitiert bei Žadova (1978:305ff); siehe auch Chagall (1959:140ff; 160ff).

6) Chagall (1959:140) z.B. machte Malevič und dessen Schülern den Vorwurf, "von einem 'suprematistischen' Mystizismus besessen" zu sein. Diesen Vorwurf verschärfte später Arvatov (1922:344) zur polemischen Feststellung, Malevičs kunstphilosophischer Diskurs sei nichts anderes als "ein bauchrednerisches Gemisch aus der Pathologie und dem Maniakentum eines Entarteten" (*sic*). Etwa gleichzeitig - im März 1922 - erklärte Tarabukin (1972: 38-39) in einer kunstkritischen Glosse zur "Krise der 'reinen' Form", dass sich das damalige "künstlerische Bewusstsein" mit dem "Suprematismus und seinem absurden Schwarzen Quadrat auf weissem Grund" nicht mehr habe zufriedengeben können. - Zur Kritik des *ObMoChu* (1921) an Malevič siehe die Hinweise bei Rakitin (1978:296). - Malevič selbst hatte schon 1920 (Malevič 1971,I:126) deutlich gemacht, dass "die Haltung des Suprematismus" mit der "Materialkultur" des Produktivismus nicht nur unvereinbar, sondern ihr "direkt entgegengesetzt" sei.

7) Siehe die Textdokumentation zur unovistischen Kunsttheorie und -pädagogik bei Žadova (1978:297-317); vgl. auch, zur Grundlegung der UNOVIS-Aesthetik, die Schriften Il'ja Čašniks (*Čašnik* 1978:38ff).

drats zeichenhaft definiert.⁸⁾ Der um 1920 einsetzenden Reinstitutionalisierung der Privatwirtschaft und der gleichzeitig, im Kulturbereich, sich verstärkenden Tendenz zur Retraditionalisierung der künstlerischen Ausdrucksmittel und Darstellungsformen⁹⁾ versuchte Malevič auf dem "ökonomischen Weg" des Suprematismus entgegenzuwirken, indem er (statt neuen Produktionsweisen und Materialformen) sinnliche Wahrnehmung und geistige Erfahrung als unübertragbare, unteilbare "reine Aktivität" (*čistoe dejstvie*) zur Begründung einer neuen "Weltstruktur" (*mirostroenie*) empfahl¹⁰⁾; künstlerisches Schaffen wird hier nicht bloss - wie im Proletkult - als Produktionsvorgang zur Erzeugung neuer Formen aufgefasst, die Bestandteil *und* Widerspiegelung der Wirklichkeit sein sollen, sondern als eine Handlung an (und für) sich: als eine schöpferische Haltung, die statisch und dynamisch zugleich - nämlich permanente "Erregung" (*vozbuzdenie*) - sein müsste. Aesthetische Geltung hätte also nicht mehr (jedenfalls nicht nur) das realistische Werk als reales Produkt, ästhetisch relevant wäre allein schon die Einstellung, welche sinnliche Erfahrung jederzeit als individuelle Erkenntnis und als reine Schöpfungstat ermöglicht: "Eine der Grundlagen des Suprematismus ist die Naturgegebenheit [*prirodoestestvo*] als Erfahrung und Praxis, welche die Möglichkeit bietet, die Welt des Buchs zu überwinden, nachdem man sie durch Erfahrung, durch Handeln ersetzt hat, wodurch alle am Gesamtschaffen teilhaben können." Nicht nur die Kunst als solche hat sich überlebt, auch der Künstler selbst ist zu einem "Vorurteil der Vergangenheit"¹¹⁾ geworden. Es wird dann, wie Malevič

8) Siehe dazu u.a. Malevič (1925:IX-X); vgl. auch Malevič (1927: 74): "Das schwarze Quadrat auf dem weissen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weisse Feld = das 'Nichts' ausserhalb dieser Empfindung." - Siehe im weitem Malevič (1971,I:83ff; 117ff). Zur ikonologischen Exegese des *Schwarzen Quadrats* liegen zahlreiche Abhandlungen vor, deren unterschiedliche, teils kontroverse Ergebnisse allerdings noch keineswegs als gesichert gelten können (vgl. dazu neuerdings Bois 1976; Birnholz 1977).

9) Zur "Heranziehung der bürgerlichen Intelligenz zum sozialistischen Aufbau" siehe (u.a.) *Kulturrevolution* (1974:52ff).

10) Malevič (1971,I:126).

11) Malevič (1971,I:127).

in seiner 1921 erschienenen Smolensker Deklaration "Zum Problem der bildenden Kunst" festgehalten hat, nicht mehr nur das individuelle Ich sich artikulieren, sondern auch das universelle Ich, das Ich der "allheitlichen Bewegung der Naturkräfte", in der man - jedermann - einen Erfahrungsdistrikt "für die Fülle der Einheit aller Konstrukte" zur Verfügung haben sollte. Von daher wird man sodann den Zugang zu jener "neuen Architektur" erschliessen, welche durch die "Dimension des ökonomischen Ausdrucks" definiert ist: "Es ist dies die Welt der Statik. Die Welt der Geschwindigkeit lernen wir im Futurismus kennen, eine Welt, in der die Bauten, ohne Fundament, rotieren. Von hier aus machen wir uns auf in das System und in die Ebene des Suprematismus, des farbigen und des farblosen, des flachen und des plastischen, hinüber in die Konstruktionen, welche auf der Oekonomie des suprematistischen Quadrats als Grundlage der neuen wirtschaftlichen Dingwelt in der Wirklichkeit basieren. - Der gemeinsame philosophische Weg dieser Strömungen führt zur Zersetzung der Objekte, zur Ungegenständlichkeit und zum Suprematismus als einer neuen Dingwelt von realer Nützlichkeit sowie zur geistigen Welt der Phänomene."¹²⁾

Was es mit der Oekonomie als *ästhetischer* Kategorie - als der "fünften Dimension" der Kunst - auf sich hat, erläutert Malevič in verschiedenen unovistischen Schriften aus den Jahren 1921 und 1922, namentlich in seinen grundlegenden Abhandlungen zum Problem des Suprematismus als reiner Erkenntnis und als Ungegenständlichkeit.¹³⁾ Der Begriff der "Oekonomie" wird bei Malevič allerdings an keiner Stelle explizit umschrieben; es scheint sich dabei eher um eine individuelle Metaphernbildung als um die terminologische Fassung einer fixen Idee zu handeln. Die Begriffsverwendung bleibt durchweg schwankend: "Oekonomie" meint einerseits - im Sinn von "Wirtschaftlichkeit", "Sparsamkeit" (*ekonomičja*) - die reine schöp-

12) Malevič (1971, I:181). - In nahezu wörtlicher Übereinstimmung finden sich diese Reflexionen auch im programmatischen Flugblatt des UNOVIS-Komitees vom 20.XI.1920 (vgl. Žadova 1978:298).

13) "Mir kak bespredmetnost", deutsch in Malevič (1962:39ff); nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert, wobei in Abänderung der Vorlage die Begriffe "Gegenstandslosigkeit", "gegenstandslos" ersetzt werden durch *Ungegenständlichkeit* bzw. *ungegenständlich*.

ferische "Erregung", welche sich, als grundsätzlich "ideenloses Walten", der ästhetisierenden Umsetzung ebenso entzieht wie der objektivierenden Nutzbarmachung. Der Künstler müsste demnach bemüht sein, "mit dem geringsten Aufwand an Mitteln seinen Zustand auszudrücken". Bei konsequenter Befolgung dieses "wirtschaftlichen Gesetzes" wäre - in der Kunst - bald schon die "Grenze der Ungegenständlichkeit" und folglich auch der Bruch mit dem "gegenständlich-praktischen Realismus erreicht: "[...] dann verschwinden alle gegenständlichen Vorstellungen von Zeit, Raum, nah, fern, und es bleibt nur die Erregung und das durch sie bedingte Wirken ohne jedes Ziel. Damit betreten wir ein Gebiet, auf dem andere Beweise, andere Vergleiche gelten, auf dem es keine gegenständliche Vorstellung von Zeit und Raum, von Vollkommenheit und Unvollkommenheit mehr gibt, auf dem nur die Erregung als Ungegenständlichkeit ausserhalb aller Begriffe und Vorstellungen gegenständlicher Beziehungen wirkt. Hier gelten auch die Gesetze wirtschaftlicher Zweckmässigkeit nicht, da die Ungegenständlichkeit keine Entwicklung zu einer weiteren Vervollkommnung kennt. Nichts entwickelt sich in der Welt, nichts vermehrt sich, nichts verringert sich, sofern die Vorstellung richtig ist, dass Materie unveränderlich, also die absolute Untätigkeit ist."¹⁴⁾ Andererseits kann "Oekonomie" aber auch - im Sinne der Wirtschafts- oder alltagssprachlichen Begriffsverwendung (*ekonomika*) - das strikte Gegenteil dessen bezeichnen, was Malevič als künstlerische Aktivität postuliert und praktiziert. "Oekonomie" wäre dann ein kollektiver Terminus für jegliche Form des Wirtschaftens, für alle politischen und wissenschaftlichen Organisationsversuche zur Begründung, Sicherung und Fortentwicklung der "gegenständlich-prakti-

14) Malevič (1962:103-104; kursiv von mir, F.P.I.); zur Kritik der bildnerischen "Oekonomie" (welch letztere zwangsläufig zur Verarmung, schliesslich zur Abschaffung bildender Kunst schlechthin führen müsse) siehe *Tarabukin* (1972:40-42). - Zum "Oekonomie"-Begriff in der transrationalen Poetik des russischen Futurismus siehe Aleksej Kručenychs *Deklaration des Worts an sich* ("Deklaracija slova kak takovogo", unveröffentlichte Neufassung von 1917, § 9; hier zitiert nach *Ziegler* 1978:299, Anm.69): "V zaumnoj poezii dostigaetsja vysšaja i okončatel'naja vseмирnost' i kratkost' [:] ekonomija (eko-žž eko-chud) -"

schen Kultur des praktischen Realismus." Dem Kampf ums Dasein und den damit verbundenen Bedürfnissen ist, nach Malevič, seit jeher absolute Priorität eingeräumt worden; dem zunächst "praktischen", seit der Aufklärung vorwiegend "ideologischen" Daseinskampf hat der Mensch nicht nur - durch Anpassung und Ausbeutung - die desorganisierte ("ungegenständliche") Natur dienstbar gemacht, sondern auch seine eigene Körperkraft, seine Intelligenz und Kreativität. "Ein gleiches versucht der Mensch auch mit der Kunst. Auch sie wird 'organisiert', um sie als Ausdrucksmittel für den gegenständlichen Realismus und seine Ideenwelt verwendbar zu machen. - Während aber die Natur sich gegen die menschlichen Organisationsversuche sehr entschieden wehrt, hat die Kunst sich widerspruchslos unterjochen lassen. Sie wurde irreführt und sank zur gemalten Literatur des ideologisch ausgerichteten, gegenständlichen Lebens herab."¹⁵⁾

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Malevič ein und dasselbe Wort-Emblem ("Oekonomie") unterschiedslos zur Bezeichnung - genauer: zur Kennzeichnung - konträrer, gegenseitig sich ausschliessender Positionen innerhalb des von ihm entwickelten Weltmodells verwendet. Die Eigenart dieses Weltmodells besteht in seiner Konzeption als binär angelegter, dialektisch strukturierter "Wirtschaftsordnung", welche ihrerseits auf dem realen, jedoch als Ergebnis einer Fehlentwicklung ("Fortschritt") durchschauten und daher nur als scheinbar anerkannten Gegensatz zwischen "Natur" und "Kultur" beruht. "Natur" wird als das Ungemachte, Ungegenständliche, Desorganisierte und - in solchem Verständnis - als das schlicht Daseiende, folglich als das Oekonomische schlechthin begriffen, wohingegen "Kultur" das je Gemachte, Gegenständliche, Organisierte, somit also die Welt der Objekte, die Oekonomie als Manifestation des

15) Malevič (1962:81); zum Problem (und zum historischen Wandel der Wechselbeziehungen) von Praxis und Poiesis, von technischer Naturbeherrschung und künstlerischer *imitatio naturae* siehe Jauss (1977,I:77ff).

menschlichen Daseinskampfs repräsentiert.¹⁶⁾ Der von Malevič herausgestellte strukturtypologische Gegensatz zwischen "Natur" und "Kultur" stimmt in etwa mit Aleksandr Bloks antithetischer Unterscheidung von "Kultur" und "Zivilisation" überein, wobei jedoch hier - begrifflich umgekehrt - "Kultur" für *Chaos*, "Zivilisation" für *Kosmos* steht; dem Blokschen Kulturbegriff entspricht also das, was bei Malevič "Natur" genannt wird.¹⁷⁾ Dass der begrifflichen Antinomie - "Natur" bei Malevič, "Kultur" bei Blok - kein logischer Widerspruch innewohnt, geht daraus hervor, dass in beiden Fällen die *Kunst* dem Regime des "Chaos" zugeordnet wird.¹⁸⁾ Malevič allerdings macht deutlich, dass der "reine Akt" der künstlerischen Tat - die höchste Form der Oekonomie - nur im Bereich und in Übereinstimmung mit der "Natur" denkbar sei; doch er weiss auch, wie rasch und wie weitgehend sich die Kunst - nunmehr als gesunkenes Naturgut - in den "gegenständlich-praktischen Kerker"

-
- 16) Nach *Bulgakov* (1912, I:47) ist Natur der gegenständlichen, durch Arbeit erschaffenen und ständig sich erweiternden Dingwelt entgegengesetzt als ungegenständliches Ensemble von (für den Menschen) unentgeltlichen "natürlichen" Kräften des Lebens und seines Wachstums. Vgl. dazu *Berdjaev* (1927:254): "Nicht nur die Kunst, sondern auch die ganze Kultur ist symbolisch. In der Kultur und in ihren Werten werden nur Zeichen, Symbole des letzten Seins, nicht aber das Sein selber, nicht die Realität selber, erschaffen. Selbst die wirtschaftliche Kultur ist nur ein Zeichen, ein Symbol für die letzte Herrschaft des Menschen über die Natur, nicht aber das Sein dieser Herrschaft selber, nicht ihre letzte Realität. Die letzte, allerrealste Macht des Menschen über die Natur wird theurgisch, nicht aber wirtschaftlich sein."
- 17) Siehe *Blok* (1962, VI:160ff); der Essay "*Ueber die Bestimmung des Dichters*" (O naznačenii poëta) - ursprünglich als Rede konzipiert - ist erstmals 1921 erschienen.
- 18) Auch bei *Kandinskij* (*Hess* 1956:76) ist die Natur als ungegenständliche Dingwelt begriffen, als ein blosses Phänomen, als Projektion zweckgerichteter Vorstellungen des praktischen Lebens. "Mit Darstellung dieser Seh- und Vorstellungsbilder ist die Natur selbst überhaupt nicht berührbar. Andererseits aber erwecken Farben und Formen als solche mächtige seelische Resonanzen, ebenso geheimnisvoll wie die verborgene eigentliche Natur." Vgl. dazu *Kandinskij's* "Synthese" von 1935 (*Kandinskij* 1963:194): "Um den letzten Punkt auf das letzte 'i' zu setzen: die abstrakte Kunst kommt ohne 'Natur' aus, sie unterliegt aber den Gesetzen der *Natur*. Ihre Stimme zu hören, ihr zu gehorchen, ist für den Künstler das höchste Glück."

der Kultur integriert, sich mit der Widerspiegelung des menschlichen Daseinskampfs begnügt hat.¹⁹⁾ Wenn Malevič als Prämisse für die Lösung der "wirtschaftlichen Frage" die Beendigung des Daseinskampfes - den Verzicht auf Naturbeherrschung, auf Vergegenständlichung natürlicher Schöpferkraft durch menschliche Arbeit - postuliert, befindet er sich in strikter Opposition sowohl zu kapitalistischen wie auch zu sozialistischen "Wirtschaftsgesetzen", welche in jedem Fall "Nützlichkeit zum Ziel haben" und stets in der objektivierten Form "konkreter Ideen" wirksam werden.²⁰⁾ Das Kriterium der Nützlichkeit und die Kategorien der Gegenständlichkeit sind auf Werke der Kunst ebenso wenig anwendbar wie das zweckorientierte Prinzip des Fortschritts oder ein parakultureller Produktionsbegriff, welcher Arbeit und schöpferische Tätigkeit gleichsetzt. In Malevičs Verständnis ist Kunst weder ein spezifisch kulturelles, noch ein allgemein gesellschaftliches Phänomen, sondern eine natürliche (*prirodoestestvennyj*), von Zeit und Raum unabhängige Gegebenheit, an der sich - wie in der Natur selbst - "nichts verändert, nichts verlagert, nichts bewegt"²¹⁾; "Vielleicht kann der Maler zum wahren Interpreten der Natur, der Wirklichkeit werden, wenn er in seiner Arbeit nichts anderes sieht als die Arbeit der wahren Natur, wenn er die Natur als ungegenständliche Erregung betrachtet und nicht als scheinbare Wirklichkeit."²²⁾ Die "scheinbare" (d.h. gegenständliche) Realität der menschlichen Lebenspraxis wird hier - wie in der suprematistischen Aesthetik überhaupt - von der "konkreten" (d.h. ungegenständlichen) Realität des reinen Seins, wie es sich in der Natur und im "neuen Realismus" der abstrakten Kunst manifestiert, klar

19) *Malevič* (1962:81); wenn Malevič a.a.O. die Vereinnahmung der Kunst zur "Illustrierung des ideologischen Daseinskampfes" vehementer Kritik unterzieht, dürfte damit, indirekt, das materialistische Widerspiegelungspostulat angesprochen sein, das Lenin seit 1908 - am Beispiel Lev Tolstojs - in mehreren Grundsatzzartikeln entwickelt und zur ästhetischen Theorie ausgearbeitet hat (vgl. u.a. *Lenin/Plechanov* 1928; *Lenin* 1967:213-238).

20) *Malevič* (1962:144-145).

21) *Malevič* (1962:81).

22) *Malevič* (1962:113).

abgesetzt.²³⁾ Schon 1916 hatte Malevič in seiner kunsthistorischen und -theoretischen Abhandlung "Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus" festgehalten, die Wirklichkeit der Natur liege "jenseits der Vernunft", sei - als solche - "ungegenständlich" und entziehe sich daher jeglichem objektivierenden Zugriff; da aber Ungegenständlichkeit als Mangel empfunden werde, sei der Mensch bestrebt, die Natur zu vergegenständlichen, sie formal zu realisieren. Damit wird die Natur aber erst recht verfremdet, sie wird *idealisiert* und konventioneller Wahrnehmung ausgesetzt: "Alles Lebendige wurde in einen bewegungslosen, toten Status versetzt." Deshalb kann sich der Künstler nur unter der einen Bedingung als Schöpfer ausweisen, dass er Formen kreiert, zu denen es in der Natur keine Entsprechung gibt; in diesem Sinn kann Malevič sein *Schwarzes Quadrat* als eine künstlerisch "lebendige" - weil in der Natur nicht vorkommende - Form bezeichnen.²⁴⁾ Absolute - weder auf Vergegenständlichung (im Raum) noch auf Vervollkommnung (in der Zeit) angelegte - Kunst wird jedoch erst dann ins allgemeine Bewusstsein gebracht werden können, "wenn die neue Kultur den Kampf um die Nahrung unnötig macht", wenn die Arbeit als erstes Lebensbedürfnis des Menschen überwunden und folglich überflüssig sein wird.²⁵⁾ Vom animalischen "Wunsch nach Sättigung" sowie von dem daraus resultierenden "erbitterten Kampf gegen die Abstraktion" sind, nach Malevič, Kapitalismus und Sozialismus gleichermaßen gekennzeichnet; beide haben sie "denselben wirtschaftlich-praktischen Futtertrog-Realismus" zur Bewältigung des Daseinskampfs institutionalisiert. "Anerkannt und zugelassen sind nur die ökonomischen und technischen Wissenschaften. In ihnen allein ist die Wahrheit, weil sie dem Menschen am schnellsten dazu verhilft, seinen Hunger zu stillen. Das ist für ihn die Wahrheit aller Wahrheiten. Ihr müssen sich alle Wissenschaften und die ge-

23) Vgl. dazu Lazar Chidekel's unovistische Begründung eines "neuen", *sensitiven* Realismus, der sich "nicht das Kopieren geschaffener Dinge, sondern das Schaffen eines neuen Gegenstandes" zur Aufgabe macht (zitiert nach Žadova 1978:301).

24) Siehe Malevič (1971, I:19-41).

25) Malevič (1962:144). - "Wehe aber", meint dazu (a.a.O.) Malevič, "wenn das nicht gelingt, dann zerstört der nackte Daseinskampf alles Erreichte, und das Menschenbild geht unter in Blut und Grauen."

samte Produktion unterwerfen, und nur auf dieses Ziel, als das allein wahre und gültliche, müssen und dürfen Wissenschaftler, Techniker und Künstler ihre gesamte Tätigkeit ausrichten. Alles andere ist Abstraktion, Zeitverschwendung."²⁶⁾ In der sozialistischen Oktoberrevolution erkennt Malevič nicht bloss den Triumph der werktätigen Massen, er durchschaut sie auch als Triumph des Gegenstands und des praktischen Realismus, als Apotheose einer neuen Bourgeoisie, die nun - mit proletarischen Emblemen ausgestattet - wiederum die Macht (und damit auch die ästhetische Geschmacksbildung) übernimmt.²⁷⁾ "Der Sozialismus speit, ähnlich wie der Futurismus in der Kunst, auf die alten Wirtschaftssysteme, aber - die ganze Anstrengung wird nicht auf eine schöpferische neue Produktion gerichtet. Vielmehr werden die alten Gegenstände immer wieder ausgestanzt. Man tritt behutsam in die Fusstapfen der Vergangenheit." Schon 1921/1922 hat Malevič deutlich erkannt, dass die "neue" Wahrheit und die kollektive Schöpferkraft (*usetvorostvo*) des Proletariats den objektivierenden Zwängen eines angeblich "neuen" - als sozialistisch bezeichneten, jedoch kapitalistisch begründeten - Realismus nicht würden standhalten können: "Somit ist der Triumph der Revolution nicht nur ein Triumph der Werktätigen, sondern mindestens ebenso sehr der Triumph des Gegenstandes, der Triumph des praktischen Realismus! Der Sozialismus ist die Vollendung ausschliesslich technischer, praktischer Werte auf der animalischen Ebene. [...] Das kann aber nicht die Wahrheit eines einheitlichen Proletariats sein. Das Proletariat muss, wenn es eine fortschrittliche Klasse sein will, eine neue, echte Wahrheit verwirklichen, nicht als Gegenständlichkeit, sondern als Ungegenständlichkeit. Die gegenständliche Kultur der

26) Malevič (1962:144-145).

27) "Hat sich", fragt Malevič (1962:144), "das neue politische System vielleicht darum Hammer und Sichel zum Symbol gewählt, weil auch sie technische Hilfsmittel sind für die Errichtung eines Staates, eines Staates, der von Hammer und Sichel und von Futtertroginteressen beherrscht wird?" - Zur Entstehung und Bedeutung der proletarischen (sowjetischen) Emblematis - "Hammer und Sichel", "Roter [fünfeckiger] Stern", "Rotes Banner" u.a. - siehe Karamandev (1978).

Bourgeoisie ist dem Geist des Proletariats, das doch ausserhalb dieser Kultur steht, entgegengesetzt."²⁸⁾

In seiner umfangreichen Schrift zur Grundlegung des "*Suprematismus als Ungegenständlichkeit*" (1923) arbeitet Malevič den qualitativen - ethischen und ästhetischen - Unterschied zwischen der "Futtertrog-Kultur" des praktischen Realismus sozialistischer (wie auch kapitalistischer) Prägung einerseits, der zur Ungegenständlichkeit "befreiten Kunst" des Suprematismus andererseits mit besonderem Nachdruck heraus.²⁹⁾ Er bedient sich dabei des ökonomischen Kriteriums der Produktions- respektive Entstehungsweise gegenständlicher und ungegenständlicher Erzeugnisse; diese konstituieren sich durch die permanent wirksame, vom Menschen unabhängige "Bewegungskraft der Erregung", jene werden durch menschliche und/oder maschinelle Arbeitsleistung hergestellt: "In einem Falle wird das menschliche Bewusstsein auf das Praktische, auf die ewigen Futtertrog-Bedürfnisse gerichtet bleiben und sich im Kampf um seine Befreiung erschöpfen. Im anderen Falle wird das Bewusstsein all das nicht kennen, weil es zur Ungegenständlichkeit vordringt und sich dem wahren Sein zuwendet. Es wird weder Bedürfnisse noch praktischen Nutzen kennen."³⁰⁾ Malevič geht davon aus, dass eine derartige "ungegenständliche Kultur" nur im Praxisbereich der Kunst "denkbar und möglich ist"; ihre Verwirklichung, die, um überhaupt sinnvoll zu sein, sinnlos - ungeplant, zweckfrei - bleiben muss, kann, nach Malevič, bis auf weiteres nur innerhalb des suprematistischen Systems gelingen, wo es keine unbefriedigten (materiellen) Bedürfnisse und also auch keinen Daseinskampf mehr gibt. In suprematistischem Verständnis ist die Sphäre der Kunst zugleich Lebensraum und bleibt mit diesem identisch; alle Denk- und Handlungsweisen sind als künstlerische Aktivitäten aufzufassen. Der Suprematismus entwirft ein Weltbild, innerhalb dessen begriffliches und bildnerisches Denken zur Identität gelangen können. Arbeit wird hier durch meditative "Ruhe" (als schöpferische

28) Malevič (1962:172).

29) Malevič (1962:195-254).

30) Malevič (1962:226).

Musse), Leistung durch "Erregung" (als reine Handlung) ersetzt: "Das suprematistische Bewusstsein ist im Verhältnis zur Welt der Erscheinungen und der ganzen Natur nur Erregung. Darum können in ihm auch keine Zustände existieren, die wir 'Materie' nennen, zumal alles, ob wir es nun organisch oder anorganisch nennen, nur Bewegungskraft der Erregung ist, die sich nur dann in 'Materie' verwandelt, wenn das Bewusstsein des Durchschnittsmenschen diese Bewegungskraft in eine von ihm erdachte Ordnung bringt."³¹⁾

Die Suprematisten haben den "Kampf ums Dasein" als Scheingefecht - als Kampf des Menschen mit der Bestie in sich selbst - erkannt

31) Malevič (1962:227). Malevičs Aesthetik der "Empfindung" (*oščuščenie*) und "Erregung" (*vozbuzdenie*) ist verschiedentlich erörtert worden; dennoch besteht vorerst weder über deren philosophische Quellen noch über ihre Auswirkungen auf die Theoriebildung der russischen Avantgarde hinreichende Klarheit. Zu untersuchen wäre in diesem Zusammenhang namentlich der Einfluss Arthur Schopenhauers (vgl. Malevič 1976, III:25ff) sowie der Philosophien Indiens und Chinas auf Malevič. - Eine bemerkenswerte Parallele - und mögliche Quelle - zu Malevičs Lehre von der Kunst als "Erregung" (oder "reiner Handlung") findet sich in Evgenij Aničkovs historischem Abriss der Aesthetik, den dieser für das "Enzyklopädische Wörterbuch" von Brockhaus & Efron verfasst hat; dort (Aničkov 1904:113) wird zusammenfassend festgehalten, das Kunstschaffen sei "die höchste Erregung [*vyššee vozbuzdenie*] der Lebensenergie", die ästhetische Wahrnehmung hingegen - "die höchste Erregung der geistigen Kräfte bei angespannter Aufgewühltheit [*volnenie*] oder in gespannter Ruhe [*spokojstvie*]": "Künstlerisches Schaffen ist eine Tätigkeit, die hervorgerufen wird durch das vorerst nur bei einigen Wenigen vorhandene, einstmals aber weiter verbreitete instinktive Bedürfnis, die bei überstarker intellektueller und emotionaler Erregung [*isustvenno-emocional'noe vozbuzdenie*] in Erscheinung tretende innere Sichtbarkeit [*vnutrennjaja vidimost'*] auf solche Weise zum Ausdruck zu bringen, dass sie ihrerseits die gleiche oder eine ähnliche Wirkung [*svpeđatlenie*] auf andere Menschen ausübt." Sowohl für den Kunstschaffenden wie auch für den Kunstbetrachter sei die "Erregung" unabdingbare Prämisse ästhetischen Genießens. - Manches lässt darauf schließen, dass Malevič nur über fragmentarische, wohl eher aus Gesprächen denn aufgrund eigener Studien gewonnene kunsthistorische und -theoretische Kenntnisse verfügte; dass er jedoch einige der diesbezüglichen Artikel bei Brockhaus & Efron gekannt und für seine eigene theoretische Arbeit benutzt hat, ist durchaus anzunehmen, da das "Enzyklopädische Wörterbuch" in der Zeit vor und nach der Revolution unter russischen Künstlern - wie auch unter Literaten - hohe Wertschätzung genoss.

und widmen sich statt dessen dem Kampf um die "Suprematie des Menschen". Die Hoffnung, dass dieser Kampf um eine neue menschliche Kultur Zukunft habe und dereinst zu erfolgreichem Abschluss gebracht werde, glaubt Malevič von der Tatsache ableiten zu dürfen, dass es auch unter den kulturfeindlichen Bedingungen des "praktischen Realismus" vereinzelt Menschen gibt, welche "Sterne beobachten, statt nützliche Dinge herzustellen".³²⁾ Solche Menschen bezeugen die Richtigkeit jener ökonomischen Utopie, welche "die höchste Vervollkommenung des irdischen Wohlergehens in der Verkürzung der Arbeitszeit erblickt"; denn - so folgert Malevič - "je mehr die für praktische Verrichtungen benötigte Zeit schrumpft, um so mehr breitet sich die Ungegenständlichkeit in der Zeit aus".³³⁾

Was Malevič an dieser Stelle, mit implizitem Rückgriff auf das im utopischen Sozialismus - von Fourier bis Bebel - rekurrente Versprechen der Arbeitszeitverkürzung als These artikuliert, entwickelt und erläutert er in einer kunstphilosophischen Abhandlung, die 1922 unter dem Titel "*Gott ist nicht gestürzt*" als UNOVIS-Traktat erschien.³⁴⁾ Die von ihm erhoffte und mehrfach auch geforderte Befreiung des Menschen von physischer Arbeit (die "Befreiung der physischen Realität" durch den "Vollzug aller Handlungen im reinen Denken") sieht Malevič in der Natur exemplarisch

32) *Malevič* (1962:248); Malevičs Hinweis auf die Astronomie evolviert einen wissenschaftshistorischen Kontext, der bis auf Galilei zurückreicht (vgl. *Blumenberg* 1975) und der - nach Einstein - bei Bogdanov, später auch bei Brecht eine aktuelle Erweiterung erfährt (vgl. *Vogt* 1974:177ff); zur Theorie und Geschichte der astronomischen (und astrologischen) Metaphernbildung siehe *Blumenberg* (1965:122ff).

33) *Malevič* (1962:250-251).

34) "Bog ne skinut (Iskusstvo, cerkov, fabrika)", im folgenden zitiert und übersetzt nach *Malevič* (1971, I:188-223); vgl. dazu die kritische Rezension von *Arvatov* (1922). - Die von Malevič im Untertitel angedeutete Triade von Kunst, Kirche und Fabrik geht wohl nicht primär auf Platon (oder auf Nietzsche) zurück, wie *Marcadé* (1974, I:13;29) annimmt; vielmehr scheint sie auf Bogdanovs gesellschaftspolitischen Organisationsmodell zu basieren, das den "sozialen Prozess" in "drei Momente" aufteilt - den technischen, den ideologischen und den ökonomischen (siehe *Champarnaud* 1975:441). Es versteht sich, dass Malevičs Position derjenigen Bogdanovs kritisch entgegengesetzt war.

verwirklicht: "Die ganze Arbeit, welche gegenwärtig von Hand ausgeführt wird, soll von neuen Organisationsformen übernommen werden, die sich selbst in alle Ewigkeit neu erschaffen werden, wie es bereits in der Natur der Fall ist."³⁵⁾ - Malevič schlägt vor, "die Legende - oder die Wirklichkeit - Gottes" als Ausdruck höchster gesellschaftlicher Vollkommenheit gelten zu lassen, und er erinnert daran, dass sich der Mensch vor seiner Vertreibung aus dem Paradies "ausschliesslich der Betrachtung der stetigen, unfehlbaren, von selbst sich erneuernden Bewegung der göttlichen Technologie" hat widmen können, da er zur Befriedigung seiner materiellen Bedürfnisse keine physische Arbeitsleistung zu erbringen hatte. Gott selbst, als Schöpfer der Welt und als reinste Erscheinungsform des Künstlertums, habe das Beispiel dafür gegeben, dass ohne den geringsten Arbeitsaufwand - einzig durch die Kraft des Gedankens, durch den Imperativ: "*Es werde!*" - ein nahezu perfektes System geschaffen werden könne.³⁶⁾ Einziger Mangel des ungegenständlichen Systems der Natur sei dessen Begrenztheit; Vollkommenheit sei nur in der Unendlichkeit erreichbar. Die Tatsache, dass Gott seine Schöpfung durch ein Verbot limitiert habe, sei zum Anlass des "Sündenfalls" geworden, zum Beweggrund für den fatalen Ausbruch des Menschen in die Gegenständlichkeit, der durch die anschliessende Vertreibung aus dem Paradies lediglich im Nachvollzug konkretisiert und formell besiegelt wurde. Erst nach Adams

35) *Malevič* (1971, I:198).

36) Vgl. dazu *Berdjaev* (1916; deutsch 1927:263-266), der seit 1911 die Entstehung eines transkulturellen "gottmenschlichen Schöpfertums" (Theurgie) und gleichzeitig das im Modernismus (Kubismus, Futurismus) sich abzeichnende "Ende der Literatur, das Ende jeder differenzierten Kunst, das Ende der Kultur" schlechthin zu beobachten glaubte: "Als Theurg verzichtet der Künstler auf die organisierte Kunst dieser Welt im Namen des reinen schöpferischen Aktes. [...] Die Kunst muss neue, verklärte Natur werden. Die Natur selbst ist ein Kunstwerk, und die Schönheit in ihr ist Schöpfertum ..." (*Berdjaev* 1927:265; Uebersetzung revidiert) - Zu Berdjajevs Konzeption einer theurgischen Panästhetik weist Malevičs unovistische Lehre von der Ungegenständlichkeit natürlichen Schöpfertums bemerkenswerte Uebereinstimmungen auf; eine direkte Beeinflussung Malevičs durch Berdjajev ist damit nicht nachgewiesen, kann aber als Eventualität angenommen werden.

"Verbrechen" - nach seinem Uebertritt von der ungegenständlichen Welt natürlichen Daseins in die gegenständliche Welt der schlechten Alltäglichkeit - "hat für das Menschengeschlecht die Geschichte des Leidens, des Schweisses, der schwieligen Hände, des vergossenen Bluts begonnen: die Geschichte der Arbeit."³⁷⁾ Neben dem Bauern, dem Handwerker, dem Intellektuellen ist dieser Leidensgeschichte auch der Künstler anheimgefallen: er hat sich, um seinen Daseinskampf bestehen zu können, bereitgefunden, ausserkünstlerische - politische, religiöse - Ideen illustrativ (oder verbal) darzustellen und somit zu objektivieren. In dem Mass, wie sich die Kunst durch "Kirche" und "Fabrik" hat vereinnahmen lassen, ist sie jenes Zustands der Ruhe und der Unabhängigkeit verlustig gegangen, der nach Malevič die Voraussetzung allen Schöpfertums bildet; sie ist von der Natur abgefallen, hat ihre Inaktivität - das was Malevič "reine Handlung" nennt - aufgegeben und ist zu einer Aktivität unter andern geworden.³⁸⁾ Allein die "Natur", von Gott nach dem sechsten Schöpfungstag sich selbst überlassen, verharret weiterhin in ihrer ursprünglichen Ungegenständlichkeit, bleibt nicht nur von jeglichem Ziel und Zweck, sondern auch von Raum und Zeit, ja sogar von ihrer Bedingtheit und Beschaffenheit als Materie unabhängig.³⁹⁾ "Was wir erkennen", so lautet eine zentrale These aus Malevičs suprematistischer Gnoseologie, "ist immer nur die Vorstellung von der Zweckdienlichkeit. Trotzdem mühen wir uns weiter ab, die Gesamtheit aller Annahmen, Fiktionen, die wir Natur nennen, zu erfassen. Die Natur erkennen, heisst aber

37) Malevič (1971, I:200).

38) Siehe zur Vor- und Entwicklungsgeschichte des schöpferischen Menschen Blumenberg (1957); vgl. dagegen, zur Entstehung und Entwicklung des Arbeitsbegriffs sowie der Theorie des Wirtschaftens allgemein, Bulgakov (1912, I); zur "natürlichen" Suprematie des Schöpferischen gegenüber der "Herrschaft" der Arbeit siehe die Ueberlegungen bei Lisickij (1977:15ff).

39) Malevič (1971, I:200ff; 218ff); vgl. auch Malevič (1962:227). Malevič geht hier auf den Bedingungshorizont der *imitatio naturae* zurück, die er als *imitatio dei* begreift, und schliesst damit an die Vorstellung einer pantheistischen Naturreligion an, wie sie - seit Shaftesbury - vor allem im 18. Jahrhundert verschiedentlich zur Diskussion gestanden hat. Zur Glorifizierung und Divinisierung der Natur im Zeitalter der Aufklärung siehe die materialreiche Studie von Willey (1940).

die vollkommene Gleichheit, die ungeteilte Ganzheit des 'Nichts' erkennen. Jede Absonderung zerstört die Gleichheit. Die Natur als Gleichheit, das heisst als Einheit zu erkennen, ist aber nicht möglich, solange der gegenstandsbehaftete Gedanke nicht das einheitliche Ganze, sondern immer nur die Vielfalt der Einzelercheinungen sieht."⁴⁰⁾

Aus der Natur und nach der Natur zu schaffen wäre demnach gleichbedeutend mit *creatio ex nihilo*; Kunst und Künstler würden damit überflüssig. Was aber bliebe, wäre ein ausser- oder überkulturelles Schöpfertum - als Haltung, nicht als Produktivität: *Poesis* ohne *Technè*, Kunst als "reine Aktivität", als Idee. Um ein "Werk von reiner, lebendiger Kunst" zu erbringen, hat Malevič, wie er in seiner Grundlegung des "neuen malerischen Realismus" ausführt, "Den Kreis des Horizonts zerstört" und ist "der Dingwelt entflohen, dem Horizontkreis, der den Künstler und die Naturformen eingrenzt": "Ich aber habe mich selber in die Nullform verwandelt und bin vom Nichts zur Kreativität gelangt, das heisst zum Suprematismus, zu einem neuen Realismus in der Malerei - zu ungegenständlichem Schöpfertum."⁴¹⁾ Nicht nur durch sein Tun, vielmehr durch sein Nichtstun - und Nichtsdenken - ist Gott, der sich, sobald die Welt erschaffen war, "in die ewige Ruhe zurückgezogen" hat, für den suprematistischen Menschen zum Vorbild geworden. Die Kunst als Kunst wird wieder möglich sein, wenn alles getan, gedacht und verstanden ist; "wenn der Fabrikarbeiter ausrufen kann: 'Genug! Die Arbeit ist abgeschlossen, und alles ist analysiert. Ich befinde mich auf dem Gipfel der Welten; und diese Welten ha-

40) Malevič (1962:149-150).

41) Malevič (1971, I:19; 37). - Vgl. dazu *Berdjaev* (1918:14-15): "In solch allerneuesten Strömungen wie dem Suprematismus [*sic*] wird die längst herangereifte Aufgabe der endgültigen Befreiung des reinen Schaffensaktes [*čistyj tvorčeskij akt*] aus der Gewalt der natürlichen Dingwelt [*prirodno-predmetnyj mir*] prägnant postuliert. Die Malerei muss aus dem rein farblichen Element eine neue Welt erschaffen, welche der gesamten natürlichen Umwelt völlig unähnlich ist. [...] Dies bedeutet nicht nur die Befreiung der Kunst von jeglicher Thematik [*szuzetnost*], es bedeutet vielmehr ihre auf *creatio ex nihilo* beruhende Befreiung von der ganzen gestalthaften Welt [*sotvorenyj mir*]."

be ich bewältigt, ich habe jedwede Perfektion erreicht, *ich bin Gott.*"⁴²⁾ Wo die physische Arbeit abgegolten ist, beginnt für den Suprematisten das "Reich des Nicht-Denkens", und "es wird die Ruhe kommen, das heisst: der von allem Schaffen befreite Gott - im Zustand absoluter Inaktivität".⁴³⁾ Der Weg des Menschen zu Gott - der Weg zur vollkommenen Ungegenständlichkeit als Prozess der Gottwerdung - kommt einer Rückkehr ins Paradies gleich, entspricht dem Uebergang von der Arbeit zum Schöpfertum, vom Chaos des Daseinskampfs zur Perfektion der ewigen und absoluten Ruhe. Um solcher Ruhe teilhaftig zu werden, muss der Mensch jedoch die einmal erreichte materielle Vollkommenheit hinter sich lassen, muss jene äusserste Grenze überwinden, die ihn ("Etwas") von Gott ("Nichts") trennt; die Gottwerdung des Menschen wäre also ein Vorgang der Selbstvernichtung und die auf solche Weise gewonnene Ruhe - der Tod.⁴⁴⁾

Dass auch das objektivierende Arbeitsregime der "Fabrik" zur Ruhe - das heisst zur Verkürzung der Arbeitszeit, letztlich zur Aufhebung der Arbeit schlechthin - tendiert oder tendieren sollte, ist ein Leitsatz, der in zahlreichen (insbesondere kommunistischen) Sozialutopien stets von neuem wiederkehrt, dessen heilsgeschichtliches Versprechen jedoch nur in geringem Umfang eingelöst worden ist.⁴⁵⁾ Weder in der sozialistischen noch in der kapitalistischen Wirtschaftsordnung ist es zur Abschaffung der Arbeit gekommen; im Gegenteil, die physische Arbeit wurde hier wie dort massiv aufgewertet, indem man sie als solche, etwa

42) Malevič (1971, I:212).

43) Malevič (1971, I:221); zur Vorstellung des "müssigen Gottes" siehe unten (Anm. 82).

44) Malevič (1971, I:215). - Vgl. dazu bei Hegel (1959:106-110) die Wesensbestimmung Gottes als "reines Sein" und/oder als "Nichts", dessen Wahrheit die "Einheit beider" sei - "das Werden". Mit der Hegelschen Definition des Seins als "reiner Abstraktion", das (als "das Unbestimmte, schlechthin Form- und damit Inhaltslose") in seiner Ungestaltetheit schon immer "das Absolut-Negative" gewesen sei, stimmt Malevičs Begriff der "Ungegenständlichkeit", wie er in der Theorie des Suprematismus zur Anwendung gelangt, weitgehend überein; wie weit Malevič mit Hegel vertraut war, ist ungeklärt.

45) Vgl. Sombart (1924, I:262ff).

durch Gleichsetzung mit intellektuellen Tätigkeiten, nobilitierte und sie *in praxi* (durch hygienische und technische Verbesserungen am Arbeitsplatz, durch die Schaffung von Fortbildungsmöglichkeiten und Freizeitanlagen) möglichst attraktiv gestaltete.⁴⁶⁾ Daseinskampf und Klassenkampf wurden nicht eliminiert, sondern lediglich kompensatorisch gemildert, zur symbolischen Handlung stilisiert und damit - zumindest äusserlich - ihres Zweck- und Zwangcharakters enthoben. Im frühen Sowjetkommunismus wurde der proletarische Märtyrer folgerichtig als "eiserner Messias" gefeiert, die Kirche zur "Fabrik" umgebaut und die Fabrik als "Kirche" institutionalisiert.⁴⁷⁾ Die Kunst wiederum war nun gehalten, die sozialistische "Fabrik" und die "Masse der Werktätigen" in den "Mantel der Schönheit zu hüllen", wie sie es zuvor, während Jahrhunderten, im Auftrag der "Kirche" und für das "Kapital" getan hatte.⁴⁸⁾ Die "Fabrik" ihrerseits - bei Malevič eine begriffliche Entsprechung zur Metapher des "Futtertrog-Realismus" - setzte "Gott" ab, ersetzte ihn durch den kollektiven Helden des Proletariats der, nachdem Gott zum "Nichts" geworden war, ein neues "Etwas" repräsentieren sollte. Daraus zieht Malevič den bemerkenswerten Schluss, dass einzig die "Fabrik" zu einem adäquaten Verständnis dessen gefunden habe, was "Gott" sei; da nämlich "Gott die Ruhe in der Vollkommenheit ist und auch die Fabrik die Ruhe in der Vollkommenheit sieht, führt diese schliesslich ebenfalls zu dem als die Ruhe verstandenen Gott!"⁴⁹⁾ Durch Arbeit die "Arbeit" zu überwinden und zur letzten Ruhe - zu "Gott" als dem offenbaren "Nichts" - zu gelangen, ist das höchste, zu-

46) Zur Aktivierung des "Lustmoments" im industriellen Arbeitsprozess um 1900 siehe *Scheeler* (1971, I:173ff); vgl. auch *Sombart* (1924, I:264ff).

47) Siehe dazu den dokumentarischen Bericht von *Fulöp-Miller* (1926:247ff); vgl. auch, zur Monumentalisierung der Arbeit in der sowjetischen Revolutionsarchitektur, *Vogt* (1974:141ff). Zur Umwandlung der "Fabrik" in eine "Gemeindekirche", in der die Ikonenlampe zwar durch die elektrische Glühbirne ersetzt ist, der ganze Aufwand an "Reliquien und Amuletten" jedoch beibehalten wird, siehe *Malevič* (1976, III:330-331).

48) *Malevič* (1971, I:216).

49) *Malevič* (1971, I:215).

gleich das fernste Anliegen der "Fabrik".⁵⁰⁾

Was Malevič hier durch die ironische (weil religiös begründete) Scheinidentifikation von proletarischer Ethik und suprematistischer Aesthetik nur gerade andeutet, hat er in einer andern, Anfang 1921 verfassten, jedoch erst vor kurzem - 1978 - erschienenen Schrift über *"Die Muse als reale Wahrheit des Menschentums"* explizit dargelegt.⁵¹⁾ Malevič unternimmt mit diesem Text den Versuch, die "Mutter aller Laster" - die Faulheit - zu rehabilitieren, sie als "Mutter der Vollkommenheit" zu rechtfertigen. Die radikale Neubewertung der Faulheit, die nun als höchste Tugend empfohlen und vom Makel der Lasterhaftigkeit befreit wird, gewinnt ihre Legitimation daraus, dass Malevič die aktive Passivität - den Müssiggang - zur notwendigen Voraussetzung für die Rückkehr des Menschen aus der gegenständlichen Welt der "Arbeit" in das paradiesische Reich der "Ruhe" erklärt; die menschliche Lebensführung sei primär durch Faulheit, eine Erscheinungsform natürlicher "Weisheit", bestimmt, doch werde diese systematisch verketzert und unterdrückt, da der "Fluch der Arbeit" weiterhin, in Form von Wirtschaftsgesetzen, seine Geltung habe: "Selbstverständlich ist das Wort 'Faulheit', wenn es einen menschlichen Zustand meint, sehr gefährlich, etwas Gefährlicheres gibt es für den Menschen auf der ganzen Welt nicht, denn man muss bloss daran denken, dass in der Faulheit der Tod der 'Existenz' beschlossen ist, d.h. der Mensch, dessen einzige Rettung im Handwerk, in der Arbeit liegt, wird nicht länger tätig sein - das ganze Land wird den Tod finden, eine ganze Nation wird dadurch bedroht sein; es ist klar, dass ein solcher Zustand bekämpft werden muss, denn es ist ein gefährvoller Zustand. Um sich dem Tod zu entziehen, erfindet der Mensch Lebenssysteme, in denen alle tätig sein sollten und in denen es keinen einzigen Müssiggänger geben darf, und dies ist der Grund dafür, dass das System des zum Kommunismus führenden Sozialismus all jene Systeme bekämpft, die vor ihm existiert haben, auf dass die gesamte Menschheit den alleinigen Weg

50) *Malevič* (1971, I:218-220).

51) "Len" kak dejstvitel'naja istina čelovečestva", Erstdruck (englisch) in *Malevič* (1978, IV:73-85).

der Arbeit beschreite und auf dass kein einziger Nicht-Arbeiter übrigbleibe. Daher hat das grausamste aller Gesetze in diesem unmenschlichen System verkündet: 'Wer nicht arbeitet, der soll auch nicht essen', und deshalb bekämpft es den Kapitalismus, weil nämlich der Kapitalismus Müssiggänger hervorbringt und weil der Rubel endgültig zur Faulheit führt, so dass also dem höchsten von Gott über den Menschen gebrachten Fluch - der Arbeit - die höchste Huldigung im sozialistischen System zuteil wird.⁵²⁾

Dem objektivierten (und objektivierenden) System des Sozialismus wie auch des Kapitalismus wirft Malevič vor, die Arbeit zur Institution gemacht zu haben, statt zu ihrer Ueberwindung und zur Entlassung des Menschen in die ewige "Ruhe" der Ungegenständlichkeit beizutragen; die Arbeit sei geadelt, der Müssiggang indes "gebrandmarkt" worden; das Joch der Arbeit habe die Gleichschaltung und Vermassung aller Menschen durch die "Fabrik" ermöglicht, habe aber gleichzeitig verhindert, dass der ursprüngliche Zustand wunschlosen Glücks - ein Zustand vollkommener Inaktivität, welcher dem Negativstatus der Inexistenz nahekäme - jemals erreicht wurde. Malevič glaubt in aller politischen Theorie und Praxis eine grundsätzlich irriige Auffassung von "Ruhe" zu erkennen; diese werde einerseits als unproduktiver Müssiggang verkannt und diffamiert, andererseits jedoch - als produktive Musse - dem Arbeits- und Produktionsprozess nutzbar gemacht: die "Fabrik" selbst

52) Malevič (1978, IV:74). - Vgl., als symbolische Ausdrucksform der im Sowjetsystem kanonisierten "Huldigung" (*blagoslovenie*) an die Arbeit, die in den zwanziger und dreissiger Jahren durch sowjetische Architekten wie Mel'nikov, Golosov und die Brüder Vesnin projektierten "Arbeitsmonumente", "Arbeitspläste", "Arbeiterklubs" und "Arbeiteriedlungen" (siehe Abbildungen und Baubeschriebe bei Vogt 1974:145ff; 171ff). - Das von Malevič (a.a.O.) als "das grausamste aller Gesetze" angeführte Bibelwort, wonach einzig der arbeitende Mensch Anrecht auf Nahrung habe (vgl. 1. Mose 3:19), ist als Leitsatz in die erste Sowjetverfassung (1918; Abt.V, § 18) eingegangen und wurde auch in deren erweiterten Fassungen (1924; 1936; 1977) beibehalten. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass Nikolaj Suetin, ein Schüler und enger Vertrauter Malevičs, schon 1921, in Vitebsk, eine Volkstribüne entworfen hat (siehe dazu die Abb. im Katalog *Paris-Moscow* 1979:329), welche als Aufschrift (Slogan) jenen einschlägigen Passus aus dem sowjetischen Grundgesetz trug: "*Kto ne truchitsja, tot ne est.*"

verordnet und regelt die Freizeit der Werktätigen, um die Effizienz und Permanenz ihrer Leistung zu sichern. "Ruhe" wird demnach lediglich insoweit zugelassen, als sie für die Erhaltung der Arbeitskraft vonnöten ist. Malevič vertritt demgegenüber die Auffassung, der Mensch sei durch die Institutionalisierung der Arbeit seiner ursprünglichen "Ruhe" verlustig gegangen, die es nun von neuem zu erkämpfen gelte. Die "Ruhe" soll also nicht länger der Erhaltung und Verbesserung der Arbeitsleistung dienen, viel mehr soll - umgekehrt - jeder Arbeitsertrag zur Wiederherstellung der "Ruhe" eingesetzt werden. Dem Müssiggang habe sich der Mensch, so argumentiert Malevič, "von allem Anfang an" hingegeben; erst durch den "Fluch der Arbeit" sei die Faulheit als Laster inkriminiert worden und müsse nun ihr "neues Paradies errichten".⁵³⁾ Einer solchen Entwicklung stünden jedoch sowohl die kapitalistischen wie auch die sozialistischen "Wirtschaftsgesetze" hemmend entgegen; der Kapitalismus gewähre Musse nur dort, wo diese durch den "Rubel" (*sic*) abgegolten werde⁵⁴⁾, während im realen Sozialismus erst ein bestimmtes Mass an geleisteter Arbeit zur Musse berechtige: "Sozialistische Systeme streben lediglich die Äquivalenz von Arbeit und 'Musse' an, und jedermann achtet eifrig darauf, dass die Arbeit gleichmässig verteilt werde, denn die Mussestunden hängen allesamt von dieser gleichmässigen Verteilung ab. Die kapitalistische Klasse betrachtet jegliche Industrie als einen kapitalsichernden Wert, und das Kapital als ein Zeichen, welches die Musse sichert."⁵⁵⁾

Im modernen Maschinismus sowie im Fortschritt der Wissenschaft erkennt Malevič die Möglichkeit zur Wiedergewinnung der "Ruhe" und damit des "Rechts auf Faulheit"; seiner Ansicht nach müsste es gelingen, "den gesamten arbeitenden Teil der Nation oder die ganze Menschheit in einen müssigen Meister zu verwandeln", sobald Technologie und Wissenschaft einen Vollkommenheitsgrad erreicht haben werden, der jede weitere Perfektionierung und jedes

53) Malevič (1978, IV:84).

54) Malevič (1978, IV:74).

55) Malevič (1978, IV:76).

zusätzliche Wissen nicht nur unnötig, sondern unmöglich macht. Das permanente Bestreben des Menschen, sich "über den Kosmos das totale Wissen" anzueignen, sein Versuch, "die Struktur des Universums zu begreifen und alles, was ihm noch verborgen ist, zu erfahren", entspricht, wie Malevič mehrfach unterstreicht, dem "Streben nach Gott", und das heisst - nach dem absoluten ungegenständlichen Sein. "Nehmen wir einmal an, dass der Mensch in vielen tausend oder Millionen Jahren das Allwissen und folglich Omnipräsenz erlangt haben wird. Was wird dann sein? Nichts wird mehr zu verstehen sein, nichts zu erfahren, und gewiss wird man nichts mehr zu tun haben - die Welt steht offen, ihre ganze Existenz ruht im Wissen, das Universum in all seiner Grösse und in der Unendlichkeit seiner Schöpfungen wird sich nach seinem eigenen ewigen Gesetz der Bewegung bewegen, und bereits hat sich diese ganze Bewegung meinem Wissen enthüllt, jedes ihrer Phänomene ist in der Unendlichkeit errechnet. Haben wir erst einmal solche Vollkommenheit erreicht, werden wir auch jenen Gott erreichen, dessen Bild [*obraz*] die Menschheit zuvor in ihrer Vorstellung, in Legenden oder in der Wirklichkeit entworfen hat."⁵⁶⁾ Obwohl Malevič in der sozialistischen Lebenspraxis noch keine Anzeichen für die Befreiung der Arbeit zugunsten der Muse erkennen kann, ist er davon überzeugt, dass der Sozialismus - zumal als Theoriegebilde - manche Elemente enthält, welche die Uebertragung "aller physischen Aktivität" in einen Status "totaler physischer Inaktivität", wo nur mehr "der Gedanke aktiv" wäre, erleichtern und beschleunigen könnten⁵⁷⁾: "Es ist das sozialistische, nicht das kapitalistische System, welches in der Industrie jenen Wert erkennt, der die müssigen Stunden der Existenz sichert. Die Vervollkommnung des sozialistischen Systems erfordert nicht eine Erhöhung, sondern die Verminderung der Arbeitsstunden." Malevič erhofft sich vom Auf- und Ausbau des Sozialismus die Errichtung einer Wirtschaftsordnung, welche keinerlei Ueberproduktion zulässt und Produktion nur insoweit vorsieht, als diese "für die Menschheit notwendig" ist. Die Erhaltung und Förderung der Arbeitslosigkeit müsste un-

56) Malevič (1978, IV:79).

57) Malevič (1978, IV:78).

ter solchen Bedingungen zu einem vorrangigen Anliegen der zuständigen Behörden werden; auch sollte dem wissenschaftlichen und technischen Fortschritt lediglich dort nachgeholfen werden, wo er durch "gemeinschaftliche Massnahmen zum Nutzen der Gesamtheit" legitimiert ist.⁵⁸⁾ Auf diese Weise könnte sich die Menschheit von politischen Führern, Ideologien und Zweckverbänden emanzipieren, "sich selbst von der Arbeit befreien" und - durch konsequenten Mühsiggang - "in das Bild der Göttlichkeit eingehen"; damit wäre dann die "Legende von Gott als der Vollkommenheit in der 'Musse'" bestätigt.⁵⁹⁾

Wie zahlreiche seiner Zeitgenossen scheint sich Malevič um die Aufrechterhaltung des Ideals vom "Sowjetparadies" bemühen zu wollen, dessen Verwirklichung der reale Sozialismus in der UdSSR jedoch bereits damals - wenige Jahre nach der Revolution - als anarchokommunistische Utopie erscheinen liess⁶⁰⁾; entgegen seiner eigenen Erfahrung und ungeachtet anderslautender Situationsberichte hielt Malevič während längerer Zeit zumindest an der Möglichkeit des als ideal imaginierten "neuen Lebens" fest und konnte daher nicht umhin, im postrevolutionären Russland die beste aller Welten vorgezeichnet zu finden⁶¹⁾; Was Malevič in sei-

58) *Malevič* (1978, IV:76-77).

59) *Malevič* (1978, IV:81). - Vgl. auch Malevičs grossangelegten Versuch, die "Legende von Gott als der Vollkommenheit in der 'Musse'" zur Begründung einer ideal-kommunistischen Religion auf Lenin zu übertragen (*Malevič* 1976, III:315-358).

60) Vgl. u.a. Emma Goldmans Analyse der "Ursachen des Niedergangs der russischen Revolution", namentlich deren Kritik an der sowjetischen "Mobilisation der Arbeit, die in der Wirklichkeit Arbeitszwang" gewesen sei und auf der einen Seite zu "allgemeiner Herdenschlaverie", auf der andern zu einem neuen "bolschewistischen Schmarotzertum" geführt habe (*Goldman* 1922:24-25).

61) Zur Situation des realen Sowjetkommunismus nach der Oktoberrevolution vgl. u.a. Gor'kij's "Unzeitgemässe Gedanken" über die bolschewistische Machtergreifung (*Gor'kij* 1971) sowie die Aufzeichnungen Vladimir Korolenkos aus den Jahren 1917 bis 1921 (*Korolenko* 1979, II). - Zur Idee des "neuen Lebens" in modernen revolutionären Bewegungen siehe *Lefebvre* (1962:73ff); vgl. dazu, als Beispiel aus der Praxis, das 1919 konzipierte "kommunistische Manifest" Heinrich Vogelers zur Begründung eines "neuen Lebens" (*Vogeler* 1973:55ff).

ner Schrift zur Rehabilitierung der Musse in Vorschlag bringt, ist ein "ökonomisches" System, welches, auf sozialistischer Grundlage, die Verbindung zwischen "ewiger Kraft" und jeglichem "menschlichen Handwerk" herzustellen hätte, um die Gesellschaft vom Produktions- und Leistungszwang zu befreien. Gegen ein derartiges System würde sich aber - und dies verkennt Malevič keineswegs - der moderne, primär praxisorientierte Mensch entscheiden zur Wehr setzen, und zwar unabhängig davon, ob er sich eher dem Sozialismus oder dem Kapitalismus verpflichtet fühlt. Das durch die fortschreitende Eliminierung der Arbeitspflicht verursachte Ueberhandnehmen des Müssiggangs würde nämlich jene Kräfte stärken, welche ohnehin dazu tendieren, "alles in Nicht-Existenz zu verwandeln"; und diese Gefahr kann einzig durch die vergegenständlichende Aktivität des Menschen - durch Arbeit - gebannt werden. Nicht-Existenz würde den Menschen all seiner Güter (und selbst der Musse) berauben; aus dieser logischen, jedoch als Bedrohung missverstandenen Konsequenz leitet der Politiker (bei Malevič der "Denker der Menschheit") seine Daseinsberechtigung und Machtbefugnis ab. Das zentrale Anliegen politischen Denkens und Handelns besteht in jedem Fall darin, die Menschen "zum Kampf gegen die Nicht-Existenz zu mobilisieren"; Voraussetzung und Erscheinungsform dieses Ringes ist die menschliche Arbeit - das unablässige Bemühen um die totale Objektivierung und materielle Vereinnahmung der Welt.⁶²⁾ Die Absurdität aller Politik scheint darin zu bestehen, dass ihre permanente Zielsetzung - Ueberwindung des menschlichen Existenzkampfes, Vervollkommnung der bestehenden Lebensformen und der Lebensqualität bis zu deren höchster Perfektion - ihre eigene Abschaffung impliziert. Der Politiker stünde demnach, als Denkender wie als Handelnder, unter dem andauernden Zwang, Positionen vertreten oder erringen zu müssen, die ihn selber der Gefahr der "Nicht-Existenz" aussetzen; dies ist, nach Malevič, der Grund dafür, dass die in der politischen Praxis erreichten Fortschritte immer wieder durch neue politische Theorien in Frage gestellt und schliesslich rückgängig gemacht werden: jede Politik muss, was sie betreibt, zugleich hin-

62) Malevič (1978, IV:83).

tertreiben, wenn sie sich selbst, als Institution, erhalten will. In diesem Paradoxon manifestiert sich jenes fatale, durch den "praktischen Realismus" des Wirtschaftens bedingte Missverständnis, welches die Musse einzig in ihrer Abhängigkeit von der Arbeit - als funktionales Mittel zur Sicherung der Produktivität - gelten liess, sie im Übrigen jedoch als Laster verwarf, statt in ihr die "Mutter der Vollkommenheit" zu erkennen. "Darin liegt der verborgene Grund für das Streben des Arbeiters nach andern Sphären des Handwerks, in denen er sich von mechanischer Reproduktion befreit fühlen und Zugang finden kann zu schöpferischer Arbeit. Solche Arbeit wird von aller Wissenschaft und Kunst geleistet, aber nicht viele können, wegen der gesellschaftlichen Systeme der Staaten, in diese zweite Sphäre menschlichen Handelns eintreten, und so verlangen sie nach Schauspielen und besuchen willig wissenschaftliche Vorführungen." - Ruhe und Schöpfertum bilden jene "andere Seite menschlicher Arbeit", auf der auch "die 'Musse' verborgen liegt"; diese führt zu "totaler physischer Inaktivität" und überträgt sämtliche körperlichen Energien "in einen besonderen Status, wo nur das Denken aktiv bleibt".⁶³⁾

Kazimir Malevičs mehrfach wiederholter Versuch, den Müssiggang als Paradigma menschlicher Kreativität plausibel zu machen, ihn der "fünften - der ökonomischen - Dimension" der Kunst und somit einem spezifischen Theoriebereich der suprematistischen Aesthetik zuzuordnen, lässt, je nach Rezeptionzusammenhang, unterschiedliche Deutungen zu. Im Kontext der suprematistischen Theoriebildung dient der Begriff des Müssiggangs zur allgemeinen (metaphorischen)

63) *Malevič* (1978, IV:78). - In diesem Sinn hat *Valéry* (1974, II: 1398), fast gleichzeitig mit Malevič, die "Faulheit" (*paresse*) als ambivalente, abwechselnd auf "Erwartung" (*attente*) und "Entspannung" (*détente*) gerichtete Haltung bestimmt, wie sie etwa von der Schlange eingenommen werde, die, stundenlang in der Sonne liegend, Energien in sich aufnehme, welche jederzeit - durch leiseste Berührung - freigesetzt werden können. Schon 1913 hat auch *Rozanov* (1970:142), dessen einzige "echte Leidenschaft das 'ich mag nicht'" gewesen ist, unterstrichen, er sei der Welt "bloss mit Neugier, nie aber mit einem 'ich will'" begegnet.

Charakterisierung dessen, was Malevič unter künstlerischem Tun - als einer absichts- und zweckfreien Form aktiver Inaktivität ("Erregung") - verstanden wissen wollte. Der Forderung nach generellem Müsiggang liegt jedoch, insbesondere dort, wo sie mit anarchistischen Postulaten assoziiert oder mit der Vorstellung einer "ungegenständlichen", die menschliche Praxis transzendierenden Welt in Verbindung gebracht wird, auch ein kritischer Ansatz zu Grunde. Den meisten seiner theoretischen Schriften hat Malevič einen mehr oder minder diskret strukturierten polemischen Subtext unterlegt. Dies gilt namentlich für die umfangreichen, in den ersten Jahren nach der Revolution entstandenen Abhandlungen zur UNOVIS-Aesthetik, als deren Adressaten nicht nur Schüler und Gesinnungsfreunde, sondern auch künstlerische sowie politische Gegner des Autors angesprochen sind.⁶⁴⁾ Zu letzteren gehören einerseits die Vertreter der Produktionsästhetik und des utilitären Konstruktivismus (Rodčenko, Tatlin, Kemeny, die Brüder Stenberg sowie Osip Brik), andererseits jene sowjetischen Kulturfunktionäre, welche den Produktionsprozess nicht nur als Prämisse der proletarischen Klassenerziehung, sondern als Vorbild für die künstlerische Praxis, ja als einzige Quelle der "tiefen schöpferischen Kraft des proletarischen Kollektivs" schlechthin verstanden wissen wollen.⁶⁵⁾

Die Tatsache, dass Malevičs ästhetisch begründeter Aufruf zur Wiedergewinnung einer "ungegenständlichen", von Sachzwängen und

64) Vgl. dazu u.a. *Rakitin* (1978:296-298; mit Literaturhinweisen).

65) Siehe hierzu u.a. *Champarnaud* (1975) sowie die Dokumentation von *Gorsen/Knödler-Bunte* (1974,I; 1975,II) zur Praxis und Theorie des sowjetischen Proletkult, vor allem die Beiträge von Bogdanov, Gastev, Kalinin, Martov, Pletnev (a.a.O. 1975, II:Abt.B-C). Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang die (bei Gorsen/Knödler-Bunte a.a.O. nicht berücksichtigten) Überlegungen von *Tarabukin* (1972:51ff) zur Transformation des Arbeitsprozesses durch die Kunst und zur künftigen Rekonstruktion des Alltags durch einen "Künstler-Produzenten", der nicht mehr "Museumsobjekte" herzustellen, sondern sich als "integrierter Bestandteil" (*sic*) dem industriellen Produktionsprozess einzuordnen hätte. - Zu Malevičs Auseinandersetzung mit dem Produktions-Konstruktivismus siehe u.a. dessen programmatischen Brief an Schwitters (*Malevič* 1978,IV: 160ff).

zweckhafter Vorbestimmung freien Welt im zeitgeschichtlichen Kontext der Neuen Ökonomischen Politik, der proletarischen Kulturrevolution, der beginnenden Unifizierung der Kunst- und Literaturproduktion erfolgte, lässt auf dessen kritische Intentionalität schliessen. Malevič gehört zu jenen progressiven Kunstschaaffenden, welche sich nach der Revolution aktiv für die Konsolidierung der Sowjetmacht und den Aufbau des Sozialismus eingesetzt haben, denen jedoch sehr bald vorgeworfen wurde, lediglich die bolschewistische Machtergreifung, nicht aber die "kommunistische Ideologie" anerkannt zu haben und "selbst bei formeller Zugehörigkeit zur Partei in ihrer künstlerischen Ideologie Idealisten und Metaphysiker" geblieben zu sein.⁶⁶⁾ Solchen Vorwürfen begegnete Malevič - ähnlich wie Majakovskij - dadurch, dass er sich die Argumentationsweise eines *orthodoxen Ketzers* zueigen machte: seine Kritik am Kapitalismus und am bürgerlichen Kulturbetrieb wie auch seine Apologie der sozialistischen Idee sind als verkappte, indirekt vorgetragene Polemik gegen den kapitalistisch verfälschten NEP-Sozialismus zu lesen, seine Kritik am "Futtertrog-Realismus" aller engagierten Kunst richtet sich explizit gegen Kirche, Feudalismus und Bourgeoisie als deren Auftraggeber, verweist jedoch implizit auch auf die produktivistische und propagandistische Vereinnahmung kultureller Praxis im Sowjetstaat. Indem Malevič die sozialistische Idee nicht bloss als gesellschaftstheoretischen oder staatsutopischen Entwurf, sondern als konkrete Verheissung ernstnimmt, macht er sie zum Prüfstein des real praktizierten Sozialismus und wertet sie - mit unausgesprochener Bezugnahme auf die kapitalistische Arbeitsmoral der Neuen Oekonomischen Politik, die Aesthetisierung und Ritualisierung des Taylorismus im Proletkult und den Verrat des Bolschewismus am sozialistischen Lustprinzip des Müssiggangs⁶⁷⁾ - zum Ideal auf: die ideologischen Real-

66) Vgl. u.a. Pletnevs Thesen zur Organisation der kulturellen Arbeit in der UdSSR ("*An der ideologischen Front*", 1920), zitiert bei *Gorsen/Knödler-Bunte* (1974, I:190ff; 201).

67) Zur "Wiederherstellung des Kapitalismus" in der Sowjetunion siehe u.a. Lenins Legitimationsformel (bei *Erlar* 1978:39): "Mit beiden Händen das Gute aus dem Ausland übernehmen: Sowjetmacht + preussische Eisenbahnordnung + amerikanische Technik sowie Organisation der Trusts + amerikanische Volks-

faktoren treten somit hinter die als realistisch angenommenen Idealfaktoren zurück; das Recht auf Faulheit wird kunst- und lebensphilosophisch begründet, zugleich aber auch (in seiner projektiven Erweiterung zur "ewigen Ruhe", welche der absoluten Ungegenständlichkeit - dem Nichts - gleichkäme) religiös überhöht. Während der historisch und politisch erfolgreich gewordene Sozialismus - als Marxismus-Leninismus - Technik und Wissenschaft, Arbeit, Fortschritt und kommunistische Disziplin als Grundkategorien des "neuen Lebens" etablierte, bemühte sich Malevič bereits um deren Überwindung, da er sie als Relikte der bürgerlichen Revolution und als Gefahr für den "neuen Menschen" erkannte, den er vom Lastmoment des Existenzkampfes (das heisst von der exklusiv wirtschaftlich motivierten Arbeit) zugunsten des Lustmoments reiner schöpferischer Erregung befreit sehen wollte. Wie zahlreiche Sozialutopisten vor und nach ihm postulierte Malevič, unter weitgehender Vernachlässigung des Sozialprinzips, das Prinzip der schöpferischen Lust als Widerstand gegen die politische Beanspruchung - und Aufhebung - des Menschen als eines Naturwesens. Für Marx und den Marxismus wiederum ist der Mensch, ungeachtet seiner vom Sozialismus vorgedachten utopischen Vollkommenheit, "von Natur" als ein Wesen bestimmt, das "sich bewusst selbst produzieren", seine leibliche und gesellschaftliche Existenz durch Arbeit sichern und rechtfertigen muss. Arbeit ist als gegenständliches und vergegenständlichendes Tun zum Paradigma aller Produktivität - des Handwerks ebenso wie der industriellen Fabrikation - geworden; sie geht sowohl der Theoriebildung als auch dem politischen Handeln voraus. Arbeit ist, gemäss ihrem "inhärenten Mass" an Artifizialität, beim jungen Marx bereits als *ästhetische Tätigkeit* gerechtfertigt, ist Resurrektion und damit auch Nachahmung der Natur, sofern sie durch ihre Produkte dem Menschen die politisch angeeignete Natur als "sein Werk und seine Wirklichkeit"

bildung usw. usw. = 'S' = *Sozialismus*." Zur sowjetischen Taylor-Rezeption vgl. u.a. *Fulöp-Miller* (1926:281ff; mit Abb.), *Vogt* (1974:175ff), *Erlar* (1978:35ff; mit Literaturhinweisen); siehe auch die zeitgenössischen Erlebnisberichte von *Rocker* (1921:112ff) und *Fulöp-Miller* (1926:336ff).

vergegenwärtigt.⁶⁸⁾ Nach Schelsky ist für den Marxisten das "Noch-nicht-vorher-Gewusste" keineswegs das utopisch Vorgeahnte, sondern gerade das, was Arbeit und politische Aktivität in den wechselnden Zeitumständen als *Erfahrung* zutage fördert⁶⁹⁾; damit ist auch verdeutlicht, worin Malevičs "Sozialismus"- und "Oekonomie"-Begriff von deren marxistischem Verständnis abweicht. Die Beendigung des materiellen Daseinskampfs und damit auch die Ueberwindung der Arbeit als einer durchwegs unlustbetonten objektivierenden Tätigkeit ist ein Heilsversprechen, das aus zahlreichen sozialistischen Staatsutopien - von Campanellas *Sonnenstaat* bis hin zu anarcho-syndikalistischen Gesellschaftslehre des Fürsten Kropotkin - abgeleitet werden kann; das Mass der Arbeit wäre demnach, für alle, auf ein Minimum zu reduzieren (oder gänzlich aufzuheben), so dass die zur Selbsterhaltung (oder zur gegenseitigen Hilfe) weiterhin *notwendigen Tätigkeiten* nicht mehr "im Scheweisse des Angesichts" verrichtet werden müssten, sondern ihrerseits, unabhängig von irgendwelcher Fremdbestimmung, zum *Selbstgenuss* gereichen, sich letztlich gar als *künstlerisches Tun* erweisen könnten. Mit der Verwirklichung des proletarischen Sozialismus würde, nach einem Diktum Kautskys, nicht nur "die Arbeit, die heute eine Last ist, zu einer Lust", vielmehr wäre eine allgemeine "Tätigkeit aus Lust", wie Hess sie in seinen "*21 Bogen*" forderte, Voraussetzung und Garant dafür, dass mit dem Daseinskampf auch der Klassenkampf überwunden würde, wonach alle Menschen - nunmehr in freudiger Arbeit geeint - einander *gleich* wären.⁷⁰⁾

Spätestens seit der Rezeption des Fourierismus durch die Petraschewzen waren sozialistische Utopien auch in Russland Gegenstand

68) Siehe zum Marxschen und marxistischen Poiesis-Verständnis (mit Berücksichtigung des Arbeitsbegriffs) die ideengeschichtliche Zusammenfassung bei *Jaus* (1977, I:87ff).

69) *Schelsky* (1979:138).

70) Vgl. *Sombart* (1924, I:264-265).

weitreichender politischer Auseinandersetzungen⁷¹⁾; dass zu ihrer Verbreitung, Popularisierung und Kritik nicht zuletzt zahlreiche literarische Texte beigetragen haben, ist durch die Wirkungsgeschichte von Turgenevs Roman "Väter und Söhne" (1862), Černyševskijs epischem Traktat "Was tun?" (1863) oder Dostoevskijs Legende vom Grossinquisitor ("Die Brüder Karamazov", 1879-1880), exemplarisch belegt. Malevič dürfte sich bei seiner Beschäftigung mit dem Sozialismus (insbesondere mit dessen utopischen Entwürfen für ein "neues Leben") in erster Linie an solchen belletristischen Vorlagen orientiert haben; da er jedoch keinerlei Hinweise macht und es konsequent vermeidet, aus den von ihm verwendeten Quellen zu zitieren oder diese auch nur andeutungsweise zu nennen, bietet die geistesgeschichtliche Ortung seiner Argumentationsbasis erhebliche Schwierigkeiten.

Als Ausgangspunkte für Malevičs Überlegungen zur Frage einer arbeitsfreien Lebenspraxis, in der Wirtschaft, Politik und Kunst aller zweckgerichteten Gegenständlichkeit enthoben wären, kommen nebst den Positionen des utopischen Sozialismus namentlich die spezifisch russischen "Träume einer unmöglichen Zukunft" in Frage, Entwürfe "utopisch-vergangener" Existenz- und Gesellschaftsformen, wie sie von Čaadev vorgezeichnet und von Gončarov in der Gestalt des Il'ja Il'ič Oblomov konkretisiert worden sind.⁷²⁾ Der bald teilnahmslos, bald genüsslich dahindämmernde Gutsbesitzer, dessen "Verstand und Wille längst gelähmt"⁷³⁾ sind, repräsentiert in mythischer Verdichtung jene allesumgreifende Träg-

71) Siehe dazu u.a. Walicki (1973), Malinin (1977), Berlin (1978). - Vgl. (nach Masaryk 1965, I:106) eine diesbezügliche Aussage Saltykov-Ščedrins: "[...] aus dem Frankreich Saint-Simons, Cabets, Fourriers, Louis Blancs und besonders G[eorge] Sands floss in uns der Glaube an die Menschheit; von dieser erstrahlte uns die Ueberzeugung, dass das goldene Zeitalter nicht hinter, sondern vor uns ist."

72) I.A.Gončarov, "Oblomov" (1859); im folgenden zitiert nach der Edition Gončarov (1953, IV). Vgl. dazu die grundlegende Rezension ("Čto takoe oblomovščina?", 1859) von Dobroljubov (1970: 35ff); zur philosophischen und politischen Auseinandersetzung um die oblomovščina in Russland siehe Goerdt (1965).

73) Gončarov (1953, IV:101).

heit und Langeweile, welche die progressive Kritik durchweg - bis hin zu Gor'kij und Lenin - als russisches Nationallaster beklagte und bekämpfte⁷⁴⁾, ohne indes zu erkennen (oder gar anzuerkennen), dass Oblomovs Glücksideal - ein "Ideal der Ruhe und Untätigkeit" - weit eher sozialistischen als kapitalistischen Zielvorstellungen entsprach. Malevič hingegen, der beobachten konnte, wie die Neue Oekonomische Politik den menschlichen Existenzkampf verschärfte, indem sie den Müßiggang als asoziales Verhalten desavouierte und statt dessen die Arbeits- und Geschäftsmoral des Kapitalismus als Vorbild pries, scheint in Oblomov nicht bloss den nihilistischen Chaotiker und Eskapisten erkannt zu haben, sondern auch den "Schöpfer und zugleich Vollstrecker seiner eigenen Gedanken", jenen suprematistischen Menschentypus, der sich allen objektivierenden Tuns enthält und nur mehr "Ideen wie Meereswellen in seinem Kopf" wogen und wirken lässt, der aber andererseits durchaus geneigt ist, sich zu betätigen, solange seine Aktivität jeglicher praktischen Inanspruchnahme entzogen und folglich gegenstandslos bleibt.⁷⁵⁾ Wohl nicht zufällig erinnert Malevičs Utopie einer ungegenständlichen, von allen utilitären Zwängen befreiten Welt an die spekulative Kunstphilosophie des Malers Aleksandr Ivanov, der sich auf Erden eine neue ("richtige") Ordnung erhoffte, ein irdisches Himmelreich, in dem der Mensch zum "ständigen Bewacher seiner eigenen Ruhe" würde und die "allgemeine Harmonie der Welt finden" könnte. Die Realisierung dieser Ordnung würde zugleich das "Ende des Zeitalters der Sorgen, der Leiden und der Qualen" herbeiführen: das Jammertal würde zum Paradies. Ivanov hat das diesseitige Himmelreich als einen weltweiten Tempel imaginiert, in dem alle schöpferischen Kräfte der Menschheit zu freier Entfaltung kommen sollen, so dass nach Fertigstellung des Tempels niemand mehr über die notwendigen Kräfte verfügen wird, "um zu arbeiten" - dann erst wird die Menschheit, auf Erden, "in ewigem Frieden leben".⁷⁶⁾

74) Siehe dazu u.a. *Gitermann* (1939:250ff), *Benz* (1974:113-114).

75) *Gončarov* (1953,IV:68-69).

76) Hier zitiert nach *Čiževskij* (1956:297-298); mit Ivanovs kunst- und religionsphilosophischer Utopie dürfte Malevič durch *Maškovcev* (1916) bekanntgeworden sein

In ähnlichem Sinn plädiert auch Malevič für ein neues, von allem Leistungs- und Produktionszwang befreites Leben, in dem vergegenständlichende Arbeit durch entgegenständliche Kreativität aufgehoben wäre. In seinem Bestreben, den Arbeitsprozess als reines Schöpfertum in die Kunstpraxis einzubringen, nähert sich Malevič den ästhetizistischen Kulturmodellen eines Paul Gauguin, eines Oscar Wilde oder William Morris an, deren "schöne Aussichten auf Glück" nicht zuletzt darin bestanden, Arbeit als Kunst praktizieren zu können, sie von der "furchtbaren Last unnötiger Warenerzeugung" freizuhalten, denn - so heisst es bei Morris - "schliesslich liegt das Vergnügen (und der grösste Teil unserer Arbeit gehört hierher) in der Arbeit selbst, weil unsere Arbeit Kunst, bewusste, echte Kunst ist und von Künstlern verrichtet wird".⁷⁷⁾

Durch wen und wie weit Kazimir Malevič mit den Lehren des utopischen Sozialismus bekannt geworden ist, bleibt vorerst eine offene Frage; im folgenden soll lediglich auf eine - gewiss die zentrale - Quelle hingewiesen werden, derer sich Malevič bei seinem Versuch, den "Müssiggang als reale Wahrheit des Menschentums" zu bestimmen, mit Sicherheit, wenn auch ohne entsprechende Referenzen bedient hat, zu bestimmen. Der argumentative Aufbau des Texts wie auch mehrere von Malevič verwendete Beispiele, Metaphern und Vergleiche lassen weitgehende Übereinstimmungen mit Paul Lafargues Streitschrift zur Rehabilitierung der Faulheit erkennen, die 1883 unter dem Titel "*Le Droit à la paresse*" in französischer Erstausgabe, 1887 in Eduard Bernsteins deutscher Uebersetzung ("*Das Recht auf Faulheit*") und 1903 in russischer Sprache ("*Pravo*

77) Vgl. dazu Morris' utopischen Roman "*News from Nowhere, or an Epoch of Rest*" (1890); hier übersetzt und zitiert nach Morris (1970:77ff). In russischen Künstler- und Literatenkreisen war Morris seit 1896 durch die Vermittlung Zinaida Vengerovas weithin bekannt; die Produktivisten um Arvatov (1922a:145) beanspruchten ihn später als einen ihrer direkten Vorläufer, wobei sie erklärend darauf verwiesen, dass Morris "unter dem unmittelbaren Einfluss der Arbeiterbewegung" gestanden habe (*sic*). - Zum Topos des "goldenen Zeitalters" in der Kunst des europäischen Symbolismus und Dekadentismus siehe Hofstädter (1965:217ff).

na Lenost") bei Kuklin in Genf erschien.⁷⁸⁾

Als orthodoxer Marxist, jedoch in kämpferischem Widerspruch zu einem dekretierten "Recht auf Arbeit", wie es 1848 verbrieft und zum proletarischen Dogma erhoben wurde, unternimmt Lafargue den Versuch, die Faulheit vom Makel des Lasters, die Arbeit vom Nimbus bürgerlicher Tugend zu befreien. In paradoxaler Ueberspitzung denunziert er die *Arbeitsucht* des Proletariats als "geistige Verirrung", die *Religion der Arbeit* als Ursache jeglichen "individuellen und sozialen Elends", den *Dämon Arbeit* als "die schrecklichste Geißel", welche je die Menschheit getroffen habe; das *Recht auf Arbeit* sei nichts anderes als das "Recht auf Elend" und müsse deshalb in sein Gegenteil verkehrt werden: "Nicht auferlegen, verbieten muss man die Arbeit."⁷⁹⁾ Diese Forderung wird von Lafargue in einem brillanten wirtschaftstheoretischen Exkurs begründet und durch zahlreiche Beispiele proletarischer Erniedrigung (und Selbsterniedrigung), aber auch durch die abschliessende Proklamation der Faulheit als "Mutter der Künste und der edlen Tugenden" eindringlich bekräftigt: "Wie Christus, die leidende Verkörperung der Sklaverei des Altertums, erklimmt unser Proletariat, Männer, Frauen und Kinder, seit einem Jahrhundert den rauhen Kalvarienberg der Leiden; seit einem Jahrhundert bricht Zwangsarbeit ihre Knochen, martert ihr Fleisch, zerrüttet ihre

78) Der Text wird im folgenden anhand der Bernsteinschen Uebersetzung zitiert nach *Lafargue* (1966); Malevič selbst dürfte sich der russischen (1903) oder der polnischen (1906) Ausgabe des Traktats als Vorlage bedient haben. - Zur geistesgeschichtlichen Situation Lafargues siehe u.a. die kritischen Erinnerungen von *Rusanov* (1911) sowie die Abhandlungen von *Goffenseffer* (1957; mit Hinweisen auf russisches Schrifttum), *Kaltenbrunner* (1964), *Benz* (1974; mit Hinweisen zur Rezeptions- und Editions-geschichte von Lafargues Text). - Lafargue seinerseits hat sich bei der Abfassung seines Pamphlets (und selbst bei der Titelgebung) auf die umfangreichen Vorarbeiten von Moreau-Christophe ("*Du droit à l'oisiveté [...]*", 1849) stützen können; letzterem verdankt er, wie *Dommanget* (1978) gezeigt hat, nicht nur den Anstoss zur Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Faulheit, sondern auch eine Reihe von Zitaten (namentlich aus antiken Autoren).

79) *Lafargue* (1966:32; 44; 47-48); zur Arbeitsmoral in Campanellas "Sonnenstaat" siehe *Lafargue* (1922:114ff).

Nerven; seit einem Jahrhundert quält Hunger ihren Magen und verdummt ihr Gehirn ... O Faulheit, erbarme Du Dich des unendlichen Elends!"⁸⁰⁾

Lafargues Lob auf "Mutter Faulheit" wie auch seine Achtung proletarischer Arbeitswut findet bei Malevič eine direkte, teils wörtliche Entsprechung; in seinem Traktat vom Müsiggang stellt sich dieser die Frage, weshalb wohl "die Arbeit so hoch geschätzt und auf den Thron der Grandeur, des Ruhms und der Ehre gesetzt" werde, "während andererseits die Faulheit an den Schandpfahl genagelt und jene, die untätig sind, mit Schimpf und Schande überschüttet werden und das Brandmal des Lasters tragen: 'Mutter Faulheit, Müsiggang'". Wie Lafargue möchte auch Malevič der *Faulheit* jenen Adel verleihen, den das Proletariat zum eigenen Nachteil für sich und seine *Arbeit* in Anspruch nimmt: "Arbeit muss verflucht werden, wie es in den Legenden vom Paradies der Fall ist, und Faulheit muss das sein, wonach der Mensch zu streben hat, doch in Wirklichkeit ist das Gegenteil eingetreten."⁸¹⁾ Lafargues Hinweis auf den Weltenschöpfer, der sich "nach sechs Tagen Arbeit auf alle Ewigkeit ausruht" und damit "das erhabenste Beispiel idealer Faulheit" abgibt, wird bei Malevič verschiedentlich aufgenommen und zur metaphorischen Umschreibung göttlicher Ungegenständlichkeit und Omnipräsenz erweitert: "Es folgt daraus, dass Gott die ganze Welt in sechs Tagen geschaffen hat, und es versteht sich, dass er am siebten Tag in Ruhe verharrte, wie lange aber jener Tag andauerte, bleibt uns unbekannt; jedenfalls ist der siebte Tag der Ruhetag."⁸²⁾ Um dieses ewigen Ruhetags

80) Lafargue (1966:48).

81) Malevič (1978, IV:73).

82) Im folgenden geht Malevič (1978, IV:80-81) allerdings weit über Lafargue hinaus: er möchte annehmen, dass Gott "das Universum nicht durch körperliche Anstrengung", sondern einzig durch den verbalen Imperativ "*Es werde!*" geschaffen hat; hätte er die Welt - zumal innert sechs Tagen - unter Einsatz von physischer Kraft erschaffen wollen, wäre er von Werkzeugen abhängig gewesen. - Zur biblischen Begründung einer "Theologie der Faulheit" vgl. Benz (1974:29-30); die Idee Gottes als eines durch die moderne Wissenschaft (seit Newton) zur Passivität verurteilten "Weltarchitekten" hat, in ideengeschichtlicher Perspektive, Koyré (1973:333-337) aufgezeigt.

teilhaftig zu sein, müsste der Mensch selbst zur Gottheit werden - zu einem "Erfinder von Ideen", zu einem "Erzeuger von Perfektion"; nach Malevič wäre Perfektion vor allem in Wissenschaft und Technik anzustreben: erst das totale Wissen und eine perfekte Technologie werden es der Menschheit ermöglichen, sich einen "neuen Körper" zu schaffen, der unabhängig von ihr funktionieren, sich selber regulieren und generieren könnte. Diesen "neuen Körper" stellt sich Malevič als eine Art von Megamaschine vor, welche nicht nur alle wünschbaren Produktions- und Reproduktionsprozesse, sondern auch deren Planung sowie deren permanente Kontrolle und Verbesserung zu bewältigen vermöchte; indem die Maschine den Menschen "von der Arbeit befreit", befreit sie ihn zum reinen Sein, bringt ihn der Ungegenständlichkeit - und damit der Ebenbildlichkeit Gottes - näher. In enger Anlehnung an Lafargue, der die "Konkurrenz zwischen Mensch und Maschine" aufzuheben und letztere als "Befreiungsinstrument" für das Proletariat einzusetzen gedachte, um dessen "Ruhe entsprechend zu vermehren"⁸³⁾, entwirft auch Malevič das Zukunftsbild einer total maschinisierten und automatisierten, "sich selbst erschaffenden Welt", welche den Menschen jeglicher physischen Anstrengung, aber auch jeglicher Sorge, jeglicher Sinnfrage und Nützlichkeitsüberlegung enthebt: "Auf diese Weise wird die Menschheit sich selbst von der Arbeit befreien, sie wird den Frieden erlangen, die ewige Ruhe im Müßiggang, und sie wird eingehen in das Bild der Gottheit, und die Legende von Gott als der Vollkommenheit im 'Müßiggang' wird ge-

83) Die Wunschvorstellung, wonach sich der Mensch dereinst mittels der Maschine von den *sordidae artes* emanzipieren werde, findet sich in expliziter Formulierung schon bei Cabot (vgl. Schwänke 1957:34f), der in seiner ikarischen Staatsutopie ("*Voyage en Icarie*", 1842) eine unendliche Vervielfältigung der Maschinen in Aussicht stellt und die Ansicht vertritt, "dass alle peinlichen, gefährlichen oder ekelerregenden Arbeiten von Maschinen verrichtet werden müssen". Siehe dazu auch Kropotkin (1918:111ff) sowie Bogdanovs Thesen zum "proletarischen Schaffen" (zitiert bei Gorsen/Knödler-Bunte 1975, II:47ff), welche den künftigen Werktätigen zum "Anführer eiserner Sklaven" (d.h. Maschinen) bestimmen. Kandiniskij (1963:192) hegte demgegenüber die Befürchtung, die Menschheit selbst könnte dereinst "durch Kau- und Verdauungsmaschinen" ersetzt und damit um den Genuss der nach langer Anstrengung gewonnenen Freiheit und Freizeit gebracht werden.

rechtfertigt sein."⁸⁴⁾ Genau in diesem Verständnis (und mit entsprechendem prophetischem Pathos) schliesst Lafargue seine "Auseinandersetzung mit den Moralisten" im Anhang zum "*Recht auf Faulheit*" ab; der letzte Passus lautet dort: "Der Traum des Aristoteles ist heute Wirklichkeit geworden. Unsere Maschinen verrichten, feurigen Atems, mit stählernen, unermüdlichen Gliedern, mit wunderbarer, unerschöpflicher Zeugungskraft, gelehrig und von selbst ihre heutige Arbeit, und doch bleibt der Geist der grossen Philosophen des Kapitalismus nach wie vor beherrscht vom Vorurteil des Lohnsystems, der schlimmsten aller Sklavereien. Sie begreifen noch nicht, dass die Maschine der Erlöser der Menschheit ist, der Gott, der den Menschen von den 'sordidae artes' und der Lohnarbeit loskaufen, der Gott, der ihnen Musse und Freiheit bringen wird."⁸⁵⁾ - Mit Lafargue teilt Malevič allerdings auch die skeptische Einsicht, dass eine umfassende Rehabilitierung des Müssiggangs erst dann zu erreichen ist, wenn das Proletariat seine "menschenmörderische Arbeitswut" überwunden und die Maschine als seinen Befreier erkannt haben wird.⁸⁶⁾

Dass Malevičs mehrfach wiederholter Versuch, den Müssiggang als Mittel und Weg zur Erschliessung der suprematistischen Welt zu rechtfertigen, einerseits als ästhetologisch getarnte Polemik gegen die Neue Oekonomische Politik, andererseits als kritische Distanznahme gegenüber der produktivistischen Kunstpraxis des Proletkult und des utilitären Konstruktivismus intendiert gewesen

84) Malevič (1978, IV:80-81); vgl. dazu Malevič (1927:82): "Dabei könnte die zweckmässig mechanisierte Welt tatsächlich zweckmässig sein, und zwar wenn sie dafür sorgen wollte, dass wir (jeder einzelne von uns) so viel 'freie Zeit' als irgend möglich gewinnen könnten, um der einzigen tatsächlichen Verpflichtung, die der Mensch der Natur gegenüber übernommen hat, gerecht zu werden - d.h. Kunst zu machen." Siehe auch Malevič (1971, I:126), wo bereits festgehalten wird, der Suprematismus enthalte "die Idee einer neuen Maschine, d.h. eines neuen räderlosen, dampf- und benzinunabhängigen Motors [*besparobensinnago dvigatelja*] für den Organismus". - Zur Aesthetik des modernen Maschinismus vgl. Ingold (1978:80ff; 279ff; 300ff; 342ff).

85) Lafargue (1966:52-53).

86) Malevič (1978, IV:77; 82)..

sein mag, wurde bereits angedeutet⁸⁷⁾; dass dieser Versuch durch Paul Lafargues Schrift zur Rechtfertigung der Faulheit angeregt und, zumindest teilweise, auch argumentativ gestützt wurde, dürfte durch die angeführten Parallelstellen aus Malevičs Traktat über "Die Musse als reale Wahrheit des Menschentums" hinreichend belegt sein.

Literaturverzeichnis

- Aničkov, Evgenij, "Ėstetika", in *Ėnciklopedičeskij slovar*, tom XLI, S.-Peterburg 1904:85-115.
- Arvatov, Boris, [Rez.: Kazimir Malevič, *Bog ne skinut*, Vitebsk 1922], in *Pečat i revoljucija*, 1922, VII:343-344.
- Arvatov, Boris, "Izobrazitelnye iskusstva", in *Pečat i revoljucija*, 1922a, VII:140-146.
- Benz, Ernst, *Das Recht auf Faulheit, oder Die friedliche Beendigung des Klassenkampfes*, Stuttgart 1974.
- Berdjaev, Nikolaj, *Krisis iskusstva*, Moskva 1918.
- Berdjaev [:Berdiajew], Nikolaj, *Der Sinn des Schaffens (Versuch einer Rechtfertigung des Menschen)*, Tübingen 1927.
- Berlin, Isaiah, *Russian Thinkers*, London 1978.
- Birnholz, Alan, "Forms, angles and corners", in *Arts Magazine*, February, 1977:101-109.
- Blok, Aleksandr, *Sobranie sočinenij*, VI, Moskva-Leningrad 1962.
- Blumenberg, Hans, "Nachahmung der Natur (Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen)", in *Studium generale*, X, 1957: 266-283.
- Blumenberg, Hans, *Die kopernikanische Wende*, [es 138], Frankfurt a.M. 1965.

87) Siehe dazu im weitern Malevič (1927:82; 96).

- Blumenberg, Hans, *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Frankfurt a.M. 1975.
- Bois, Yve-Alain, "Malévitch, le carré, le degré zéro", in *Macula*, I, 1976:28-49.
- Bulgakov, Sergej, *Filosofija chozjajstva (Mir kak chozjajstvo)*, I, Moskva 1912.
- Čašnik [Tschaschnik, Il'ja G.], Ausstellungskatalog, Düsseldorf-Berlin 1978.
- Chagall, Marc, *Mein Leben*, Stuttgart 1959.
- Champarnaud, François, *Révolution et contre-révolution culturelles en U.R.S.S. de Léning à Jdanov*, Paris 1975.
- Čiževskij, Dmitrič, *Aus zwei Welten (Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen)*, [Slavistic Printings and Reprintings, X], 's-Gravenhage 1956.
- Dobroljubov, N.A., *Isbrannye literaturno-kritičeskie stat'i*, redaktor Ju.G.Oksman, Moskva 1970.
- Dommanget, Maurice, "Présentation", in Paul Lafargue, *Le droit à la paresse*, [FM 50], Paris 1978:8-113.
- Erler, Gernot, "Die Leninsche Kulturrevolution und die NEP", in *Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion*, herausgegeben von Eberhard Knödler-Bunte, Gernot Erler, Berlin-Kronberg 1978:33-43.
- Fülöp-Miller, René, *Geist und Gesicht des Bolschewismus (Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Russland)*, Zürich-Leipzig-Wien 1926.
- Gitermann, Valentin, *Die historische Tragik der sozialistischen Idee*, Zürich-New York 1939.
- Goerd, Wilhelm, "Oblomowerei und Philosophie in Russland", in *Collegium philosophicum*, Basel-Stuttgart 1965:37-57.
- Goffenšeff, V., "Pol' Lafarg i kritika naturalizma", in *Voprosy literatury*, 1957, V:8-39.
- Goldman, Emma, *Die Ursachen des Niederganges der russischen Revolution*, Berlin 1922.
- Goščarov, I.A., *Sobranie sočinenij*, IV, Moskva 1953.
- Gor'kij, Maksim, *Nasvoevremennye myslj*, Paris 1971.
- Gorsen, Peter [s] Eberhard Knödler-Bunte, *Proletkult (System einer proletarischen Kultur)*, [Problemata 22.1-22.2], Stuttgart-Bad Cannstadt 1974-1975.

- Hegel, G.W.F., *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften*, herausgegeben von F. Nicolin, O. Pöggler, Hamburg ⁶1959.
- Hess, Walter, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, [rde 19], Hamburg 1956.
- Hofstätter, Hans H., *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln 1965.
- Ingold, Felix Philipp, *Literatur und Aviatik*, [Poly 7], Basel-Stuttgart 1978.
- Jauss, Hans Robert, *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik (Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung)*, I, [UTB 692], München 1977.
- Kaltenbrunner, Gerd-Klaus, "Faulheit und Revolution", in *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 1964:141-167.
- Kandinskij [;Kandinsky], [Vasilij], *Essays über Kunst und Künstler*, herausgegeben und kommentiert von Max Bill, Bern ²1963.
- Karamančev, Valentin, *Proletarskaja simbolika*, Moskva 1978.
- Karshan, Donald, *Malevich (The Graphic Work: 1913-1930)*, Jerusalem 1975.
- Korolenko, Vladimir, "Iz dnevnikov 1917-1921 gg.", in *Pamjat*, II, Paris 1979:374-421.
- Koyré, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, [Collection 'Idées', CCCI], Paris 1973.
- Kropotkin, Fürst Peter, *Der Wohlstand für Alle*, Zürich ³1918.
- [Die] *Kulturrevolution in der UdSSR (Zur führenden Rolle der KPdSU bei der Entwicklung der sowjetischen Kultur)*, Moskau 1974.
- Lafargue, Paul, "Thomas Campanella", in *Vorläufer des neueren Sozialismus*, III, Stuttgart-Berlin 1922:63-120.
- Lafargue, Paul, *Das Recht auf Faulheit [u] Persönliche Erinnerungen an Karl Marx*, herausgegeben und eingeleitet von Iring Fetscher, Frankfurt-Wien 1966.
- Lefèbvre, Henri, *Introduction à la modernité*, [Arguments 9], Paris 1962.
- Lenin, N. [sic] & G. Plechanow, *L.N. Tolstoj im Spiegel des Marxismus (Eine Sammlung von Aufsätzen mit einer Einleitung von Prof. W.M. Fritsche)*, Wien-Berlin 1928.
- [N.I.] *Lenin o literature i iskusstve*, Moskva ³1967.

- Lisickij, Èl' [El Lissitzky], *Proun und Wolkenbügel (Schriften, Briefe, Dokumente)*, [Fundus-Bücher XXXVI], Dresden 1977.
- Malevič [Malewitsch, K.], "Suprematismus", in *Die Kunstismen*, herausgegeben von El Lissitzky und Hans Arp, Erlenbach-München-Leipzig 1925:IX-X.
- Malevič [Malewitsch, Kasimir], *Die gegenstandslose Welt*, [Bauhausbücher XI], München 1927.
- Malevič [Malewitsch, Kasimir], *Suprematismus (Die gegenstandslose Welt)*, Köln 1962.
- Malevič [Malevich], K.S., *Essays on Art [&] Unpublished Writings*, I-IV, Copenhagen ²1971-1976-1978.
- Malinin, V.A., *Istorija russkogo utopišeskogo socializma*, Moskva 1977.
- Marcadé, Jean-Claude, "Une esthétique de l'abîme", in K[azimir] Malévitch, *Ecrits*, I, Lausanne 1974:9-32.
- Masaryk, T.G., *Zur russischen Geschichts- und Religionsphilosophie*, I-II, Düsseldorf-Köln ²1965.
- Maškovcev, N.I., "Tvorčeskij put' Al. Ivanova", in *Apollon*, 1916, VI-VII:3-39.
- Morris, William, *News from Nowhere or an Epoch of Rest*, edited by James Redmond, London 1970.
- Nakov, Andrei B., "Prologue", in [Kazimir] Malévitch, *Ecrits*, Paris 1975:9-159.
- Paris-Moscou*, Catalogue de l'exposition au Centre Beaubourg, Paris 1979.
- Rakitin, [Vasilij], "Malevich and Inkhuk", in *Malewitsch*, Köln 1978:284-298.
- Rožanov, Vasilij, *Izbrannoe*, redaktor Evgenija Žiglevič, [München] 1970.
- Rusanov, N.S., "Pol' i Laura Lafargi (Iz moich vospominanij)", in *Russkoe bogatstvo*, 1911, XII:181-217.
- Scheler, Max, "Arbeit und Ethik", in M.S., *Frühe Schriften*, [GW 1], Bern-München 1971:161-195.
- Schelsky, Helmut, *Die Hoffnung Blochs*, Stuttgart 1979.
- Schwonke, Martin, *Vom Staatsroman zur Science Fiction*, Stuttgart 1957.
- Sombart, Werner, *Der proletarische Sozialismus*, I, Jena 1924.

- Tarabukin [[:Taraboukine], Nikolaj, *Le dernier tableau*, présenté par Andrei B. Nakov, Paris 1972.
- Valéry, Paul, *Cahiers*, [Bibliothèque de la Pléiade], II, Paris 1974.
- Vogeler, Heinrich, *Das Neue Leben (Ausgewählte Schriften zur proletarischen Revolution und Kunst)*, [Sammlung Luchterhand CIII], Darmstadt-Neuwied 1973.
- Vogt, Max Adolf, *Russische und französische Revolutionsarchitektur 1917/1789*, [dumont kunstaschenbücher 9], Köln 1974.
- Walicki, Andrzej, *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od oświecenia do marksizmu*, Warszawa 1973.
- Willey, Basil, *The Eighteenth Century Background (Studies on the Idea of Nature in the Thought of the Period)*, London 1940.
- Žadova [[:Shadows], L.A., *Suche und Experiment (Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930)*, Dresden 1978.
- Ziegler, Rosemarie, "Aleksej Kručenych als Sprachkritiker", in *Wiener Slavistische Jahrbuch*, XXIV, 1978:286-310.

Klaus Detlef OLOF (Klagenfurt)

ZUR FRAGE DES POETISCHEN WERTES ÜBERSETZTER LYRIK. ŽUPANČIČS GOETHE-ÜBERSETZUNGEN

Dem sprachgewaltigen und zugleich feinfühligem Neuerer in der slowenischen Literatur, dem Dichter Župančič, steht der Vermittler fremder Dichtung, der Übersetzer Župančič, an Bedeutung kaum nach. Seine Übersetzungstätigkeit muß als eigenständiger Schaffensbereich, sein Übersetzungswerk als eigenwertiges Korpus gesehen und gewürdigt werden.

In unserer Vorstellung berühren sich dichterisches Schöpfer-tum und einfühlsames Nachschöpfen augenscheinlich und in einer fast naturgegebenen Weise auf dem Gebiet der Lyrik. Hier kann auch unser kritisch-interpretatorisches Interesse ansetzen, das aus der Erwartung gespeist wird, gerade in Župančičs Übertragung-lyrischer Meisterwerke paare sich dichterische Kongenialität mit sprachlicher Sensibilität. Diesem hohen Anspruch aber steht ein vielfach geäußelter prinzipieller Zweifel entgegen, ob Lyrik, ohne Wesentliches zu verlieren, überhaupt aus einer Sprache in eine andere transponierbar sei.

In diesem Zusammenhang kann eine terminologische Rückbesin-nung hilfreich sein: der im Deutschen gebräuchliche Ausdruck lyrische Dichtung läßt sich jedenfalls als Verschmelzung von ver-dichteter Sprache und Musikalität deuten. Diese Sprache der lyrischen Dichtung ist auf der einen Seite - ob als 'Gedicht' oder 'poème', als 'Lied', 'carmen' oder 'pesem' - Teil einer lebendigen, gewachsenen und somit konkreten nationalen Sprache. Andererseits gehört sie auch einer postulierten abstrakten poe-tischen Universalsprache an, deren extreme Ausformung sich in einer Art Austauschbarkeit 'lyrischer Universalien' zeigt. Sie verweist mit ihrer Verankerung in der natürlichen Sprache auf eine außersprachliche Wirklichkeit ebenso wie in der poetischen Verdichtung auf ihren Eigenwert.

In dieser Komplexität läßt sich Lyrik erst dann - bei mög-lichst geringen Verlusten - in eine andere Sprache transponieren,

wenn das System der vielschichtigen formalen und inhaltlichen Strukturen und Bezüge des sprachlichen Kunstwerks aufgebrochen und sichtbar geworden ist. Die "an neuen Ufern" zusammengesetzten funktionalen Elemente jedoch nehmen oft nur nach gründlicher Metamorphose ihren Platz als integrierte Bestandteile innerhalb des Übersetzten Äquivalents ein.

Diese notwendige und offenkundig in der Natur der Sache liegende Metamorphose einzelner Strukturelemente eines poetischen Kunstwerks im Prozeß seiner Übersetzung spiegelt sich in verschiedenen modernen Übersetzungstheorien, die in Anerkennung der anderssprachlichen Eigengesetzlichkeit gleichsam Rangordnungen der Bewahrungswürdigkeit aufstellen. So gibt zum Beispiel Jiří Levý einen exemplarischen Katalog einzelner Textsorten auf der einen und abstufbar variabler Strukturelemente auf der anderen Seite wie

denotative und konnotative Bedeutung
stilistische Einordnung des Wortes
Satzbau
Wiederholung von Klangqualitäten wie Rhythmus und Reim
Länge und Höhe der Vokale u.a.m.,

mit dessen Hilfe er dem Übersetzer die handwerkliche Ausrüstung bereitstellt. Aber auch die Ausrichtung und grundsätzliche Einstellung des Übersetzers sind normativ bzw. in gegensätzlichen Thesen darstellbar: er soll, heißt es, entweder Wörter oder Ideen des Originals wiedergeben, den Stil der Vorlage bewahren oder seinen eigenen Stil einbringen, den Zeitgeist des Originals bewahren oder es der jeweiligen Gegenwart zuordnen usw.¹

Was nun die kritische Wertung von Übersetzungen angeht, kommen wir leicht zu dem Schluß, daß sie sich ebenfalls am oben skizzierten oder an einem modifizierten Forderungskatalog auszurichten hat. Allerdings besteht die Gefahr, daß der normative Anspruch heutiger Übersetzungstheorien zumindest auf dem engeren Gebiet der Poesie zu einem beckmessernden Addieren von Übersetzungsfehlern führt. Hier mag die Vorstellung mitspielen, daß es eine 'immer bessere' Übersetzung gibt und daß man die 'beste' eines Tages auch präsentieren kann. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, daß sich die Kategorien des Geschmacks und der künstlerischen Individualität kaum in ein derart pragmatisches Schema pressen lassen, denn bei aller selbstaufgelegten Formstrenge und

Sinntreue steht der Übersetzer eines literarischen Kunstwerks auch unter einem durchaus schöpferischen Gestaltungszwang. Und letztendlich steht auch der Kritiker einer Übersetzung vor der Aufgabe, das sich in der Zeit Wandelnde und das außer der Zeit Bestehende **b e i d e r** Gegenstände seiner Betrachtung abzuwägen.

An zwei Beispielen der Übersetzungen Župančičs aus Goethescher Lyrik sollen im folgenden, wenngleich bereits in einer gewissen historischen Dimension, Fragen des Geschmacks und des poetischen Eigenwerts übersetzter Lyrik behandelt werden. Als markantes Beispiel für den sich wandelnden literarischen Geschmack seien eines der in Goethes Roman "Wilhelm Meisters Lehrjahre" von Mignon gesungenen Lieder und die Übersetzung Župančičs angeführt:²

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, *Poznaš li kraj? Citrone tam cveto,*
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn, *oranže zlate iz temnih vej sijó,*
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, *blag dih od néba sinjega hlídi,*
die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, *pohlevna mirta, lavor strm stoji.*
Kennst du es wohl? *Mar ga poznaš?*

Dahin! Dahin *Tja, tja s teboj*
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn! *tako bi rada šla, o dragi moj.*

Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein *Poznaš li dvor? Stebri pod kriv*
Dach, *kipé,*
Es glänzt der Saal, es schimmert das *leskeče hram, vse isbe se blešče,*
Genach, *in vame mramorne podobe zro:*
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an: *kaj, revica, tako ti je hudo?*
Was hat man dir, du armes Kind, getan? *Mar ga poznaš?*
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin *Tja, tja s teboj*
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, *tako bi rada šla, o varuh moj.*
ziehni!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg? *Poznaš goró in med oblaki pot?*
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg, *Mežog v megli tavaje išče kódi;*
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut, *v votline zmaj svoj plod je zasejal.*
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut: *valí se čer, čez njo se meče val.*
Kennst du ihn wohl? *Mar jo poznaš?*

Dahin! Dahin *Tja, tja s teboj*
Geht unser Weg; o Vater, laß uns ziehn! *gre moja pot; daj, pojva, oče moj.*

Auf die exponierte Stellung dieses Liedes innerhalb des Romans und damit auch auf die intendierte Deutung im äußeren Geschehen und in der inneren Entwicklung des Romanhelden weist Goethe selbst hin, wenn er im weiteren Verlauf der Erzählung die stufenweise Rezeption über den stimmungsweckenden klanglichen Eindruck bis

hin zum Sinnverständnis aus der italienisch-deutschen Übersetzung vorführt. Die in Mignons Lied gestaltete Sehnsucht nach Italien als dem wärmenden Refugium vor der seelentötenden Kälte des Nordens, nach der Klarheit des südlichen Himmels und nach dem Hort - gerade wiederentdeckter - antiker Schönheit erweist sich als wahrhaftig und gültig ausschließlich im Kontext des Romans. Aus dem geschehensmäßigen Zusammenhang herausgelöst und in eine andere Zeit transponiert, wirkt das Lied in seiner überschwenglichen Gefühlsbeladenheit zumindest auf den heutigen Leser befremdlich. Daran mag auch seine Vertonung in der Oper "Mignon" von Ambroise Thomas (1866) ihren Teil haben, die dem Lied die Popularität eines sentimentalischen Schlagers verlieh. Möglicherweise ist auch Župančič eher über das Opernlibretto, das er 1904 für das Landestheater Ljubljana übersetzte, als über den Roman auf dieses Lied gestoßen. Seine Übersetzung jedenfalls vermeidet einen allzu pathetischen Ausdruck und ebnet den elegisch-tragischen Grundton des Originals ein. Mit aller gebotenen Zurückhaltung kann man sagen, daß Župančič zwar der drohenden Sentimentalisierung entgangen ist, indem er in der Wörtlichkeit des bildhaften Ausdrucks Zugeständnisse macht, daß er aber auf der lautlichen Seite den Verlust der emotionalen Färbung in Kauf nimmt.

Zwei Textstellen mögen das Gemeinte verdeutlichen: Goethe verwendet im Vers "Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn" neben Ausschließlich stimmhaften 'weichen' Konsonanten wie dem vierfachen gerundeten *l* und den gutturalen Assonanzen an betonter Stelle nur dunkle 'warme' Vokale. Bild und Klang sind somit aufeinander bezogen, sie bedingen einander. Župančič verzichtet in seiner Übersetzung *Oranže žlate iz temnih vej sijó* auf die Möglichkeit einer solchen emotionalen lautlichen Instrumentierung. Ebenso läßt er in den refrainartigen Strophenschlüssen die Möglichkeit aus, sich derselben weitgespannten hellen Vokale zu bedienen, mit denen Goethe in einer theatralischen Geste (man beachte das Theatermilieu, in dem das Romangeschehen angesiedelt ist) idealisierte Ferne und ätherische Sehnsucht vereint. Ein Vergleich der Verse "Dahin! Dahin möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!" bei Goethe mit den Versen *Tja, tja s teboj tako bi rada žla, o dragi moj* läßt das Fehlen dieser Geste bei

Župančič hörbar werden.

Insgesamt ist Župančičs Übersetzung des Mignon-Liedes im semantisch-lexikalischen und zum Teil auch im syntaktischen Bereich, wie eine detailliertere Analyse zeigen könnte, lebenskräftiger, ja irdischer angelegt. Im Ausdruck von Gefühl und Klang ist sie zurückhaltender als das Original. Sie vermeidet zwar den unserem Zeitgeschmack nicht mehr entsprechenden ekstatischen Ausdruck, aber es scheint dennoch fraglich, ob dem Werk, auch in dieser eingeebneten Form, beim heutigen Rezipienten mehr als nur ein blosses Kennenlernen beschieden sein kann.

An einem zweiten Beispiel soll im folgenden mit Hilfe unseres methodischen Ansatzes die Frage nach dem Eigenwert Übersetzter Lyrik gestellt werden. Von allen in Betracht kommenden Goethe-Gedichten stellt "Wanderers Nachtlied" (Über allen Gipfeln ist Ruh) wohl die größte und eine offensichtlich immer neue Herausforderung an jeden Übersetzer dar.³ Die Schwierigkeit der Aufgabe und ihr Reiz erwachsen daraus, daß sich in diesem Gedicht auf engstem Raum Bedeutungsebene und klanglicher Ausdruck vollständig durchdringen, daß Sinn und Form zu vollkommener Einheit verschmolzen sind. Nur vor diesem Hintergrund des sinnkonstituierenden Ganzen erlaubt eine detaillierte Analyse der komplexen poetischen Strukturen des Gedichts dem Übersetzer, Kriterien der Bewahrungswürdigkeit aufzustellen und in 'kalkulierter Unschärfe' eine Zuordnung vorzunehmen. Auch der Kritiker der Übersetzung muß zuerst das Goethesche Gedicht in seiner Ganzheitlichkeit erfahren, bevor er versuchen kann, objektivierbare Kriterien für die Bewertung der Übersetzung bereitzustellen.

Im folgenden sollen der erwähnte Raster an die beiden unten wiedergegebenen Texte, das Gedicht Goethes und die Übersetzung Župančičs, angelegt und die bisherigen Überlegungen auf ihre Schlüssigkeit geprüft werden:

| | |
|----------------------------------|-----------------------------------|
| Über allen Gipfeln | <i>Po vseh višavah</i> |
| ist Ruh, | <i>je mir,</i> |
| in allen Wipfeln | <i>po vseh goščavah</i> |
| spürest du | <i>skoraj nikjer</i> |
| kaum einen Hauch. | <i>ne gane se dih;</i> |
| Die Vögelein schweigen im Walde. | <i>po gozdu so tižki pospali.</i> |
| Warte nur, balde | <i>čakaj le, kmali</i> |
| ruhest du auch. | <i>boš tudi sam tih.</i> |

Die d e n o t a t i v e Ebene der konkreten Bedeutung ist am

genauesten übertragbar. Nomina wie 'Gipfel', 'Wipfel', 'Wald', 'Vogel', 'Hauch', 'Ruhe' oder die Verba 'sein', 'spüren', 'schweigen', 'warten', 'ruhen' lassen sich als isolierte Lexeme im Slovenischen ohne weiteres wiedergeben. In der konnotativen Ebene erhalten diese Wörter jedoch einen derartigen Bedeutungszuwachs, dass die lexikalische Entsprechung von untergeordneter Wichtigkeit wird. Das sei an nur einem Beispiel deutlich gemacht: Die Reimfolge 'Gipfel' - 'Wipfel' spiegelt durch den Austausch von nur einem Konsonanten am Wortanfang den unmerklichen Übergang im abendlichen Bild, das sich dem aus der Ferne zurückkehrenden Blick des ruhenden Betrachters bietet. Župančič verwendet zur Wiedergabe dieses allmählichen Wandels das Wortpaar *višave* - *goščave* mit einer beinahe gleichgroßen lautlichen Nähe zueinander und hat damit dem Goetheschen Naturerleben und Naturbegreifen als einem Sich-allmählich-Entwickeln aus einer Erscheinungsform in eine andere sprachlich weitgehend entsprochen.⁴

Um die Problematik der adäquaten Wiedergabe stilistischer Besonderheiten in **W o r t w a h l** und **W o r t f o r m** aufzuzeigen, sei der Vers "Die Vögelein schweigen im Walde" näher betrachtet. In der Deutung der beiden zusätzlichen *e* in 'Vögelein' und 'Walde' gewinnt dieser Vers den beruhigenden Charakter eines Wiegenliedverses. Župančič übersetzt hier mit *po gozdu so tiški pospaži* und bleibt mit der Gleichsetzung 'Vögelein' - *tiški* ebenfalls sehr nahe am Ausdruck kindlichen Zutrauens. Im Gesamtzusammenhang dieses Gedichts gibt 'im Walde' gegenüber einer endungslosen Form 'im Wald' ein Moment der Unbestimmtheit der objektiven Realität wieder. Župančič drückt diese Unbestimmtheit mit der Fügung *po gozdu* aus, die mit dem Darüberhinweggleiten des Blicks in den Fügungen *po vseh višavah* und *po vseh goščavah* korrespondiert. Mit dieser dreifachen Verwendung gleichartiger präpositionaler Fügungen erreicht Župančič eine auch hier gleichartige Dekonkretisierung und Ausweitung über räumliche und zeitliche Eingrenzungen hinaus.

Ein besonderes Problem stellen für jeden Übersetzer diejenigen Wörter bzw. syntaktischen Fügungen dar, die durch ihre exponierte Stellung innerhalb der Verszeile eine zusätzliche Akzentuierung erfahren. Somit kann auch die **W o r t s t e l l u n g**

für die Interpretation und damit für die Übersetzung von Bedeutung sein. Auch hier sei an einem Beispiel Župančičs Lösung vorgeführt: die gestaltete Stille versammelt sich in Goethes Gedicht spürbar in den onomatopoetisch wirkenden Wörtern 'Ruh' und 'Hauch', die, jeweils am Versende stehend und damit als Träger des Reims zusätzlich hervorgehoben, in sich selbst zu verklingen scheinen. Die Reimwörter 'du' und 'auch' verstärken die Wirkung dieses Verströmens. Župančič verwendet zur Wiedergabe dieser gestalteten Stille die beiden Wörter *dih* und *tih*, die über die Ähnlichkeit ihrer lautlichen Struktur auch im Bedeutungsmäßigen zusammenwachsen und darüberhinaus als verklingendes Echo der Lokativgefüge *po vseh višavah* und *po vseh goščavah* die Grundstimmung des Goetheschen Gedichts einfangen.

Unter der Voraussetzung, daß der Übersetzer Goethes in den Text eingelassenes Naturverständnis bewahren will, lassen sich der **S a t z b a u** bzw. die syntaktischen Strukturen, in denen die einzelnen Bilder des Gedichts geordnet sind, übertragen, ohne der slowenischen Sprache Gewalt anzutun. Župančič gibt die Aufeinanderfolge der vier aufsteigenden Bereiche der als Ganzes gesehenen Natur in der gleichen inhaltlich-bildlichen Distribuierung wieder -

| | | | | |
|-------------------------------|---|------------|---|-------------------|
| unbelebte, mineralische Natur | : | 'Gipfel' | - | <i>višave</i> |
| pflanzliche Welt | : | 'Wipfel' | - | <i>goščave</i> |
| belebte, tierische Welt | : | 'Vögelein' | - | <i>tišckí</i> |
| menschliches Individuum | : | 'Du' | - | <i>boš ...sam</i> |

- und bewahrt gleichzeitig die formalen Besonderheiten der Vorlage wie Anzahl der Sätze, Enjambement, Rhythmus und Reim.

Dieser letzte Schritt einer Interpretation, die in Goethes Gedicht die Bewegung vom Allgemeinen zum Besonderen, vom Universum zum Individuum wahrnimmt, wird auch durch die lautliche **I n s t r u m e n t i e r u n g** gestützt. Diese Bewegung in sich, die schließlich zum Stillstand aller Bewegung, dem Tod, führt, läßt sich auch aus der Verteilung der Vokale im Gedicht herauslesen. Während in Goethes Gedicht zu Beginn die hellen 'bewegten' Vokale überwiegen und sich das Spektrum gegen den Schluß hin immer mehr zu den dunklen 'ruhenden' Vokalen verschiebt, weist Župančičs Übertragung in der lautlichen Instrumentierung keine derartige signifikante Verschiebung auf.

Gerade im letzten Punkt des von uns an den übersetzten Text angelegten Rasters zeigen sich die Grenzen solchen formalistisch-

strukturalistischen Analysierens. Ein derart atomistisches Verfahren, in dem wir die Entsprechungen oder das Abweichen beider Texte in der poetischen Mikrostruktur aufzeigen, muß im Wissen um die stete Gefahr methodischer Selbstüberschätzung Unbehagen wecken. Das Austeilen von Wertungspunkten in den einzelnen strukturalen Disziplinen erscheint, je tiefer sich uns der Sinn eines Gedichts erschließt, desto weniger gerechtfertigt, bekommen wir doch die Antworten, die wir mit unseren Fragen evozieren.

Vor dem Hintergrund dieser grundsätzlichen Überlegungen läßt sich zu den beiden besprochenen Goethe-Übersetzungen Župančičs zusammenfassend folgendes aussagen:

In der Übersetzung des Mignon-Liedes hat Župančič vor allem Inhaltlich-Vordergründiges wiedergegeben und ist damit an der Oberfläche der Vorlage geblieben. In seiner Wiedergabe von "Über allen Gipfeln ist Ruh" hat er den Typ 'Übersetzung' bereits verlassen; mit stilistisch gleichwertigen, wenn auch abweichend distri- buierten Mitteln spricht er hier in einem Kunstwerk zu uns, das sich aus sich selbst deuten läßt. Das 'Gedicht' *Po vseh višavah* aktualisiert jenes Bedeutungspotential, das im hermeneutischen Verstehen, im Verstehen des Sinns des Gesagten gründet.⁵ Mit diesem Gedicht hat Župančič auf die einfachste und zugleich vertrau- teste Weise das von Goethe gemeinte Symbol aus dem Deutschen ins Slowenische übertragen.

ANMERKUNGEN

1. Jiří LEVÝ, *Umění překladu*, Praha 1963; hier zitiert nach: J.L., *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt a.M.-Bonn 1969, bes.S.19 u. 26.
2. Dieses Lied und das weiter unten erörterte "Wanderers Nachtlid" werden zitiert nach: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg.E.Trunz, in deren kritischem Kommentar sich alle Varianten und zahlreiche interpretatorische Hinweise finden. Die in dieser Darstellung behandelten Übersetzungen sind genommen aus Oton Župančič: *Zbrano delo*, 4 (1967), worin auch ent- stehungsgeschichtlich wichtige Hinweise gegeben werden.
3. Davon zeugen allein über 40 Übersetzungen ins Englische seit 1860 (H.Kindermann, *Das Goethebild des 20.Jahrhunderts*, Darm- stadt 21966, S.110). Übersetzungen ins Slowenische haben neben Oton Župančič auch Lili Novy, Josip Murn, Anton Debeljak, Anton Sovre, Dušan Ludvik, Janko Glazer und andere angefertigt. Hier-

zu vergleiche: Johann Wolfgang Goethe, *Pesmi. Herman in Doroteja*. Ljubljana 1966, S.166. Eine bisher nicht veröffentlichte Übertragung von Ivan POTRČ aus den Jahren 1933/34, die mir der Autor auf dem Župančič-Symposium in Ljubljana (1978) freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat, lasse ich hier folgen:

*Čez vse vrhove
je mir,
čez vse nižine
le dih se
komaj čuti.
Še ptički v gosdu molče.
Počakaj le malo še -
in duša ti mir
zasluti.*

4. Dieses Wortpaar scheint auch der Ausgangspunkt des Übersetzungsvorgangs zu sein. Es werden zwei Schlüsselwörter gesucht, die sowohl in der begrifflichen als auch in der lautlichen Ebene aufeinander bezogen sind, vgl.z.B. folgende Lösungen: *višave - dobrave* (Debeljak), *vrhovi - leskovi* (Novy), *gore - krošnje* (Sovre), *vrhovi - mrakovi* (Murn), *gorovje - vrhovje* (Ludvik).
5. In diesem Zusammenhang sei allgemein verwiesen auf: Hans-Georg GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1972 (jetzt auch: H.G.G., *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike*, prevod S.Novakov, Sarajevo 1978) und auf GADAMERS Aufsatz "Aesthetik und Hermeneutik" in: *Kleine Schriften II. Interpretation*, Tübingen 1967, S.1 ff.

Otokar BŘEZINA

DVA LISTY. Vydává a komentuje Petr HOLMAN.

Úvodem

Když v roce 1932 vydal Emanuel Chalupný u smíchovského Girgala nákladem sborníku *Nová Kříže* první svazek dopisů Otokara Březiny Anně Pammrové,¹ byl si již tehdy vědom, že tato sbírka *dopisů Anně Pammrové, nalezená v Březinově pozůstalosti, přes rozsáhlost svou není úplná.*² Příčin neúplnosti souboru bylo víc. Kromě toho, že se dopis mohl ztratit cestou, nebo že Pammrová některé z nich darovala, vystoupila do popředí další skutečnost, která rovněž ovlivnila pozdější vydání. Po Březinově smrti byla Pammrová navštěvována mnoha nejhrůznějšími lidmi přicházejícími často s jediným prozaickým záměrem: získat pro sebe ukázkou básníkovy rukopisu. Tak se stalo, že některé z dopisů zmizely nadobro, jiné se po čase objevily, jak o tom přeš např. Jaroslav Křemen, spoluvydavatel prvního svazku Březinových listů Anně Pammrové, když se mu zjara 1931 podařilo ve Vídni získat několik dalších úplných dopisů.³ Jak se do Vídně dostaly, je historie jiná; faktem zůstává, že byly nalezeny včas a mohly být ještě zařazeny do připravovaného svazku.

V literární pozůstalosti Arna Sányky, brněnského bibliofila a historiografa, byly před nedávnem nalezeny dva dosud netištěné Březinovy listy Anně Pammrové, po mnoha stránkách pozoruhodné a cenné.

Oba pocházejí z druhé poloviny roku 1897; jak zjišťuje Oldřich Králík, korespondence z tohoto období, důležitého jak pro Březinův růst umělecký (15.září vychází první vydání *Větrů od pólů*), tak i pro vývoj jeho vztahu k Pammrové, má bohužel *vděčné mezery.*⁴

Povšimneme-li si chronologie Březinových listů z tohoto období pozorněji, je zřejmé, že Pammrová od poloviny května do konce roku 1897, tedy v průběhu více než půl roku, obdržela listy pouze tři, přičemž jeden Březinou odeslaný dopis se ztratil se vši pravděpodobností na poště. *Psal jsem Vám ke konci prázdnin, dostala jste můj dopis? Datovaný asi 8. až 10. září? Byl bych nerad, aby se ztratil*⁵ Obavy z nespolehlivosti tehdejších poštovních úřadů se ve stejném dopise objevují ještě jednou: *Až přečtete Mercure (de France - pozn.vyd.) pošlete mi ho; dopisy, které vkládáte do zásilek, pečlivě zalepte.*

*Dochdzejí mne Vaše zasilky rozbalené.*⁶ V úvodě k prosincovému listu, který tuto otiskujeme, se Březina omlouvá za delší odmlčení: *Nemějte mi, prosím, za zlé, že jsem Vdm tak dlouho nepsal. Čekal jsem na knihy, které Vdm současně zasílám, aby dodání mého listu bylo jistější nežli při posledním psaní, které, jak přěte, se stratilo.* Zmínka o ztraceném psaní znamená zcela určitě dopis ze začátku září.

Přítomné dva dopisy jsou datovány 4.července a 2.prosince 1897. Celkový obraz korespondence druhé poloviny roku 1897 je tedy takovýto:

- 12.-13.5. - nejbližší předcházející dopis
- 4.7. - dnes tištěný
- 19.7. - P I, 172
- 8.-10.9. - ztracený na poště
- 7.10. - P I, 172-175
- 2.12. - dnes tištěný
- 23.1. - nejbližší následující dopis v roce 1898

Zdá se však, že ani po doplnění není korespondence úplná. Vzhledem k rytmu Březinových dopisů z tohoto období se lze domnívat, že snad existuje ještě dopis, který by bylo možno časově umístit mezi 19.7. a 8.-10.9. O tomto dopisu, pokud ovšem skutečně existuje, není známo prozatím nic.

Uvedeným obdobím se podrobně zabýval ve třinácté kapitole⁷ své knihy Oldřich Králík. Jakou hodnotu a význam pro objasnění mnoha důležitých momentů nezbytných hlavně pro pochopení Březinova cítění erotického a pro pochopení básníkovy podílu na vzniku romaneta *Dryáda*⁸ přikládá Králík prosincovému listu, jasně vysvětluje z následujících řádků:

Ještě vděněji je stráta Březinova listu, který asi vyprovokoval Pammrovou k napsání Dryády. Řešil v něm pravděpodobně svůj vztah k Pammrové, jak lze soudit ze zmínek lednového dopisu: "Askese, jak jsem o ní v posledním listě mluvil, má slova vřídlná, těžší, z nichž voní všechny polibky, jež není každému dáno střístí do své duše z rozkvetlých keřů mládí"⁹ Kdybychom měli tento nezvěstný list, dověděli bychom se z něho o erotickém dramatu Březinově více než se Setkání¹⁰ a Dryády dohromady ...¹¹

Není možné, abychom se zde podrobně dotýkali všech důležitých a v četných případech nesmírně cenných informací, jež nám oba dopisy poskytují, ať už to jsou vysvětlující poznámky k rytmu vlastního života, k autokritice, která se později ukázala jako hlavní důvod nevydání *Skrytých dějin*,^{11a} k otázce vzájemného vztahu muže a ženy, tak často v dopisech zmiňované, nebo k cestě dobrovolné askese. Slova, která Březina o posledně zmíněném tématu v prosincovém listě napsal,

náležejí k nejurčitějším v celé jeho korespondenci s Annou Pammrovou. Pro tuto chvíli se spokojíme s tím, že oba dopisy předložíme všem zájemcům o Březinovo dílo, kteří v nich uvidí mnohé věci v novém osvětlení a kteří si ostatně svůj obraz o těchto dvou listech a jejich významu v rámci celé Březinovy korespondence s Annou Pammrovou utvoří sami.

I

Nedivím se Vám, že poslední můj list¹² nedal Vám tolik záře, co jsem si přál. Cítil jsem dobře mdlou jeho sklíčenost, když jsem ho dopsal, a byl bych ho nejraději spálil a napsal druhý, třetí, desátý. Je tak těžké říci to neurčité v nás, které je naší vlastní podstatou, vytrhnout celé trsy do sebe srostlých, vzájemně se dusících a vysávajících pravd a - tak nebezpečné! Slova jsou špatnými posly duše; mají svou vlastní fantasi, svůj vlastní zájem i při našich nejintimnějších poselstvích. I do nejjemnějších přiznání našeho vnitřního života přidávají ze své invence. Bytostí této země nikdy si plně nerozumějí. Vždyť interpretace dorozumivací symboliky je nahodilá, dle záře slunce, tlaku v atmosféře, spodních a nejvyšších větrů, dle vzpomínek a nadějí, které právě vykřikly nebo se odmlčely, dle zabarvení mlčení po odpovědi.

V mém vnitřním životě ustavičně stoupají a klesají vlny. Mám týden dva svěžest a sílu, jasno v zraku, důvěru v pevnost svých kroků a jenom teskno z osamění táhne nade mnou; pracuji dychtivě, čtu, medituji, příroda ke mně mluví, slyším tisíce hlasů, z nichž, zdá se mi, mnohým rozumím svým tušením; vlna klesne, dlouhá potopa minulého šera mne sevře, ochromí vůli, jsem zase tam, kde jsem byl, apatický, zvadlý, mdlou rukou sahaje po knize, jejíž hlas zní mi zamlžený, jako nachlazený nocí; čistě fysická únava leží na mně jako tíže, oči ztrácejí hloubku. Quelle vie, ma chère! Má práce vystoupí přede mnou, potlučené torso něčeho, co jsem chtěl, a čeho jsem nedosáhl, výslední akord mých Vladařů snů. I v prvním i v druhém případě myslívám na Vás. Pokaždé jinak, s jiným zabarvením důvěry. Moji pražští přátelé¹³ nabízejí mi změnu mého působiště; místo v městě, protekci. Jak mne to unavuje! Ani nemluvě o tom, že slovo protekce je nesnesitelné mé hrđosti. -- A přece je nutno žít. Vnitřní hlas znova a znova mi opakuje, že jenom slabost vidí cesty potopené v mlhách. Ale pravda: jasné naše dny musejí býti z daleka připravovány. Proto vidím i v

mateřství žhavé tajemství, v němž se potkávají dvě vůle v těžké zodpovědnosti. Neboť silný věří v zodpovědnost, jen slabý bojí se konsekvencí svobodné vůle (v pojetí, které je Vám známo z minulého listu)¹⁴ a rozpíná plachty, aby byl nesen. Ale kam jsme nesení, je smrt. Do krajin života kráčí se proti větru. Vůle je krása muže.

Vaše myšlenky v posledním listě o lásce ženy mají tesknou, silnou šířku, jíž pině rozumím. Nejtěžší bolesti jsou ty, které si bytostí navzájem působí nevědomky. Zde je fatalita. Snad bude někdy jinak, ale dnes, v době přechodní, při každém našem kroku musí někdo trpět. Hluboký sen hr. Tolstého je dosud snem, o němž nelze ani říci, odehraje-li se kdy ve své plnosti na této zemi. Ale co pravíte o utrpení žen (*žena není nikdy milovná*), platí o muži právě tak. Sama jste jednou psala, že žena chce od muže dítě, více ne. Myslíte, že muž - mluvím o lidech s projevenou duší - cítí méně tu touhu po sblížení tak hlubokém, kde muž i žena blíží se k sobě zahalení slávou, jak je jen možno vysnít v nejžhavějším snu, po sblížení v nejvyšší, nejčistší rovině, a že vždy je mu to nemožno? Nevznikla všechna vysoká poesie z této touhy? Od některých hlubokých míst v Dantovi až k oněm zázračným veršům Shelleyova Epipsychidiona začínajícím slovy: *Seraph of Heaven! Too gentle to be human, veiling beneath that radiant form of Woman all that is insupportable in thee of light and love and immortality!*

Za světem muže, ozařován tajemným, nepřístupným sluncem, leží svět ženy; všechno, co v mužově myšlence kvete vonného a silného, vzrostlo v paprscích tohoto světa. I tenkrát, když nepoznal ženu, a snad nejsilněji tenkrát, i tenkrát, když ji nenáviděl (neboť nenávisť vzniká z lásky k dokonalejšímu). Historie lidstva je historií těch tří herců: muže, ženy a přírody. Všichni tři mají si mnoho vyčítat, neboť mnoho si navzájem ublížili. Tragédie každého vyššího mužského života je zaviněna ženou. Tou démonickou mocí, která z ní sálá, a která převrací všechny sny, všechny naděje a bázně, tvoří ze světla tmu, ze tmy světlo, dává zapomenout na slávu, činí lhostejnou pravdu, rozvíjuje nejspodnější slehlá ložiska bytosti - anebo u bytostí ještě vyšších hází do duševního kvasu ferment nemožné, nadpřirozené krásy, věčné. Žízň, rozpětí rukou po stínu. Tragédie i tenkrát, když se v životě muže žena neobjeví. Klamala byste se, kdybyste chtěla v muži vidět pouze žízňivou žádostivost; ale i ta je těžkou kapitolou v životě muže a mnoho hlubokých věcí bylo o ní napsáno od

počáteční kapitoly Platónovy Republiky až k Schopenhauerovi a -- k církevním otcům. Jsou jisté nuance v poměru pohlaví, jemné, nevy-
světlitelné, přicházející jako zázrak, které dávají životu nejsil-
nější a také nejbolestnější jeho chuť, nejpůvodnější a nejžhavější,
zvětšované a idealizované dálkou (neboť v těchto chvílích jsou si
muž a žena nejdál), nuance ozařované jen z nedozírné d á l k y
objetím a vším tím smutkem, co s ním souvisí, iluze iluzí a snad,
vyšším matematickým zákonem reality, jediné pravdivé v tomto světě
snu. Ale umět na váhách lehčích než vítr odvažovat tyto etherne
květy, jak hluboká to moudrost! Moudrost, která jednou stane se ra-
dostí budoucích.

Ale vždy budou bytosti predestinované k osamělosti i ve svém
snu; bytosti, jichž zrak příliš jemný se unaví i sotva nadechnutými
odstíny duhových par a hovořících světél. A skutečnost je tak hrubá,
přející jen tvrdému kroku a silnému, obřímú týlu a páteři ukované z
měděných kruhů. Porovnávám-li ženy svého okolí k mužům svého okolí,
nevidím rozdílu; u obou cítím s tesknem do dálky pohlížejícího rov-
nost bolestí, tvrdých radostí i otroctví. U mužů jako u žen totéž
pochopení a zúmyslné tvrdošíjné spočinutí v realitě, hrubost v oce-
ňování prostředků a cílů, zbožňování síly ač reprezentované krví ne-
bo zlatem, nedůvěru k duchu, opovržlivé usmání k rozletu křidel a
božskou jiskru ztracenou a náhle svítající v zracích a úsměvu. A u
žen jako u mužů tzv. inteligentních dětskou radost z vědění úplně
lhovostných, krátkou peroutkou na ušlapané cesty smetených pravd.
(Je-li kdo neschopen vyššímu muži dnes rozumět, je to - až na oje-
dinělé výjimky - dnešní žena. Máte pravdu: trest za staletí násilí,
ale strašný trest!) Povíme si někdy více o tomto tematú. Vy jste
tak vzácná a výjimečná bytost, že nejsem s to bez vnitřní revolty,
instinktivního vzbouření celé duše vzpomenout na Váš stáv. Ale za-
tím, když už se jednou stalo,¹⁵ neoddávejte se takové prostraci;
věci, které Vás obklopují, nejsou h o d n y Vaší bolesti. Je to
také útěcha, ale možná že lepší nežli všechny ostatní v mém posled-
ním psaní

Přála jste si, abych Vám sdělil své dojmy při čtení Marholmové.
Mohu říci, že mne silně zaujala tato vášnivá, horkým dechem prohřátá
kniha (snad proto, že jsem při četbě tolikrát myslil na Vás). Kniha
obrácená s důvěrou k životu, ke všemu, co je v něm hodno úsměvu, po-
libku a přitisknutí plná víry v radosti těla i duše, ironisující s

lehkomyšlnou koketní vervou, někde k tomu všemu docela vážně akcentovanou, snění osamělých, těch, kteří bloudí daleko od těla v modrých krajinách iluze, zatopených proudy čistého světla procházejícího hmotou jako průhledným prostředím, navzdor těžkým zákonům země. A přece tolik příbuzného dechlo do mého smutku z biografie těch několika žen, které když vstoupily do intelektuálních zahrad, kvetoucích tolikerým poznáním, obracely se smutně ke ztraceným veselím svých jednodušších sester, spokojených stisknutím hrubých paží, radostným zasmáním nehlubokých zraků, které nevidí než povrch, a dítětem, jež jim dá objetí dvou nocí v jediné noci. Typ umělce-diletanta, spokojeného s přátelstvím v intimitě milující ženy, zasloužil by ostřejší analýzy (ale dejme tomu, že by onen umělec byla bytost hlubší; hodil by se pak do galerie trpčících - žen?). Jinak, vezmete-li na knihu vyšší hledisko, mimo hledisko běžné, i sebeinteligentnější etiky-vždy, celkem, tlumočící zákony ženoucí mízu k prospívání druhu-hledisko naše, které vidí v každém životním projevu jiskřící ohnisko tajemných vlivů a kterému je choroba jenom nahodilým názvem pro jisté procesy vnitřní, blíže neznámé, a které chápe souvislost celku jako řízenou jedním zákonem, zdánlivě krutým tam, kde manifestuje jisté zajímavé a nové kombinace citového života, bolestí a složitějších rozkoší - z tohoto našeho stanoviska nestojí kniha o mnoho výše než dobrá beletristní lektura. Je příliš nervózně půvabná, neklidná, s liniemi graciózně lomenými, ale v celku (až na některé kurlózní psychologické postřehy) nehluboká, pojímám-li hloubku jako stvoření prostoru pro zdvižení nádhernějších ideových architektur. Paní Marholmová má příliš mnoho vlastností duchaplné, temperamentní, v jemných smyslných senzacích zkušené dámy, jakou milují svěží a duchaplní mužové, a která miluje růže, literaturu a polibky. Získá-li lidstvo tím, až rozkoš stane se více duševní (tedy rafinovanější) perspektivou, kterou otvírá na konci své knihy, je ovšem otázka. Nepochybují, že se tak stane, a sám jsem před rokem viděl v tom úspěch, ale dnes, kdy jsem o rok silnější, vidím v rozkoši, ať je jak chce duševní, lákání tmy. Možná, že před rokem soudil jsem *sdravěji*, jak zní žurnalistická fráze. Je tak smutno okolo mne, přede mnou a - za mnou, že bezděčně si zvykám na silnější, ale neslazenou dietu myšlenkovou. A snad je to dobře.

Nakonec ještě jedenkrát D.m.Ehe. Teď, kdy jste mi mezi řádky

sdělila i tendenci, s níž Vám byla kniha poslána,¹⁶ nevycházím z úžasu. Tedy tato dialogizovaná anekdota, tak banální, že bych se nic nedivil, kdyby se byla skutečně někde odehrála, toto naivní úsilí sugerovat vášeň a zodpovědnost hudbou drženou v pištivých oktávách komářího letu, měla pedagogickou misi? Vážně mluveno, otázka de l'adultère¹⁷ pro mne vlastně ani neexistuje. Ti, kdož si dali duši, dali si všechno. Dualismus mezi tělem a duší je mi dávno překonaná věc. Užívám slova tělo a duše jako bezděčné konce se běžnému způsobu vyjadřování. Ale dát si duši je složitý, těžký a zřídka se vyskytující zjev, je cestou do hlubin, plnou nebezpečnosti a nepředvídaného, a v případě, jako je ten, o němž mluví ta kniha a skorem všechny romány, se o to ani nejedná. Všechny tyto případy cením ze stanoviska Kreutzerovy sonáty. Ale Kreutzerova s. není poslední slovo o poměru muže a ženy v ú b e c . O povinnosti muže k lásce, jak se někde vyjadřuje Marholmová, nelze také mluvit všeobecně. P r v n í p o v i n n o s t í m u ť e i ž e n y je povinnost k vlastní d u š i . Svou duši učinit zářící a bílou, osvobodit v ní vše, co čeká na osvobození, zvítězit její pomocí ve všech těch zápasech s tmou, která se v nás hromadí ze všech nocí, jimiž jsme prošli, a ze všech světél, která v nás zhasla, to je první a nejdůležitější naše práce. Kdo nám při tom pomáhá, muž nebo žena, je naším přítelem. Nejčastěji bývá to samota. A všechno ostatní přenechat vůli, která naši vůli objímá jako mohutná ruka svírající drobnou ručku dítěte. Ale co považují za hřích a za tmu, je n e u p ř í m n o s t , to jest v y k o ř í s t ě n í z d á n í , f a l š o v á n í s y m b o l i c k é h o v ý z n a m u v ě c í a v z t a h ů , z a s a ž e n í d o v ý š š í p r a v o m o c i . Mám za to, že jenom z této příčiny většina vztahů mezi lidmi má za následek utrpení. O tom bych musel mluvit příliš dlouho; snad někdy naskytne se mi příležitost rozepsat se o tom ve zvláštním článku.

Sborník s mou esejí¹⁸ dostanete v několika dnech. Čekám, až budu k němu moci přiložit novou práci Przybyszewského U moře. Pak Vám pošlu český překlad jedné z novel George Egertonové, o níž čtete v Knize žen. Rozkošná, světlá, jahodami a fialkami vonící práce, zejména poslední stránky plně přidušené, z dálky přes lesy nesené hudby. Jedna z prací, jak je mám rád; sladce smutná, poněvadž přináší pravdu zítřka. Chtějí na mně životopisná data pro Ottův konverzační slovník,¹⁹ (ale do mé pravé biografie, zasloužím-li ji

jednou, přijde také někdo, kdo právě dočetl tento dopis a nenechá zajisté jeho autora dlouho čekat na odpověď)

4.VII.1897 V.J.

II

Nemějte mi, prosím, za zlé, že jsem Vám tak dlouho nepsal. Čekal jsem na knihy, které Vám současně zasílám, aby dodání mého listu bylo jistější nežli při posledním psaní, které, jak píšete, se ztratilo.²⁰ (Byly v něm líčeny prázdninové dojmy, vzpomínka na Žilinu, kam jsem měl s přítelem doktorem Křivým²¹ jet, ale kam jsem nejel, několik poznámek k románu Rémy de Gourmonta v Merc. de France a několik glos k Vaší myšlence o obětování - obětování tíží toho, kdo oběť přijímá; ubírá poměru svobodu; dávat rozumím pouze ve smyslu duševním, kde znamená vzkřísit v spřízněné duši vědomí vlastního jejího bohatství ... A pak, jako vždy, několik výkřiků ze smutku mé umělecké práce ...)

Krejčič v Rozhledech²² nepostihl pravou podstatu mých myšlenkových snah; snad vinou posavadního mého díla, které ani v tak široké, všem větrům otevřené duši nedovedlo zahořet plnými proudy světla. Ale proč mi přeje silnějších zažití, vyburcování z mého mystického zakletí? Nemá snad tušení, že nikdy nebyl jsem blíže životu nežli teď? Že probíhám často za jediný den bohatšími škálami dojmů nežli kdy druhy, od čistých, bílých nadšení až k úplnému přiblížení se soumračným rozcestím, provázeným příznaky, které by znepokojovaly *vděné* lidi? Jak by mne mohlo překvapit a vzrušit jakékoliv zažití, když ztratil jsem běžnou chuť pocitů a slyším i nejjemnější větry jako bouři a smrt ztratila pro mne všechnu hrůzu? A byla léta, kdy myšlenka na smrt vylézala a škrabala jako černý hmyz za zlacenými bílými tapetami luxuriézních komnat těch nejodvážnějších a nejdobrodružnějších snění! Ne že bych smrt volal; vím, že dokud žijeme v tomto světě tisícerych zodpovědností, je třeba s veškerým napětím a heroismem, chcete-li, uvést v sobě v život všechno, co je schopno v nás vyššího života, rozmnožit v sobě život jako oheň rozdmýchávaný silou po léta zadržovaného dechu, jako oheň šířící světlo a teplo k zahřátí unavených rukou, iluzi všudypřítomného zrakům bratří. Všechno oživit, čeho se dotknou naše krky a zraky, neboť účelem ducha je rozmnožit a stupňovat život na zemi k urychlení osudu věcí, *aby se naplnila Písma*. (Ovšemže vývoj živo-

ta jde svým odvěkým vlněním, v mystickém vlivu času, a Leibnizova predestinovaná harmonie, tak záhadná u Leibnize samého - všimněte si např. jeho listů - nabývá z těchto míst myšlenky nových, do ne-
tusené hloubky prolomených perspektiv.)

Myšlenky Vaše o určení ženy četl jsem s hlubokým zájmem. V této otázce je Vaše inspirace nejsilnější a nejoriginálnější. Po-
divuhodně svěží a do krásy zanícená. Vaše koncepce ženy je gran-
diózní sen, je v něm hrůza a rozkoš potkávajících a prostupujících
se světél obou světů. Mám za to, že je Vaší povinností vyslovit se
v této otázce tak plně, jak Vám jen možno, nejlépe románovou formou,
myslím, fragmenty dopisů, bez vnějšího děje, kde by idea následova-
la za ideou volně, bez stylizačního úsilí systému, s celým Vaším
subjektivním, vášnivě zaujatým, nervově rozehraným patosem. Ty hor-
ké výkřiky nenávisti, které šlehají z Vaší lásky! Její stranictví
má zvláštní krásu idejí posvěcovaných vzácnou krví. Jste rozhodně
dlužna veřejnosti zkušenosti své touhy unášející těžkou hudbu od-
vážných idejí, jichž souzvuky a disonance stříkají tak vysoko pod
udeřením hrubého, brutálního světla. Již v dopisech, které přece
improvizujete, jsou celé ostrovy podivných, mámivě dýchajících
květů. Což teprve kdybyste vědomě tvořila, s koncentrovaným úsilím
vůle, s vážením výrazových valeurů, s takovým obrácením ideových
hran, až by zachytily věčné světlo pod úhlem, kdy se rozkládá! Až
byste tvořila s šilenstvím tvořícího, který trpí anemickou, nedo-
statečně vyvinutou, předčasně narozenou ideou, který každou chce
mít zpívající, svěží krví života rozkvetlou, tančící v světle ...
Vím, že Vaše dnešní poměry jsou příliš nepřívznivé, ale neztrácejte
odvahu: kolik Vašich sester žije ve Vašich poměrech bez šifky a
světla Vašeho pohledu? Chtěla byste se vrátit do jejich tmy za cenu
jejich štěstí? Co se týče skepse, nezapomínejte, že skepse je ná-
strojem v rukou silných. Má hluboký význam v ekonomii myšlenky.
Spaluje jako lálpis všechny bující, fantastické novotvary atypických
buněk ideového organismu. Skepse je bolest mystika, ale bolest uz-
dravující z příliš horečných snění. Krásné knize Edouarda Schurého²³
byla by dodala o sto let delšího trvání, kdyby ji byl šťastněji
ovládal. Mistr musí ovládat právě tak oheň, který tvoří, jako oheň,
který ničí.

V mnohém Vám dosud nerozumím; ne že by žena Vašeho snu byla mi
příliš velká - čím větší, tím je mi bližší - ale že muž, jak ho vi-

díte, je mi příliš malý. Snad máte pravdu; a stává se malým, pasivním dle Vašeho slovníku, v okrese, kde žena vládne s takovou suverénností, v mystickém světě, kde minulost se stýká s budoucností a kde každý akt probouzí dřímající svět nezrozeného. Pak by pro pravou velikost muže byla jen jedna cesta: askese. A skorem se tak zdá; neboť nespočívá velikost muže ve vůli? Ve vůli, bez níž by nebylo nic vykonáno, co velkého vykonáno, co velkého vykonáno jest? A polibky zeslabují vůli; pro tajemství ženy a lásky zapomíná muž na tajemství poznání, přestává být ideově tvůrčím a dobyvatelem, vládcem pohybu. Žena je spojenkyní stávajícího pořádku věcí a ve svých bílých, zbožňovaných rukou nese strašný a těžký dar: iluzi pozemského štěstí. Newton? (Povrchní komentáře o degeneraci géníů, které s takovou neslýchanou důvěrou v analogii a zdání postavil Lombroso, mne nematou.) V rozvoji vyššího muže přijdou chvíle, kdy štěstí objeví se slabostí a kdy netouží po něm, ale po svém díle. Nikdo to neřekl krásněji než Nietzsche, ale znám jedno místo ze studia sv. Augustina (XIV. kniha O Městě Božím), kde vzdálená souvislost s touto myšlenkou mne až dojala svou těžkou, asketickou krásou. Nejvyšší a nejčistší sen muže je pozdravit v ženě svého bratra. Není tomu časově tak dávno, co jsem o těchto věcech soudil jinak, blíže běžnému pojmání dne, ale přicházím ustavičně do nových a nových krajín; půda, kde jsem dlouho stál, pálí mne jako rozžhavená. L'amitié d'une femme? Znalí už svatí otcové jeho nebezpečí: žena bojuje vždy magickými prostředky a vítězí vždy, když chce (často ani neví, že chce, tajemná sama sobě). A vím, že i to je ve věčném plánu, ale muži transcendentních snah sluší jedině askese. A ženě také. To se mi zdá být nejhlubším důvodem nepřátelství k muži, jak se jeví v uměleckých pracích geniálních žen současné literatury.--

Dobře píšete o mém budoucím díle, o navrácení se k zemi. Jsou to myšlenky, které i mně táhly duší. Ale neovládám směr své inspirace, jak bych si přál, jako myslím žádný umělec ho neovládá. Zraju a snad ještě pokvetu, oddané ve vyšší vůli. Jediné, co je v mé moci více než kdy jindy, snad: zesílit ještě autokritiku, do ohně hodit, třeba s bolestí, všechno, co kvete ve chvílích únavy, a netrhat zelené, nezesládlé plody na větvích ozářených sluncem; byla by v tom nedůvěra k síle jeho světla. Hledám nové formy pro svou myšlenku: závěr p. F.X.Šaldy v kritice Větrů od pólů je podivuhodně správný,²⁴ jak se dalo ostatně čekat od tohoto nejsilnějšího z našich mladých;

již několikrát stál jsem před myšlenkou stvořit filosofické drama, ne bezživotné pokusy Rénanovy, ale živou, plamennou epopej mystické ideje, jak na ni ukazují některá místa v II.dílu Goethova Fausta nebo Shelleyova Prométhea. A není tomu dávno, co jsem doufal nalézt východiště z vnitřních rozporů mezi ideou a její uměleckou realizací, jež mi otravují všechnu radost při pohledu nazpět, v platónském dialogu. Ale dnes si ještě netroufám, ani tělesného ani duševního klidu k tak velkým věcem nemám. Anebo síly? A pak kletba mých dní, ty hodiny zhasínané, aniž by vydaly světla, v mém povolání!

Štěstí paní Pokorné jsem četl. Hovorná, populární kniha, dnes už trochu archaizující stylem a metodou ... O jiných lidech než my, pro jiné lidi. -- Preissové křivdíte: četl jsem, před lety ovšem, některé její věci a cítil jsem z nich neuvědomělý smutek: tedy blízkost talentu. A ještě něco. V *Štěstí* paní Pokorné dechl na mne tu a tam -- Jinošov:²⁵ Vaše lesy, Vaše myslivna, Váš otec, takový vnitřně silný, typický člověk s pravdou v stisknutí ruky, s nesložitou, ale náhlého vysálání tepla schopnou duší v zraku ... a asociace: zimní dni, snůh, jedno nedělní odpoledne u Vás, zvonící smíchem, který jako přesýpání jehel se třásl v světle, Váš pokoj, jarní chvění v soumraku, růžové slunce kvetoucí mezi zelení oken a měsíc, nad černými stromy, jako kus hořícího magnézia k momentní fotografii nezapomenutelných věcí, které se nepřiřadily ... Kvůli těmto vzpomínkám jsem zavíral knihu - smířen. Ani Neeva,²⁶ ani Mary Robinson-Darmestetter, ani madame Rachilde nedovedla by udeřit první taktky tohoto slabě odstíněného, z dálky zaznívajícího, jako na clavecinu víc jen v tenkých konturách naznačeného Impromptu ... Nestane se Vám někdy, že se podíváte kolem sebe a všechny věci jeví se změněné, podivně jasné a reliéfní, jako by zabloudily do našeho života z jiného života a naše oči nebyly našima očima?

Ale vidím, že už musím skončit, abyste se dočkala mého listu. Kladu do zásilky Baudelaira; četl jsem ho ještě jednou, po kolikáté? A byl zase nový, silný a jediný, zvonící hlas, křísící sonorní echa ve všech světech, od světa tmy a viny až k říším světla, od nichž jako bílé oblaky nás dělí teorie zpívajících andělů ... Umělec vládnoucí zázrakům! Svítání, které viděl samojediný uprostřed spících, dává délku jeho stínu.--

Harmonie du soir: Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir...

A každé slovo šířící se jako světlo na v š e c h n y strany ... Jsem velice rád, že Vám ho mohu poslat; tak dlouho jsem Vám ho sliboval.

Mimo Baudelaira jsem přidal krakovské žycie s referátem a překlady mých veršů²⁷ a Bouškovu přátelskou recenzi v Novém životě,²⁸ přemoženou adjektivy, nepravděpodobnou. Buďte zdráva.

2.XII.1897

V.J.

P o z n á m k y

1. Dopisy Otokara Březiny Anně Pammrové z let 1889 až 1905. S dvěma otisky rukopisů a dvěma fotografiemi. Vydal nákladem sborníku *Nový Říše* Emanuel Chalupný. (Z rukopisů vydala Anna Pammrová, úvodem a poznámkami opatřil Jaroslav Křemen.) Příloha *Nové Říše*, Praha (1931-1932). Nové vydání bylo uspořádáno v komisi Melantricha v roce 1936. Dále uváděno jako P I.

2. Emanuel CHALUPNÝ, Připomenutí vydavatelovo, P I, nečíslovaná strana za titulním listem.

3. Jaroslav KŘEMEN, Dodatky, P I, 219: ... na jaře 1931 shledal jsem ve Vídni u malíře p.T.několik úplných dopisů (z konce let devadesátých), které byly dodatečně zařazeny podle časového pořadí.

Malířem T. je míněn Antonín Josef Trčka (často užívající pseudonym Antios), narozený 7.9.1893, malíř, sochař, stavitel, básník a fotograf. S dílem Březinovým se pravděpodobně seznámil těsně před první světovou válkou a během ní pak několikrát do Jaroměřic psal. Březina mu poprvé odepisuje až 22.května 1922 (v jednom ze dvou dosud známých a teprve nedávno objevených dopisů): *Drahý pane, s přátelského Vašeho listu, s Vašeho slohu a písma poznávám, že jste byl oním neznámým dopisovatelem, jenž v dobách vřelých hrůs vzpomínal na mne z bojiště krádejnými pozdravy básníka a bratra. Tisknu Vám ruku vroucně. Duchovní setkání tak mocně je vždy svědectvím společného díla v oblastech, které jsou skryty našemu pozemskému zraku.*

Bezprostředně po Březinově smrti (25.3.1929) žádá Trčka Annu Pammrovou o svolení vydat některé z Březinových listů. Pammrová se o tom zmiňuje např. v dopise Almě Křemenové z 26.května 1929:

Tyto dny očekávám návštěvu jednoho z nejupřímnějších čtenelů zesnulého O.B. Je to vídeňský Čech malíř Trčka a má v úmyslu přeložit některé ze smírných dopisů a sprostředkovat jejich německé vydání.

Vydání dopisů však bylo dlouho odkládáno. Pammrová o tom píše např. v listě Marii Ježkové z 1.září 1930:

Člověk, jenž mne před rokem přemluvil, abyh mu svěřila část dopisů, přijel tento měsíc opět ke mně. Co před rokem opsal zde tuškou (a pak ve Vídni strojem), to nyní teprve korigoval. K d y to bude vytištěno, věřím boží. On slibuje ovšem, že se tak stane koncem t.r., ač sliboval stejně minulého roku.

K zamýšlenému vydání tehdy nedošlo, dopisy byly po dlouhých průtazích vráceny a zařazeny do vydání E.Chalupného.

4. Oldřich KRÁLÍK, Otokar Březina 1892-1907, Logika jeho díla, Melantrich, Praha 1948, str.200. Dále uváděno jako K.
5. P I,172
6. P I,175
7. Svědectví korespondence, str.197-207
8. Romaneto Anny Pammrové, literárně filosofický pokus o vytvoření nové, vyšší žany jako typu. Rukopis této práce Pammrová Březinovi poslala někdy mezi polovinou prosince 1897 a polovinou ledna 1898. Březina na něj reaguje hlavně ve svém dopise z 23.ledna 1898. Z následujících slov je zřejmé, jak si této práce cenil, i když na některých místech Pammrové doporučuje úpravy nebo přepracování:

Umělecky mluveno, je Vaše Dryáda jednou z nejpodivuhodnějších knih, které jsem v poslední době četl. Vír hlubokých a těžkých nárazů skutečnosti a nejobdivnějších dobrodružství snu. Je málo lidí, kteří by dovedli v celé síle pochopiti její vnitřní rytmus, neodstrašení formou na mnoha místech tak disonující.

9. Dopis z 23.ledna 1898, P I,175-180

10. Anna PAMMROVÁ, Prvé moje setkání s Otokarem Březinou, Ženský obzor 24, 1929, č.3-4, str.44-46. Rukopis má datum 1.8.1897. Jaroslav Křemen píše o Setkání ve svých poznámkách k Březinovým dopisům toto:

A.P. vypravuje v něm, jak jsou na návštěvě u jedné své známé, spatřila z okna, za sychravého listopadového soumraku, dvě mužské postavy, básníka, jehož dosud neznala, v průvodu jednoho místního občana. Jediný prvnt pohled na neznámého zanechal v ní tak hluboký dojem, že stěží došla domů. Strávila bezesnou noc. Postavu neznámého, o němž již svěřila, kde bydlí, viděla od onoho večera v zimních představách stále před sebou. K domu, kde bydlil, táhla ji neznámá síla. Konečně, dodavši si odvahy, jednou vstoupila. Domek patřil známé jí truhlářské rodině. Usedla v truhlářské dílně uprostřed děti a tam poprvé s básníkem hovořila. Upoutaly ji jeho šedé oči, malá, zatrpklé se usmívající ústa a hlas. Mluvili o Rousseauovi. Na odchodu loučila se s pocity smutku a osvobození: "Již chvíli otvíráš. Pořád držím kliku, ten zpropadený zděk nechtl povolít. Konečně! Podám mu ruku spěšně a nevíš, jak jsem se dostala na silnici. Měsíc svítil a na zemi sněhový poprašek jako rozlité stříbro. Mraky se honily po obloze - svět byl tak ohromný - tak ohromný, jak nikdy dosud. Bylo smutno, sladce smutno s toho nočního šera a zdáně už přítěry nezastavovaly moje kroky. Přijdu ke křesli, kleknu na kvádry, položím hlavu na železnou mříž ... Byla to tichá oběť? Tiché dtku-vsdání? ... Tichá prosba za jeho duši? Nevím ..."

A.P. líčí pak další setkání:

Minuly týdny, setkali jsme se podruhé-a potřetí-a ještě několikrát. Mluvili jsme a - nemluvili. Mluvili o literatuře, umění, filosofii, přírodě-nemluvili o vnitřních světech svých-nemluvili o světle transkosmickém, oslňujícím veškeré tvorstvo ... Duše moje se zastavila po dlouhých, trapných, bludných cestách: odpočinula si. Pokaždé, kdykoli jsem se s ním osobně setkala, zdálo se mi, že jsem mu duševně dle; pokaždé, kdykoli jsme se rozešli, jako bych mu byla duševně blíže.

Minuly měsíce a odešel.

.... Odešel. A když mi naposled podával svoji ohladnou ruku,

doznala jsem, že nemožno mi odloučit se od této duše. Tak nemožno, jako je nemožno svrtnit vědné zákonky ... Přišel, rozsvítil světlo, začel, ale světlo svítil a nehasne. Resonance jeho duše bude znít po staletí Uměncům.

Nás nezasílilo vzplanutí vědně, kterd ztroskotává duše; my se nikdy nelíbali rtem, ohvějícím se a blednoucím v blízkosti smrti; my si nepřísahali lásku, kterd jsouc přísahou sama o sobě jedinou, každé přísaze se vymyká. Spojení prapřincípem, nemůžeme být odloučení ...

11. K, 200

11a. Za Březinova života tento druhý díl jeho próz nikdy nevyšel, i když se několikrát o jeho vydání jednalo. Samostatně byly tištěny pouze čtyři eseje (Jediné dílo, Zrcadlení v hloubce, Smysl boje a Přítomnost). Posmrtná část Skrytých dějin (Dílo smrti, Skryté dějiny, Stavba ve výši, Slovo, Oslnění svobody a Mír) vyšla ve dvou vydáních v brněnském nakladatelství Blok v roce 1968. Kniha zde nese název Eseje z pozůstalosti. K prvnímu úplnému vydání Skrytých dějin došlo až v roce 1970. Knihu vydalo nakladatelství Melantrich jako třetí svazek edice České myšlení.

12. Z 13.května 1897, P I, 165-172

13. Těžko zde říci, kdo tehdy Březinovi místo v Praze nabízel, dostupné tištěné i nepublikované korespondence z tohoto období mlčí.

V pozdější době usilovala o Březinovo přestěhování do Prahy např. Růžena Svobodová, která dopisem z 22.listopadu 1918 tlumočila nabídku kulturní komise Národního shromáždění:

Mám Vás poprositi, přijal-li byste místo archiváře Národního shromáždění ... ptám se nikoli bez bázně, že již touto odzkou ruším Vás klid.

Kdybyste k nám přišel - vždyť byste mohl bydlet za městem, v doměčku se zahrádkou, nebo v strahovském klášteře, kde je velká zahrada a kde by Vám Praha ležela u nohou a nerušila Vás. Je možno žít v Praze a žít v samotě, v jaké žije třeba Šalda ... Březina odpovídá dopisem z 27.listopadu téhož roku:

Milým přítelům, jichž krásné a čestné nabídnutí jste mi laskavě oznámila, děkuji vroucně za bratrskou jejich pomoc. I když není mi možno přijmouti nabídnutého úřadu, toho nejpodstatnějšího bude, jak doufám, dosaženo: oo mám ještě říci k doplnění svého díla, řeknu.

14. 13.května 1897, P I, 166:

Problém svobodné vůle, po staletí rozpalující duše, je zatím jeden z problémů, jichž rozřešené není dáno životu na této zemi. Propast naší vlastní bytosti se vědecky zavře za námi a pokryje naši odvahu tmou. Já, jenž věřím, že země je pouze zahradou symbolů a nekonečných perepektív, vidím symbol i v tom, oo nám není známo. Každé mlčení na naše otázky je znamením, že nepřišel čas, abychom směli porozumět odpovědi. Pro něž cíl je třeba, abychom krádeží v nejistotách. Zháda svobodné vůle symbolizuje mi němý rozkaz, abychom věřili, zatím, v tomto životě, svému instinktu, který nás udržuje v iluzi, že svobodná vůle je e t . V této iluzi jediné jest možný vývoj. Jen když věříme, že se můžeme povznést, povznášíme se. Každý magický akt počíná koncentrací vůle. Víra v svobodnou vůli podmínuje víru v zodpovědnost. Bez zodpovědnosti není etiky.

15. Manželství Anny Pammrové s Františkem Krohem (z něhož se 26. října 1893 narodil syn František) skončilo rozchodem. Korespondence s Otokarem Březinou byla v té době (od 10.5.1893 do 17.4.1896) přerušena. Viz poznámku 16.

16. Knihu "Die morsche Ehe" poslala s největší pravděpodobností Anně Pammrové její sestra Eleonora, která se domnívala, že Březinův myšlenkový vliv byl hlavním důvodem rozbití jejího manželství. Březina odpovídá v dopise z 13.května 1897:

Přemýšlel jsem s nepokojem o tom, co napsala Vaše sestra o mém vlivu. Ne bez účitek proti sobě samému, víte, kdo má kus duševní práce za sebou, dovede být sám k sobě tvrdší nežli je dno člověku pudovému. Nemí vůbec jiné bolesti nežli bolest s nedokonalostí, stáde a stáde zní mi v duši tato věta, již ukončil jsem poslední jeden svůj článek (Nejvyšší spravedlnost, poprvé byla tato esej otištěna ve Sborníku pro filosofii, mystiku a okultismus I, č.6, v červnu 1897 - pozn.vyd.).... Ale tam, kde celou svou touhou chtěl jsem sobě připravit štěstí otevřít před Vámi krajiny myšlenky, pro něž jste zrozena, a kdy jsem přicházel k Vám, abych se zpovídal ze svého duševního nepokoje, z těch krizí, jimiž dnes procházejí mladý duch, z těch nadějí, které přede mnou otvírá a zatmívá, znova otvírá a v modrou dálku klade mé snění o velkém umění, tam, kde Vaše odpověď byla mi povzbuzením a Vaše povzbuzením silou, tam jsem

Nechtěl jsem vnést nepokoj do Vašeho života, bolelo by mne, kdyby někdo Vám tak blízký jako Vaše sestra se to domníval. ... Necheť, aby mě listy čintily Vás nemocnou. Spalte je a napište Vám jiné, svěžeji, dovedu-li.

.... Odmítním se, je-li Vám třeba klidu. Nejsem z těch, kteří dovedou přinést obět, jen když byla výslovně žádána, a kteří by neměli dosti jemnosti, aby porozuměli mlčením.

17. Pammrová se k celé situaci vrací ještě v jiném svém dopise:

.... I bolestí mění svou formu a podstatu, tak i moje utrpení dnes je utrpení s vědomím zlomené vůle, zmařených sil Je jako besedný jícen uhasínajícího vulkánu, který uvnitř látky svoje stravuje a nad tím těžký, blesky přesycený mrak. A dvě strašidla, jedno černé, druhé bílé: nešťastné moje manželství a nešťastná mystická láska A proto Lenora mne chtěla kopnutím probudit se sna, který se jí zdál pro moje rodinné blaho nebezpečným. Znáte ostatně moje názhledy stran hloupé otázky de l'adultère. Nejohevnější je dývatí tělo bez duše, je-li to vůbec možné. Mám za to, že není.

18. Jedná se o esej *Nejvyšší spravedlnost* zařazenou později do prvního svazku Březinových próz *Hudba pramenů* (1903). Poprvé byla otištěna ve Sborníku pro filosofii, mystiku a okultismus I, č.6, v červnu 1897. Podrobnější poznámky k tomuto i k dalším esejům možno nalézt ve druhém svazku (Próza) akademického vydání díla Otokara Březiny (uspořádal dr.Miloslav Hýsek, Melantrich, Praha, 1933).

19. Heslo pro Ottův slovník naučný zpracovával Sigismund Bouška, který také o zaslání některých biografických údajů Březinu žádal (19.června 1897):

Milý příteli, piši Vám po delší době a nespěch. Redakce Nauč. slovníka mě žádá o některé články pro Slovník a mezi nimi

o *článek* *J e b a v ý V d c l a v* (*Otokar Březina*).

Pan Balda přikládá list a žádá mě, abych Vás poprosil ad hoc o data ži v o t o p i s n á . Je to tedy věc nutná, nevyhnutelná a prosím, byste mi vzor své až tuze velké skromnosti vyhověl. Napište mi vše, žeho je třeba vědět v životopisu básníka. Mám psát ne akademicky, se slovníkděsky, ale vřele. A to učiním.

Tedy Vaše nacdndle. Zdraveň jména Vašich románů v rukopise, neuveřejněných. Jak nazvete třetí své dílo básnické, kdy je vydáte, co máte v plánu definitivně. Vydaté 2 první a toto 3. v jedné knize, jak jste mi loni se zmínil? Vůbec v y s p o - v í d e j t e se mi důkladně, jsem neúprosny.

Březina odpovídá dopisem z 9.VII.1897, který podobně jako celý rozsáhlý soubor korespondence S.Boušky a O.Březiny nebyl dosud nikde uveřejněn:

Milý příteli, nemějte mi za zlé, že jsem Vás nechal na odpověď skorem tak dlouho čekát jako posledně Vy mne; proč jste mi nenapsal, že věc tak spěchá? Byl bych Vám vyhověl milerád mnohem dříve, vzdor tomu, že marně hledám v posledních dnech světlejší nálady, abych mohl do svého listu hodit trochu světla, jak bych si přál.

Tedy ta životopisná data. Narodil jsem se v Počátkách, v Tdorskú v Čechách 13/9 1868. Vyšší rediku jsem studoval v Telči na Moravě, kde jsem maturoval r.1887. Pak jsem se stal výpomocným učitelem v Jinošově u Náměště nad Osavou a za rok nato přijal jsem místo v Nové Říši. To je vše, co mohu napsat o svém vnějším životě. Dobrodružství moderních lidí odehrávají se v duši. Každý, i ten nejchudší a nejosamělejší duševní život je plný tajemství a hloubky.

Vedlo by mne příliš daleko, kdybych chtěl dopodrobna líčit celou tu dlouhou cestu, než jsem se dostal až tam, kde dnes jsem a kde v jasnějších vzduchu je čistší rozhled, letní konstelace nad hlavou, víra v hluboký smysl v duši; všechny ty horečky nadějí a sklamaní, hymnická nadšení víry a ironická ticha skepsí, tajemství slabosti a síly, zraky unavené a rozbolavělé od bodavých, ostře odtínaných pruhů světla a tmy, které v stálém střídání šňhají cestu hledajícího, porozumění vnitřnímu smyslu bolesti a důvěrné spočinutí v moudrosti vyšší Vůle. Literaturu, která na mne v těchto letech přípravy působila, znáte. Každé nové knize, kterou jsem si opatřoval, posílal jsem vstříc své nervozní, dlouhou připravovanou mišer a očekávání. Je mi teskno, když si vzpomenu na ty nesčetné strdanky, které jsem začínal číst se zděratí, a které jsem dočítal unaven a zklamán, a zase jiné, které mne držely v zajetí jedněch obsorů, politických tisící měnicími se světly jednoho výhodu a jednoho západu po dlouhé měsíce; na ty verše, které jsem miloval, psal a pdílil, dčila, jichž nezdar mne právě tak překvapoval jako zdar, neboť nejsilnější myšlenky mají vždy zhadný vznik, přicházejíce v slůvě nepředvídaného a čekající na svůj čas jako květy, nejkrásnější, rozvíjící se samy uprostřed větrů a žhavého světelného deště, nerofukovný dychtivou netrpělivostí, nečekající zraků, a přece k rozkoši toho, kdo je vidí najednou, jako svědectví věčné Vůle, která seje svou setbu pro tisíciletí.

Sndse se mi hovoří o těchto věcech nežli přše; setkáme-li se zase, jak doufám a jak se těším, a bude-li Vás to zajímat, povím Vám o tom více. "Román Eduarda Brunnera" a druhý, nedokon-

žený, považují za přípravu pro svou uměleckou činnost; podaří-li se mi uskutečniti svůj umělecký sen, vrátím se ještě jednou, později, k této formě, nad jiné schopné státi se deníkem duševních událostí, dáti plnou, bohatou rozmanitost slovu a zachytiti i ona nejjemnější, několikerým odrazem se slaběná světla, potpějící v mlhu, nazvanou skutečností, tajemství událostí a věcí. -- Na ten čas ukončuji, jak Vám znám, třetí knihu svých veršů (na téma: "A básně soumraků dýchala v tušené jejíh jak cesty v zahrádkách neviditelných, jichž vůně n o c í se zesílila"), knihu, která vyjde po prázdninách, a chystám knihu poetických próz na filosofická témata, a něž ukádku četl jste v Rozhledech ve známém Vám článku Tajemství v umění a v Sborníku pro Mýtiku v práci Nejvyšší Spravedlnost.

Jak se na umění dívám, víte lépe než kdo jiný z loňských našich rozhovorů v Nové Říši a z mnohých míst v dopisech, které jsme spolu vyměnili. Dojdu-li, kam touším, těžko říci, neboť nelze ničeho slíbiti v umění.

Myslím, že těchto pár slov stačí Vám k informacím pro několik řádek, které chcete laskavě věnovati mé činnosti, dosud, vím to s jistotou až příliš bolestnou, tak vzdálené od oněch výšší, na nichž se mluviti rozhodující slova vládnoucí času. Ale naděje je krásou, silou a výšší mladého uměleckého života. A ke komu by mluvila naše naděje sugestivněji nežli k přátelské duši?

Ještě po čtyřiceti letech Bouška vzpomíná na článek v Ottově naučném slovníku (Zvon, 39, 1938-1939, č.46, str.638):

Vzpomínám na zajímavý případ s redakce Ottova naučného slovníku. O básníku Otokaru Březinovi nemohl slovník přinést heslo při příměně B, neboť tehdy ještě Březina byl neznám. Teprve při příměně J redakce přidala mě o životopisný článek pod heslem Vdclav Jevavý. Napsal jsem žádané a poslal redakci. A tu stala se podivná věc: tehdejší autority na českém Olympu byly uraženy. Článek oddl se jim býti dítkyrambem, nesaslouženou chválou problematického začátečníka. Novotář B. byl jim nemilým vetřelcem na Olympu a nescházely ani posměšné epigramy na něho v literárních revuích starých pánů, akrdtka článěk neměl být vsat do naučného slovníku. A tu se ukázal charakter Šaldův. Řekl rozhodně své "Ne!" a povídal: "Článek Bouškův bude otřášen tak, jak byl napsán." Dnes zdá se to naivním a nepochopitelným, ale stalo se to.

Heslo tehdy vyšlo v Ottově slovníku naučném, svazek XIII, str. 151, nákladem J.Otty, Praha 1898.

20. Pravděpodobně dopis z 8.-10.září 1897.
21. MUDr.Karel Křivý (1866-1902), lékař v Nové Říši, oddaný ctitel a přítel básníkův. Podrobně o něm jedná druhá kapitola práce prof. Otakara Fialy Studie s novoříšského období Otokara Březiny, Rozpravy Československé akademie věd, roč.79, seš.9, Praha 1969 (Řada společenských věd).
22. S Františkem Václavem Krejčím byl Březina v přátelském styku od roku 1894. 22.září 1897 mu posílá svou třetí básnickou sbírku spolu s těmito řádky: Milý příteli, současně s tímto listem zasílám Vám třetí svou knihu Větry od Pólů. A jestli některý její jaanější verš dovede ospravedlniti sympatie, které jste mému umění vědy tak vládně vetřic přindšel, žeho si mohu více přátí?

Krejčí pak v *Rozhledech* (roč.VII,č.3,1.listopadu 1897, str.133-134) uveřejnil svůj posudek (Otokar Březina: *Větry od pólů*. Básně-S uměleckou výzdobou od Karla Hlaváčka), kde v závěru píše:

Tato kniha je už Ultima Thule uměleckých a lidských sil - co by chtěla přinést ještě další? Ale nechťsi; básník je si asi sám dobře vědom tragiky takového vzepětí, a kdo by ho chtěl varovat od toho, aby vyplnil až do posledního slova své poslání? A je-li mu souzeno, aby jako motýl v plameni byl sežehnut ždrem toho mystického slunce, za nímž leží a pro jehož plameny zapomněl na barvy a vůně pozemské, bude to jen los, hodný jeho umělecké síly. Ale vidím pro něho možnost ještě jiné cesty a kladu si otázku: což kdyby tento "vladař snů" spočinul zas jednou na pevné zemi, napojil se jejími šťávami, dal svému oslněnému zraku odpočinout si na vltčné její zelení a svého ducha, opojeného až do zvrátka a zemlení kmitáním nejasubtilnějších forem a linií, posílil na hutných a sdravě vzrušujících rediných dojmech? Kdyby tak něco silně zažitého, nějaký prudký otřes nebo změna prostředím probudily našeho básníka z jeho mystického zakletí? Jaké by to mohlo být obrození jeho umělecké síly, jak by se vzedmula napojena novým životním obsahem, jaké bohaté oplodnění by tu as nastalo s toho zasnoubení spirituálního s rediným, mystického se smyslovým? Ale je těžko a nevděčno sledovati dle takovéto možnosti. Umělci mají svá fata. Snad je Březinovi navždy saklááno, aby svůj umělecký majestát potřešnil dotekem života. Snad zajde do světa, kam ho nedovedeme sledovati a kde se nám odčistí, ale tím se nestane v očích našich menším a nám méně dražším. Tolik je však jisto, že psychologický případ, jež poskytuje, md ve své čistotě a charakterističnosti málo sobě rovných v dějinách umění.
Po uveřejnění tohoto článku byla vzájemná korespondence přerušena a k jejímu obnovení už nedošlo.

23. Edouard SCHURÉ (1841-1929), *Les Grands Initiés* (vydána 1889, německý překlad 1907). Kniha měla pro Březinovo myšlenkové zrání nemalý význam. O.Králik přímo uvádí (K 210), že kniha měla pro jeho myšlenkový život význam neobyčejně hluboký a trvalý. V dopise Anně Pammrové ze 6.října 1897 o ní píše:

Letos o prázdninách jsem si ji koupil a denně bloudil jsem s ní po našich lesích, v rýchých smutcích bílého dopoledne, víte, v těch smutcích slunečného ohně, když les kus po kuse se zapaluje zelenými plameny v dlouhém, melancholickém vřentí neviditelného života a osnovy jemných strun, napjaté od obzoru v obzor, praskají ždrem v květicích akordech, dosnávajících v duši. Sedával jsem s tou knihou zbožných snů, jak nám je zachovaly věky, několik dní letošního modra nad hlavou, dušič undšenou v modro, které se nezaohvívá našimi oblaky. Podivný leštění hmyz svíjí se v kudrnatém mechu. Jak souvislost je mezi životem a klesnutím našich slomených křídla? Co jest involuce vyšších a vyšších oblastí světla? A to nevyšlovně teskné spočinutí v Prvotním, kterého nebudeme viděti očima země, kterého nebudeme vdechovati. Žít z ní země, a jaký půvab s nasycením b e z ž í t z n ě ? ... Myšlenky leží nad vlní a několik ironických, vřudypřítomných bolestí vsouře; bolesti, které se ztrácejí v jemnosti vašich analys, o jejich existenci za čtrnáct dní nebudete vědět, a přece ve vás rafinované ladí strunu za strunou, pro svou improvizaci. Jak jsem slabí a jak rád by člověk padl někomu do náruče a plakal v takových chvílích

24. František Xaver ŠALDA, Větry od Pólů, *Literární listy*, 19, č.1, 1897, str.7-9. Březina zde má na mysli slova: *Zdá se mně, že dialekticky metafyzický a symbolický ráz poesie p. Březinovy bude žádat větších scén, povede k ní snad také vnitřním dynamickým svým životem a složí snad něco jako filosofické drama nebo dialog.*
25. Jinošov - vesnička u Náměště nad Oslavou, kde Březina zahájil v roce 1887 svou učitelskou dráhu. Místo prvního setkání s Annou Pammrovou. Viz také poznámku 10.
26. Neeva (někdy i Antieva) - Anna Pammrová.
27. Maciej SZUKIEWICZ, Ze współczesnych Czech, *Życie*, Krakow 1897. Ke stručné informativní stati jsou zde připojeny i první překlady Březinových veršů do polštiny (ó sílo extasí a snů, Modlitba večerní).
28. Sigismund BOUŠKA, Nové knihy-*Forum Nového života*, roč.II, č.11, 1897, str.295. Bouška zde kromě jiného píše: *Jeho nová kniha je jistě nejumělečtější věc letos vydaná, a je to jedna z nejobsažnějších, nejplnějších věcí ve světové literatuře vůbec. Cizina nesná dosud česky, ale až se naučí naší řeči, Březina bude nejlepšími duchy světa na rukou nošen. Jeho verše jsou jedinou modlitbou k Vládncovému, Věčnému, Nejvyššímu. Je to téma nejvyšší, nejdůstojnější básnickovy lyry, nejtěžší, nejhlubší, nejobsažnější.*

Miroslav ČERVENKA (Praha)

BŘEZINŮV VÝKLAD "SVÍTÁNÍ NA ZÁPADĚ"

Věnováno Milanu Jankovičovi k padesátinám

I když v pozadí následujícího rozboru stojí nějaká obecná představa o konkrétizaci, nejsou teoretické kategorie jeho předmětem; co nás v této chvíli především zajímá, je poměr dvou konkrétních textů, básnické sbírky a autorovy interpretace. Ptáme se, jak to bylo, a nic nám nevadí, když z našich odpovědí nebude vyplývat nic dalšího, hlubšího, podstatnějšího. Potěšení ze styku a obcování s výtvořem musí mít v uměnovědě místo i v celé své samoučelnosti: jinak bychom brzy ztratili smysl pro samoučelnost výtvořů samých.

1. Necelé čtyři měsíce poté, co začala korespondence obou literátů (a během této doby si byli stále bližší), se Sigismund Bouška obrátil v dopise z 12.-13. června 1896 na Otokara Březinu s prosbou o sdělení *hlavní myšlenky a ideje* jednak celé (právě vydané) knihy *Svítání na západě*, jednak jednotlivých jejích básní. Žádost byla podnícena Bouškovou prací na velké studii o Březinovi, otiskované vzápětí v revui *Katolické Moderny Nový život*.¹⁾ Březina, který se s podobným požadavkem nesetkával poprvé,²⁾ vyhověl v nedatovaném dopisu z druhé poloviny června 1896. V přesné shodě s obsahem korespondentovy otázky se přitom omezil na to, co sám nazval *základním rozložením myšlenkových nití*. Takové omezení necítil v té chvíli jako násilí, neboť chápání vlastního díla jako poselství o smyslu života, jako orientující a nabádatvé koncepce ideové a mravní nabývalo u něho stále více půdy.³⁾ Spoluúčast specificky uměleckých elementů na tomto poselství pokládal pro sebe za něco samozřejmého, co není potřebí analyzovat zvlášť. *O umělecké stránce svého díla Vám psát nemusím*, podotkl v komentáři ke svému výkladu, a Anně Pammrové v květnu 1896 napsal: *Forma stojí na vyší myšlenky rozumí se přece sama sebou. Styl souvisí s celou bytostí autora, se sensibilitou jeho nervové soustavy, s temperamentem, s celým vypracováním názoru na věci. Originálnost je u mne měřítkem autorovy hloubky a síly. V tom spočívá jedno z největších tajemství přírody: v odlišenosti duší, v hlubokých propastech, které se otvírají mezi jednotlivými dušemi v nesčíslné škále odstínů, jimiž se odráží tajemství v duších, v každé jinak a vždy totéž. Umě-*

lec je proto umělcem, aby sestoupil až do těchto hlubin; jakmile sem sestoupil, má až do smrti co povídat a pořád bude originelním.⁴⁾ Styl je Březinovi spjat s originalitou, a ta je legitimací společenství silných, těch, kdo sestoupili do hlubin: důkazem, že jejich poselství stojí za vyslechnutí. Byla-li předložena, můžeme se už věnovat pravdě poselství samého. Takový je asi v této chvíli Březinův - ne právě konsistentní - postoj k této otázce.

Březinův výklad je ovlivněn potřebou vyjádřit blízkost a distanci k Novému Životu a k víře jeho autorů. Při prohlubujícím se vzájemném vlivu, ve chvíli rozhodnutí publikovat báseň Královna nadějí v orgánu Katolické Moderny, básník opětovně v dopisech Bouškoví s úzkostlivou přesností definuje svou pozici vně ortodoxního učení církve. Proto také svou interpretaci SZ označuje jednou za *vágní, příliš všeobecně pojatou*, to z hlediska věřícího, jednou za *přímochárnou a schematickou*, to z hlediska *složitých konstrukcí* uměleckých, z nichž jako *základní linie* byla *vyňata*.

Ale obdobné napětí mezi přiblížením a distancí platí i pro Březinův vztah k sobě samému, respektive k sbírce, kterou v dopise komentuje. Při ohlédnutí - z nepatrného odstupu - na své Svítání na západě stál zároveň Březina na prahu budoucích Větrů od pólů, přesněji jejich úvodního období z léta 1896.⁵⁾ V této době prudce zesílil jeho idealistický optimismus; v prostorové perspektivě kosmického řádu a časové perspektivě vývoje k budoucí dokonalosti dostává i utrpení pozitivní smysl; vše se stává složkou nebo stadiem vítězné spirituality, ale pro individuum to není obětí: vládne-li silou a vůlí, uchová si identitu a v drtivém tlaku obecného, v úpalu kosmického zraní ještě zesílí.

Sbírka Svítání na Západě pochopitelně jako celek neodpovídala této poloze. V takových situacích Březina nejednou zdůraznil distanci, nespokojenost s vykonaným dílem a jeho nižší hodnotu ve srovnání s tím, co chtěl mít nebo co vytvoří. Učinil tak i v dopise o měsíc starším než ten, kterým se zabýváme.⁶⁾ Ale v našem případě volil opačnou cestu: projektoval do interpretace SZ leccos ze svého názoru v době, kdy tuto interpretaci - spolu s prvními básněmi Větrů od pólů - psal. Sám to ostatně v textu lojálně přiznal.

2. Uvedeme teď konečně tento text.

Dva proudy myšlenek tvoří podstatu mé práce: poměr lidské duše k vědnému tajemství a přesvědčení o mystickém určení bolesti, jako nástrojů vyšší ekonomie. První odráží se skorem ve všech pracích mé knihy: Prolog, Vteřiny, Ranní Modlitba, Proč odvracíš se, Zám, Vladaři snů. Druhý zejména v číslech: T a j e m s t v í b o l e - s t i , Podobná noci, a v některých číslech jiných.

Z vůle Nejvyššího prochází duše bolestným a n e m pozemského života (Slyším v duši, Předtuchy).

Nesmrtelná a zápasící z r a j e pro vyšší účely ("tajemné léto"), které leží dletem na této zemi (Mýtus duše, Víno silných, Modlitba ranní), dletem mimo náš viditelný svět (Prolog, Mýtus duše, Tajemství bolesti, Svítání na Západě, Předtuchy).

Účely mimo náš svět vymykají se našemu poznání, které se dusí, když nemůže dýchat časem a prostorem (Vladaři snů, Vítězná píseň).

T u š í m e j e v okamžitých blescích poznání stupňovaného extázi a snem Svítání na Západě .

Náležející původem jinému světu nežli náš soustředí duše v sobě paprsky m i n u l é h o i b u d o u c í h o . (Nemohu se Vám rozepsat o tomto bodě; chvat, s nímž tyto poznámky na papír házím, učinil by jistě odstavec tento nesrozumitelným. Znáš se už.)

Nejzáhadnější květem, k němuž směřuje pozemský život, je p r o o j e v e n í d u š e v j e j í n a d p ř í r o z e n é k r á s e . (Víno silných.) Proto staletí zápasů, bolestí, životy trpících, hledajících a svatých. Svatých minulosti i budoucnosti. Těch, jichž duše s nejvyšší na zemi možnou volností sahá k závažným zjaasněním poznání, rozpětím lásky, andělskou čistotou a mocí vůle, podmaňující si tajemným živem věci a síly. Oni jsou nejvyšším vítězstvím života na zemi.

Tato poslední témata jsou ve Svítání jen latentně položena. Jsou východištěm nového cyklu, který jsem otevřel natištěným dosud číslem Krdlovna nadějí. Stačím-li na to, nevím.

Ostatní čítala Svítání jsou verše teskných dní se zataženými oblaky a s obzory vzdálených se mlh. Čítala zhuštěného teskna, do něhož září přesvědčení o jiném, vyšším světě nežli je bolestné světlo země. Píseň mého podivného života, utlačeno, neveselého, se zrádnou monotónní únavou tekoucího - píseň přemožených pozemských nadějí.

Chceme postupovat od toho nejjednoduššího, a tak začneme konfrontaci sbírky a výkladu konstatováním, že všechny motivy, které výklad přináší, se ve sbírce vskutku vyskytují, a to v básních v této souvislosti jmenovaných. Tak např. motiv vyšších účelů pozemských se v Ranní modlitbě objevuje jako humánní působení básnického slova, -např.

Dej, ať v paprscích úsměvu mého peť s polí mých padá na
sousední lýchy,
a dech bolesti mé ať srdčí se v krystaly léků těm, kdo
hledáním onemocněli!

- zatím co v Mýtu duše je tímto úkolem pověřen západ, který
jako soucitný dotek klade se na žela teskných
a nemocným počítá úderu tepen.

Obvykle je nacházíme i v básních dalších, Březinou v této souvislosti neuvedených; tak zejména motiv okamžitých blesků poznání stupňovaného

extázi a snem (Březina cituje jen titulní báseň) je nesporně jedním z klíčových motivů sbírky a nabývá tu nejrozmanitějších obrazných podob: ve Vteřinách je to *mžiknutí blesku, v němž duše smutek zajetí vnímá*, v Předtuchách *šlelná jasnost mi letěla smysly, druhého zraku sršící proud* atd.

Stupňováno extází a snem ovšem v SZ není jen poznání, ale také a především existenciální akce, s jakou se setkáváme např. v závěrech básní jako Ranní modlitba nebo Podobná noci a jaká je vyznačena i v ústředním oxymoru tvořícím titul sbírky.

Ale to už narážíme na nejpřekvapivější mezeru v Březinově výkladu vlastního díla: skutečně, nikde tu není motiv smrti. Přizpůsobení sbírky básníkovu postoji v době výkladu se neprojevuje tolik přidáváním nových motivů (později uvedeme i fakta tomuto tvrzení odporující), ale především ve vypuštění motivu, který je s polohou kosmického optimismu - snad jen zdánlivě? - v nápadném rozporu. Připomeňme, že tento motiv básník nedávno jednoznačně zdůraznil v citovaném komentáři k titulní básni, a že dokonce ve stejném klíči interpretoval (chce se skoro říci: dezinterpretoval)⁷ verš z Ranní modlitby *Dej duši mé odvalu mlčenč, když ješ promluvil znamenčmi*, u něhož něco takového naprosto nebylo nutné.

Nemusím tu rozvádět, co bylo už naznačeno slovy o existenciální akci, totiž Březinovo pojetí smrti jako okamžiku extatické transcendentce pozemského bytí k vyššímu životu, k Tajemství. V tom má ovšem smrt v SZ partnerku a obdobu, která ve výkladu jmenována jest. Je to bolest. V básni Podobná noci, jejíž titul Březina ve výkladu uvedl při motivu bolesti, je podobnost bolesti a smrti nevyvratně potvrzena:

*Jen bolest mí dýchala hlubokým dechem, jenž Vakřičení zpívá,
nepodrobend času, vítěznd nepřítelkyně snu,
podobná noci, ješ jediným pohledem do všech oken se dívá
a všem pohledům otvírá jediné okno k věčnému dnu.*

Poznamenejme, že *sen* ve 2. verši je *māyā* pozemského bytí a smrt je (3. a 4.v.) označena stejnou metaforou otvírající noci jako v básni Svítání na západě. Dalo by se tedy říci, že smrt je v Březinově výkladu obsažena alespoň implicitě, když je tam už přítomna bolest.

Jak je tam však bolest přítomna? I v tomto případě srovnání básnického textu a jeho interpretace ukazuje značné rozdíly. Ve Svítání na západě bolest a smrt vytvářejí situaci mystického dobrodružství; bytí podníceno Nejvyšším, nese toto dobrodružství všechny znaky riskantního individuálního činu. Podíl Nejvyššího je v tom, že

svou existencí signalizovanou bolestí a smrtí zastíníil pozemské hodnoty i výkony individua a tak v něm roznítil žízeň po vyšším a tajemném. V básních jako Mýtus duše to znamená i otevření neznámé budoucí kráse, neboť právě s ní je spjata noc (zatímco jitra odkazuje k minulosti dějin, kultur, zašlých osudů). Proti tomu všemu stojí ve výkladu *mystické určení bolesti jako nástroje vyšší Ekonomie*, tedy něco veskrze shora vypočítaného a účelového.

Vůbec je celý Březinův výklad prostoupen *vyššími účely*, ony zastupují celou šíři nadpozemského světa, jich se týká poznávací úsilí duše: účelovost je tu formou spojení mezi částí a celkem, mezi nižším a vyšším stupněm bytí. Asi se nezmýlíme, když i tuto diferencii odvodíme z idealistického řádu prvních básní Větrů od pólů, řádu, jehož pramenem a železnou sjednocující silou je vůle Nejvyššího. Je tu však třeba doplňku: k této schématické dochází mimo jiné i proto, že kategorie jednoho myšlenkového světa byly aplikovány na myšlenkový svět poněkud jiný: také Královna nadějí nebo Polední zrání mají svou vnitřní dramatickosti, ale ta je jiného druhu a při aplikaci na Svítání na západě se nemohla uplatnit. Ochuzení nevyplývá z chudoby nového kódu, ale z jeho částečné neadekvátnosti ve vztahu ke staršímu komunikátu, na nějž ho bylo užito.

Rozdílů plynoucích z časového odstupu mezi konkretizací a vykládaným dílem je ještě řada, ale přestaneme na příkladech, které jsme uvedli.⁶

3. Zamyšlení nad nimi nás vede k dalším charakteristickým zdrojům napětí mezi textem a jeho interpretací. Účelovostí prostoupený model světa ve výkladu neponechává místa pro tak příznačné složky Březinovy druhé sbírky, jako je paradox, oxymoron a jiné typy dramatického zvratu ve výstavbě básnické myšlenky. Březinovy paradoxy v SZ nejsou jen násilnými zkratkami nahrazujícími drastickým přeskokem postupný rozvoj tématu: jsou to také výbuchy básnické energie, jež mají zacelit mezery v logické výstavbě autorovy koncepce. Nevstupují-li do výkladu ani jako jeho předmět, natož jako složka jeho metody, je to jen příznak všeobecné racionalizační tendence, která vykládající text nutně oddaluje od textu vykládaného. Tyto odchylky nepocházejí už ani tak ze změny básnickova názoru v novém období tvorby; vyvolává je sám žánr interpretace, zvláště pak takové interpretace, která si klade za cíl postihnout *základní rozložení myšlenkových nití* básnického textu.

Březina byl mimo jiné i podivuhodně důsledným myslitelem. Racio-

nalizační tendence inherentní každé metatextové výpovědi se v dopisu Bouškoví stává podkladem pro vznik logicky přesně propracovaného textu; a logická výstavba tohoto textu je vinterpretována do sbírky samé. (Respektive do modelu světa, jemuž je tato sbírka interpretací - musíme tu spolu s vykladačem zůstat neurčití, neboť Březina, jak se lze na citátu z dopisu snadno přesvědčit, střídá pasáže meta-textových výroků o *vyšech pracích* s objektovými výpověďmi týkajícími se přímo *duše, účelů, Svatých* atd.)

Jaká je to logická výstavba? S údivem zjišťujeme, že strukturu celého Březinova výkladu (s výjimkou jediného odstavce, který si ponecháme až na závěr článku) je možné odvodit z iterativního uplatnění jediného myšlenkového postupu (viz schéma připojené na str.231). V každé fázi výkladu je množina básní, nebo lépe jejich tematických složek, na základě uplatnění určitého taxonu rozdělena na dvě podmnožiny; jedna z těchto podmnožin zůstává nadále stranou, a druhá je podrobena další operaci dichotomického členění.

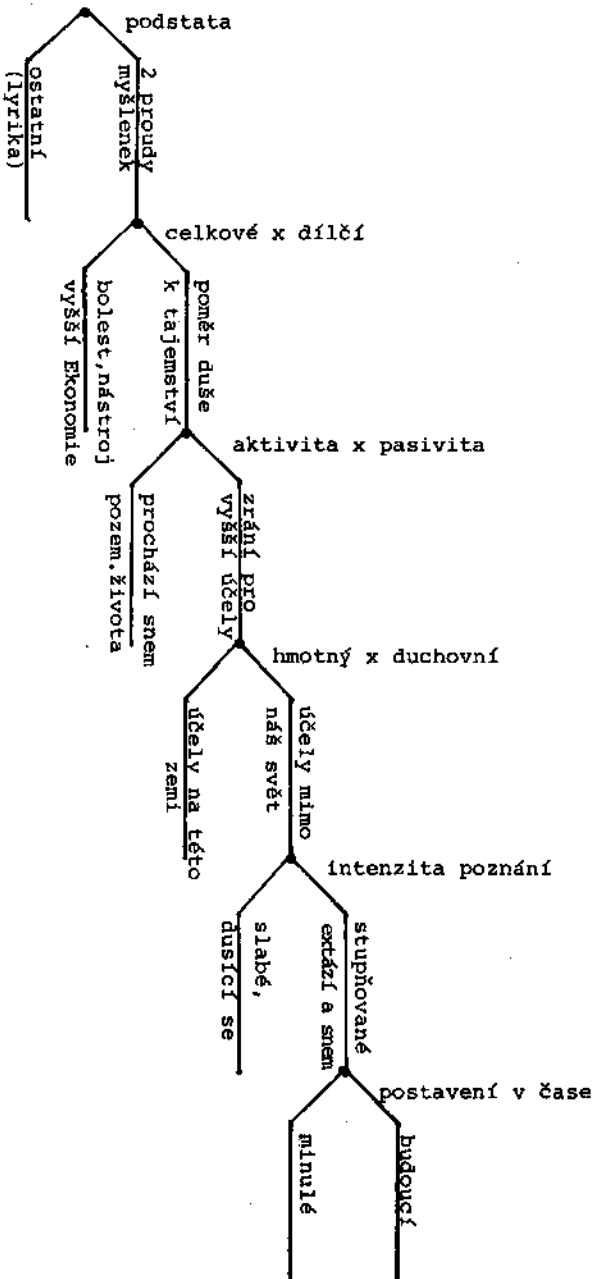
Zásadní význam má přitom odpověď na otázku, co je vždy znovu takto členěno a co zůstává stranou. Snadno rozeznáme, že nové členění a tedy i setrvání v interpretační hře je bez výjimky vždycky dopřáno té podmnožině, kterou právě uplatněný taxon vymezil jako hierarchicky vyšší. Osou Březinova myšlení je hodnotový zřetel: jen to, co je vyšší, tj. také spirituálnější, duchovější, má systémovou povahu a je schopno další strukturace. Podmnožiny níže postavených prvků dále členěny být nemohou a tedy systémovou povahu nemají.

Prvním kritériem (není rozhodující, že druhá z takto vzniklých skupin je uvedena až na konci výkladu) je *podstatnost* z hlediska ideového. Po jeho uplatnění jsou jako nesystémová vyloučena *ostatní úsle*, tj. převážně intimní lyrika (Březinou nejmenovaných) básní *Němé setkání, Tys nešla, Ó minulá, když smrti věčný pasát ...*, *Až sedneš za můj stůl, Mé dědictví položils*. Skupina básní *spjatých s podstatou* je nyní rozčleněna tematicky (*dva proudy myšlenek*) na verše věnované *poměru lidské duše k věčnému tajemství* a díla vyjadřující *přesvědčení o mystickém určení bolesti jako nástroji výšší Ekonomie*; také toto členění má hodnotově hierarchizující povahu: kategorie charakteristické pro skupinu *bolesti* představují vždy jen jeden aspekt - nižší, pasívnější, omezenější stránku obdobných kategorií popisujících skupinu *duše*.

věčné tajemství (=Nejvyšší)
poměr
lidská duše

vyšší Ekonomie
nástroj
bolest

Rozlišení je tu tedy provedeno podle kritéria celkový - dílčí. Ná-



sledují jednotlivé stránky poměru duše k tajemství. Pouhé *procházení* duše pozemským životem je zřetelně podřazeno aktivnějšímu *zdání pro vyšší účely*. Tyto účely jsou dále hierarchizovány na pozemské a nadzemské. S komplexem nadzemských účelů se otvírá problematika jejich poznání, jež je opět rozčleněno na slabé, uzavřené do daného prostoru a času, a poznání *stupňované*. To je vyznačeno svobodným vztahem k času, soustředěním *paprsků minulého a budoucího*, přičemž i mezi těmito dvěma dimenzemi času, minulostí a budoucností, je pro Březinu nesporně hierarchický a hodnotový rozdíl.

Všudypřítomnost tohoto hodnotového vztahu - v tomto myšlení slovtvorných i sémantických komparativů a superlativů není paradigmatu, které by nebylo rozvrstveno podle vzorce vyšší - nižší, spirituálnější - hmotnější - je možná méně překvapující než jeho systémostvornost, jeho schopnost být jediným a postačujícím východiskem jednotného myšlenkového pohybu. Je to ovšem právě povaha konkrétizace pojaté jako výklad, která dává takto modelovanému světu jeho stroze důsledný racionalistický plán.⁹

4. Nejen výkladový typ konkrétizace, ale i povaha jejího zápisu jako konzistentního a lineárně koherentního textu přispívá ke vzniku racionalisticky unifikovaného modelu básnického textu a básnického světa v Březinově interpretaci SZ. Vynětí základní linie ze složitých konstrukcí, o němž Březina hovoří, znamená pochopitelně, že některá rozlišení, na dané úrovni abstrakce nepodstatná, zůstávají stranou, a to i v případě, že pro charakteristiku jednotlivých básní jsou velice důležitá.

Tak např. hlavně proto, aby na sebe navazovaly věty, aniž by se text proto stal přetíženým výkladem vztahů mezi členy téhož paradigmatu (aby bylo objasněno sepětí mezi jednotlivými aktanty lyrických situací), je role rozhodujícího subjektu v celém výkladu svěšena *dušiči*. Rozvíjí se před námi jakýsi souvislý román duše, která jako protagonistka duchovního dění prochází celým textem. Ve sbírce jsou pochopitelně poměry složitější. Subjektem velké části básní je lyrické já; v takovém případě bývá duše součástí paradigmatu vymezeným tímto já jako nadřazeným hypertématem,¹⁰ přičemž dalšími členy téhož paradigmatu jsou např. *mé naděje, můj hlas, má pravda, má bolest, mé slovo* atd. (příklad z Ranní modlitby). Jindy je duše rovnoprávným apostrofovaným partnerem subjektu já (např. ve Vítězné písni), a dochází tedy k rozštěpení subjektu, které u Březiny známe už od Tajemných dalek. V ně-

kolika chórických skladbách prvořadě důležitosti vystupuje kolektivní zájmný subjekt *my*, který je v závěreční básni určen adjektivem (v syntaktické roli substantiva) *silní*. Konečně ve Vladařích snů hraje roli hlavního hrdiny apostrofovaná kolektivita *bratřů*; subjekt *já* se sice do ní hned na počátku vřazuje, zároveň však druhá osoba plurálu, která ovládá celou zbývající plochu textu, výrazně napomáhá k tomu, aby se prosadil zde tak důležitý významový odstín ironie a distance.

To je jen letmý náznak složité problematiky, která je ve výkladu - a vzhledem k jeho funkci konečně právem - zcela potlačena. Opakuji, že podobné operace zastupování paradigmatu jediným jeho členem vyplývají ze samé povahy (ani ne tak konkrétnizace jako spíš jejího) zápisu; kdyby neproběhly, nezbylo by nakonec nic jiného než místo výkladu opsat znovu celý vykládaný text; vždyť se podobné operace týkají i jiných složek syntagmatických útvarů než je subjekt. Tak, jak jsme viděli, stojí ve výkladu na jistém místě *poznání* i za existenciální akcí a různá označení účelovosti za jakýkoli vztah mezi nižším a vyšším. Zajisté by sem patřilo i zamyšlení nad rozdíly ve způsobu pojmenování nejvyšší bytosti, která je ve výkladu - ve srovnání s unifikáčními operacemi provedenými s ostatními složkami Březinova duchovního světa je to vlastně hříživá pestrost - označena třemi jmény, tj. věčné tajemství, vyšší Ekonomie a Nejvyšší.

Vraťme se ještě jednou poznámkou k výběru společného označení *duše* pro různé subjekty vystupující ve Svítání na západě. Potřeba, aby výklad se ustavil jako sjednocený a relativně prostý text, si vynutila unifikaci jako takovou; že však jejím nositelkou bude právě *duše*, o tom rozhodlo okamžité okolí díla vznikajícího v těsném sousedství výkladu. Tím byla ovšem Královna nadějí, skutečný příběh *duše* *duší* vyprávěný - aniž tam podivná rozechvívajících dichotomie mezi lyrickým *já* a jeho vlastní *duší* mohla být likvidována. K takové likvidaci došlo jedině ve výkladu, kde *duše* jako subjekt má jediného nevýrazného konkurenta, totiž obecné *my*.

5. Snad už je možné ukončit přehlídku ztrát, k nimž nezbytně došlo cestou od básnického textu k básnickově výkladu.¹¹ Kolika tlakům byl vystaven básník, poctivě usilující podat succus svého díla! Tlaku pozměněného uměleckého a ideového názoru spjatého s představou o budoucím díle; tlaku racionalizace vycházející ze záměru soustředit se na základní myšlenkové konstanty sbírky; tlaku požadavků vyvolaných nezbytnostmi strukturace zápisu jako koherentního textu.

Ještě bychom měli připojit jeden tlak, a ten je podmíněn zřetelem k adresátovi výkladu. Okolnosti jsme uvedli na počátku. V povaze Březinovy sebeinterpretace samé se básníkův vztah k příteli Bouškovi a ke Katolické Moderně projevili v napětí mezi přiblížením a distancí. V komentáři se Březina netají tím, že jeho *vágnost* souvisí s odstupem od institucionalizovaného křesťanství, jehož vyhraněným ideologickým kategoriím se - ve shodě se svým básnictvím - úzkostlivě ve výkladu vyhýbá. Vyhýbá se např. i takovým tématům, jako je ve SZ citace některých žánrových útvarů spjatých s životem a rituály církve (modlitba, legenda, žalm, a to nejen v básních takto označených), nebo inspirační zdroje pro mystické polohy sbírky.

Druhé z uvedených témat bylo tehdy bodem jistého sváru, v němž Březinovi ctitelé z řad věřících zdůrazňovali středověké prameny Mistrovy mystiky. V pozdějším listě Anně Pamrové,¹² reagujícím už na Bouškovu studii a shrnujícím výsledky Bouškovy letní návštěvy v Nové Říši, se Březina k té věci vyjádřil velice jednoznačně:

Nepovídam, že studium některých děl starých literatur a mystických děl středověkých, které jsem měl příležitost studovat ve zdejších klášteře, proběhlo mou duší bez výjnamu: ale má mystika vychází z výsledků exaktních věd moderních a dávala se dlouho do pyšných idealistních perspektiv školy Kantovy. Netajil jsem se p.B., že mé dílo, neodvislé od dogmatu, dotýká se jen e z o t e r í - g k ý c h fundamentů náboženství a n i c d d l . Věřícím v j e h o smyslu nejsem. Pojem Věčného a Nejvyššího, jak se objevuje v mém díle, je symbolem věčného Tajemství ... (vše podtrhl OB)

Výklad v dopisu Bouškovi není v rozporu s žádným z těchto tvrzení, zajisté však není tímto způsobem vyhrocen. Březinův výběr témat pro výklad byl dán potřebou nejen zdůraznit distanci, nýbrž také nepopírat blízkost. Stejně motivováno v Březinově výkladu vlastní mystiky je i to, že se vyhnul tematice individualismu v svém pojetí mystického prožitku, který ani v náznaku neuvažuje o institucionálním zprostředkování a už tím se zcela vymyká oficiálnímu učení o úloze církve.

6. Ve chvíli, kdy náš vlastní text, text této studie, by se mohl stát obětí své vlastní potřeby logické uspořádanosti a zpronevřit se tím svému předmětu, hlásí se o pozornost onen odstavec v Březinově dopisu, který jsme až dosud nechávali stranou. Je to pasáž pojednávající o *projevení duše v její nadpřirozené kráse* a ústící do zaníceného líčení Svatých.¹³

Důraz na tuto mýtickou postavu, jak to ostatně Březina sám Bouškovi píše, je opět motivován tvorbou z období, kdy výklad vznikl a

kdy sbírka SZ už byla ukončena. Z ní může autor uvést v této souvislosti jen Víno silných, poslední báseň, o níž jsme už řekli, že ji z hlediska genetického pokládáme za těsně spjatou s básněmi z úvodních měsíců práce na Větrech od pólů. (Podle našeho názoru není rozdíl mezi silnými z Vína silných a svatými z korespondence a počátků VP; připomeňme ještě závažnost kategorie síly a substantivizovaného adjektiva silný v Poledním zrání.) Na rozdíl od těch vlivů současné tvorby, o kterých jsme psali v kapitole 2, se tu nesetkáváme se ztrátou Březinova vykladačského zájmu o některá důležitá témata SZ, nýbrž naopak s rozmnožením tematiky vykládané sbírky o témata rozvinutá až později.

Nejdůležitější však je, že v uvedeném odstavci dochází ke změně celé vykladačovy perspektivy. Logická struktura sledu výroků, kterou jsme popsali nahoře, se na prahu odstavce věnovaného Svatým hroutí.

Pozemský život z úvodní věty nenavazuje na předchozí stadium, k němuž došel výklad (tak tomu bylo v předchozích řádcích Březinovy interpretace), a má také málo společného s *bolestným snem pozemského života* v jedné z předchozích výpovědí; spíše už se mu přičítá schopnost zrání, dříve přičlená jedině duši. Ta sice zůstává hrdinkou dění, její román pokračuje, ale už bez souvislosti s jakýmkoli vyššími účely: má se naopak projevit, rozvinout své imanentní možnosti. Imanence ovládá i vztah mezi pozemským životem a duší, jak o tom svědčí výrazy jako květ a směřovat. A totéž platí i o Svatých, *jichž duše s nejvyšší volností zahoří* a kteří opět jsou výsledkem imanentního vítězství života. - Březinovo myšlení, pravda, ani zde není bez reliktní účelovosti; skrývají se v nenápadném slůvku *proto* (v citovaném listu Pammrové je účelovost vyjádřena důrazněji) vyjadřujícím vztah mezi dramatickou minulostí lidského rodu a projevením duše. Ale i zde je logika a hierarchie porušena, neboť životy Svatých jsou tu jak něčím účelovým (vedle životů trpících apod.) a sloužícím, tak nejvyšším účelem a vítězstvím.

Naším cílem pochopitelně není naříkat si na náhlé logické nesrovnalosti v Březinově vidině duchovní suverenity. Naopak. Chceme ukázat, že univerzální nadvláda účelovosti je na těchto místech znatelně rozkolísána, že dostává více než rovnocenného konkurenta v těch možnostech a cestách k nejvyšším stupňům hodnotové hierarchie, které se rýsují v nitru života, duše, člověka samého. Strukturace tu není založena na odvržení *nižší* skupiny možností jako nesystémových, nýbrž na inte-

graci všech projevů života, které jsou bez rozdílu pochopeny jako předpoklady a činitele rozkvětu. (Březina přitom mimochodem upozorňuje - ve slovech o staletích zápasů - na jeden z dosud málo povšimnutých motivů SZ, na motiv předchozích pokolení, dějin a tradice.) Subjektu je v té chvíli přiznána nejvyšší možná volnost, jeho vůle si podmaňuje věci a síly.

Co by stranou stojící pozorovatel snadno a snad právem diskvalifikoval jako naivitu Březinova evolucionismu, lze si také vyložit jako spontaneitu, s níž se v autorově výkladu živelně prosazují motivy právě básnický formované v dílech vznikajících v bezprostředním sousedství Březinova dopisu. Napříč ustrnulých racionalistických klasifikací popisujících a ukracujících dílo už uzavřené, od *nejnižší* položeného stupně pozemského života až k nejvyššímu vítězství ducha, letí výboj mýtotočnou energie schopné na okamžik přimět to, co bylo racionalisticky rozparcelováno, k dynamické jednotě.

Ale to už není energie výkladu básnictví, to je energie básnictví samého.

Přestáváme (neboť o jakém konci by mohla být řeč?), a na mysl se nám tlačí ironická otázka: co se vlastně po všem namáhání stalo s tím, na čem by tu jediné nebo alespoň především mělo záležet, co se stalo se smyslem sbírky Svítání na západě? Spíš upřímnost než kokeťerie nám našeptává odpověď, že nic. Básník napsal výklad a my výklad tohoto výkladu, který byl, jak se nám teď zdá, spíš pokusem o obranu textu (který jsme si za tím účelem také museli nějak vykládat!) proti výkladu. Ne že by byl Březinův výklad nějak zvlášť špatný, všimněme si, že byl dokonce psán v podmínkách takřka ideálních - tvůrcem samým, s malým odstupem, s úsilím o důsledné domýšlení, s odporem proti jednosměrnému podřízení mimoestetické funkci Výklad-obranu lze pochopitelně připsat ke každému výkladu, takže nula od nuly pojde.

Ale máváme-li či dokonce žermujeme svými nástroji (i když byly určeny k něčemu jinému než k mávání a jejich relativní přesnost se touto prostou činností neprokáže) kolem včelího roje, znervózní znovu roj a jeho hučení zesílí, stoupne tónem, zladí se v složitější akord. Intenzivněji slyšíme, že tu jest.

Jen aby nás, Milane, ty včeličky nakonec nepopíchaly.

P o z n á m k y

1. Bouška tam Březinových komentářů spolu s výroky z celé dosavadní korespondence skutečně bohatě využil, přičemž je svérázně zasazoval do textu usilujícího o maximální přiblížení O.Březiny ortodoxní věrouce.
2. Březinův výklad titulní básně Svítání na západě upravil a publikoval v Novém Životě (1,1896, 139-140) Karel Dostál Lutinov; tuto úpravu přetiskl Hýsek ve svém vydání Březinových Básnických Spisů, přičemž mylně uvedl, že jde o počín Bouškův. Viz O.Svozil, Korespondence Otokara Březiny s Karlem Dostálem Lutinovem, Archa 27, sv.3, 115-132; 117n.
3. V dopise Bouškovi z 13.5.1896 např. radostně kvituje adresátův výrok z článku Nová poezie česká, Nový život 1,113: *Ne krásá, ale pravda je cílem všeho nazírání mystického ...*
4. Dopisy Otokara Březiny Anně Pammrové z let 1889 až 1905, 1932, 118.
5. Patří sem básně Královna nadějí, Noci, Bratrství věřících a Polední zrání. Viz Oldřich Králík, Otokar Březina, 1948, 119n.
6. *Ale dnes už jdu jinam. A na jasnější místa. Moje třetí kniha, jejíž hlavní ideové dispozice mám hotovy, bude buď lepší než druhá, nebo nebude vůbec.* Bouškovi 13.5.1896.
7. V dopisu Bouškovi z 13.5.1896.
8. Jestliže jsme však zjišťovali, které z klíčových témat SZ zůstane ve výkladu stranou, nemůžeme se zříci upozornění ještě na jednu mezeru - zejména když nám to může poskytnout záminku k vlastní interpretaci jedné významné básně. V Březinově výkladu není zmínky o Legendě tajemné viny (přičemž ji lze těžko zařadit mezi lyrická čísla souhrnně charakterizovaná v posledním odstavci). Proto se Bouška v citované studii pokusil o vlastní interpretaci, a jeho nešťastná transpozice v termínech prvotního hříchu na básni nadlouho ulpěla. (Neukazuje k ní nic než titul básně. V textu však Stín není inherentní subjektu a jeho předkům, jak by to v případě dědičného hříchu muselo být, ale zasahuje zvenčí.) Nedal se jí zmást O.Králík, ten však (cit.d.517) na základě analogií s básněmi jako Město zapojil Legendu mezi díla, v nichž stín zemělé matky likviduje pro lyrický subjekt možnosti milostného štěstí (*Na kolik svatebních stolů jak ubrus koberec rekvirí klad?*). To však nehraje s představou, že onen Neznámý sám po staletí prochází dušemi předků a nemůže být tedy totožný s jedním z nich. Podle našeho názoru tímto Stínem, který zhasíná světla pozemského života a úsměvy zmrazuje podzemním chladem, nemůže být nikdo jiný než básníkův Nejvyšší: jeho činnost (*kolik staletí snad mých předků dušemi procházel*) je ostatně přesně totožná s činností Bezejmenného všech jmen v Žalmu ke cti Nejvyššího Jména (*carstvími duší staletí šel jet*). V Legendě však jeho umrtvující působení na pozemské žití není předpokladem žádné metafyzické náhrady, neotvírá žádnou možnost na straně druhého žití. O tom se v této básni prostě nemluví. Tím okamžikem se ovšem Nejvyšší mění v ryzího ničitele, rub Boha tvořícího. A začíná být jasnější, proč básně byla opomenuta v období, kdy všechen důraz byl kladen na spirituální vítězství, na věčné odměny za časné ztráty.
9. Hodnotové hierarchie prostupují mimochodem v Březinově textu i většinu vztahů syntagmatických (v rámci jednotlivé výpovědi);

viz např. syntagmata jako lidská duše - věčné tajemství, bolest - vyšší Ekonomie, zraje - vyšší účely, poznání - vymykají se, poznání - stupňované atd.

10. Pojem je převzat z teorie aktuálního větného členění a jejího použití při charakteristice nadvětných souvislostí v textu; viz např. M.Červenka, Aktualne rozczłonkowanie zdania w prozie artystycznej, in: M.R.Mayencowa (ed.), Semantyka tekstu i języka, Wrocław 1976, 81-94.
11. Ale máme vážně právo nazývat takové běžné, od jakékoli konkréti-
zace neodmyslitelné posuny ztrátami? Dokonce ani výkladové, ra-
cionalizační úsilí básníkovo, s jehož stopami jsme se v inter-
pretaci setkali, by nemělo být důvodem k takovému hodnocení,
neboť konečně nějaká mimoestetická funkce vždy vnímání díla
nějakým způsobem předem nasměruje a tím "ochudí". A i kdybychom
už nechali slovo tak a odhodlali se mluvit o ztrátách, není to
proto, že bychom postulovali nějaký ideál "úplné" konkréti-
zace, v níž by ztráty byly evidentně minimální. - Náš příspěvek, jak
jsme řekli na počátku, nechce tuto teoretickou problematiku
rozvádět; ale ten jeden a určitý čtenář, jemuž je v prvé řadě
věnován, snadno rozezná jeho souvislost jak s mnohaletými praž-
skými debatami na toto téma, tak se svým dosud netištěným pří-
spěvkem (do sborníku The Structure of the Literary Process), v
němž přístup tzv. třetí generace pražské školy k svízelným
otázkám konkréti-
zace je vymezen prozatím nejhluběji.
12. c.d.str.147
13. Velice podobné pasáže najdeme v současné korespondenci s Annou
Pammrovou; srov.c.d.109 a 111.

Vladimír BINAR (Praha)

JAKUB DEML. BÁSNÍK TRAGIČNOSTI ČESKÉ INDIVIDUALITY.

V loňském roce - 20. srpna 1978 - uplynulo sto let od narození českého básníka Jakuba Demla. Toto stoleté výročí nás nutí zamyslet se nad básnickým dílem, které nepochybně nejen svou rozlohou a šíří, ale především básnickou intenzitou, vizionářstvím, objevitelstvím a tvarovým experimentátorstvím patří k nejvýznamnějším projevům českého básnického úsilí v tomto století. Oproti tomu osud a přijetí Demlova díla v českém kulturním životě nikterak nepřesvědčuje o tom, že by toto dílo bylo takto viděno a přijímáno, s výjimkou českých básníků: jsou známy a doloženy nadšené obdivné a tvůrčí reakce nejvýznamnějších představitelů české literatury na jeho tvorbu, počínaje Demlovými souputníky před první světovou válkou S.K. Neumannem a F. X. Šaldou, pak mladou avantgardní generací z počátku dvacátých let reprezentovanou Vítězslavem Nezvalem, přes básníky a prozaiky třicátých let jako jsou Vladimír Holan, Jan Zahradníček a Jan Čep, a konče našimi současníky, z nichž vzpomeňme Bohumila Hrabala, který zařadil Demla do pětice svých největších českých prozaiků. Přitom jistě necháváme stranou celou plejádu dalších, které Demlovo dílo oslabilo, ovlivnilo, nebo se s ním museli skrytě vyrovnávat, ale o jeho vlivu na sebe, na svou tvorbu zarytě mlčeli a mlčí.

Sté výročí Demlova narození jen dokázalo, že osud básníkovy díla v českém kulturním kontextu je až krutým rubem intenzivního nadšeného a tvůrčího zájmu básníků a prozaiků tohoto století o dílo, jehož tvůrce nejen osobitě dotvářel a rozvíjel podněty a výboje české literatury devatenáctého století, ale i předjímal a vytyčoval nové tendence vývoje v české poezii a próze. Dnes už je zcela zřejmé, že Demlovo dílo je křižovatkou v české poezii, křižovatkou, z níž vyrůstají obě hraniční tendence české poezie tohoto století, jak je představuje na jedné straně Vítězslav Nezval a na druhé Vladimír Holan. Přesto však tento „magnus parens“ české literatury dvacátého století, jak je dnes možno bez nadsázky Demla nazvat, nebyl nikdy přijat ani literární kritikou, ani jeho dílo nevstoupilo do širokého čtenářského okruhu. Tento osud Demlova díla, vznikajícího od r. 1902, se nejplněji realizoval v období po druhé světové válce a nic na něm nezměnila ani básníkovy smrt v roce 1961, ani stoleté výročí jeho narození v loňském roce. Básník zůstal pro široké publikum i

pro českou literární vědu autorem téměř neznámým, či dokonce zapomenutým, ba je možno říci, že i umlčovaným, protože k jeho stoletému výročí nevyšla ani jedna kniha z jeho sto čtyřiceti publikací, ani mu nebyla věnována pozornost v současných českých literárních časopisech, což je úkaz v evropském literárním dění neobvyklý. Jeho dílo je však tvrdošíjně životné, jak dokazuje neutuchající zájem byť poměrně malé vrstvy dnešních českých básníků a prozaiků o Demlovy básnické výboje, jakož i neustále se obnovující Demlova mladá čtenářská obec.

Paradoxně se dá říci, že tento osud jeho díla je skryt a obsažen (odmyslíme-li si v této chvíli příčiny kulturně-politické, jež ovšem pro to, aby toto dílo potkal osud jemu vlastní, sehrály nejpodstatnější roli) v díle samotném a navíc je zapříčiněn i básnickovou osobností. Poohlédneme-li se v dějinách české kritiky, setkáme se s řadou soudů, pro jejichž soubor je příznačné, že si česká literární věda s Demlem do jisté míry nevěděla rady, nebo charakterizovala jeho osobnost a dílo jen obrysově a výpomocně, pokud si ho vůbec všimla. Tak se mluví o Demlovi tu jako o básníku rodného kraje, tam jako o básníku smrti, nebo zase jako o básníkoví něžné, františkánské pokory, či naopak jako o nenávistném, žlučovitém polemikovi bloyovské ražby, a opět jako o básníkoví květin, dokonce o autoru farářské lyriky, proti němuž je stavěn Deml, básník existence, předchůdce Franze Kafky, atd.

Podobně probíhalo zařazování Demla do dějin české literatury. Arne Novák ho řadí k básníkům mezigeneračním vedle Richarda Weinera před generaci bratří Čapků, jinde bývá zmiňován okrajově vedle generace postsymbolistických básníků, jako byli S.K. Neumann, Gellner, Toman a Šrámek, pak zase bývá přiřazován k autorům katolickým, Nezval v něm vidí jediného předchůdce českých surrealistů, Bedřich Fučík ho nepochybně oprávněně klade jako pokračovatele v linii Mácha - Březina, jinde se o něm zase cudně a zarputile mlčí.

Samotná postava Demlova nese pak s sebou řadu protichůdných charakteristik a představ: kněz - básník - sokol - politický glosátor a polemik - katolík, atd. A to vše podle toho, co si kdo z jeho díla vybere, co si o něm představuje, na jakou 'locus communis' přistoupí a s jakou se spokojí, podle toho, co si kdo přečte z díla, které ve svém celku je v podstatě nedostupné, neboť je autor vydával sám v bibliofilských edicích, často torzovitě a v podobách, které se zdánlivě navzájem vylučovaly: vedle knih ucelených, dokonalých artistických celků, vycházely jakési deníky někdy až malicherných každodenních

záznamů, veršů, polemik. Je tedy jisto, že právě tato podoba jeho díla nejen napomáhala a napomáhá k tomu, jak byl a je Deml viděn, ale přímo takovéto vidění předurčuje a dokonce vyhovuje oněm kulturně-politickým tabu, jimiž bylo dílo bohatě zahrnováno.

Myslím si však, že dnes, kdy se při stoletém výročí básníkovy narození k němu vracíme, nemůžeme nadále pokračovat v cestě, jak ji vyznačili Demlovi obdivovatelé a odpůrci. Demlovo dílo, které svým charakterem bylo vždy jaksi neuzavřené a nedovržené, je přece jen dnes už ‚zaokrouhlené‘ a samo vyžaduje pohled na sebe jako na jedinečný a vlastně dosud neviděný celek. To postřehl a předznamenal Vítězslav Nezval v roce 1928 v článku "Básník", napsaném k básníkovým padesátinám: "Jitro 'Mých přátel', noc 'Tance smrti', den 'Mohyly', venkov a andělská 'Miriam', město a ďábel prózy 'Kostel', to jsou okraje souhvězdí, na nichž je napjat tak celistvý kosmos Demlova díla." Nezval tehdy vytušil, že Demlovo dílo tvoří celistvý kosmos. A co k tomu říká Deml sám? Když v roce 1948 vydává první svazek svého sebraného díla "Mohylu", klade v čelo svých zamýšlených souborných spisů, jejichž vydání se pak z kulturně-politických důvodů neuskutečnilo, tato slova: "Napsal jsem prý řadu knih. Vy drahý příteli víte, že píši jen *jednu knihu*." Znamená to tedy, že Deml své dílo budoval v jakési záměrné či téměř každodenně perspektivně kladené osnově, kompozici, v níž je řada jeho knih svázána a budována v jeden jediný celek? Existuje tedy v oné houštinaté džungli přece jen zákonitost, která by vyvracela a na jeden společný jmenovatel převáděla všechny ty přívlasky, jimiž je soubor Demlových sto čtyřiceti knih obkloповán? Pokusíme se obsáhnout Demlovo dílo aspoň v hrubých obrysech z onoho pohledu ‚jediné knihy‘, pokusíme se aspoň načrtnout perspektivu, v níž se jeho tvorba může ukázat nově a odhalit tak svůj dosud netušený prostor.

Po dětství prožitém v rodném Tasově v chudičké vesnické rodině, poznamenané třemi otcovými sňatky a častými úmrtími sourozenců, po dětství stráveném v otcově kupeckém krámu a v zajetí tasovské krajiny a přírody, odchází Deml do Třebíče na gymnázium. Krajinu svého dětství bude napříště sugestivně evokovat ve svých knihách, jako jsou "První světla", "Moji přátelé", "Miriam", "Mohyla", atd., a vnese tím do české poezie jedno z jejích ústředních témat, téma dětství, jež bude napříště pronásledovat ostatní moderní české básníky, ať už to bude Vítězslav Nezval, František Halas, Jan Zahradníček nebo Vladimír Holan a další. Ve studiích pokračuje v brněnském semináři, protože si rodina přeje, aby se stal knězem a tak jí vytrhl z její bídy. Kněžství - to bude celoživotní úděl, a ten se bude rov-

nomocně sváťet s jeho básnickým úsilím a tvorbou, jejíž tušené obrysy před ním vyvstanou v okamžiku, kdy se ke konci gymnaziálních studií seznamuje s Otokarem Březinou, a jeho dílem i s ním osobně. Do brněnského semináře Deml vstupuje s Březinovým doporučením a v roce 1902 je vysvěcen na kněze. Od této chvíle se začíná už zřetelně odvíjet historie, v níž se zrodí ‚jediná kniha‘; Deml bude totiž neustále a až do konce života chtít sloučit své kněžské povolání s básnickým viděním světa a tvorbou. A pak už jde všechno ráz naráz.

Navazuje styky se sochařem Františkem Bílkem a nakladatelem Josefem Florianem, podílí se na vydávání Florianových sborníků a knih, sám vydává v roce 1907 svou první knihu "Notantur Lumina", stojící ve znamení poezie Březinovy a prozrazující už jeho vlastní osobité vidění, schopnost básnického uchopení světa a řadu tendencí, které se pak perspektivně prosadí v celém prostoru jeho díla. Knihou "Notantur Lumina", později vydanou a přepracovanou pod názvem "První světla" (1917), se uzavírá první přípravné období Demlova díla a zároveň zde do něho vstupuje postava Březinova, podílníka nejen na Demlově celoživotním dramatu básníka-kněze, ale zároveň jedna z hlavních postav právě oné ‚jediné knihy‘.

Činnost ve Florianově nakladatelství ve Staré Říši na Moravě, osobité, pokrokové i národnostně zaujaté vidění poslání kněze a vydávání vlastních knih uvádí Demla od samého počátku jeho působení v duchovní správě do konfliktu s přímými nadřízenými a nakonec do ostrého střetnutí s brněnskou konsistoří v čele s biskupem Huynem. Moravské vesnice Kučerov, Babice, Martínkov, Třešť, Bystrc - to jsou hlavní stanice Demlova štvaneckého putování ve službách církve a zároveň naznačují klikatý směr toho, jak se rodí jeho zkušenost o člověku jako jakémisi atomu v rámci instituce, v tomto případě instituce církevní, a že v rámci tohoto postavení může být zničen. Ve vnějším prostoru Demlova života to dopadá tak, že je z duchovní správy od roku 1909 vyloučen, je poslán na neplacenou dovolenou, v roce 1912 dán do penze a navíc se musí na příkaz konsistoře odstěhovat do Prahy.

Z tohoto poznání a zkušenosti se rodí první soubor, první cyklus Demlovy ‚jediné knihy‘, texty z let 1908-1914, které píše v rychlém sledu a vydává pod názvy "Hrad smrti", "Tanec smrti", "Miriam", "Moji přátelé", "Rosnička", "Domů" a "Pro budoucí poutníky a poutnice". A už zde roste a zřetelně vystupuje příznačná podoba jeho díla, ona žánrová a tématická rozrůzněnost, zdánlivá nesmyslnost v odporující si mnohotvarosti. Na jedné straně knihy ucelené, až jakási ar-

tistní ,chef-d'oeuvres'; "Hrad" a "Tanec smrti", knihy temné, prosáklé úzkostí o život a bytí člověka, "Moji přátelé" a "Miriam", knihy milostné exaltace, a oproti nim jen jakési deníkové záznamy v knihách "Rosnička", "Domů" a "Pro budoucí poutníky a poutnice".

Vyjdeme-li od ústředního textu tohoto cyklu, od "Hradu smrti" z roku 1912, dospějeme k poznání, že Deml zde analyzuje postavení a situaci člověka v lidském světě. Svět lidí zde vidí jako jakýsi podzemní labyrint - je to symbolická vize institucionálního uspořádání lidské společnosti - , v němž hrdina, básník sám, bezvýchoďně bloudí a je ničen. V "Hradu" a "Tanci smrti" se ustaluje autorovo poznání, že skutečný život - 'krása, řád a dobrota' - se rodí teprve tehdy, když člověk toto ohrožení smrtí překoná. Deml tedy nepopírá, neneguje, spíše naopak ukazuje a evokuje ničivou podobu smrti, která je zakotvena v tkáni všeho živého, nejvýrazněji pak v člověku samém, v jeho schopnosti uspořádat svět tak, že v tomto zorganizování ničí sám sebe, uvolňuje sám v sobě silové pole sebezničení. Dramatický konflikt života a smrti je však Demlovi cestou k novým hodnotám, impulsem k básnickému činu, ke kladení katarze, vyrůstající z pevně uchopených protikladných pólů všeho dění. V tomto básnickém prostoru je vzpoura proti smrti a její katarze v tvůrčí životadárnou sílu - Deml ji nazývá 'život smrti mé' - ohniskem, z něhož se rodí historie, motivy a témata toho, co už tehdy sám nazývá 'jedinou knihou'. Z tohoto ohniska se zároveň šíří a prosazuje perspektiva, která tvoří vysvětlující a sjednocující linii různorodosti tvarové i tématické všech jeho textů, publikací a knih.

Proti analýzám podob ohrožení člověka a jeho zkázy, zachycených v "Hradu" a "Tanci smrti", klade Deml jejich překlenutí katarzí lásky. V knize "Miriam" je touto katarzí láska k druhé bytosti, v "Mých přátelích" láska k věcem, květinám, přírodě a lidem. "Miriam" je tedy básnickým textem překlenujícím ohrožení a zánik člověka exaltací milostného citu, "Moji přátelé", kniha apostrofování květin, v nichž za tématy jednotlivých květin probleskují tváře těch, s nimiž se Deml potkal, je tedy nikoliv společenstvím květin, ale básnickým herbářem lidí.

Vrcholným pokusem o překročení smrti jsou pak deníky "Rosnička", "Domů" a "Pro budoucí poutníky a poutnice". Autor poznává, že proti smrti může stát člověk sám, uvědomuje si, že může proti ní být ochráněn nejpodstatněji ve společnosti stejně smýšlejících, a tak jeho deníky nabývají smaslu teprve tehdy, jsou-li chápány jako pokus shromáždit kolem sebe ,obec věřících', obec stejně ohrožených poutníků. V deníkových záznamech podává Deml svědectví o své cestě institucí církev,

o své situaci ohrožení, oslovuje a přitahuje k sobě bytosti blízké, vrhá se na nepřátele. Tento pokus o vytvoření obce, společenství, je jakousi ‚doprovodnou linií‘ k ústředním knihám tohoto období, je scénickým panoramatem, z něhož se tyto knihy rodí, a v této scénérii vstupuje do Demlova díla nespočet lidských tváří ze všech společenských a sociálních vrstev, postav jako je O. Březina, S.K. Neumann atd., a oproti nim postaviček bezejmenných.

Vidíme, že první soubor knih Demlovy ‚jediné knihy‘ je především pevně spjat základním tématem, vřdomím o ohroženosti člověka v moderním světě a společnosti a pokusem toto ohrožení překlenout a transfigurovat v ‚život smrti mé‘. Navíc je celý tento cyklus spojován neustálou přítomností hlavního hrdiny, Demla samého; z ostatních postav je třeba vyzdvihnout postavu Elišky Wiesenbergrové, ústřední ženské hrdinky knih „Miriam“, „Tance smrti“, „Mých přátel“ a deník: Demlův tragický milostný vztah k této ženě tvoří jeden z hlavních ústředních motivů tohoto cyklu. Postavy ‚jediné knihy‘ však nesmí být chápány jen ve své historické, dokumentární hodnotě, ale i v hodnotě, kterou nabývají v prostoru a na scéně Demlova díla, tedy v hodnotě estetické. Jejich historická a dokumentární podoba často ne zcela právě odpovídá úloze, kterou zaujímají v prostoru ‚jediné knihy‘, a jsou-li tito hrdinové poměřováni z prostoru historie a nikoliv z prostoru estetického směřování Demlovy tvorby, dochází k základnímu nepochopení jeho básnického úsilí vůbec. Základní potíže je tedy v tom, že není dobře pochopeno, jak se Demlovi hrdinové ‚ze života‘ stávají hrdiny uměleckého díla. Obecně se dá říci, že už zde chce Deml svou konkrétní individualitu realizovat ve společenství konkrétních lidí, chce uspořádat život ve všech jeho autentických a konkrétních podobách do obrazu a scény básnického ‚románu, představení‘.

Pokus o vytvoření ‚obce věřících‘ ztroskotává na rozchodu s církevní správou a Deml ho od roku 1917 přehodnocuje vydáváním periodika „Šlápěje“ v pokus shromáždit kolem sebe společenství, kolektiv na základě národním. „Šlápěje“ tedy pokračují v oné deníkové, doprovodné línii z období prvního cyklu, cyklu „Hra du smrti“. V jejich prvních svazečcích ještě doznívá Demlovo štvanecké putování a zážitek smrti Elišky Wiesenbergerové.

Válku a založení ČSR prožívá v Jinošově, v roce 1920 se na čas stěhuje na Slovensko, pak zase do Čech, do Bělé pod Bezdězem. V roce 1918 se seznamuje s Pavlou Kytlicovou, která se stane další ústřední postavou jeho ‚jediné knihy‘, vedle O. Březiny; z dalších je to v tomto období F.X. Šalda a Jaroslav Durych. V roce 1922 se Deml ve společnosti Kytlicové usazuje v rodném Tasově.

Od tohoto okamžiku, jak ukazují "Šlápěje" IX. (1925) a knihy "Sokolská čítanka" a "Sestrám" (1924), vstupuje do Demlova básnického a myšlenkového světa idea sokolství. Je to překvapivé, ale zcela organické. Chtěl-li totiž soustředit kolem sebe kolektiv na základě národním, sokolství se mu mohlo skutečně jevit jako cesta k ostatním souzračným duším, když náboženství jako jedna z možností zklamalo. Deml věří, že na ,sokolské cestě' vytvoří už ne obec věřících, ale ,obec bratří'. To je vysvětlení jeho zaujetí sokolskými ideami, které však opět zklamaly jeho naděje. Když vycítí, že se sokolství rozchází s jeho viděním českého národa a jeho směřováním, brutálně a náhle se s tímto hnutím rozchází. Tíhnutí ke kolektivu národnímu můžeme vidět jako jistou paralelu ke kolektivistickým tendencím v české literatuře na počátku dvacátých let, zejména v takzvané poezii proletářské, ale na rozdíl od ní trvá Deml na svém pojetí kolektivu jako společenství svobodných a jedinečných individualit, jimž teprve toto společenství přinese plné rozvinutí individuality, nikoliv její omezení a okleštění; nejde mu tedy o služebnost kolektivu, ale naopak o vymaňování individuality prostřednictvím kolektivu "ze smradlavé samoty jejího já". Deml chce uspořádat národní kolektiv tak, aby byl vyšší jednotkou svobodných a plně činných individualit, od postav významných a historických až k jedincům bezejmenným.

Toto Demlovo pojetí národního kolektivu, jeho bližší podobu a krystalizaci najdeme v ústředních knihách z dvacátých let, v "Mohyle", "Tepně" a knize "Hlas mluví k slovu". Všechny tyto knihy vycházejí v roce 1926 a tvoří druhý ústřední cyklus ,jediné knihy'. V tomto cyklu přehodnocuje onu linii svého díla, onu katarzi smrti v ,život smrti mé', v prostor sounáležitosti individualit ve smrti, pokouší se sloučit život minulý s životem přítomným, život současný s duchovním a fyzickým životem předků. "Mohyla" je cestou za tajemstvím Demlova rodu, tajemstvím dětství, krajiny, v níž se narodil a vyrostl. Když staví společenství mrtvých předků vedle svých současníků, zviditelňuje to, co Březina nazval ,mýtem duše', a na tomto základě buduje své pojetí národa jako mytického rodového společenství. To je nová podoba jeho hledání 'krásy, řádu a dobroty'. V tomto mytickém společenství se znovu ruší to, v čem viděl základní ohrožení člověka, totiž ono přinucení žít v "smradlavé samotě svého já", v pusté atomizaci jedince mezi lidmi. Mýtus nadosobního společenství mrtvých a živých vrcholí v "Mohyle" hymnem na slitý zástup předků i současníků, kteří s celou jedinečností svých životních postojů a osudů tvoří životadárný zdroj budoucnosti. Zároveň pak další kniha "Hlas mluví

k slovu" je mýtem o sobě samém, o Demlově cestě k mytickému společenství. "Tepna" je mýtem o současnosti, v němž do mytického časoprostoru vstupují všechny okamžiky přítomné chvíle, krajina rodného Tasova i její obyvatelé, stejně jako ti, které potkává ve svém zánění pro sokolské ideje.

Harmonie, kterou ustavil v tomto druhém cyklu své 'jediné knihy', je podepírána i zvnějšku založením jakési tasovské rodiny přátel, jejímž centrem je básník sám spolu s Pavlou Kytlicovou (příšící v této době "Rodiče a děti", vzpomínky na dětství prožité ve Vídni) a tato harmonie je nesena i vírou, že bude v národě přijat jako jeden z mluvčích a osovatelů národního osudu. Tasov sám se stává Demlovi, jak ukazuje tento mytický triptych a v doprovodné linii "Šlápěje", jakousi pohádkou' o současnosti i minulosti národa, modelem, který právě prostřednictvím sokolství má přerůst v symbol národního společenství.

Ale už v onom okamžiku, kdy se tato duchovní a básnická představa ustaluje, dostává povážlivé trhliny. Rozchod se sokolstvím, vyšlehující už v "Tepně", proběhne typicky demlovsky ostře v roce 1928. Deml je přesvědčen, že se sokolství postavilo mimo národ ve chvíli, kdy se odmítlo zúčastnit oslav svatováclavského milénia. Tento rozchod ukazuje, jak mylná byla Demlova představa o možnosti ztotožnění básnické víze o současnosti s její každodenní praktickou a politickou skutečností. Deml sice opouští sokolské hnutí navenek bouřlivě, ale vnitřně stále věří ve velikou životaschopnost svého ideálu.

Skutečným prvním otřesem, v němž se rozevírá propast mezi jeho ideálem národního společenství - ideálem budovaným v prostoru každodennosti na stránkách "Šlápějí" a myticko-rodově v "Mohyle"- a společenskou a kulturní realitou na přelomu třicátých let, je smrt Březinova v roce 1929. Deml vydává v roce 1931 "Mé svědectví o Otokaru Březinovi", v němž se pokouší ukázat nejen to, jak Březinu viděl a co pro něj samého Březina znamenal, jakou roli sehrál v jeho 'jediné knize', ale i to, jakou úlohu podle něho měl Březina sehrát právě v jeho prostoru pojetí českého národa. Zároveň "Svědectví" soustředilo vnější, každodenní a historickou podobu toho, jak Deml putoval celá léta za svou představou 'krásy, řádu a dobroty' - od obce věřících, přátel, až ke kolektivu národnímu. Avšak právě proti této jeho cestě se zvedl takový odpor v celé české kulturní veřejnosti, že Deml v tom cítil nejen zpochybnění své cesty, ale přímo její zavržení, dokonce odmítnutí svého ideálu o národě a své vyvržení z národa.

Dalším nárazem, který definitivně rozmetá vesmír, který Deml praktickým životním gestem i celým svým dílem budoval, je smrt Pavly

Kytlicové v roce 1932. Tak se rozpadá i tasovská rodina přátel, básník zůstává sám se svým lpěním na svém mýtu o národě, z něhož mu vlastně zbývá už jen mrtvý O. Březina a mrtvá P. Kytlicová, čnicí jako nehybné mytické postavy v prudké proměny společenské reality v třicátých letech. Demlovi se zdá, že je opět uvržen do postavení štvance, kterým byl v období "Hradu smrti". Tuto svou situaci hrdinně přiznává ve "Šlěpějích" XX. (1934) konstatováním, že Tasov zemřel, onen Tasov, který v jeho vizi byl symbolem toho, jak má vypadat národ ve svém harmonickém uspořádání a jaké má být místo individuality v tomto společenství.

Z rozmetaného ohniště snu o národě a Demlova postavení v něm se rodí třetí cyklus jeho 'jediné knihy', v jehož centru stojí "Zapomenuté světlo" z roku 1934. K této tragické knize se organicky vážou knihy a texty vznikající v letech 1934-1936: "Život, jak já jej vidím", dvě sbírky německých veršů "Solitudo" a "Píseň vojína šilence", dále texty "Zvenku nebylo by se čeho bát", "Princezna", "Žito svatého Josefa", "Jugo" a "Rodný kraj". V tomto cyklu vstupuje do Demlova díla další ústřední postava - Kateřina Sweerts-Sporcková. Vnější příznakem krize, do níž se dostal, je jeho útek z Tasova, z oné pohádky o předcích a současnících, o národě. Uchyluje se na Kuks, jako by pobytem v německé rodině hrabat Sporcků chtěl demonstrovat své postavení mimo český národ, který odmítl jeho představu a ideál národního společenství a místa individuality v něm. Pobývá třikrát v Jugoslávii a zážitky z těchto cest patří k základním motivům tohoto třetího cyklu, stejně jako jeho vztah ke Kateřině Sporckové inspiruje jeho německé verše a je ústředním ztajeným motivem vlastního "Zapomenutého světla".

Deml sám jako hlavní hrdina tohoto cyklu se stylizuje do postavy vojína, který po prohrané bitvě zešlélel. Toto šílenství pramení a vyrůstá z nezměrné bolesti, že svět, který ho obklopuje, se zcela rozpadl v přesný obraz toho, proti čemu celý život svým básnickým slovem bojoval a co dokonce ve své vizi jen předvídal. Svět se rozpadá především proto, že individualita se stala zcela izolovanou, že je sama se svou tragickou pravdou a že společenství lidí je vlastně jen souhrnem takto izolovaných jedinců. Deml, hrdina vlastní 'jediné knihy', blouká světem, vlastně státní a národní institucí a vidí ji už ne jako vizi podzemního labyrintu, jako tomu bylo na počátku v období "Hradu smrti", ale jako neúprosnou každodenní skutečnost. Z jeho tak intenzivně pocítované touhy podílet se na dění světa, na vytváření lidského společenství, v němž budou vládnout 'krása, řád a dobrota', z

touhy budovat toto společenství praktickým životním gestem a básnickým činem, zbývá jediná možnost - lpět na své pravdě a vydávat zprávu o novém smrtelném ohrožení. O tom, že člověk nedokáže překročit od člověka k člověku a že se nemůže realizovat v nadosobním společenství: to se mu jeví v duchovním prostoru jako smrt, smrt žitá, a jeho pravda, pravda vlastního ideálu, jako zapomenuté světlo. Symbolickou vnější podobou tohoto vidění českého předválečného společenství, nikoliv už pohádkou, ale pouze scénou, je opět jeho Tasov, v němž "není kam jít" a zbývá zde jen "strach z noci, děs z noci". Velkolepost Demlovy vize tragického postavení individuality v českém předválečném společenství postřehl jako jediný Roman Jakobson, který označil v roce 1935 "Zapomenuté světlo" za nejtragičtější knihu české literatury vedle "Tkadlečka" a díla Boženy Němcové.

Cyklem "Zapomenutého světla" Demlova, 'jediná kniha' ve své ústřední linii vrcholí. V závěrečném textu tohoto cyklu nazvaném "Rodný kraj" převádí Deml obraz rodné země z její současnosti do podoby legendární a zároveň do tohoto legendárně viděného rodného kraje zakotvuje věčně přítomné ohrožení svého hrdiny, sebe samého, jako by chtěl symbolizovat odvěké, minulé, současné i budoucí, tragické postavení individuality ve vnějším i duchovním prostoru české národnosti.

V linii deníkové, doprovodné, jak ji tvoří "Šlěpěje" XXI.-XXVI., vycházející v letech 1936-1941, pak Deml konfrontuje svou, 'zapomenutou pravdu' s předválečnou kulturně-politickou realitou. Na stránkách těchto "Šlěpějí" se rozchází definitivně téměř se všemi svými postavami, které se v jeho díle objevily, vidí celé české společenství zcela negativně, protože se zcela minulo s jeho pojetím národa a lidského kolektivu, s jeho ustavením mravních a duchovních ideálů, na nichž on sám sverepě trvá. Posledními "Šlěpějemi" se Demlova, 'jediná kniha' uzavírá. V závěrečné vizi na stránkách "Šlěpějí" je Demlovi české národní společenství už jenom souborem atomizovaných jedinců, pochodujícím zástupem, v němž je každý sám se svou osamělou, tragickou pravdou, která nabývá podoby anekdoty, v jejímž směšně absurdním odehrání je jedinec ničen. Touto vizí jako by Deml nejen předjal postavení individuality v českém poválečném vývoji až do současnosti, ale i ústřední téma české literatury, které se pak prosazovalo a prosazuje v díle Vladimíra Holana, Bohumila Hrabala, Milana Kundery a dalších.

Do Demlovy, 'jediné knihy' pak na sklonku čtyřicátých a v průběhu padesátých let vstupují texty, kterými Deml už jen prohlubuje základní linie a tendence, jak se v jeho díle prosazovaly. Rozšiřuje knihu lásky "Moji přátelé", dovršuje "Mohyly" - portréty svých bratří, vytváří jakési legendy o tom, jak celý život buďoval svou, 'jedinou knihu', kte-

rá je jakýmsi podivným románem, představením a obrazem toho, po jakých cestách putovala jedna z českých duší českým společenstvím v tomto století.

Můžeme tedy na závěr říci, že onen zdánlivě nepřehledný a tvarově velmi různorodý soubor Demlových sto čtyřiceti knih má ve své podstatě zákonitý a pevný půdorys a cyklickou podobu. „Jediná kniha“ je tvořena ve své ústřední linii cyklem soustředěným kolem "Hradu smrti" z roku 1912, cyklem "Mohyly" z roku 1926 a cyklem "Zapomenutého světla" z roku 1934. Na tuto ústřední linii se váže linie doprovodná, vznikající jaksi mimochodem, řečeno Demlovými slovy, ale zákonitě onu ústřední linii doplňující i dovršující - jsou to deníky. Počínají "Rosničkou" z roku 1912 a vrcholí budováním lidského společenství a vztahu individuality a kolektivu ve dvaceti šesti svazcích "Šlápějí", vydávaných v letech 1917-1941.

Demlovo dílo může vydat své tajemství ideové i tvarové jen tehdy, bude-li posuzováno jako jeden souvislý, vyvíjející se celek a bude-li vydáno v podobě, která bude respektovat jeho vnitřní zákonitost a myšlenkové i tvarové směřování, jak jsme je naznačili aspoň v hrubých obrysech.

Všimli-li jsme si některých z Demlových následovníků, pak je třeba také vidět, že perspektivy Demlova díla ukazují a navracejí se k základním tradicím české poezie. Nepochybně je Deml - viděním tragického přísvitu, do něhož je zasazen lidský život a překlenováním smrtelného ohrožení všeho živého milostným citem - dědicem básníků českého baroka a prvního velkého českého básníka K.H. Máchy. Navazuje na Máchovo až milostné přilnutí k zemi-matce, kolébce a přehodnocuje tento nicotou motivovaný cit v nezměrnou lásku k druhé lidské bytosti, i když má tato jeho extáze často rub zavržení. Svým lpěním na prostoru národa a na lidském společenství jako by ve svém díle obrozoval tradici erbenovskou a nerudovskou, vrcholící v Březinově společenství bratří a stavitelů chrámů a prodlužuje tuto tradici v perspektivu vztahu jedince a společenství, individuality a kolektivu. Deml svýn vlastním osudem i osudem svého díla zosobňuje tragickou podobu této perspektivy v českém kulturním a politickém dění a zároveň nepochybně dokazuje, že otázka individuality a společenství, jím zviditelněna tragicky i groteskně, patří k základním a nejjosnovnějším otázkám českého života a literatury až do našich dnů.

Jakub DEML

TEXTY TĚMĚŘ NEZNÁMÉ



Jakub Deml (1878-1961)

PANU BEDŘICHU FUČÍKOVÍ

Za jasného letního dne venku,
na nejvyšším kopci rodného kraje
rozdělali jsme oheň. V noci,
v noci naší smrti bude viděti
plamen, tak jako ve dne jest vi-
dět kouř. My nanosili dřeva,
my rozdělali oheň, který svítí
do noci a obveseluje smutné
poutníky - samotáře, ale ani dřevo,
ani oheň nejsme my.

V Tasově 16. 2. 1927

BEDŘICHU FUČÍKOVÍ POZDRAVENÍ

Pamatujete se, příteli, na mou "Vraždu"? Jak by ne! Bral jste mně ji z ruky ještě horkou, ba musím říci ještě mokrou jako dítě, které v mateřské rose zrovna přišlo na svět. Bez krve nic nepříjde na svět. Bylo to kruté jako smrt. Bylo to drahé. Láska nežádá nic menšího. Může se stát, že se opakujeme. Děti jednoho otce málokdy se sobě nepodobají, a podle dětí žijících snadno poznáváme otce i dávno zemřelé. Vidíme je. Je v tom nějaký zákon, proto cizoložství bylo v opovržení u všech národů. Je potřeba zachovat pravdu neporušenou. Věrnost. Proto vznikají války. Proto se rodí mučedníci a hrdinové. Nemám-li trvat, raději zemřu. A nemohu trvat bez svobody. Nestrpím, abych byl stále ohrožen. Neboť jsem-li ohrožen já, je tím ohrožen i můj rod. A já vím, k jakému rodu přísluším. Není nikoli nejmenším. Žádný rod není nejmenším, Bůh se nedá omezovat. Miluje rozmanitost, netvoří hromadně, leda hejna komárů a nálevníků, ale člověka každého tvoří zvlášť. Každou duši zvlášť, ne jako u dobytka.

Jářku, pamatujete se, příteli, na mou "Vraždu"? Každá vražda je mimo zákon. Tím se nic neřeší, jenom komplikuje, ale není to bez následků. Také ne bez prozřetelnosti. Sanguis martyrum semen christianorum. (Aby se stal ně-kdo knězem, nebo básníkem, jaké svátosti, anebo jakých sprostot bylo k tomu třeba!) Abych napsal o díle Felixe Jeneweina, k tomu bylo potřeba žárlivosti, závisti a pomluvy. Já vím dobře, co je nactiutrhaní. K tomu bylo potřeba vraždy na mrtvém umělci. (Jsme-li živým výhonkem na vinném kmenu, jsme-li spojeni s Bohem, i naše hříchy nás inspirují.) Já vím dobře, co je vražda. Vražda, jako každý teror, je znamením porážky. Přiznáním méněcennosti. "Slyšeli jste, že bylo řečeno starým: Nezabiješ! Ale já pravím vám..." Jednou vám řeknu, kdo zavraždil Pavlu Kytlicovou. Největší zločinec je ten, kdo zavraždí spícího a bezbranného. Kdo zavraždí milujícího.

Nenapsal jsem Vám totéž už jednou? Včera, když jsem se dověděl, že Vám brzo bude padesát, myslil jsem na Vás, a Vaše podoba se nikterak nezměnila. Co jsou léta! Také o mně říkají, že jsem pořád stejný. Díky Bohu, to dělá inspirace, vidíte? Díky Bohu, oba můžeme říci: *Singulariter sum ego, donec transeam...* Borovice zůstane borovicí. Ona podle svého vlastního zákona přijímá slunce a slotu počasí.

Nenapsal jsem Vám to už jednou? Ale protože Vás znám, velmi snadno a rád Vám povím - i když ne hned na tomto místě - co se mi dnes v

nocí zdálo. Snadno a rád, protože to bylo jako pokračování mé "Vraždy", protože to jistě nějak souviselo právě s Vámi. Čas není nic prázdného, leda v pekle. Také mé sny - ale nechme toho. Ano, také VRAŽDA se vyvíjela... Uvidíte!

Zde máte ten S E N , milý Bedřichu!

Nebojte se, budeme brzy hotovi! - - -

Byl jsem v jakémsi výčepu - to je na mne podobné, že? Však zrovna včera jsem dvěma dívkám ukazoval světničku a místo, kde umřela moje matka (víte, že to bylo těsně vedle hospody, jenom přes síň - jak jsem trpěl těmi muzikami! O tom není slova v "Mohyle", škoda - to víte, kněz, čtvrté z Dekalogu, ostýchavost mládí: štítí se všeho hnusu, nejvíce špiclovství, nástroje pýchy, smilstva, závisti, lakomství a všeho egoismu). To asi také přispělo k mému snu.

Jsem prý pořád stejný, ba prý i mladší! Bodejť, vždyť i nesmrtelný, sice by to "nebylo k vydržení". Kéž Vám mohu říci, co musím do dne soudu zatajit.

Jsem tady v tom výčepu, a pokud vím, nalejt jsem si nedal nic, ale z toho výčepu vedly asi tři schody do místnosti hořejší a uslyšel jsem odtud nějaký hlas, který mne přitahoval. Byl to hlas mezi hlasy, hlas staršího muže. Velmi povědomý, tedy ne odstrašující... Kdybych byl vyšel hned ven, když už jsem tady (být zde nebo tam, to nezávisí vždy od naší volby), byl bych vzbudil dojem, že mám strach. I vstoupil jsem po těch schůdkách dovnitř.

Místnost měla o ty tři schůdky nižší strop, to jsem si hned uvědomil, mohlo to být tady velmi útulné... Ta místnost nebyla ani tak veliká, obyčejná světnička, tak jako nějaká předměstská holírna, tři židle vedle sebe - a napravo se ještě kamsi sestupovalo, či zacházelo: tam byl strop *perspektivně* ještě nižší - a nalevo byl strop *perspektivně*, či jinak vyšší, to jest blíž nad hlavou, bylo tam asi nějaké *podium*. A stálo tam několik chlapů.

A u jakéhosi pultu, který byl uprostřed, stál nějaký dospělý muž a přivítal mne jakousi ironií, že proč k nim lezu, anebo: No, tebe tady bylo ještě potřeba, přišels v pravý čas - bylo to výhrůžné, já předstíral chladnokrevnost a řekl, že jsem slyšel jeho hlas, a ten že mne přivedl. -

Na to mi odpověděl strojenou smířlivostí, že tedy mohu zůstat. Byl to pravděpodobně dělník, tváří dělaných jakoby širočinou, nehozený, a z jeho postoje a očí číhela panující ideologie jeho třídy.

Byl jsem tedy jaksi přijat do společnosti - myslím, že tam byl jaksi druhý, důvěrnější výšep - a najednou: ten člověk nechal mne být, už jsem tedy byl *jakoby jejích* - nikdo si mne nevšímal, ale uviděl jsem dvě skupinky: napravo objímala starší hospodská tele, brala je kolem krku a vedla je a držela je kolem krku jenom proto, aby je řezník zařízl.

Tu starou paní jsem znal už čtyřicet let, byla to vdova po řezníkovi, proto jsem se nedivil, jak to tele drží a jak čeká, až je ten řezník zařízne - to jsem brzy zapomněl, ale nemohu zapomenout, co se dělo po mé levici: Tam, pod nízkým stropem a při *uměleém osvětlení* seděl na židli muž asi padesátiletý, ano, tolik asi mu bylo, seděl na židli jak u holiče, a přistoupil k němu řezník s nožem v pravici a vrazil mu nůž přímo do úst a vytáhl jej. Nebylo to dobře. Ačkoli já myslil, že to postačí. A ten člověk, co zde seděl jako u holiče, řekl podivné slovo tomu řezníkovi: Ty troubo, to se přece dělá tak a tak - nějaké takové podivné slovo - dal mu slovem radu, jak se správně zařezuje, a klidně seděl dál a čekal, jak se správně zařezuje, a ten řezník vrazil mu nůž správně do úst až po rukojet' a potom nůž vytáhl, a ten člověk, poučiv řezníka, seděl klidně dál, jenom zavřel oči a pevně semkl rty, aby nevytryskla krev, -toho jsem si zvlášt' všiml, jak svíral rty, aby nevytryskla krev, a také nevytryskla, rty jeho byly docela nepotřísněny, jak je svíral - a tak zemřel. Jak u holiče po oholení. Vykrvácel dovnitř.

PODZIMNÍ SEN

Marii Rose Junové.

Jeden všetečný člověk se mne ptal: Co teď píšete? Tento pán má místo, počítá se mezi lidi vzdělané, jen podle toho místa, ze všech oborů literatury čte tak trochu jen Lidové Noviny, pokud mu totiž stačí čas při přesnídávce mezi dvěma úředními hodinami (doma musí dělat užitečnou práci, k níž náleží především absolutní mlčení i všech nejobyčejnějších a k rodinnému životu nejnáležitějších myšlenek -), i řekl jsem mu: Píšu píšu patnáct... Takovou odpověď patrně nečekal, neboť jeho otázka byla vlastně v jeho smyslu a úmyslu rozpačitou poklonou, tedy projevem úcty, také poněkud strachu, jako by se omlouval: Víš, já jsem tě tady nečekal, ale říkají ti Mistře, něco na tom musí být, žádný titul nepřijde jen tak, i kdyby byl jen honoris causa, každý má své povolání a tomu rozumí jen sám, můj obor je ovšem docela jiný, hm, také mám rodinu, tedy jisté povinnosti, má žena je velice inteligentní, teď čteme "Městečko na dlani", naše Milunka z toho dělá domácí úlohu - hm ...

Prosím vás, příteli, povídám mu: Dostal bych tady někde koupit kartáček na zuby? Všechn strach s něho spadl, čiperně mi poradil, podali jsme si ruce, lidsky jsme se na sebe podívali, bratrsky jsme se na sebe usmáli - tak na shledanou! A pozdravujte ode mne vaši rodinu! Toto jsem dodal, když už jsme byli na dva kroky od sebe, a dobře jsem udělal, poslední stopa jakéhosi rozladění se tím zahladila ... Kdybych byl řekl správně: Pozdravujte ode mne svou rodinu, nemělo by to ten blahodárny účinek, bylo by to spisovné, umělé, ba i nesprávné, protože: Čí byla ta rodina?

Horší už je, když nás vybízí dávnoletý přítel, abychom nepřestávali psát ... Na příklad takový Gogol, který tvrdí, že mlčení toho, kdo umí a tedy má mluvit, je těžkým hříchem proti Bohu, jenž rozdává lidem hřivny, aby z nich těžili, nemluvě ani o tom, že člověk propadlý malomyslnosti (jako bychom řekli pocitu méněcennosti) je chamrad v každém ohledu, at' je příčina této skleslosti jakákoliv, protože malomyslnost je prokleta Bohem. A "veliký je Bůh, jenž nám dává moudrost.

A čím nám ji dává? Týmž zármutkem, od něhož utíkáme a před nímž se chceme skrýt. Utrpením a zármutkem souzeno je nám dobývati zrnek moudrosti, kterou nenacházíme v knihách. Ale kdo už našel v sobě jedno z oněch zrnek, ten nemá práva skrývat je v sobě před jinými. Není tvůj majetek, nýbrž Boží, Bůh je vypracoval v tobě; všechny dary Boží se nám dávají proto, abychom jimi sloužili svým bratřím."

Letos po Dušičkách psal mi mladý řeholník z pracovního tábora na Slovensku. A psal mi toto: Před několika týdny měl jsem zvláštní sen. Byl jsem v Tasově. Bylo již pozdě večer, když jsem vstoupil do Vašeho pokoje. Vy jste již odpočíval. U lůžka byla židle, Vy jste mne vybídl, abych si sedl. Měl jsem velmi málo času na rozmluvu, snad asi jen půl hodiny. Trápila mne myšlenka, že za tak krátkou chvíli neřeknu ani setinu toho, co mám na srdci. A minuta ubíhala za minutou. V těchto duševních mukách jsem se nedostal vůbec k řeči. Jenom jsem němým pohledem pohlížel na Vás. Tu jsem poznal, že Vy z tohoto pohledu jste pochopil vše. Nebylo třeba říkat ani slovo. Promluvené slovo ostatně bylo daleko od hloubky, myšlenky a pohledu. Bylo by mělké a bál jsem se ho. - Za několik okamžiků se Váš pokoj rozplynul v mlhách nenávratnosti.

To byl tedy sen mladého přítele kněze. Myslím, že právě vlivem tohoto dopisu měl jsem já za několik dní také sen. Zdálo se mi, že mne pozvali do jednoho koncentračního tábora, kde byli internováni sami kněží, už staří a tedy neschopní tělesné práce. Jel jsem tam autobusem, předtím už celou noc jsem nespal, jen stále myslel na ty, které na konci své cesty uvidím.

Co to je? V autobusu bylo mnoho lidí a sotva jsem vstoupil, slyším "Ježíš Maria". Muselo by se to psát jako citoslovce jediným slovem. Stáli tam dva mladíci v gumových kabátech a mluvili o honě, a tak, že bylo patrné, jak dlouho mají právo na střílení zvěře. Chlubili se jako všichni nováčkové. Chtěli mluvit odborně a měli z tohoto nového zaměstnání a dopuštění dětinskou radost, nebo snad svým jásavým hovorem a házením rukou také něco zastírali. To, že jsou tak mladí? Svého nového umění ještě nedobře znalí? Podezírali snad, že je mezi námi nějaký starý hajný? Či se jim někdo slůvkem, anebo očima smál, jak se k té flintě dostal?

Nevím. Také sotva dvakrát jsem se na ně podíval, a to ještě jen lehce a jako mimoděk, abych je nezaplašil. Teprve když viděli, že jsem klidný a pokojný a že jim toho všeho přeji, také se v řeči uklidňovali. Už nevzali jméno Boží nadarmo. Nebylo toho třeba. Rozpaky přešly. Kdo

vstoupí do železničního vozu, do restaurace, do tramvaje, do divadelního sálu, do místnosti taneční, do autobusu, každý je nějak rozpačitý a chtěj nechtěj dá to najevo, třeba jen uzarděním. Ale proč nikdo není rozpačitým v kostele? Leda by se styděl kleknout. Ale proč tam jde? V jedné vánoční povídce Jaroslava Durycha povídá muž muži: Proč vlastně běžíš do Betlema? "Protože tam běží všichni!" Mohli byste se ptát: Proč se nepokřížuješ, proč neklekneš, proč bereš jméno Boží nadarmo? Odpověď: Nevím, protože nechci vědět; ještě to se mnou není tak daleko ...

Jak to všichni žijeme, když je nám všem potřeba smrti! Ale jedna věc je jistá: stydíme-li se za Boha, stydíme se za svou ženu, za své rodiče a sami za sebe. Je nás hanba, že nikoho nemilujem a jen to předstíráme. Ke každému člověku jsme v poměru jako k zaměstnanci, anebo zaměstnavateli a bojíme se buď o místo, nebo o pracovní sílu. Nemilujem-li Boha, vždycky lásku lžem a všecko pokazíme. Chceme mít na zemi ráj, ale ne bez hada! Falešného hráče nestrpí žádný pořádný karbaník, to raději zahodit karty.

Takto jsem v duchu přemítal, ukolébán jízdou a jednotvárným zvukem motoru. Autobus nejednou zastavil. Dostal jakousi poruchu. Bylo kolem deváté. Všichni jsme vystoupili uprostřed panských lesů. Nelze říci, že bylo pod mrakem, o tom je představa jiná, ale toto byla jen mlha, ze které drobounce mžilo. Slunce bylo jakoby na opačné straně světa, a přece jsme něco viděli. Je to skutečnost, či sen? Kdyby nemžilo a já necítil chlad, byl by to asi sen ... Jaké to vidím obličej? A proč všechny ty hlasy se ozývají jako zvuky bubnu potaženého sukem? Protože je listopad? Anebo je nad námi odsává ta šedá houně mlhy? A proč se tamhle ta žena kolem sebe tak špičatě dívá? Jako by každého labužnický napichovala na vidlici! A ty dívky! Co se jim stalo? Hubené, bledé přízraky, a jejich pohyby tolik připomínající oči a ruce těch devítiletých chlapců, které roztrhal ruční granát. Udělali si na pastvisku ohýnek, na něj položili ten granát, granát vybuchl a těla chlapců rozmatal. Lidé se sběhli a nacházeli už jen krvácející kousky údů. Jednomu to utrhlo hlavu, a ta hlava ještě očima mžikala. Z druhého chlapce našli ruku, a prstíčky na té ruce ještě se otvíraly a zavíraly, jednou, dvakrát, zas a zas ...

Kam odletěly duše těchto dívek? Nazpět do továrny? Jednou, dvakrát, zas a zas ...

Co všechno dělá listopad! Je to skutečnost, či sen? Zdá se mi, jako bych stanul na cizí planetě. Vlevo na mýtině leží hromada dvacetimetrových, až do dřeva ostrouhaných pňů.

I otevřiny jsou oči obou dvou, a když poznali, že jsou nazí, navázali listí fíkového a udělali sobě zástěry.

Adame, kde jsi?

Kterýž řekl: Hlas tvůj slyšel jsem v ráji, a bál jsem se, protože jsem nahý, i skryl jsem se.

Jemuž řekl (Bůh): I kdož tobě oznámil, že jsi nahý, jedině že jsi ze stromu jedl, z kteréhož jsem tobě přikázal, abys nejedl?

"Kdo obnažuje tajemství přítelovo, hubí víru", qui denudat mysterium amici, perdit fidem. Zahubili ji ti, kteří "o Jeho oděv metalos"? Aby se dovršilo mysterium naší viny, byl ukřižován nahý ...

A jak tak stojím na státní silnici uprostřed panských lesů, najednou se mi zdá, že všechny ty smrky jsou nahé ... I ten mech pod nimi je nahý ... I ta silnice je nahá, i ta strouha vedle ní, my také a celá země, všechno je nahé, a není roucha, které by bylo tak neprůhledné, aby nás přikrylo ... Žebráci jsme, a tak zbídačelí, že se už ani neodíváme: prach jsme a v prach se obracíme ...

A s hrůzou si uvědomuji, že tyto lesy jsou mrtvé. Žije jenom to, co někomu náleží, oč se někdo stará, co někdo miluje, co někdo šetří. A komu náležejí tyto lesy? Kdo jest jejich pán? Lupič a zloděj není pán. Už tady nic nestraší, zmizely víly, skřítky, Krakonošové, bludičky a vodníci. Už tady nic nevábí, nic tady neokouzluje, nic nemá, nic nepotěšuje: Tomane, už tady nezbloudíš, už tady blahem nezemřeš! Ze svatojánských broučků dnes tady nesvítí pásek na kloboučku, a marně bys tu hledal jelínka, který nese tvou lásku! Zmizelo tajemství, tatam je země očarovaná! Zmizel pán! Ať už jakýkoliv, ale pán ...

Šofér spravil autobus, jedeme dál. Zastavujeme u zahradní železné branky. Jako bych se probouzel ze sna. Ale ne, to všechno je sen, i ten nápis nade dveřmi: P ř i j í m a c í k a n c e l á ř . Nic naplat, zaklepu. D á l e ! A mně se vybavuje heslo: Dále od hradu, dále ...

Mám opravdu strach. Už to slovo k a n c e l á ř , jako v nemocnici, jako v kriminále, ale díky Bohu, žádná uniforma, žádný odznak, žádná sprostá tlama, žádné slídivé oko, žádný černokněžník, žádná ježibaba na rameně s černým kocourem: tři řeholnice přívětivě mne vítají. A s kým že si přeji mluvit? - Sestro, zaveďte tam důs-

tojného pána! - A což legitimaci? Snad to budete zapisovat? ptám se. Jen se vesele zasmály, a Sestra mne vedla k celle, na které je visitka. Jemně zaklepe a jak se ozve Ave, otevře dveře a odchází.

Že by to přece nebyl sen? Vítá mne osmdesátiletý řeholník, bývalý profesor theologické fakulty, před rokem raněný mrtvicí, ale po dlouhých procedurách v nemocnicích už je mu zase lépe. Jen ruce se mu třesou a v prstech nemá cit. Při rozmluvě se mnou mne střídku chleba, a drobečky mu padají do klína na kleriku, také na zem, a on to neví a mne, a čím rychleji mluví, tím rychleji mne, také když se při řeči vzrušuje. Ale on se vzrušuje tam, kde my jsme docela klidni, a je docela klidný tam, kde my se vzrušujem. Kdy pak my bychom dosáhli takové prostoty, abychom řekli mladíku SNB, který nás přišel zatknout: Pane, dobrovolně nepůjdu, a když nepůjdu, užijete násilí? - Ano, pane Stojánku, v tom případě užijeme násilí a odvezeme vás tam, kde by to bylo horší! Pojdte tedy dobrovolně! -

Slyšíš, Milunko - obrátil se kněz na svou neteř - a slyšíte vy, Barunko (to byla stařena posluhovačka): vy jste mi svědkyně, že nepůjdu dobrovolně a že by užili násilí, kdybych nešel, vy mně dosvědčíte, že se podrobuji jen násilí!

Tak jdeme, pane Stojánku, jdeme!

A osmdesátiletý kněz, jemuž jako Capetovi před popravou dávali jen to občanské jméno, vzal si svůj kufřík s breviářem, misálkem a nejnějnějším prádlem a šel ... Myslím, že si při tom vůbec nevzpomněl na "Noc" svatého Jana od Kříže, ani na matku svatou Terezi, jejichž díla po celý život rozjímal a také přeložil. Už Otokar Březina řekl, sedí-li náhodou vedle řezníka, že ztratí všechny myšlenky a jen trpí ...

Náš důstojný pán neztratil myšlenky a podle všeho ani netrpěl, neboť seděl v autě vzadu sám a duchem žil jen skutečnosti, jak žije dřevo plovoucí po řece, anebo psík, kterého odvázejí jinam. "Bylo to velké, elegantní auto", chlubil se mi jako dítě, které neví, že se chlubit, a byla hluboká noc ...

Vzpomněl si při tom, že také jeho Mistra jali v noci, aby se chudí nebouřili, kdyby viděli, co dělají bohatí? Katané dvacátého století, i kdyby chtěli, nemohou se vymknout ze Vzoru, který jim pro jejich práci vyobrazil Evangelisté. To všechno se děje "jakož bylo psáno". Jak bezmocný je Satan, je-li poután tím, co bylo psáno a nedovede-li nic nového vymyslet! Jeho muka se zvyšují jeho směšností ...

Ale náš řeholník nemyslí ani na Gethsemany, ani na sebe, neboť když slyší, jak se eskorta domlouvá o cestě, vměšuje se do hovoru a

radí jim, kudy mají jet. O cíli své cesty nemají představy, nikdy tam nebyli, proto houževnatě tvrdí, že je to brněnské předměstí. Nedají si poradit a jedou do Brna. Teprve tam se zjistí, jak se mylili.

Přece však ještě v noci přijeli na místo, a důstojný delikvent po celou cestu s pány hovořil, jako by jej vezli na výlet, a nakonec poprosil velitele, aby mu udal svou adresu. Ten mu vyhověl, a důstojný pán mu písemně poděkoval za šetrné a laskavé zacházení. Četl jsem opis a bylo to srdečné a upřímné.

Důstojný pán si vůbec všechno poznamenává a zapisuje, ale i tak mne ohromuje, když slyším, že toho a toho dne k němu přišla jeho vdaná neteř, která ho předtím nikdy neviděla, toho a toho dne že jí opustil její manžel fotograf, ale ne kvůli ženské, jak by se mohlo soudit v takovém případě, toho a toho dne že jej odvezli k boromejkám pod Petřínem, toho a toho dne, že byl eskortován do Bohosudova, toho a toho dne do Semil, toho a toho dne do Řádové residence u sv. Ignáce atd. Závidím mu takovou paměť! Blahoslavení čistého srdce, neboť Boha viděti budou. Jsem přesvědčen, že tito blahoslavení mají i čistou paměť. Jak jinak mohla být napsána Evangelia?

A ze svého dřívějšího života mi vypravuje, jak se vyplácí zdvořilost. Po rozmluvě s universitním a obávaným profesorem laikem, když se byl s ním už rozloučil, ještě u dveří se obrátil a poklonil se mu. Po čase se setkal s americkým Čechem, profesorem Roubíkem, který měl na vybranou dosáhnout doktorátu v Cambridge nebo v Oxfordu, vůbec na některé universitě evropské, ale zvolil si jako Čech Prahu, a ten mu řekl: Byl jsem právě u profesora Bidla, když vy jste od něho odcházel. A když jsem od něho odcházel, udělal jsem to po vás, a také jsem se mu ještě u dveří poklonil. On však mne zavolał zpět a řekl: Vy jste první Američan, který se mi tak poklonil!

A když jsem učil primánky - vypravuje mi P. Stojánek, říkejme mu tak, je skromný - rozbírali jsme různá přísloví, mezi jiným: **Z d v o ř i l o s t í k o č k u t ě š í .** Po letech mne potkal jeden z těch žáků a povídá, jak si vštípil můj výklad o té kočce a jak se podle toho řídil i na Germaniku, v Římě toho bylo obzvláště potřeba, řekl. A to vypravoval důstojný pán, aby mně objasnil své chování vůči policii, která ho smýkala sem a tam. Ostatně i můj otec, dej mu Pán Bůh nebe, když mne pouštěl do světa, mne poučoval, abych byl ke každému zdvořilý a každého pozdravoval, a dodal: Co tě nic nestojí, toho nešetři. Ale mnoho povolanych, málo vyvolených.

Těch podrobností bylo taková spousta, že jsem si z řeči P. Sto-

jánka zapamatoval jen něco málo a ještě popleteně, jak by dosvědčil, kdo tehdy se mnou byl, podle básníka: A p o t k á n í b r a - t ř í i n e j m e n š í c h v i d ě l j s e m s l a v n é v ú s m ě v u t v é m j a k o p o t k á n í k n í ž a t s n e s ě t n ý m , n e v i d í t e l n ý m d o p r o v o - d e m .

Někdo zaklepal. Ave! Vstoupil frater redemptorista, naučeně či příslušně shrbený, a jak mne spatřil, hned couval do dveří, ale P. Stojánek ho povzbudil: Jen poďte dál, bratře, mám tady něco pro vás, už to přišlo! Po těch slovech vyndal ze skříně flanelový pás, i dovídám se, že je to na zahřátí ledvin - frater převzal pás jako něco svćeného ze Zeleného čtvrtka, nepřestával přešlapovat a uctivě se uklánět (zdvořilost i kočku těší), snad se i oblizoval, inu, vtělená služebnost a vděčnost, a důstojný pán dodal: Ještě dostanete ten ovčí kožíšek, je pěkný, ale ještě nepřišel, paní neteř mi psala, že jej pošle v nejbližších dnech - a frater už děkoval i za ten kožíšek a zase se ukláněl, pokud možno člověku, který je ustavičně skloněn, a já povídám: Bratře, a kde je Váš P. Konstantin? Ale milý bratr pádlil už se svou teplou kořistí ke dveřím, nedbaje ani mé hlučné výzvy: Bratr se mnou nechce mluvit! A přece pokorné tele dvě matky cucál!

Zmizel jako myška. Nechtěl vědět, že zdvořilost i kočku těší. Či nějak ex auditu už byl přesvědčen, že chytám myši? Ten auditus a ty svaté myšlenky v chóru, Kriste Pane, proti tomu jak nevinné jsou všechny povídačky služebných u kašny! "To je ten, co se tahá s tím děvčetem?" Nechte, ať obé spolu roste až do žní, máme teprve listopad.

Abych jej vytrhl z činohry těch lidí, které tak jasně měl před očima, že každá maličkost jejich interiéru a hnutí byla přesně na svém místě a zahrála v pravý čas, dal jsem otázku o překladech. Tak na příklad slova amor, charitas, dilectio, to jsou vlastně synonyma, a čeština má pro toto rozlišení vlastně jen jeden termín?

Toho se chopil můj hostitel a ihned vykládal, že d i l e c - t u s překládá slovem milený. Když se mu namítlo, že je to slovo zastaralé a tedy nic neříkající, podobné ošoupanému stříbrňáku, na němž sotva už se rozezná podoba císaře, nedal si nic vymluvit a trval na svém. Miláček, nebo prostě Milý, to mu nešlo na rozum, snad se mu to zdálo i sprosté.

Zkusil jsem to s jiné strany, i ptám se, jak by na př. přeložil slovo Sv. Františka Saleského P r o p a s s i ó n , řečené v "Theo-

timovi" o Kristu? Bylo však vidět, že je sice velmi schopen tuto otázku řešit, že však není na to kdy - i pustil se zas do svých podrobností. Nedivím se, chtěl se vymluvit. Vždyť se mu v mysli tolik nadrželo a snad nebylo nikoho, na koho by ten příval spustil.

Cella jeho byla malá a chudičká. Stolek, tři židle, postel (ale bez peřin), skříň na šaty, železné umyvadlo jak v nejchudších hotelích, nad stolem kříž a dva vyšívané obrazy v rámech. Na dveře šatníku si pěkně v řádku natloukl coulových hřebíčků, aby měl kam co zavěšovat, ale byl to asi jen systém, na hřebíčcích neviselo nic. A na tuto světničku se dívalo jediné okno, zrovna proti dveřím. Peripatetikům, jako byl P. Konstantin a skoro každý mladý kněz, by tady nesloužilo. Prostor pro chůzi byl tu jen tři metry dlouhý a metr široký, když se od stolku nevystřčila židle.

Co chcete? Hrdlička, která má přece křídla, cukruje i v malé kleci.

Ano, také tam byla železná kamínka, nějaký asketický plamínek v nich zkomíral, ozáblý zimou. Už to mnou cukalo, abych přiložil, ale jednak ptal jsem se v duchu co, vida ten smutný truhlík, a jednak jsem se bál dotknout se nějak hostitele, i halil jsem si krk vlněnou šálou úžeji a úžeji.

Takových cell je tu v parteru a v prvním poschodí dost, a jiných pokojíčků tady není, jenže nynější osazenci kněží a frátři musejí bydlet po dvou i po třech, aby měli strop nad hlavou. Proto si P. Stojánek libuje, že smí být, díky své nemoci, sám. Také nechodí k společnému stolu, čehož jsem litoval, neboť bych byl rád uviděl i ty ostatní a mezi nimi několik známých ...

Bezpochyby proto jsem se zeptal: A je tady také Páter Theodor? (Což znamená dar Boží).

Odpověď mne velmi překvapila, jak je to možno asi jen ve snu, neboť co by nás ještě překvapilo, nejsme-li ukvapení a už "nic nežádáme, jenom to samé, aby nás Pán Bůh miloval, miloval".

Je tady, řekl můj hostitel, ale když ode mne slyšel, že přijdete, řekl: Nevím, jestli přijdu, on to dá všechno do *Šlépějí!*

Neřádám. Ale v tom snu to bylo tak: Sem jsem putoval jenom kvůli P. Theodorovi a cestou, ba už kolik dní předtím jsem se na něho rozpomínal, jak jsem ho viděl na dvou poutních místech, také jak jsem u něho složil životní zpověď, a kdybych teď měl zemřít, dá-li mně Bůh tu milost, že bych ho k sobě povolal, anebo se k němu dal zavést, aby mne připravil na smrt. Žádného jiného kněze pro ten účel jsem ne-

našel ve svých vzpomínkách. Jako Apoštolé vyučil se před svým kněžstvím jakémusi řemeslu. I do svého vysokého věku chodí vzpřímený, vzpřímeně se dívá, vzpřímeně mluví, a není škarohlíd. Také nehledí na osobu lidskou, nevidí maličkostí, nepiplá se s hříchy jak někteří skrupulanti, kteří lpějí na liteře, a od tištěného slova v Morálce nedovedou pozdvihnout hlavu, ne nepodobní koňům, hmatajícím tlamou v pytlíku s ovsem, takže svůj obrok, chudáci, ani nevidí ...

Viděl jsem Pátera Theodora nad nivami slováckými, viděl jsem ho jako skřivana, který drobil hrdinství své písňe na zlaté hlavy klasů a do otevřených rtů výskajících máků.

Odsuzoval neřest, budil jako jitřní kohout víru, napřimoval skleslé, v studených srdcích rozdmýchával lásku. A to vše bez pomýšlení na jakýkoli pozemský zisk, na jakoukoliv svou čest a slávu. Byl velkodušný a proto velkozraký. Rytíř se štítem: Omnia ad Dei gloriam. Nebál se čerta a teď že by se bál mne? Znájí mne baby lépe než on? Vědí o mně víc?

Proč jste se, důstojný pane, zdržel v té komůrce s kysaným ze-
lím? Chodte půl roku na čerstvý vzduch, ať to není tak cítit! Poklek-
nout k takové klerice patří sice také k pokání, ale šňupavý tabák je
přece jen snesitelnější.

Už tedy není kam jít, neb se nám oškliví laxnost.

Bylo opravdu potřeba ty dveře zabouchnout?

Sufficit mihi, Domine, tolle animam meam: neque enim melior sum
quam patres mei ...

Božínku, vždyť mně to mohlo napadnout, že se mi to jen zdá! Mého
H r a d u S m r t i secunda tabula! A co se člověk natrápí pro
nic za nic! Kdo by byl pomyslel, že Bůh nás může očišťovat i snem!
Kdo by se opovážil něco vytknout Páteru Theodorovi? Znáám ho už dvacet
let jako své boty, jenže ty tak dlouho nevydrží ... I kdyby mnou sku-
tečně tak či onak pohrdal, je příliš chytrý, aby to projevil, a ani
ne tak kvůli sobě (vyučení tkadlec!), jako v zájmu Řádu.

A jestli jste si všimli, puštěný lovecký pes neběží přímo, ale
pobíhá klikatě sem a tam, čenich při zemi. Stopařem je Duch Svátý.
Přichází, nevíš odkud, a vane, nevíš kam. O větru můžeš říci, jaký má
směr, jen se podívej na stromy, kam se ohýbají, nebo kam směřují šát-
ky a volný plamen.

A nebud' všetečný, abys šel za ním jako detektiv. Ostatně brzo se
pozná, kdo je placený, i když platí jen sám sobě. Vzal odměnu svou
a nic z toho neměl. Zima je. Táhne studený vítr. Zahal se v urputné

mlčení a chod' sem a tam. Nepomůže-li chůze, poskakuj a dupej, není nad teplé nohy, a aby to nebylo tak jednotvárné, můžeš si při tom říkat: *Illuminare his, qui in tenebris et in umbra mortis sedent, ad dirigendos pedes nostros in viam pacis.*

A řekne-li ti někdo, že mluvíš do větru, nezlob se na něj, protože nejsi jeho matkou a nevíš, jak přišel na svět. Pokud ti nevádí v chůzi, přisvědčuj mu, až ho to omrzí; vždyť vidíš, že touží jen po tom, abys ty přisvědčil jemu. "Vy se tady nechcete bavit?" řekla ta nevěstka, když jí pán odstrčil a s napřaženým revolverem vyháněl z ložnice. Pusť se do diskuse a ztratíš panictví. O čem chceš debatovat? O tom, proč je dovoleno se všech stromů jísti, jenom ne z toho jednoho? Šeherezáda tisíc pohádek vypravovala, aby se zachránila od smrti.

Jen ty nesmíš mít pravdu. Dej tedy průchod neštěstí, a když se dostaví, dělej jako by tě také překvapilo, a nebudou-li obviňovat tebe, koho by obviňovali?

Jen se styď! A rozjímej u sebe o tom, proč jsou hranice uzavřeny. Kdyby nebyly uzavřeny, kdo by se styděl? Kdyby mlčeli tito, košile budou volat!

Chceš? Máš navštívit vězně? Musíš se na to připravit: ohol se, a je-li to tvou povinností, tak a tak se pomodli. Láhev vína nebo slivovice a kilo salámu, nemáš-li domácí uzené, to nenáleží k přípravě, protože to je smysl tvého úmyslu, že chceš navštívit vězně, a o věcech základních a samozřejmých se neuvažuje a nemluví, jsou jako by tady ani nebyly. Mají-li se dělat koláče, musí být na to mouka, a jde-li se do bitvy, jsou na to vojáci. To je na bíledni, a co je na bíledni, o to neztrácejme řeči, jen člověk nevychovaný jde na návštěvu do věznice s holýma rukama, jinak by musel vědět, jakou cenu tam má cigareta.

Ale když ty jdeš na návštěvu do věznice, dobře se připrav, vykonej náležitě, to jest podle svých schopností, všechny své povinnosti. Neztrácejme řeči o těch, které se rozumějí samy sebou, ale jak už jsme řekli: ohol se, a je-li to tvou povinností, tak a tak se pomodli. Ať za tebou nic nezůstane, poněvadž když za tebou něco zůstane, budeš se ohlížet nazpátek a nepřejdeš tam celý a uvedeš vězně do rozpaků, neboť vždycky se pozná, kdo je celý a necelý. Nenechávej tedy nic za sebou, aby ses nemusel ohlížet jak ta Lotova žena, a snad bys tam také ani nedošel. Jáčku, ohol se! Dělá to dobrý dojem, vypadáš mlád, a je na tobě všecko vidět; obličeje, příteli, jak bych ti to řekl? Oho-

lená tvář, to je obloha bez mráčku, to je svědomí otevřené jako míšal při epištole. Vskutku, ohol se! A jsi-li sobě vědom nějakého hříchů, vrat' se, neboť bys uvedl vězně zbytečně do rozpaků! Oni touží být vysvobození, a ty nejsi celý, možná, že vůbec nejsi, jak jim tedy pomůžeš?

Ano! To chtějí slyšet. Ano! Každé a všecko Ne odlož doma, ohol se, v žádném Ne není světla, leda tolik, co je ho v jeskyních, a tam růže nerostou, a každý vězeň si přeje přivonět aspoň k balšánku! A když tam přijdeš, mluv Ano! Neříkej, co už řekli jiní, ale mluv, jako by ses teprve učil mluvit, jakobys teprve ponejprv uviděl zemi a co na ní jest. Oni touží uslyšet zjevení, a budeš-li tak mluvit, oni je uvidí, neboť slovo je světlo, slovo je nad námi. A budeš-li tak mluvit, ani uvidí, že světlo je nad nimi, a pozdvihnou hlavy. Co je tady dole, oni a ty, to že je tráva, všecko na jedné rovině se zvířaty: zhyne tráva, zhynou zvířata, ale oni a ty vidíte nad sebou světlo, a zvíře ho nevidí!

Mluv jim a řekni, že tolikrát chybují, kolikrát se dívají napřed a dozadu, a že je užitečné dívat se jen na to, co právě tady jest. Někteří se snad pozastaví, ale uznáš-li za dobré, zacituj jim ty dva verše z Genese: A když procítl Jakub ze sna, řekl: Opravdu, Hospodin je na místě tomto, a já jsem nevěděl! A lekaje se, řekl: "Jak hrozné je místo toto! Není' tu jiného, jediné dům Boží a brána nebeská!"

Mluv jim a řekni, že napřed se musejí udělat vrty a potom vyhodit podkop; řekni jim to přesně, možná, že některý z nich pracoval v lomě, a kdybys to neřekl přesně, bude si myslet, že mluvíš do větru. Vůbec nesmíš mluvit jako z příruček! At' poznají, že věřiti v zázrak je totéž jako věřiti v mrkev a bramboru. Nemluv vysoko. Musíš jim mluvit z toho, co jedí a pijí a čím se odívají, z toho, co je tak trýzní a ponižuje. At' nejsou slepí! To jim mluv a řekni, ale řekni jim to tak, jako bys to řekl sám sobě, kdybys byl na jejich místě. At' vidí, že trpíš a raduješ se. At' vidí, že jsi oholen!

Mluv jim a řekni, že každý den a každá hodina je veliká změna na zemi i daleko nad zemí, a jsou-li mezi nimi i takoví, kteří myslí transcendentně, řekni jim, že všechno spěje k rozřešení a tedy k vysvobození, a je-li mezi nimi kněz, řekni mu, když odříkal jeden nokturn, že posunul svět, a je-li osvícený, on ti uvěří. Posunout svět, řekni mu, to je zmařit tolik a tolik bludů a utrpení a v tom i blud a utrpení své, a že na to stačí tak malá námaha ...

A abys je zaujal a potěšil, vypravuj jim, co jsi dnes viděl, oni jsou lačni na to, co se děje na zemi. I vypravuj jim, že vítr žije. A v úvodu že jsou rýhy od těžkých kol a po stranách ještě tu a tam květ žebříčku a jediný zvonek; šterk, ale ke každému by ses shýbl, má svou zvláštní strukturu a barvu a je tak odevzdaný; jařiny už se zelenají, aby dosvědčily, že pole pozbyla sice všecko, ale že mají sílu pro novou žeň; tam vlevo pod lesem zaštěkal radostně pes, zvěřil zajíce, ale lovec jej zakřikl, neboť vlastně už se nesmí honit, a ten pes je tak vykutálený, že zná myšlenky svého pána a loví mu načerno; tady je rozmoklý kravěnc, a hle, šípky rudé a jenom některé omrzly, a je jich ještě tolik, ačkoli šly do sběru ... A na hlavách smrků tolik nazelenalých i žlutavých šišek - vrána letí k lesu, straka tam ohlašuje člověka, v mechu bílé houby, pod borovicí na stráni králičí díry a bobky, janovec voní, když do něho zajdeš, a na mezích plavá metlice, hřívá spícího lva ... Potok teče jako jindy tek, a slunce zapadá jako jindy zapadalo, růžové a klidné - jdi a řekni jim, že svět stojí, že se nic nezměnilo, že jde všechno podle zákona. A zdá-li se jim, že jsou nějakou výjimkou, aby tomu nevěřili. To musí být ...

V Tasově 14. XI. 1951

A opět jim mluv a řekni: Vám dáno je, znáti tajemství království Božího, jiným však v podobenství. Buď te rádi, že jste nad hrobem: za deset let byste se styděli, jak to dnes vypadáte! Otevřte oči! Co vidíte? Vidíte mlhu, která neslyšně padá a neslyšně se plouží. *Nebulam scint cínere spargit*: To jste vy! Až vyrazí slunce, roztrhá vás a zmizíte. Nahoru, nebo dolů. Táhněte tiše mezi svými zločiny (neb kdo je bez viny?), a pomluvy, nactiutrhání i políčky přijímejte jako mrtví. Co je vám do těla? Co do světa? Pozdvihněte oči svých a vizte:

Cruz stat.

Ještě nikdo ho nevyvrátil! A co spravils se vším rouháním, svatokrádežemi a hříchý? Nakonec složíš zbraň. Jsi tak bezmocný, že se nemůžeš zbavit ani svých předků. Jsi na řetěze jako pes. Nahrbuješ se k zemi, pomalu a nezadržitelně padáš v řece času, padáš ke dnu. Ale za všecko poděkuj Bohu, za to, žeš živý přišel mezi živé, za mléko a chléb, za svou mladost a sílu, za oči, za ruce, za nohy, za slunce a všechnu krásu země, za své srdce, rybník bravnný, do kterého čas od času sestupoval Anděl, a hýbala se voda - a teď? Poděkuj i za to, že

ztrácíš paměť i rozum: je to veliký dar v tomto věku, neboť kdo ze synů lidských najednou unese skutky celého života? Kdo by si troufal je znát, kdo by měl tolik ducha, aby je uspořádal a posoudil?

Bláhový, ustavičně si představuješ jenom svou slabost a šerednost, ne nepodoben oné dívce, které se kofí a obdivuje deset mužů, ale ona žádnému nevěří, poněvadž pochybuje o své kráse, anebo o jejím trvání. Není to vlastně pýcha? Není to tělesnost? *Omnia gloria filiae regis ab intus*. Strhni se svých očí tuto pavučinu, pohleď na slunce a rozhlédni se kolem sebe! Myslíš, že není nikoho, kdo by tě zvážil, kdo by ocenil tvé těžkosti, kdo by tě viděl spravedlivěji než ty sám? Dejme tomu, že je to přítel, že je to matka nebo jiná milující žena, ale není to především Bůh? Ty ustavičně zápasíš se svými vidinami, ale ten, kdo zná ještě jiné vidiny, anebo všechny, nebude mít zalíbení i na tomto tvém zápase? Že je někomu k smíchu tento tvůj boj, nediv se, dřevěné pohyby marionet také jsou k smíchu, a děti při nich trnou rozkoší a hrůzou, a jsi ty víc? Ten, kdo se na tebe podívá ze svého věku a ze své bolesti, ale i ten, kdo tě nejvíc miluje a rád by ti pomohl, je bezradný. Proč nechceš vyjít z toho, z čeho jsi vyšel? Takové máš důstojenství a je na tobě pořádku vidět baráčníckou záplatovanou bundu, promaštěný klobouk s úzkým okrajem, ocukované, zešmajdané, zahliněné i zakravěncované záhyby a prohyby polozplesnivělých bot z hověziny na lýtkách rezavě ochlupatělé, a časem okousaný ocásek biče s jalovcovou, hnojem ohlazenou násadkou - proč se neumyješ a proč se neoblečeš podle svého stavu? A hlavně: proč z gruntu nezměníš své smýšlení? Ach, ano, musel bys změnit celý způsob života a všechno své jednání!! Takto však zůstáváš tam, kde jsi byl tak dávno už a jsi nadobro hluchý pro slovo řečené všem vyvoleným: *"Vyjdi ze země své, a z domu otce svého a z příbuzenství svého, a pojď do země, kterouž ukáži tobě."* Neřekl: *kteou jsem ukázal, nýbrž, kterou ukáži!* Tys však nevyšel a proto ti tu zemi nemohl ukázat. Všechny dějiny světa převalily se ti přes hlavu, tam, kde jsi trčel. A ty se ještě divíš, že ti s hrdla strhli ten zlatý řetěz a na něm zlatý kříž? Což tě nemůže těšit, že jej nestrhli tobě, ale tvým předchůdcům? Jsi přece jen dědic! Zdědils i tuto svatokrádež a potupu, a budeš-li moudrý, poneseš ji vesele. Svědomí se nedává obecně, nýbrž každému zvlášť. Snad ti to není málo? A divná věc: ten zlatý řetěz a kříž víc slušel těm, za které pykáš; ale to je asi tím, že s tebou jsme vyrostli a tam na ty že se díváme dětskýma očima. A máme se dívat jinak?-

Já nesoudím, jest jiný, kdo soudí, ale zadrž slovo, zastav na splavu proud, který se tam třífští a zpívá, že navždy odchází. Nebýt té překážky, což by ho bylo slyšet? I světlo je viditelné právě jen na svých překážkách.

Měl bych ti závidět, jsi krásný. Ten řetěz a ten kříž s tvých prsou nezmizel. Sundá-li se obraz se stěny, na které visel třicet let, pro všechny oči, které ho tam vídaly, vstává na tom místě z mrtvých, oslavený. Teprve dnes tě vidím. Jsi jako Josef Egyptský projíždějící v purpuru mezi zástupy padajícími na tvář. Jsi veselý, štědrý a bystrý - škoda, že jsem tě nepoznal dřív!

Z cisterny do otroctví, z otroctví na trůn, toť cesta stará a osvědčená, ale z trůnu do otroctví a z otroctví do jámy, toť cesta spásitelná. Líbí si mi, že nevadneš, že se sotva dotýkáš země. Dlouho, trpělivý a věrný napínals tětivu luku, nazpět a nazpět, a teď se šíp tak daleko vymrštil ... A ta trefal!

Já odcházím. Ty však povzbuzuj spoluvězně. A budou-li si naříkat, že jsou jako na hřbitově, hrob vedle hrobu, vysvětlí jim a řekni, že z některých hrobů vychází světlo, ať tedy zpívají *Jam lucis orto sidere*, a budou-li to zpívat, že slunce vyjde. Že pak slunce ještě vychází, to je odtud, že tolik a tolik lidí to zpívá. Proč dělat ty překážky, aby to vycházelo?

Hrob vedle hrobu, díváš-li se zblízka. *Requiem aeternam dona eis Domine*. Ale stojíš-li vysoko a dál: záhon vedle záhonu, zahrada vedle zahrady, pole vedle pole. A ten, který se dívá nejdále a nejvýš, vidí hvězdu.

"Tep srdcí vesel údery ..."

v lanová zvonil jitřní vítr tvůj a zrcadlená do slata sem táhla kolem nás jak nádbřeží královské nádhery ..."

Jakpak poustevníci? Dobrovolně šli od lidí, roky a roky žili jen mezi divokou zvěří a ve stínu jediné palmy!

- Ano, pane, ale šli tam ze své vůle svobodně, a divoká zvěř na ně přivykla, až jim i sloužila.

To působí svatost, a ta nevyroste od večera do rána, v tobě však už klíčí.

- Nechme Bohu, co je božího a člověku, co je člověčího, nikdo postavě mé nemůže přidat loket jeden, nevyrostl-li jsem sám, a stromy na kraji lesa rostou bujněji.

Ale ty, co nemají krytá záda, trpí povětrím: znáš ty solitery borovice bez vršků? A kněze, kteří padli? Pohled', jak jsou oblečení!

Od brady k ramenům jim schází přechod, je tam prázdko, a hlava je tím jako odříznuta; proto ji tak vypačují, aby se zdálo, že krku se nic nestalo. Jidáš tam měl jen provaz z konopí, ale jejich amyčka, méně nápadná, je z měděného drátu, a v něm elektrický proud: krev vůbec nevyšla, oheň jí zaškvařil, ale jak dlouho vydrží tato podoba? Jen se na něj podívej: poznali, že jsou nazí a skvrnatí jak mlok, i přehodili si plášt, ale i ten zeskvratěl a je to plášt' harlekýna ...

Úžasu hočné a divné věci staly se v zemi: proroci prorokovali lež, a kněží plesali rukama svýma a můj lid míloval takové věci: co se tedy stane v nejposlednější čas jeho?

Není zdkona, a proroci tvoji nenalezli vidění od Hospodína: viděli tobě křivé věci a bláznovské, aniž otvírali nepravosti tvé, aby tě povzbuzovali k pokání: ale viděli tobě přijímání křivé a vyhnání.

Co jsou tato přijímání křivá? Že Hospodin přijímá všecko, co se mu podává, pokrytecké modlitby a místo spravedlnosti směšné i výsměšné almužny, a že blahořečí a žehná i všem neplechám, pletichám a všemu sviňstvu.

A křivě svědčili i o tom vyhnanství, říkajíce lidu, že nebude vyhnán ze svých domů a statků, že nepozbude svobody a majetku, že se nestane otrokem, a ty Boží hrozby že jsou jenom při obzoru blýskání na časy. Ale Bůh se neblýská jako člověk a ví, co je v člověku ...

Netleskal jsem také rukama svýma, nežehnal jsem tomu všemu, abych se měl dobře na tomto světě a hromadil čest i statky: neschvaloval jsem to všecko a nechával národ hnit?

Jen uvaž, proč jsi přišel na tato místa! Znal jsi vůbec místo své? A neodpovídáš za stádo sobě svěřené, ba i za ty padlé bratry, kteří ti také byli svěřeni, a ty o tom ani nevíš? Ale oni to věděli a tvého příkladu se dovolávají. A budou se ho dovolávat i ve svém zatracení a uslyší smích: Máte, co sami jste chtěli!

Užt'ň svatým ndě přízrak! A tam, kde umdlení přinděť v zápase, a smatek vojů v den rozhodující, oblakem černým ho postřil! A tam, kde nepřítel mystický do pláštů světa skrýval se, suggestí pohledů našich zdří svých papreků zostřil!

Jsme taďy sami dva, povězme si, příteli, něco o starých zlatých časech. Pamatujete si, když byla v hospodě muzika, mladí tancovali, ale u zdi na lavici seděly starší ženy a dívaly se. A celou noc se hrála jedna písnička, ta časová, nejmilejší: Když jsem já šel do Vršovic na posvícení - byla řízná, hezky se točilo a do taktu zpívalo

i dupalo, a nebylo třeba ani sledovat text nebo partesy: muzikanti to uměli, že hráli i se zavřenýma očima, a tancující byli stržení do taktu, že o sobě ani nevěděli: útok dubů, vyhnuté břízy, hmat a krev ... A my sedíme u zdi na lavici a díváme se.

K tomu protějšek: starší bratr nebo pacholek popadl slepici a povídá: Já ti něco ukážu, podívej se. Hlavu dal slepici pod křídlo, aby neviděla, křídlem hlavu přimáčkl a slepicí točil a točil, až už nemohl, potom ji polehoučku položil na zem, a trvalo dlouho, než se vzpamatovala. Snad by byla zůstala ležet, kdyby ji byl trochu nekopl. Ještě dnes pamatuji, jak se divila, když se postavila zase na nohy a se rozhlédla ...

A ještě jeden obrázek. Před třiceti lety pozval mne člověk, abych s ním šel na ryby. Už jsme u řeky. Dostal jsem rybářský prut a dole na šňůře byla kotvička a na kotvičce sebou mlel hrouzek. Šňůra s hrouzkem už je v řece, pozorují splávek. Netrvalo ani dvacet minut, splávek se celý potopil a pod hladinou ujížděl. Radostí jsem zasekl a vyhodil udici z vody. Hrouzek zmizel, a udice byla prázdná. "Nešťastnější", povídá rybář, "já o té štice tady věděl a byl jsem jist, že vám zabere, ale vy jste zasekl příliš brzo, a hlavní chyba byla, že jste šňůru z vody ihned vymrštil. Ta měla přes dvě kila, mohl jste ji mít, už to vzala do huby, ale jak jste cásl šňůrou, protřhl se jí pysk a tak se vysvobodila. Ta tak brzo zas nezabere, štika je chytrá a co se jí stalo, dlouho pamatuje. Inu, tady máte nového hrouzka, ukažte, já vám ho sám navlíknu, podívejte se". Vzal hrouzka, nožem udělal za horní ploutev zářez, ale jen mělký, aby se odchlípla kůžička, totéž udělal i před tou ploutví, potom provlíkl pod kůžičkou točený drátek, zavěsil na něj kotvičku, tak aby oběma špicemi ležela rybce těsně na zádech a nebylo jí znát, potom tu karabinku s vnařidlem zaklesl na šňůru a povídá: "Musíme jít odtud dál, tady už nezabere, a co vám teď řeknu, vložte si na srdce: Až vám zase zabere a bude mít kotvičku už jistě v chřtánu, nesmíte ji ihned vymršťovat z vody, to by vám to vyvedla zas, a čím je ryba těžší, tím spíše přetrhne šňůru, neboť takové hovado má ve vodě mnohem větší sílu než venku na břehu, tam je to její živel. Jáčku, nesmíte ji ihned vymršťovat z vody, když už je chycena, ta vám neuteče, ale musíte šňůru zvolna pouštět a po chvíli ji maličko přitáhnout k sobě, a zase popouštět, a zase maličko přitáhnout k sobě, a takto si s tím musíte hrát třeba čtvrt hodiny, a jak my říkáme: rybu utahat. Až je unavena, potom už se nebrání a lehce ji vytáhnete z vody. Ale jak povídám: než jí máte

docela jistou, musíte jí popřát ještě trochu svobody. Rozumíte?" -

Rozuměl jsem. Rozumím. A nemyslíte, že jsme se chytli? A že přece máme ještě trochu svobody? Šňůra je delší, kratší, delší, kratší, čím dál kratší ... Ale co to potom znamená:

Dirumpamus vincula eorum?

A jak dlouho to trvá, než si člověk řekne:

Bonum mihi, quia humiliasti me.

Začlo to, hned jak nás ponejprv koupali v tomto Jordánu slzí. A jak jsme brali rozum, už sami jsme hleděli, abychom byli oblečení. Celý náš život je oblékání, čím dál víc se musí něco zakrýt. Tato snaha je v nás daleko před narozením. Rodí se ošklivé, roste hezké. Ale přese vše nejlépe nám může slušet rubáš. Fialová kasule. Casus, casula, že to na člověka padne. Není snad lepší ornát? Roucho, které zdobí, *in indignum heredam*, jak zní to slovo.

V počnebí horkém není třeba tolik rouch, ale Indiáni se tetují, a černošky si do uší i do nosu provlékají šperky a uměle si prodlužují rty, aby do nich zasadily kruhy. Je to viditelné znamení potřeby, která se u nás ukojuje křtem, když obřizka po roztržení chrámové opony přestala mít význam.

Já bych neměl chodit na koncerty a do divadla, protože potom mne to dlouho zajímá, a mluvím-li, mladým lidem připadá, že jsem zmatený, anebo že dětinším. Oni neuvažují, a přijde-li jim vůbec myšlenka na neblahé následky rozhodnutí a činu, oni se proti ní vzbouří a jednájí, takže se zdá, kdykoli něco podnikají, že uskutečňují jen své nápady. Je to druh mírné, ale ustavičné obsesse, a dostavují-li se tu a tam lucida intervalla, jsou jen zdánlivá, a příčiny jejich vždycky lze redukovat na nějakou spekulaci, nechceme-li říci sobectví. Ty neblahé následky oni chytře maskují (tetování, pěstrosí pera, zlaté kroužky, kolínská vodička, krajky, přehozy, závoje, úsměvy, taneční krok, popěvky, pudr) a my děláme, že jsme hlouší a slepí, abychom někoho nezatvrdili a všechno ještě nezhoršili ...

*„Ať sladce dřímou bratři mí v svatebních ložích nadějí,
a ztroskotání na březích ať dříme ještě slaději ...“*

Ano, buď me šetrní a shovívaví a s Adalbertem Stiftrem si řekněme: ... *Die Töne der Jugend, die noch in den Empfindungen große und glühende Maße hat und über das Mögliche und Erreichbare hinausgeht, während das Alter bloß um größte Genauigkeit, Reinheit und Art des Spieles fragt, ohne in der Empfindung weit über das Mittelmaß, dies-*

seits oder jenseits, hinauszukommen ...

Pokud možno držíme se tedy přesnosti, čistoty a způsobu hry, a zajisté se uvidí, že forma naší obsesse a našeho sobectví je sice jiná, ale v podstatě táž. A stále si pamatujeme, že mnoho zapomínáme a že jsme k Bohu i k bližním nevděční.

Nejen divadlo a koncert, ale všecko na mne působí, a málem ani se nedivím astrologům, kteří věří, že jejich život utváří a předurčuje i konstelace planet a hvězd. Je to výklad nesmírně primitivní, ale co si mají počít lidé otročící nejnižším pudům? Co jiného jim zbývá než sloužit tomu, kdo nejvíce dá? Štika se drží ve svém rajonu, pstruh a parma plave proti proudu, daleko, daleko od místa svého zrození, kapr a lín leží v bahně.

Není dobře trčet pořád doma, jako není zdrávo táhnout ze Lhotky do Vietnamu, anebo nechodit do divadla a na koncerty ...

Šel jsem do toho - štítím se to říci - protiví se mi ty nové termíny, a cizí jsou mi lidé, kteří jich užívají, a není už nikoho, kdo by jich neužíval - šel jsem do toho "sběrného tábora" ... Byli v něm samí kněží, byli v něm po dvou v malinkých cellách. Jenom řeholníci, a všechny řády pospolu ... "Dábelská ironie", řekla mi jedná dobrá, velmi zkušená duše, jako by chtěla říci: Božská komedie, anebo "podívaná pro bohy". Milujte se vespolek a ukousejte se tady, pokud jste ještě měli takové choutky na svobodě. A takové choutky byly, protože se i pěstovaly. Bílé roucho, hnědé roucho, černé roucho a ze všech těch barev civí teď civil. Tam, kde vtéká Morava do Dunaje, je jí ještě dosti daleko znát "na krásném modrém Dunaji", až s ním docela splyne cestou k Černému moři ...

Měl jsem štěstí. Z houfu těch mužů někteří přímo mne vyhledali a byli veselí. Jinak by mne byli nevyhledali, a jeden premonstrát, dokonce můj jmenovec, přišel ke mně s dlouhou dýmkou v ústech. Široce chodí a široce mluví. Usmíval se na mne, jako bychom spolu třicet let kamarádsky žili, ač mne mohl znát jen podle jména. To mne náramně potěšilo, neboť v jeho přivítání, nikterak nehluchém a v celém jeho chování ke mně mohla být jen generální absoluce, i kdybych byl povraždil všechny jeho opaty a provinciály i s generálem. Ten muž nikdy neměl nic za lubem, a chodí-li široce a mluví-li široce a dívá-li se na vás široce, je to jen gesto Přemysla Otokara II. na Moravském poli: rozhalená košile na prsou pro smrtící ránu.

Nějak podobně na mne zapůsobil i P. Anhelius z téhož řádu, jenž byl patrně mladší, jenže jsem byl už na odchodu, a tak mi mohl jen

řící, že je ze Žebráka. Tu firmu si dobře pamatuji. A když mi to říkal, měl jsem dojem, že mi chce ještě mnoho povědět. Netušil jsem, že by tady mohl být někdo ze Žebráka, ale ten osmdesátiletý jesuita tam dole měl zápisník, dlouho jej v zásuvce hledal, konečně jej našel, listoval v něm a povídá: Já už mnoho zapomínám, proto si všechno píšu, a tady to je: Pater Anhelius, on by s vámi rád mluvil. I zavedl mne k němu, po schodech vzhůru, potom zasklenou chodbou, potom po schodech dolů a do chodby, kde byly celly. Ten jesuita, P. Jaroslav, velmi málo vidí, píše drobným písmem a také mi to vysvětlil: byl stížen mrtvicí po pravé straně, od té doby třesou se mu ruce a kdyby psal jak obvykle větším písmem, že by bylo trhané, proto prý píše drobně a tu vadu není znát ... Třesou se mu ruce, proto také nechodí ke společné tabuli a bydlí sám. Bylo to dojemné, jak mne zval k obědu. Přišel jsem k němu už po obědě, a on mi nastrkoval misku s knedlemi, že to už nemohl sníst, abych si tedy vzal, co mu zbylo, že je to dobré a že se toho ani nedotkl ... Na štěstí ten svatý stařec profesor, zcela zarytý do filosofie a do španělské mystiky, dokonalý cizinec ve všech řádech, neměl ani tušení o nějakém Žebráku, kterého knedlami nenasytíš, ba ani nepoctíš, ačkoli mi neušlo, že už ho přede mnou někdo varoval, protože tentokrát byl v řeči málomluvnější a k další návštěvě už mne nezval...

Cestou k P. Anheliovi potkali jsme i P. Leopolda, ale dělал, že mne nevidí. Je to dost divné, neboť na Velehradě a na Sv. Hostýně prokazoval mi dokonce tolik cti, že jsem se za to mohl i stydět, kdybych byl nevěřil, že je to upřímné a - ale nechme toho! Superior musí posadit každého hosta po své pravici, je to obyčej řádu, a styd' se, jak chceš. Tady už není žádný obyčej, tady přestává řád, a každý člověk klesne na svou úroveň a je tak jak je. Vaše urozenost nebyla vůbec urozena, byl a zůstal jste tovaryšem na vandru, chalupníkem se všemi chytrostmi a sklony. Vždy a všude podezříváte jak myš v komoře se sýrem. Čeho se tak bojíte? Toho svědomí, které vám tak vysypal do ucha ubohý penitent? Tím spíše byste měl být méně opatrný! Či tolik se hanbíte za svou násilnou degradaci? A co vaše heslo: *Ubi bacula, ibi cadaver?*

Panoval kdysi názor, že pes, který cítí svou smrt, někam zaleze, aby ho nikdo neviděl dodělávat. Taký pěkné slovo: dodělávat; ale myslím, že by se ho mělo používat spíš o člověku než o zvířeti, podle toho slova: *Přichází noc, kdy nikdo nemůže dělati.*

O těch zvířatech mám jinou zkušenost. Psa nemám rád ve světnici,

a docela schvaluji, že v některých řádech nebo kongregacích zakázali nejen psy a kočky, ale i hrdličky, papoušky a kanárky. Je toho člověku líto, když to chátrá a scípe, musí se tomu dávat žrát a pít - přikrejvat, odkrejvat, větrat, pečovat o to, vyhýbat tomu - dejte pokoj. Ale i jinak přitahuje, ba vyssává takové zvířátko naši pozornost a tedy i jednu sílu naší duše, takže se může stát, že právě z této příčiny některý kněz docela ztratí myšlenku zrovna v té minutě, když říká: *Munda cor meum, Omnipotens Deus, ab omnibus vanis, perversis et alienis cogitationibus ...* A měli bychom se pozastavovat a měli bychom se pozastavit, když Léon Bloy tvrdí, že některá zvířata jsou nástrojem ďábla a tedy posedlá; podle mého názoru jsou to obyčejně ta, která milujeme více nežli bližního.

Měl jsem maltézského grifona, říkal jsem mu Bubáček, protože byl chundeláček a vlásky mu visely přes oči jako dámě závoj. Toho pejska jsem koupil od cikánů, a dalo mi práce i výloh, než mi jej prodali. Byl nadmíru bdělý, sluchem i čichem nanejvýš citlivý a ve dne i v noci líhal jen pod vozem, ba i když cikáni jeli z jedné vesnice do druhé, Bubáček cupal jen pod vozem. Ta jeho vlastnost byla mi konečně vhod, protože líhal jen v boudě, která stála na dva, na tři sáhy u domovních dveří, a u té boudy vydržel ve dne v noci tak věrně, že se od ní nevzdálil, ani když jsme šli na zahradu a jej volali. Byl to jeho cikánský zvyk, já však jsem přesvědčen, že Bubáček měl silně vyvinutý smysl pro povinnost, to jest, že nás z celé duše, z celého srdce a ze vši mysli miloval. Tak veliký byl proto jeho cit pro bezpečnost našeho domu, že se nevzdálil ze svého místa, ani když jsme jej do síně a do kuchyně sebelíbezněji zvali a lákali. Jídlo přijímal jen venku u boudy. Nějak musel pochopit, že jsme ohroženi jen a jen zvenku, ačkoli také není nemožno, jsou-li některá zvířata nástrojem ducha zlého, že Bubáček byl nástrojem ducha opačného. Nemusí to být zrovna Anděl, ale nějaký duch proč by to nemohl být? Třeba duch nějakého svatého dítěte - je přece známo, že mezi dětmi a psy je veliké přátelství ...

Jednou mne Bubáček náramně překvapil. sotva jsem otevřel domovní dveře, už byl u nich, a jak se říká, cpal se dovnitř. Nezaštěkl, nezakňučel, ale mermocí tlačil se dovnitř. Já to, běda, nepochopil, a do domu jsem ho nepustil. Neměl jsem kdy, nechtěl jsem se s ním zabývat, či co - bylo to v zimě, bylo také už navečer, a já ho od prahu odehnal. Ráno ležel mrtvý na krok vedle své boudy a k zemi přimrzlý. Od té chvíle uplynulo již dvacet let, ale od té chvíle

si říkám v srdci svém: Kdo má věrného psa, ať není lehkomyšlný a ať zkoumá, není-li v něm posel z vyšších světů ...

Můj druhý šéf, dej mu Pán Bůh nebe, měl hedvábného pudla Ostudu, ale říkali jsme mu po moravsku jen Vostuda, ten rozuměl všem našim dostupným myšlenkám, jenže byl pravý opak mého Bubáčka: zdržoval se jen ve světnici a u postele svého pána celou noc i spával. Hubu měl zlou, ale nikomu neublížil, byl to od kosti dobrák a krásně se na něm vyplnilo i slovo: Jaký pán, takový krám. Ano, toto slovo - jako hlas lidu je hlas Boží - musí mít nějakou platnost, neboť už třicet, čtyřicet let pozoruji, že některé domy docela zřetelně poznávám podle koček a psů, ba Bůh mi odpusť, i podle prasat. Také podle krav.

20. září 1911 pán umřel, švagr zemřelého odvezl Vostudu do hospody k sobě, bylo to pět hodin daleko, ale Vostuda se doma nezdržel, lítal po lesích, hledal svého pána, a nějaký myslivec jej tam zastřelil. Ale byl to pán! Když přišel z kostela, zanesl snídani mamince, potom se vrátil do své pracovny, nalil mléka Vostudovi a Psíci a teprve potom snídal sám. Totéž se opakovalo v poledne a večer. Ale k tomu se ještě vrátíme.

Naše kočka měla na zimu tři kotáta. V zubech je přinesla do domu, až kotáta byla už vyspělejší, neboť už asi nás slyšela, že je utratíme, až se jí vylíhnou. Dokud jsou holá a škaredá jako myši, není tak proti mysli je zahubit. Ale když už ochlupatěly a skáčou a si hrají, je člověku líto zprovodit je se světa. A tak jsme je adoptovali a měli jsme radost, když to cupkalo po světnici, honilo míč, dělalo kotrmelce a vyvádělo po kočičímu. Běda, nastal obrat. Včera ráno ještě vesele se kočkovaly, ale celý den mléka se nedotkly, ba ani kočku necucaly. Navečer už zvracely. Hlásila se nemoc, a milá kotáta, dříve tak svobodná, že žádné z nich se nedalo chytit, najednou krotla. A večer, když jsem zasedl k radiu, to nejčipernější přišlo ke mně, vylezlo si mi po kalhotě na klín, potom šplhalo výš a usedlo mi na rameno vedle krku a tam zůstalo i tehdy, když jsem vstal, abych si upravil poslouchání. Sedím tak chvíli, a druhá dvě kotáta šplhají se mně na klín, až jedno zůstalo na lokti a druhé usedlo také na rameně vedle toho prvního, které dnes ráno dodělávalo, když jsem k němu přišel. Ale už včera bylo mi nápadno, že v noci všechna tři kotáta se vyšplhala na mé lůžko, jedno až k uchu, a byla tam až do rána. Zbyly tedy jen dvě, ale nevím, jestli vydrží, nezeze-rou a jen leží, to už druhý den.

Proč zvíře, když se cítí ohroženo, jde jen k člověku? Měl jsem bernardýna Mudrce, ten ve sklepech objevil kulatou, drátěnou past na myši, já do té pasti dal kousek slaniny, její to zlátko, slaninu jazykem vytahoval, a zahrocené drátky zabodly se mu do jazyka. S tou pastí na hubě přišel k nám a prosil, abychom mu pomohli. Bylo potřeba ty drátky přestříhat a konečky z jazyka vytáhnout. Držel, jak pacient u dentisty. Proč ten pes přišel k nám a nic se nebál? Asi věděl, že se budeme smát ...

Praedicate Evangelium omni creaturae. Už bylo hlášáno, a ta creatura mu uvěřila ... Až mu uvěří i lidé, bude konec světa.

Zapamatoval jsem si tu větu: *Cujus etiam dignitas in indigno herede non deficit.* Zdálo se mi, že to musí být v prefaci, poněvadž rytmus této věty silně mi připomíná intonaci *Exultet* z Bílé Soboty, jenže preface kteréhokoli papeže je *De Apostolis* - a já ne a ne si vzpomenout, kde to vlastně je. Ptal jsem se několika kněží, a žádný z nich mi nedovedl poradit, ba vůbec nevěděli, že by takový text byl. Monsignore V., kterému jsem tu větu zacitoval (mám ji v citu jako pecka jádro), hned ji rozebíral gramaticky a hned ji překládal do češtiny, což chápu, neboť byl profesorem obou klasických jazyků - ale také vůbec nevěděl, že by v liturgii takový text byl, ostatně je o sedm let starší než já, má tedy paměť ještě unavenější. Když to není v žádné mešní prefaci, řekl jsem si, tak to musí být v některé Oraci, ale marně jsem to tam hledal.

Někdo by se mi vysmál a viděl by v tom stařeckou tvrdohlavost, že mne to tak trápí, když přece jsou problémy mnohem důležitější a když beztoho časem se na to musí přijít. Ale mně to nedalo, poněvadž nestrpím nic nejasného za sebou, i když je to, jako v tomto případě, taková opravdu hloupost. Znova jsem vzal do ruky *Commune Summorum Pontificum*, které mám na separátním dvoulistu, protože v mém starém breviáři toto *Officium* není, sedl jsem za stůl, ale ne jako obvykle se sedá, nýbrž jako polní maršál nad generální mapou před začátkem bitvy, nebo jako Aljechin nad šachovnicí, a řekl jsem si: Buď, anebo! Vzal jsem to od podlahy a čtu slovo za slovem - a hle: v třetím *Nokturnu*, v homilii svatého papeže Lva, tady to je:

Hic itaque modis, dilectissimi, rationabili obsequio celebretur hodierna festivitas: ut in persona humilitatis meae ille intelligatur, ille honoretur, in quo et omnium pastorum sollicitudo, cum commendatarum sibi ovium custodia perseverat, et cujus etiam dignitas in indigno herede non deficit.

Překážka byla odstraněna, cesta uvolněna, a teprve teď jsem mohl zas jít po své denní práci.

Snad jsem řekl, že mne to trápilo, ale to není správné slovo; naopak, já věděl, že nebudu hledat nadarmo, a že zvítězím, a že - ano, v podvědomí, v očích i v ruce jaksi jsem cítil, že budu hledat a že tu zvítězím či vyhrám i za jiné, a to mne inspirovalo. Kdo nikdy nehledal, kdo se nepotrápil, byť v nadšení, nad nějakým slovem, bude to považovat za plýtvání časem, nebo za dětinství, ale co mu máme říci?

Tak například akumulční kamna. Je to dobrá věc: nemusí se do nich přikládat, nemusejí se vymetat, jen se zapne nebo vypne knoflík, a už fungují (musíme mluvit tak, jak se mluví). Ale proč je dělají tak, že se kočka na nich nemůže ohřát? Jsou z hladkého plechu, takže se na nich nezachytí ani prach, tím méně kočičí drápy, a kdybychom na ně kočku i vysadili, nevydrží tam pro horko, neboť hořejší plech je rozpálen a ještě je vypouklý, takže na něj nemůžete postavit ani hrnec s čajem - pod kamna také nemůže kočka zalézt, protože to tepelné těleso stojí na kolečkách blízko při zemi, a kdyby tam macíček zalezl, musí počítat s tím, že si opožďí hřbet - slovem, je to zde zrovna tak, jako u těch nových domů: mezi podstřeším a římsou je ten prostor tak nízký, že tam vlaštovička nemůže stavět: inu, naši architekti a inženýři dělají všecko pro jediný účel a zapomínají, že těch účelů je víc! Kdybych ještě jednou mohl si budovat dům, musel by stavitel aspoň půl roku chodit ke mně, abychom si porokovali. Čert vem estetiku, která neslouží člověku! Jak se má potom rozumět rčení: *Sedere post fornacem, habere bonam pacem?* V mém novém obydlí by musela být zelená kachlová kamna s dlouhým a širokým zapecím, aby se tam mohly rozvalovat kočky a po mé smrti dědoušek s vnoučaty! Ani ne zelená, ale ta s babím bleskem, ta s dubovou lavicí po straně, ta hřejivá a přívětivá ... Ano, čert vem všechny koksové musgrávky a akumulace a žárovky a rádia, když to má jen jediný účel: aby se člověk cítil jak v hotelu na Štrbském plese, kde by se Lešetínský kovář ukousal nudou, jestli by se neutopil v slinách, které by na to všecko vyplival ...

Pan opat Š. se mi velmi líbí. Byly dvě postele vedle sebe, na jedné spal on, na druhé já, za krátko potom, co se vrátil ze čtyřletého pobytu v Dachau. Ale mnoho jsme nespali, ač bylo už dávno zhasnuto, a on vypravoval. Já se málo ptal, ale on vypravoval, protože

měl všechno ještě v živé paměti. "V mém trestném oddílu, řekl, byli samí kněží, a ze všech národů: Francouzi, Taliáni, Poláci, Češi i Němci. A co byste řekl? Kteří z nich byli nejlepší?"

Mlčel jsem, přemýšlím, ale on povídá: "Snad vás to překvapí, ale nejvzorněji se chovali italští, po nich Češi, po nich Poláci, a nejobožejší ze všech byli Francouzi." To mne skutečně překvapilo, a pan opat, tehdy ještě venkovský farář, mně to všechno demonstroval. Poláci byli jako sami pro sebe a rádi by byli vystupovali jako šlechta, jsou tomu zvyklí z domova. Francouzi byli nečistí a také kradli; vzbuzovali politování. Taliánům se nedalo nic vytknout, byli opravdoví ve své víře a pokorní. V ničem jako kněží si nezahlali, nic ze svého kněžství neztratili.

Ovšem i mnoho jiného mi vypravoval, ale já byl velmi unaven, poslouchal jsem jen na jedno ucho a konečně jsem usnul.

Od té doby jsme se neviděli, až zase po šesti letech v tomto "Sběrném táboru". Byl bych ho vůbec nepoznal. Byl víceméně v civilu, ovšem s kolárkem, ale pod ním černá náprsenka a ještě hodně zakrytá nějakým svetrem. Šedý kabát, kalhoty také barvy podobné, na hlavě placatá čepice, jaké nosívají trestanci, neholená tvář a v ústech krátká dýmka (takovou mívali zedníci), toť jeho zevnějšek. Stál s několika známými ale tři kroky od vchodu, a teprve když ho kdosi oslovil "Vaše Milosti", jsem ho poznal ... Dávat mu ten titul bylo jaksi sypat plevy holubům, bylo patrné, že to také tak přijímá, že ho to ani netěší, ani neuráží. Kdo tak ocenil italský klerus v zajetí, toho nepřekvapí žádné zajetí, a najisto neví, že tak ocenil a určil sám sebe.

Víte, co je to *výstavek*? To je na pasece smrk vystavený slunci a větrům, osamělý strom, který tam nechali, když byli kolem dokola vykáceli celý les, a ten strom tam nechali, aby s něho na mýtínu padala zralá, prosluněná semena. Je vysoký a do koruny tak okleštěný, že jen vrána anebo jestřáb se v letu na něm zastaví, kdežto veverka se mu vyhne, protože by byla příliš viditelným terčem a také si myslí, že na stromě tak osekaném pro ni nic není. Takovým výstavkem zdá se mi být páter superior Leopold: ztratil les a nemůže na něj zapomenout; stojí sám a stydí se za to, jako veledůstojný pán, kterého přistihli v košili. On ví, že rehabilitace přijde, ale pokořuje ho, že se jí asi už nedožije...

P. Leopold se nepoddal, ustoupil jen násilí, ale zůstal svůj,

zuby nehty drží se svého dřívějšího, mnoholetého postavení, zůstává duchem při formě.

Panu opatu Š. je to méně nesnadné. Není tak vysoký jako P. Leopold, nemá tedy tu výhodu, že jeho asketism tak bije do očí. Kdyby pan opat Š. byl ještě trochu menší, připomínal by celníka Zachea, který *statura pusillus erat*, takže musel vystoupit na fíkový strom, aby v tom zástupu uviděl Ježíše.

Kdyby přirovnání nebylo tak nadpřirozeně silné, mohlo by se říci: *Ecce homo!* Jenže pan opat je stoik, byl už čtyři leta v Dachau a kdyby vůbec chtěl mluvit, asi by řekl: Jen se na mne podívejte! Ano, ano, trestanec, šupák, vyvrhel lidské společnosti! Neholím se, necítím potřebu být hladký, čistý a hezký. A co vám mám povídat? S trpkým úsměvem nám vypravoval jednu politickou anekdotu. Předstírali jsme smích, ale on jej také předstíral. Bylo to trapné, jako když dodělávající kotě otevře tlamku a už nezamňouká. "Vaše Milosti", povídám jen tak, abych udal ten titul a vůbec něco řekl, když je víc lidí dokola, "v tomto úboru bych Vás byl vůbec nepoznal!" Hnul trochu pravicí, aby ukázal na krk a na prsa, a řekl: "Zlatý řetěz mně vzali, pectoral mi vzali, residenci a celý klášter na kost vydrancovali." Už nemluvil a já také zmlkl, poněvadž jsem musel odejít na silnici, kde zastavuje autobus. Za nějakou minutu jsem musel odjet, i uklonil jsem se, podal mu ruku a tiše řekl: "Na shledanou, Milosti, a v lepších časech!" Políbili jste čelo mrtvému otci, než mu přikryli rakev? Anebo viděli jste světnici, do které vstoupili malíři, aby ji omalovali? Papíry, kelímky, barvy, vápno, štětky, žebříky - stěny bez obrázků, bez zrcadla, pavučiny, špína, stoly a židle a skříně i pohovky a piano na chodbách. Taková je dnes duše pana opata - škoda, škoda, že jsem tak brzo musel od něho odejít! Byl bych mu ledačo řekl a snad bych ho byl i potěšil ...

Balzac diktoval tři romány najednou, čemuž by bylo těžko uvěřit, kdyby nám byl Gautier o něm neprozradil, že vypil tři láhve nejsilnějšího vína jednu za druhou jakoby nic. Panečku, to bylo čelo, to byla hlava!

Včera mi přítel Motl ukazoval na svém akvariu nemalou, placatou rybku - měl jich tam aspoň šest, byly zebrovitě pruhované a v tom elektrickém světle (byl už večer), když jsem se na ně díval přes pult, měl jsem dojem, že to tam plavou, hřbetem vzhůru, podzimní jasanové lupeny, unášené proudem, anebo fantastické podmořské člunky s vlajčími fábory. Přítel mi řekl, že tyto rybičky jsou z Madagaskaru, a

jmenoval mně je česky, latinsky i anglicky, on je v tom odborník, a co jsem tam stál, přinesl mu jeden profesor pinou kapsu nových nerostů a jak je kladl na pult, hned je představoval a vědecky se o nich rozhovořil, málem jako matka o svých dětech, ne halasně, ne vychloubavě, nýbrž spíše jakoby mimochodem, úryvkovitě a tlumeně. Svět je veliký a přece i z největší dálky najde si včela svůj květ, a i v městě, které je zakouřené a špinavé v těchto podzimních dnech, je u samé dlažby za jedním kamenným schodkem místečko, kde se pod nízkým stropem mezi štětkami, rybářskými sítěmi a pruty a ovocem a zeleninou denně scházejí dva milovníci přírody. Jako je konstelace hvězd, tak je také konstelace lidí, podle toho, jaké mají záliby, sklony a poslání. Nemůžeme tak paušálně jako Turgeněv zavrhnout *Kroužky* - ostatně on to myslil správně, tak jak by to měl myslit každý umělec a - kněz.

Zaklepal jsem - avel - a vstoupil do jedné cely. Byl tam muž prostřední postavy, prostovlasý, při těle, a poněvadž měl vysoký kolárek své kongregace, zdálo se, že jeho krkem je jenom ten kolárek. Na stole měl rozloženo knih a papírů, cosi právě psal a jak jsem vešel, ještě honem dopisoval větu, ale už ji nedokončil a byl v silném pokušení, aby ji dokončil, i když už mně přivítal. Ještě perem tůkl do papíru, najednou si to rozmyslil, cosi řekl na omluvu, - "nu, však já to dodělám - píšu do foroty kázání, aby jednou kněží měli zas nějaké pomůcky, bude toho potřeba", to vše říkal chvatně, nemoha se ubránit myšlence, kterou chtěl ještě hodit na papír, snad měl strach, žemu unikne, a zase tak chvatně sbíral se stolu ty papíry a na hromádku rovnal ty knihy, uklízel, podobaje se přítom hospodyni, kterou překvapila náhlá návštěva, zmítal sebou nalevo napravo, a já měl dojem, že stojím v obchodě před pultem a že se za tím pultem pohybuje *perpetuum mobile*, na pětatřicet stupňů skloněné, muž svého povolání, rutinovaný příručí, hoblující bříchem o ten pult, sem a tam, tam a sem, lehce a rychle - také ta řeč bleskotající, nikam neupřený, nikde se nezastavující pohled - haf, haf! radostně vyskakující, půlroční bernardýn, rybka, která i za těmi skleněnými stěnami akvaria přece jen je ve svém živlu a na rodný Madagaskar ani si nevzpomene, leda když spí ...

Přece však bych tomu důstojnému Otcí radil, aby ta kázání nepsal. Ale poraďte Reymontovu starému Borynovi, aby tou kosou neházel, když přece nic neuseče! Jenže člověk *musí* něco dělat, a blahoslavený, který dělá, protože při práci mnoho se zapomene a mnoho,

mnoho doufá: Tak i onak jde se kupředu ... "Nic nevyděláme, nic nezbyde", odpovídala ta babička, když ji upozorňovali, že nic nevydělá, protože prodávala pár punčoch, které upletla za tutéž cenu, co ji stála ta bavlna ...

Alkohol, náboženství a trochu také umění smiřuje lidi.

"Jakube, sedni si tady, já jsem tvůj jmenovec", povídá mi jeden mlynářský, který toho dne v hospodě oslavoval jakousi oktávu jakési Dedicacionis. "A já nevěděl, že jste jmenovec!" odpovídám, abych mu vpadl do noty, neboť lidé, kteří mají pod čepicí (jak to napsal jeden český laureát básník o Klementu Gottwaldovi), jsou vesměs pro všesvětový mír a na čest citliví jak ten pes, k jehož znamenitosti a chvále v "Mrtvých duších" říká kulak Nozdrev, že vypuklost jeho žeber je rozumu nepochopitelná. Pan stárek - promiňte, vedoucí podniku - mně to vysvětlil: "Já jsem Filip!" Na znamení toho dorozumění hned mi poručil stopečku a marně jsem chtěl platit všechny tři, neb jsme byli tři: mlynář, zedník a já, srdeční přátelé ...

Ale počkejte - kde jsme to přestali? Ano, byl tam také jeden kapucínský frater, už hodně plesnivý, známe se už jistě třicet let, ale ten člověk se nemění, až na ty vlasy a vousy, do kterých mu padl snůh. Má dosud všechny vlasy, což je také příčina, proč se nezměnil, a vousy jsou také velikým dobrodiním, pod nimi není změny vidět, a když nám po tolika letech takový vousáč letí do náručí, rozzářený jako slunce, které náhle vyšlo z mraků, co to všechno znamená! Znamená to, že i my jsme byli ve své cnosti po všechen čas stálí a svému povolání věrní jak ten fráter kapucín, a bylo-li vůbec kdy na naší tváři něco nepěkného a odpuzujícího, že je to už dávno zapomenuto a opuštěno ...

*Pokorný život zdlouhavých a snadných prací
je dílem vybraným, v němž mnoho lásky vládne,*

ano, toto právě zapěl Verlaine o našem kapucínovi, a také o mém spolužáku Kežlínkovi, faráři, kterého jsem potkal ponejprv a naposled zas po čtyřiceti letech, a který na kterousi mou otázku mi odpověděl, že největší jeho radost je, sedět v rajfaisence a počítat číslice, zapisovat úroky, a jak přijde z kostela, nebo ze školy, už prý letí do rajfaisenky, chopí se tam práce, vysedává tam do noci a je šťasten. Jak ta včelička na všechno jiné zapomene. Odpočívaj v pokoji, anima pia, zvolil sis dílo vybrané, v němž mnoho lásky vládne ...

Často mi napadlo, jak to vlastně myslil Ježíš Kristus, když řekl Apoštolům: *Ne vy jste zvolili mne, ale já vyvolil vás.* A v té

volbě že dával přednost prostoduchým, to jest, duším tak prázdným, že je mohl zaplnit sám. Neboť kdyby v nich bylo ještě něco ze světa a jeho žádostí, nemohl by je zaplnit svým světlem. Proto jsem si představoval, že každému, koho vyvolil, také se zjevil. A každému řekl: Ty pojď za mnou! A každý šel. Šel a všechno uviděl v slávě. Střechy domů, trávu, kvítí, vodu, kameny, dobytek, děti, muže, ženy, oheň, kteroukoli práci, a oči jeho byly dokořán, a mluvil s hvězdami a nejvroucněji se sluncem. Obzory jeho neměly překážek a hranic. Každé nepřátelství, sváry, pomluvy a závisti byly mu naprosto nepochopitelné, ba i na smilstvo, cizoložství a vraždu se díval jen jako na cizokrajné, fantastické zvíře, které sem zabloudilo, bůhví jak a nač. Odstranit tyto a podobné neplechty zdálo se hračkou. Jen se podívá a řekne: Ať vás tu není! A nebudou ... Ale haď byl chytřejší nežli všichni živočichové, promluvil k němu, a on mu odpověděl. To byla chyba, to neměl dělat, neboť takto se vylíhla saň, která otrávil všechny prameny a studnice, a jméno její jest Diskuse.

Ne, nikdy není dosti opatrnosti k chybám bližního, když naproti tomu býváme tak opatrní k jeho ctnostem, a pravidlo svého života tak rádi si děláme podle jeho chyb. Chtít, aby každý kněz byl svatý, je docela v pořádku, a neměli bychom mu v tom překážet a kopat mu na jeho cestě vlčí jámy, ale někteří lidé se urážejí a sami od sebe se odvracejí a vzdalují, poněvadž podle jejich mínění dnes žádný kněz už není mystik. Těm by bylo zdravo rozjímat Opatrnost Otce Browna a snad by sami sebe usvědčili ne-li z farizejství, tedy z přenáhlení, nebo sebepřeceňování, ba kdyby byli dosti upřímní, museli by se srděčně zasmát svému omylu. Poslyšte, řeklo by se jím, čeho žádáte od jabloně, čeho od krávy a čeho od sekery? Od jabloně ovoce, ano, od krávy mléka, nebo tele, nebo roštěnku, ano; a od sekery, aby vám rozštípala poleno. Ne, vy prosím žádáte víc; vy ještě chcete, aby ten strom a ta kráva a ta sekera byli také Beethovenem a nosili na zádech sladkou Umbrii ...

Že dnes žádný kněz není mystikem? A co jste udělali, aby byl? A co jste neudělali, aby nebyl? Školy, věda, umění, všechny vaše instituce, žurnály, rozhlas a parlamenty proměnily se v hasiče jeho ohně a světla a nezamlouvejte to: i vy jste drželi hadici a přichvátali s putýnkou vody ...

Svatý Řehoř je spravedlivější. Vykládá to podobenství o hřivnách: "Onen člověk, vydávající se na cesty, odevzdal svým služebníkům své jmění, poněvadž udělil svým věrným duchovní dary. A jednomu světil

pět hřiven, jinému dvě, jinému pak jednu. Patero je smyslů tělesných, totiž zrak, sluch, chuť, čich a hmat. Pěti hřivnami se tedy vyjadřuje dar pěti smyslů, to jest poznání vnějších věcí. Těmi dvěma pak se označuje intelekt a činnost. Jednou hřivnou pak se označuje toliko sám intelekt. Avšak ten, jenž přijal pět hřiven, získal jiných pět, poněvadž jsou někteří lidé, kteří sice dovedou proniknout věci vnitřní a mystické, avšak jsou obráceni k nebeské vlasti, učí ty, jež mohou, správnému poznání o těch vnějších věcech, jež přijali; a vystřihávají se dychtivosti těla a žádosti pozemských věcí i rozkoš z viditelných věcí, zdržují od nich napomínáním i jiné. A jsou lidé, kteří jakoby dvěma hřivnami obdařeni, ovojují si intelekt i činnost, chápou hluboce vnitřní věci i na venek konají podivuhodné činy; a ježto jiným kdž i chápáním, nabývají svým zaměstnáním jakoby dvojího zisku ... Avšak ten, který dostal jednu hřivnu, odešel, vykopal jámu a ukryl peníze svého pána. Skrýti hřivnu v zemi znamená obrátit přijaté nadání na pozemskou činnost, nehledat duchovního zisku, nikdy nepozvednout srdce od pozemských myšlenek. Jsou totiž lidé, jimž se dostalo daru chápání, avšak mají smysl jen pro to, co náleží tělu. O těch je řečeno skrze proroka: Moudří jsou, aby konali zlo, ale dobře činiti neumějí ..."

Tak čteme v IX. homilii Sv. Řehoře, a tu parabolou o hřivnách říkal Pán Ježíš nikoli zástupům, nýbrž svým učedníkům.

Svatý Pavel mluví všemu lidu: "Jedenkaždý má od Boha vlastní dar: jeden tak a jiný jinak" (I Kor 7,7). Ale v témže listu ke Korintským brzo se vrací k této myšlence, rozvádí ji a praví: "Rozliční pak jsou darové, ale tentýž Duch. A rozliční jsou posluhování, ale tentýž Pán. A rozliční jsou působení, ale tentýž Bůh, který působí všechno ve všech. Každému pak dáno bývá zjevení Ducha k užítku. Někomu zajisté bývá dána skrze Ducha řeč moudrosti, jinému pak řeč umění podle téhož Ducha. Jinému víra skrze téhož Ducha, jinému dar uzdravování skrze jednoho Ducha; někomu divů činění, jinému prorokování, jinému rozeznávání duchů, jinému rozličnost jazyků, jinému vykládání řečí, ale vše to působí jeden a týž Duch ..."

Poslyšte, byl jste už v tom kněžském koncentráku? Tak se mne ptal jeden důstojný pán, tváře se jako člověk, který se omylem napil octa, a ještě řekl: "Už bych tam víckrát nešel; všichni ti kněží jsou zpustlí, a mluví sprostě!" Podle svého zbyku také si odplivl.

Celý roj vzpomínek a asociací mně zabzučel v hlavě, ale hned jsem zastrčil česno. Také jsem se styděl, neboť když toto se děje

na dřevě zeleném, co teprve na suchém? Byl bych se rád zavrtil do země, ale místo před hospodou, kde jsme stáli, bylo na sáh prosyčeno scánkami a výzvratky, takže na něm máte jediné přání: vyskočit z kůže. Proto ani nevím, jak mi to napadlo, ale náhle jsem si vzpomněl na jednu anekdotu, kterou mi před dvaceti lety řekl jeden čtveřák konsistorník: Na to místo, řekl, měli jsme tři kandidáty: jeden byl milovník žabích stehýnek, druhý ožrala a třetí blázen. Jiný se nehlásil, i dali jsme to místo tomu třetímu, protože blázen tolik škody nenadělá ...

Ano, ano, jedenkaždý má od Boha vlastní dar: jeden tak a druhý onak!

Vidíme najednou zdvižení kladiva, ale nevidíme jeho dopadnutí; vidíme jeho dopadnutí, ale neslyšíme ránu; slyšíme ránu, ale nevidíme otisku v tajném díle. Dobře to řekl Otokar Březina. Proto jsem důstojnému pánu neodpověděl nic, přesto, že mne tituluje "Pane spisovateli" (to se vždy jen vypnu), neboť to zdvižení kladiva a jeho dopadnutí a ta rána mne tak nezajímá. Člověk, člověk, ano, člověk mne zajímá! A je to někdy těžké, zvláště když se to dotýká tvého stavu. Blázní a děti mluví pravdu, dlouhý bič na krátké násadce, revolver, břitva, ruční granát, zápalky - nevím, jaké nesmysly mi kmitly hlavou, ale neřekl jsem nic a podal jsem důstojnému pánu ruku na rozloučenou, a jak jsem šel domů, svatý Řehoř, svatý Pavel, svatý Bernard, farář z Arsu, Don Bosco, Pius Lisieux, Lasaletta, Emmerichová, Fatima - všechno se mi to popletlo! Tu a tam jako v Kanálu Grande, když na něm leží mlha a noc, vyskočilo nějaké světlo - : *Budou sabljeni a nebudou mušedníky!* - *Viduae eorum non pcorabuntur*, asi ty opuštěné farnosti - snad i opatie a prelatury, provincie, residence - ano, ano, tady je vidět, jakou bouří může v člověku vyvolat jediné slovo!

A přece, veledůstojný pane, měl bych tady nějaké pochybnosti. Říkáte, že jsou zpustlí a že mluví sprostě. Dobrá, ale

- 1) je jich tam šedesát, a viděl jste je všechny? mluvil jste se všemi?
- 2) Neviděl jste všechny a nemluvil se všemi. Dobrá; ale vy se bráníte a odpovídáte, že dobrému hospodáři stačí jen rukama hrábnout do hromady žita, podívá se na dlaň a ihned ví, jaké je všechno to zrno - vzorek stačí!
- 3) Dobrá. Připustme, že ti dva nebo tři kněží, které jste viděl a s kterými jste mluvil, byli opravdu zpustlí a mluvili spros-

tě. Vy jste je tak viděl a slyšel, tak se Vám jevili, tak Vám připadali, tak se Vám zdáli, a jak známo, zdání klame - ostatně, není přece vyloučeno, že se tak klamali i oni a že tak viděli Vás a poněvadž byli vyceповání k slušnosti, a poněvadž slušnost náleží jaksi i k lidské přirozenosti, oni se k Vám snížili a chovali se i mluvili tak, abyste se mezi nimi cítil jako doma - chápete? Oni Vás nikterak nechtěli ponižovat a urážet naopak, oni Vás chtěli potěšit a vyznamenat: Ne, ne, chlapče, neboj se, nestyď se, podívej, my jsme z téhož těsta jako ty, z takové chalupy jako ty, od takového dobytka jako ty, známe kravence, kozí bobky a kobylence jako ty, jsme důvěrní s hnojem jako ty, a náš nos jako tvůj dokonale rozlišuje sympatický hnůj kravský a štiplavý hnůj koňský a drzý, nízký, pronikavý, rozlézavý a sprostý hnůj sviňský, i ten slepičí: guano, které se v kůrníku pod bidlem navrhuje jak v jesky-ni stalagmít a jsou v něm kousky červené a bílé jak v marcipánu a tak smrdí, že žádný pacholek se nesníží k tomu, aby jej vykydal, tato práce přísluší jen děvečkám - ne, nestyď se u nás, kamaráde, jako doma, jako doma ... Víno, jak vidíš, nemáme, ani ovar, ani slivovici, my nepálíme ani nezabíjíme, daleko jsou od nás kolínské vodičky a prasata, ale máme, příteli, tradici, chachacha, máme, čeho se Vám tam na svobodě tolik nedostává, máme humor, chachacha, krásné a líbezné vzpomínky ...

Vy jste všechny tyto věci přehlédl, veledůstojný pane, a pokud jste je nepřehlédl, dal jste jim docela jiný význam, což je trochu podivno, neboť i Vy jste byl v koncentráku a když jste se vrátil, mluvil jste poněkud jinak ...

- 4) Kdyby mohly mluvit květiny! Jeden nezkušený domácí pán jich mnoho zničil tím, že na ně močil, když v noci přicházel z klubu. Mylně se domníval, že budou tím bujnější ...

Svatá Terezie z Lisieux prý mnoho trpěla, někteří říkají, že je nejen Panna, nýbrž i Mučednice. Maria Goretti je Panna (bylo jí dvanáct let, když umřela) a zároveň Mučednice. Byla probodena nožem. Svátá Terezička nebyla probodena, mohla se mít docela dobře, představenou jejího konventu byla její vlastní sestra, a máme také příklad, že řeholní představenou matky byla její vlastní dcera -

to všechno je možno i v nejhlubším míru sloučit s mučednictvím. Dýkou může dobře být i jazyk a pohled, pokrčení ramen, obrat v kyčlích, švihnutí hábitu, nesmyslný rozkaz. Svata Mechthilda Magdeburská reagovala na to svatou ironií. Svata Terezie se nebránila: znala smích jako každý Světec zná smích, ale nikdy ho nepoužila. A to byla její zásluha, největší obět', to bylo její mučednictví. *Chtěla* trpět jako míč, do kterého kopnou, a jako květina, kterou zasadili na to a na to místo a je ve všem odkázána na počasí a na člověka. Zaleje ji? Okopá ji? Vytrhne ji? Na to nemyslí. Miluje. Proto je tak krásná. Miluje a trpí. Trpí, a nechce o tom vědět a neví o tom, protože miluje.

Poslyšte příteli, Vy jste v tom koncentráku dral peří nebo lepil papírové kabelky. Adalbert Stifter tvrdí, že háčkování, vyšívání a pletení punčoch ženy ohlupuje. Každá jen mechanická práce prý ohlupuje. A člověk je tak náchylný k mechanické práci. Dnes všechna mládež cpe se jen do továrny. Tam se nemyslí, tam se jen dělá. Hodiny, ano, hodiny - to je to hlavní! A výdělek není k zahození. Řekla mi jedna akademická malířka od Vizovic, že Zlín je pro mládež toho kraje největším dobrodiním, protože dříve žili tam lidé všelijak, bez plánu, bez času i bez zaměstnání, kdežto dnes prý jsou vázáni časem, nemají dlouhou chvíli, v ničem nevybočují, mají práci a žijí, žijí pořádně.

Pořádně. Tedy v řádu. Jaký je ten řád a čemu slouží a jaké výhody a nevýhody i následky má ten řád, to je jiná otázka, a někdy si o tom povíme víc, ačkoli ti, co toužili po tom řádu, kteří ho fedrovali a kteří ho prožívají, dnes o něm mluví docela jinak ...

Veledůstojný pane, Vám se zdálo, že ti řeholníci v koncentráku jsou zpustlí a že mluví sprostě. Řeholník, regula, řád, jak víte jsou synonyma. Každý řád má svá pravidla, více nebo méně odlišná od pravidel jiného řádu. A když všechny ty řády vměstnali do jednoho domu, a v každé cele bydlí po dvou, dovedete si představit, co z toho vzniká? Vzniká z toho právě to, co říkáte: že jsou zpustlí a mluví sprostě. Je to jejich vina? Vina nějaká to je, o tom není pochyby, a troufáte si říci, že je to vina těchto lidí? Není to vina i národa? Co čtete v třetí kapitole Isaiáše? *"Aj panovník Hospodin zástupů odejde od Jerusalema a od Judy mocného a silného, všelikou sílu chleba a všelikou sílu vody, silného, i muže vdlečného, soudce, i proroka, i věštoce, i starce, knížete nad padesáti, a počestného obličejem, i rádce, i moudrého sprdce nad stavením, a umělého ve*

vymluvnosti tajných věcí. A dám kluky za knížata jejich a kurevníci panovati budou nad nimi." (Is., 3).

Nezdá se Vám, že ta doba je zde? A jak Vy jste se zachoval k "umělému ve vymluvnosti tajných věcí"? Víte vůbec, kdo to je? Ten, který umí mluvit o tajných věcech, protože je zná - znáte ho Vy? Hledal jste ho, pátral jste po něm, poznal jste ho? A jak jste se od něho odvrátil a řekl, že je zpustlý a mluví sprostě! A řekl jste to, protože máte svůj vlastní, domácí řád a milujete jen svého psa.

Čtete bibli? Máte srdce? Přemýšlel jste o člověku? Bojím se, že jste nepřemýšlel ani o své farnosti.

Ano, všechno spěje k řádu, všechno touží po řádu, všechno se podřizuje řádu, at' je to jakýkoliv řád, všechno věří řádu, všechno doufá v řád a všechno miluje řád. Ráz dva, ráz dva, ráz dva ... Je to lenost, nikomu se nechce pracovat, nikomu se nechce přemýšlet. Jen at' nás usměrňují, jen at' za nás přemýšlejí, my pracujem, my pracujem, ráz dva, ráz dva, ráz dva ...

Není neděl, není svátků; ráz dva, ráz dva, ráz dva ...

Není desatera, ráz dva, ráz dva, ráz dva ...

Není rodiny; ráz dva, ráz dva, ráz dva ...

Není národa; ráz dva, ráz dva, ráz dva ...

Není rozumu; ráz dva, ráz dva, ráz dva ...

Není srdce; ráz dva, ráz dva, ráz dva ...

Není člověka; ráz dva, ráz dva, ráz dva ...

Zvíře, ano, zvíře jest, venite, adoremus, pojďme a klaňme se jemul - -

Karel Schwarzenberg, aspoň když je hostem, lije si do vína slivovici. Nikdy jsem nemohl pochopit, jak je možno pít kávu s rumem, anebo jíst vepřovou se sladkou, bílou omáčkou. To spíš si dovedu představit Noemovu archu se všemi zvířaty.

V nebi jsou příbytkové mnozí, v očištění jsou příbytkové mnozí, ale v pekle je to všechno promícháno, je tam jakési družstvo, žádná individuální firma, žádné osobné jméno, pravý opak toho "individua-liter sum ego", nýbrž zmatek, směsice a chaos, všecko bez cíle a bez řádu, jak bylo na počátku, než se řeklo: *Budiž světlo!* Světlo totiž všecky věci rozlišuje, tma je směšuje, takže nejsou k rozeznání ... Kdyby někdo vzal boží duhu, hodil ji do kádě a rahýnkem zamíchal, bude z toho špína, nanejvýš polní šed' ...

Ale s tím Zpustlým a Sprostým jste mi dal, veledůstojný pane! Mám toho plnou hlavu. Starý člověk, víte, už si na sobě nezakládá. Ani do zrcadla se nedívá, leda při holení. Často se při jídle i pobryndá. Chce-li, aby se mu ruce netřáslly, musí si to pokaždé uvědomit. Také dostává koutky, není to pěkné, nevím proč, vypadají jaksi chlípně, kdežto u lidí mladých i ten pupínek, i ta bradavička je roztomilá - jen to nesmí být opary, kazí náladu a tudíž i krásu.

Krásu není ledaco; je to živý organismus a má kořínky v našich šlapadlech, ve stehnách, v břichu a také ve zpovědnici a v tabernáklu: je to, abych tak řekl, symbiosa nebo tasemnice.

Ale starý člověk je často ve velké nevýhodě. Zuby - což zuby! Na to jsou dentisté, ale jak už víte - neboť jisté události si pamatujeme nadosmrti - čekal jsem před čtyřiceti lety na pana starostu; nebyl doma, i sedl jsem si na lavici u okna proti policajtovi, který seděl v koutku zrovna pod ikónou, kdyby tam jaká byla; tehdy ještě nesvítila elektrika - posloucháte, veledůstojný pane? - i drželi jsme černou hodinku, domácí paní stála u plotny, snad si zahřívala záda, náhle však se vzchopila, našla petrolejovou lampičku, rozsvítla, a jak jí před obličejem držela, než ji postavila na stůl anebo lampička už stála na stole a paní stanula před ní osvětlená, najednou jsem jaksi užasl, cosi jsem objevil a povídám nelíčeně: "Ale paní starostová, já jsem si nikdy nevšiml, že máte tak krásné zuby!" Tehdy jsem ještě jen v podvědomí věděl, že každá nemláď žena omládne, když se jí polichotí. A když jsem přišel domů, pochlubil jsem se, jaký jsem galantní a podrobně jsem to vyprával. Paní Pavla, má posluchačka, "spráskla ruce" (tak se to říká), napřed se zalekla, potom rozesmála a povídá: "Já to děcko nesmím nikam pustit, vždycky něco vyvede!" - A co jsem vyvedl? táži se překvapen. - "Paní starostová má falešný chrup!" - A já myslil, že se začervenala pro ocenění své krásy ...

Ach, veledůstojný pane, buďte, prosím, hodně opatrný, když posuzujete zevnějšek svého bližního, anebo posloucháte jeho řeči. Na to Vám mohu uvést několik příkladů, stačí snad dva.

Jednou jsem od přítele Durycha dostal velmi smutný, ať nedím zoufalý dopis. A poněvadž jsem věděl, že byl na vojně a já ho chtěl potěšit a rozveselit, zkrátka odtrhnout od země a povzbudit k životu, odpověděl jsem mu po vojensku. Kdo by neznal mne a Jaroslava Durycha, musel by si dojista myslit, že aspoň jeden z nás je zchátralý a sprostý. *Není ruma, není šturma.* A rum, milý příteli, je

ošemetná věc, dostane-li se do nepravých hrdel a statků ... Jednou mi Otokar Březina přednášel o dobru a zlu alkoholu, k tomu zlu se vůbec nedostal, řekl však, že staří lidé alkoholu potřebují! Některé věty si pamatuji nadosmrtně. A také řekl, že opilci jsou vlastně *mystikové*. Nevím, citoval-li Pascala, jen si pamatuji tu spřežku: Opilci-Mystikové. Před nimi totiž, jako před každým člověkem, se rozevívá propast, a on se neodvažuje ji přeskočit, anebo aby ji přeskočil, napije se. Že se napije víc než je potřeba, to je omyl a přeceňování rozumu a všech ostatních částí těla - ale tak už se stává, co se v takových okolnostech stalo i moravskému Kukátkáři. Byla generální visitace a milý Kukátkář měl při tom kázat. Ke své inspiraci potřeboval, starší člověk, šest plzeňských, a tenkrát bylo pivo "kroužkované", škoda mluvit, zimní "na kvasnicích", panečku - ale škoda mluvit: pan farář se chtěl před Ordinářem vyznamenat, vypil jich o dvě o tři víc a museli ho nějak sundat s kazatelny. Ano, příteli, takové věci se dějí a nesmí se to psát ani v životopisech slavných mužů, a - hoďte po nich kamenem! Tam v Plzni je zvláštní sklep pro Musy, ony milují jistá místa, v Praze na Jungmannově náměstí - ale kam bychom zašli!

A jednou jsem šel s dvěma přátely od Náměště k Jeřápkovému mlýnu, bylo to kolem Svatého Ducha, kvítí vonělo, cvrčci mleli stráněmi, takže poskakovaly, vlaštovky modrým vzduchem pluly, rosa se ještě třpytila, ptáci nevěděli radostí, co ještě říci, řeka blyštěla, a my se nahlas smáli. Šli jsme vojenským krokem, celá ta krajina šla vojenským krokem, ráz dva, ráz dva, ráz dva ... Bude nějaký útok. A byl. Předhonyly nás dvě ženské, svátečně oblečené, jedna měla v rukou i modlitební knížky, ta se na mne obrátila a ostře praví: Zpředu panáček a zezadu bůhví co! Měl jsem kolárek, ale od této chvíle se nikdy nesměju nahlas.

Ale, vele důstojný pane, chtěl jsem Vám jenom říci - ano, co jsem chtěl říci? *Taceat mulier in ecclesia*. Ne, to není to.

Cesty k Sionu kvílí, kněží jeho lkají, panny jeho jsou špinavé, odešla od dcery sionské všecka okrasa její - -

V jedné z těch cell byl kněz, s kterým mi bylo dopřáno mluvit mezi čtyřma očima. Sedli jsme proti sobě - cella je úzká, takže jsme si viděli do duše. Na mé otázky odpovídat tak, jak už dávno nejsem zvyklý. Odpovídal ano, ano, ne, ne, jako člověk, který ví, že nemá co získat, nemá co ztratit, protože každou chvíli musí čekat smrt. Nebyl nikterak skleslý, naopak, pln života a nadějí jako

muž naprosto odevzdaný do vůle Boží. Zastával, jak se říká, ve svém řádu vyšší hodnost. Zpívali-li se: *Když se vše ve světě mění, ty sám jsi bez proměny*, mohlo by se to zpívat právě zde. Docela nic neztratil na své důstojnosti, jak nic neztratil Daniel v jámě lvové. Oblečte si ho, jak chcete! Je to pořád on.

Máme se tu dobře, řekl: snídaní, svačina, oběd, zase svačina a potom večeře. "Já toho všeho nemohu pozřít, protože bych ztloustl. Nesvačím, a nemohu říci, že se zapírám, mně to stačí ..." Tak odpovídal na jednu mou otázku. A chválil řeholnici představenou, že je přísná a že je to dobře.

Nemuseli jsme mluvit o duchovních věcech, co se rozumí samo sebou, o tom starší lidé nemluví. Cítil jsem se u něho jako v zelené oaze, za kterou zuří samum. Ale v těch prostých věcech, o kterých jsme mluvili, bylo všechno: jistota toho, co skutečně bylo, bude a jest, radost z toho, co se nedá ničím vykořenit, protože to skutečně jest - to všechno bylo v jeho tichém hlase, v jeho mírných pohybech a v jeho obličejí, který vypadal jak ciferník hodin, věrný a nepodplatitelný ...

A když jsme se rozcházeli, vstal a řekl: Já každé ráno i večer Vám posílám požehnání - jaksi jsem se toho zděsil, neb mne to překvapilo, ale kdykoli se ráno probudím a než jdu spát, zřetelně na těle i na duši ucítím: *Benedictio Dei omnipotentis, Patris et Filii et Spiritus Sancti descendat super te et mansat semper!*

POSLEDNÍ KAPITOLA "MÝCH PŘÁTEL"

Kde jsou ta léta, S I L E N K O , co se dospělí pásli na rozpacích malých děvčátek, když jim říkali chlapčí pouček?

LEDOVÉ KVĚTY

První a poslední slovo. Mluvte děti! První a poslední věc. Má za hlavou jako žlutá peříčka. Je to zakrnělá korunka. Chatrný pozůstatek vlády.

V letopisech tohoto krále čteme, že se jednou vyrojili hadi a napadli vinohrad. A v spirálách stále užším lisováním hroznů tlačili se k běhům života, aby prorazili hráz tmy.

Učilo se od nich nemluvně. Než dospěli ke světlu, ztrnuli v ledové květy a stékali v slzách.

Potři je svou patou, Immaculata!

A n m e r k u n g e n

- S.251 Foto aus dem Nachlaß von Antonin Trčka. Der Wiener Maler und Photograph Antonin Trčka (vgl. S. 216) veranstaltete vom 6.4. - 4.5.1924 eine Ausstellung der tschechischen Maler der Gruppe *Tvrdošijní* in Wien. Neben den tschechischen Malern Josef Čapek, Vlastislav Hofman, Rudolf Kremlička, Václav Špála und Jan Zrzavý nahm er auch selbst daran teil. Vgl. dazu den Ausstellungskatalog *Die Unentwegten - Prag / Antonin Trčka - Wien* (Künstlerbund Hagen, Wien I, Zedlitzgasse 6). Jakub Deml beschreibt sein Zusammentreffen mit A.Trčka in Wien im Jahr 1929 und seine und Pavla Kytlicovás Begegnung mit diesem Künstler, den sie beim Begräbnis O.Březinas (1929) kennengelernt hatten, in den *Slépěja* unter dem Datum 6.1.1941.
- S.253 Dieses Gedicht schrieb Deml im Jahre 1927 auf das Vorsatzblatt seines 1914 erschienenen Buches *Tanec smrti*.
- S.254 B.Fučík ist auch die Hauptfigur des handschriftlichen Textes *Bedřichu Fučíkovi podravení*. Diese Traum-Aufzeichnung knüpft laut J.Deml direkt an die Erzählung *Vražda* (1937) an. Bisher veröffentlicht in dem handschriftlichen Sammelband anlässlich des 50.Geburtstags B.Fučíks. Der Text ist doppelt datiert: Tasov, 5.8.1949 und 24.11.1949.
- S.257 *Podzimní sen* (datiert 1950) ist als Manuskript erhalten und ist einer der umfangreichsten und bedeutendsten Texte J.Demls aus den fünfziger Jahren, als er in der Praxis seines "Selbstverlages" nicht fortfahren konnte.
- S.293 *Poslední kapitola "Mých přátel"* bildet den Abschluß von Demls zeit seines Lebens erweiterten und 1913 erstmals veröffentlichten Prosagedichten *Moji přátelé*. *Silenka* ist in Maschinschrift erhalten, von Deml signiert und mit 8.9.1959 datiert. Ein Faksimile erschien mit der Widmung *umělci Antonínu F. Stehlíkovi* - datiert 29.6.1960 - in dem kleinen Sammelband *Bdeníku Jakubu Demlovi k devadesátinám* (Třebíč 1968, red. von A.Mikyska). Das Prosagedicht *Ledové květy* - datiert 8.12.1959 - ist als Manuskript erhalten und wurde als bibliophile Edition anlässlich einer Deml-Lesung in der Prager *Viola* (7.3.1966) herausgegeben. Außerdem wurde es von dem Literaturhistoriker und Übersetzer Vladimír Binar in *Glosy ze Strahova* (č. 9-10, 1969, S.27) zusammen mit einer Studie abgedruckt. Da diese Editionen nur schwer zugänglich sind, wurden die Texte im vorliegenden Band des WSLA nochmals veröffentlicht.

Die Texte wurden originalgetreu - ohne orthographische Veränderungen und mit allen lexikalischen und grammatikalischen Eigenheiten des Autors - abgeschrieben.

Bedřich FUČÍK (Praha)

OKOUZLENÝ ČAROVNÍK (JOSEF PALÍVEC)

Když Josef Palivec v roce 1937 vydával svůj překlad "Mladé Parky", přeložil i Valéryho věnování André Gideovi: "Léta jsem nechal veršování; když jsem se pak zase o toto umění pokoušel, zrobil jsem toto cvičení, které Ti připisují." Valéry směl předpokládat, že jeho ironizujícímu cvičení ve veršování, práci krajně náročné co do její metodiky a techniky, mnišsky disciplinované a matematicky exaktní v jejích výrazových regulích, bude správně rozuměno.

A právě v této poezii výsostného klasicistního stříhu Palivec našel takové zalíbení, že Valéryho od roku 1929 soustavně překládal a dal se jejím řádem a výrazem chtěj nechtěj poznamenat, hledaje pro ně český ekvivalent. Ctil každou dobrou báseň, starou i novější, domácí i cizí, a vzdával se vidění toho kterého básníka s vděčností objevitele i dlužníka - ať šlo o lidovou písničku nebo o Homéra, Villona, Baudelaira, nebo Zeyera, Seiferta, Halase či Zahradníčka. Báseň - to jest všechny básně světa - byly mu nejhlubším zážitkem, smyslem a hodnotou, byl z nich prostě živ. Sám básně tehdy nepsal, šťasten, když kteroukoli cizí báseň mohl "přebásňovat" v sobě, důvěrně zasvěcen do její myšlenky, záměru, významu i souhry jednotlivých částí, do znaků a zákrutů slov, melodie, zvuku, zámlk, caesur, rýmu, rytmu. Nemyslím, že je nadsázka, řeknu-li, že ve své době byl u nás nejcitlivějším znalcem poezie ... milovník a velký magister doctus in poeticis.

Co při šíři a hloubce zasvěcení do tajemství života skrze báseň vedlo Palívce k tomu, že volil právě Valéryho, aby ho oddaně tlumočil do své hýčkané češtiny, které lichotivě spílal "všivá"? Není pro to jiného vysvětlení než Palívceva osobní odpovědnost a z nich vyplývající akuratesnost, smysl pro řád a touha po pevné struktuře - to všechno žádoucí i v umění, jak je nacházel u Baudelaira, Poea, Mallarméa aj. Valéry, sublimně symbolistní duch, chápal slovesné umění jako apotheosu autonomního lidského intelektu a syntetizující tvořivé vůle; ne, žádná mystika, žádné sny a extravagance a iracionalita, nýbrž řád tak pevný jako řád čísel.

To všechno včetně poetiky a prosodie nepochybně Palivce přitahovalo a vábilo. Ale nad tím vším slovo, nástroj každé básnické výpovědi. Ale nejen prostředek, nýbrž cíl a smysl sám o sobě. Slovo, uchovávací všechno, co člověk na zemi zažil, jeho cestu, zkušenost, vítězství a prohry, slovo jako dějiny lidského ducha a osudu, slovo ve své vnější podobě i ve svém významu, proměnách, skladbě, zvuku a živoucí flexi. Ah, ta starobylá paměť, skrytá ve slově pádícím i strhujícím v sebe všechny děje a proměny od té chvíle, kdy člověk na zemi vykoktal první slabiky, dnes už tak dávné, ale v básni pokaždé oživlé, právě zas stvořené a vzápětí už zas ošuntělé a umdlévající a znovu vstalé z mrtvých, jasné, svítivé, mnohoznačné i jednoznačné! Co s těmi slůvky už naprováděli Řekové a latiníci, feudálové i primitivové, moderní Francouzi a Angličané i my, jak drsné a hebké dovedlo být v barokních verších a národních písních! Slovo, slovo - samo o sobě básně - Palivce okouzlo a učarovalo mu.

Rozhodně ne jen nositel smyslu. "Svět tvůrčích aktů je končina, do které zasahují mocné bytosti z vyšší roviny. Vyzývá-li Homér hned v prvním verši své Illiady bohyni, aby mu napovídala, uděláme dobře, uvěříme-li básníkovi na slovo. To ona mu vnukla moudrou myšlenku prosit rozměrnou básně občasnými zvukomalebnými veršičky jen proto, aby nezabloudil v houštinách vlastní fantazie. A tak je Illiada jako tajemný les poznačkována verši podobnými onomu, jenž líčí, jak had pozřel s osmi vrabčátky i matku vrabčici, samá děvčata: hě mě-těr enatě ěn, hě téke těkna. Na deset "e" dvě samohlásky "a". Tu se můžete na vlastní uši přesvědčit, jak nejen věta nebo slovo, nýbrž i pouhé hlásky bývají v básni živými bytostmi. - Latinské slovo *carmen* se přivdalo do Francouz a mezi Angličany, udělalo štěstí a rozvětвило se: *charme, charmer, charmant, charmeur*, to *charm, charming*, to *be charmed*: kouzlo, okouzlovat, okouzlující. Ale ani u nás není od čárky daleko k čarování; co to je jiného než čarovat, když si dáváte hádat z ruky!" (Z Palivcova proslovu k výstavě Heleny Wernischové). Je patrné, že Palivec se raduje z těch homérovských "e" i "a" jako dítě, kterému se podařilo takové zvuky poprvé vyslovit.

Z tohoto duchaplně rozmarného vyznání se dá odvodit nejen hodně z Palivcovy zamilovanosti do slov, ba do hlásek, ale i nejednen článek jeho poetiky a veršovnických sklonů.

Třicet let si Palivec chodil - statečně a čestně - jen tak po světě, po Praze, po Ženevě, po Francii a pak trvale už po Čechách s jejich bouřnými proměnami, a nosil v hlavě básně, které nepsal. A dal se do překládání Valéryho, což bylo pouhé průpravné cvičení jako to mlčení Valéryho, který se bavil dvacet let matematikou a na verš ani nesáhl. A najednou, v pětapadesátí letech, zrušiv svou klausuru básnivého mlčení, Palivec "zrobil" svá původní "cvičení" - "Spáč", "Pečetní prsten" a "Naslouchání", shrnuté 1969 pod titulem "Síta", kde druhá a třetí knížka je pořadově, ať už pro dobu vzniku anebo - což je pravděpodobnější - kvůli významu a vnitřní gradaci, prohozena; a kde úhrnný titul naráží na onu zázračnou paměť, která třídí od uchovaných pokladů "namanulé plevy": "Co ve mně věčného, / zde překapává zticha, / prach přebytečného/ se na dně síta ssychá." Uprostřed války, kdy bylo zapotřebí každého poctivého slova, "Síta" jako celek jsou vroucím vyznáním lásky "ukuté cizinou" a zaslíbením Zemi "ohvězděné" lidmi, do níž je ve válečné mlčící metafoře zašifrován i kout české země.

Palivec při překládání Valéryho vzal na sebe úkol nadmíru svízelný: jak přenést milovanou "normu" francouzských vnitřních struktur a jejich sklenutí do českého tvaru, což se zdál úkol tak strmý, že by i ztroskotání znamenalo vítězství. V tomto pokusu stálo takřka všechno proti němu: především nebylo vzorů, na které by v tomto případě mohl spolehlivě navázat; nebylo - až na Březinu - tradice v názoru na přísně tvarované architektury duchovního vzepětí. Přenášet mechanicky, takřikajíc zvnějška, francouzské stylové prvky i celky nemohlo končit než polotovarem, byť sebevíc vybroušeným. Mallarmé i Valéry mohli klást jen požadavky a vodítka, nikoli určit vnitřní realizaci. Česká zkušenost a česká cesta vedla a tíhla jinudy a jinam, držela se víc země, byla konkrétnější a nemohla se nesrážet s vydestilovanou, filozoficky nesenou "zabstraktnělou" vznosností francouzskou. Palivec, přes všechna léta tovaryšská, strávená na rozlehlých lánách poezie románské, zůstával nezušitelně spjat s českým kulturním ovzduším, dýchaným od mládí, jeho duchovně poetický prostor byl proniknut až po okraj českým myšlením, obrazností, sensitivitou, které v Evropě právě v básnictví jedinečně vyjadřovaly zcela individuálně pojatou českou vidinu života. Co počít v sousedství Valéryho "Pana Testa" či "Mladé Parky" s českým barokem, co s Erbenem, Němcovou, Zeyerem, kteří

přímo, stejně jako v rozptýlených paprscích mediem menších autorů, spoluurčují perspektivu pohledu i slova? Co počít s národní písní, která právě u Palivce jako u nikoho jiného spoluplněla s nejšťastnějšími českými verši jako jejich východiško, jako bezpečí, zbarvení i intonace? Co počít se všemi těmi prosodickými i slovními zálibami, které v Palivcově pojetí představovaly neodmyslitelnou příslušnost básnického výrazu? Co zkrátka počít a jak naroubovat na českou zemitost francouzskou básnickou "učenost", k níž francouzský verš uvážlivě pracoval celá století, zatímco český verš, doháněje, spěchal?

Až si Palivec mimo jakoukoli pochybnost tyto rozbíhavosti uvědomoval, jeho dvojdómá láska se přesto rozhodla je zasnoubit.

"Spáček", několik stránek útlých třístopých přesně iambických veršů, není víc než pozorná průprava, zkoušení básnického nástroje; Spáček se "probouzí ze sna" a jeho "paměť přelíbezna" hledá v písku času zasuté hlubotisky: "my houstly, když jsi spal, / len věků pospřádaly / a hvězdy na podpal/ti k troudu nastřádaly." Zde se zčásti už objevují všechny prvky Palivcovy poetiky, především pak většina aktérů příští velké skladby.

"Naslouchání" tyto komponenty rozšiřuje, jak ve slovním materiálu, umně broušeném a zvláštním, v novotvarech, v lidových a slangových ozvěnách i v eufonických kadencích, tak v přímém oslovení věcí v jejich bytí, především ve vzývání země - nechťsi toto oslovení je ještě pronášené jakoby z dálky, con sordina, na distanc cudnosti, která se neosměluje a jen preluduje ve snaze soustředit rozptýlené hlasy do jednoho ohníska, zastřené verbální kvantitou, která si počíná, jako by byla vlastním smyslem verše. "Kdo si troufá hloub než ke mně, / soumračné, a hubuje mě? / Staré sutky stíny sují, / na stíny, jež licitují / chudé svršky kostí mých." Zvukomalebné konsonanty "s" a "e" se samohláskami "u", "y" vládnou veršem. V sítích poetiky uvázly především bleskotající hlásky, přehlušující svou okázalostí vnitřní posláni výpovědi. Ale nejenom v této sloce, na mnoha uzlech i jinde se křížují s abstrahujícími pojmy, které jsou vždycky podstatě poezie cizí, s tím výsledkem, že proud básně opakovaně přerušují nebo znehybňují, nehledě k tomu, že nutí autora, aby znovu navazoval zpřetrhanou nit "děje". Extrémní případ těchto postupů, budovaných na eufonické poetice, představuje verš, ve kterém má celá sloka vyznít: "Ourodo má, kolikráte / pohřbívaly hněvy váté / ta má jatá májata!" Poslední verš, zkonstruovaný ze tří vokálů a jedné samohlásky, je u nás

pravděpodobně jakýmsi vrcholem českého onomatopoického svodu. Není zajisté nejmenších námitek proti slovní znělosti, zvuk patří ke slovu, zesiluje, napovídá mnoho z jeho vnitřního života a napětí, ale omezí-li se verš vyběračně jen na ní, ztrácí slovo na své bytostnosti a místo verše se objevuje na mapě básně varovné znamení obsahové nezabydlenosti. Zvuková stránka verše se zde absolutizuje.

O významu znělosti věděli u nás všichni dějiníci slova, od Máchy až k Březinovi, jehož verš: "ke svým vášnivým, kvílícím, hýřícím houslím, o srdcel/ v horečné improvizaci naklonění" je příkladem rovnováhy vnitřního významu, pohybu, rytmu i zvukové stránky, která není ani pouhým přídavkem, ani samoučelností, nýbrž rovnocennou složkou myšlenky, skrze ni vyostřené a rozvedené celou básní - tak jako u Máchy. Patnáct let před Palivcem psal Nezval svého "Edisona" a zároveň překládal Poeovy "Zvony", zůstávající přes svou zvukovou brilanci v hlubokém stínu za jeho "Havranem", jehož vyváženost všech částic básně, tedy i stránky zvukové nepostradatelné v konečném vyznění, přečká věky; desítky básníků se u nás pokoušelo o Verlainovu "Podzimní píseň", dokud se Seifertovi a Hrubínovi nepodařilo zdolat v českém jazyce mnohovýznamnost její vnitřní i vnější dynamiky a náladové atmosféry, a přesto další budou nepochybně následovat.

Věnujeme-li zde tolik pozornosti jednomu Palivcovu verši, je to proto, že "ta má jatá májata" nejprůkazněji svědčí o znalecké vytříbenosti jazykové kultury, také ale o předimenzovaném sklonu esteticky výběrovém a nutně tedy eliminujícím; a navíc proto, že se s touto vůlí či náchylností setkáme i v základní Palivcově básni "Pečetní prsten", v němž tvoří jeden z hojných tvárných prvků v pozitivním i záporném smyslu.

A v této souvislosti ještě něco: Palivec chtěl ve své druhé poémě naznačit i formálně, čemu to naslouchá a slyší v době války. Hle, co nám sděluje hned vstupní sedmiverší: "Co to chřestí po holinách?/ Kdo to pláče po dolinách?/ V sadě tmí se tichý tis/ tišší sotva našel bys .../ To je řeholní ta země,/ která zajíká se ve mně,/ samomluvná šedozem". Není nesnadné zjistit, že ten čtyřstopý trochej sleduje rytmický půdorys národní hymny, kde odpadl první verš, z něhož však přesto zůstala aspoň ta tázací forma v druhém a třetím verši, rytmicky přísněji dodržovaném. Ale stejně záměrná je větná kadence a melodie dvou prvních veršů, opa-

kovaných jako předzážka na začátku druhého zpěvu, a její zdvih a pokles; záměrný je i výběr jednotlivých rýmovaných slov a hlásek prvních dvou veršů, a odchýlí-li se od hymny Palivcův třetí verš, je tím vinen ten spíš exotický než domácí tis se svými hláskami, rozhozenými po celém dvojverší.

V tom náznaku, či chcete-li, parafrázi rytmické i intonační je ve zkratce skryta veškerá autorova kultivovaná duchaplnost, napovídající a zároveň znamenitě provokující intenci a celkovou chmurnou atmosféru, která se ozývá už v prvním verši (chřestí), a prostupující celou básně až do závěrečného sedmiverší - osobní zpověď, na míle vzdálená sentimentalitě Tylově. "Naslouchání" je se vším všudy tvrdá replika na biedermeierovskou idyličnost a tím horoucím zdůrazněním krás českých krajin, obestřených zde šílením válečných hrůz oťásajících zemi až do jejich hrobů, z nichž se opětovaně dobývá odpověď na mučivou otázku: "kdy už palce odpečetí/ rokli snící o početí". "Naslouchání" je tvrdé vyznání lásky a víry, namnoze až odtažitě zašifrované do svíjivých gest a obrazů, kupených na sebe tak, že se ve zvichřeném sledu propadají do statickosti; je to zpěv naděje a už i jistoty uprostřed času, který proti všemu zdání a bezvýhledí - a znovu s tím názvukem hymny obohacené o prvek národní písně - závěrem říká: "Stín už sahá na stínadla, / svatá Maří na tvář padla, / pod horou však dříme ráj, / samý damínový máj ... / To je ta zem temnozřivá / která do mne prohořívá, / mlčky doutnající zem."

I "Naslouchání" znamená jen předstupeň k vrcholnému dílu Palivcovu, v němž základna i obzory se od dřívějšího vážení osudu osobního či národního rozšiřují do metafyzických rozměrů všelidských. "Pečetní prsten" je monumentalizující skladba o pouti duše, do jejíchž samomluv promlouvá pyšný duch, protestující proti tíži a danostem země; o pouti ve vesmírné říši, jí dobrotivě přidělené navíc. Duše se odpoutává od země, obrací se k ní zády, svobodná a nespoutaná, a vznáší se v slastném uspokojení v duchových výších, sama vládkyně světa, nezávislá, jedna z miliónů hvězd. Ale z počátečního oslnění svobodou, světlem a radostí se duše náhle ocitá v matoucích slojích dusivých a stále hustších temnot ("černočerná tma", "černokněžná tma", "uléhavá tma", "tma hluchoněmá", "tma tmoucí") měnících se uprostřed slastného vznášení v děsivé přízraky; právě na vrcholu svého nespoutaného a samolibého štěstí pocítí, že je

"sama, přesama": "uprostřed nemluvného chmurna, / a nocí nahluchlou / loudavý náhon černa / hloub vlnou opuchlou / se spouští do inferna". Duše prochází regiony úzkosti a pochyb a naslouchá šepotání hvězd, hovořících o "hvězdě posestřené", v kosmických dálkách "tmou obe-střené", o Zemi, jediné a pravé vlasti lidí; v paroxysmu touhy, bolesti a hoře, "které vzlíná", rozpomínajíc se na náruč "matky, matky své", z níž vyšla, se vydává na cestu "domů" a vrací se radostné ze své hvězdné izolace, v sen "tisíců, jenž čist / jak tichý milř doutná, / sten tisíců jak list / jenž opadáva žlutna, / a pecen ve výši / a slunce na ošatce, / to, Kriste Ježíši, / chutná tak strašně sladce". Duše se vrací jako hříšnice, kterou svedl "sebeklamný duch" ke vzpouře proti vázanosti utrpení a smrti, které však teď lákají svým životodárným teplem a nutí básníka vzdát za sebe i ostatní bližní smířené díky: "Ať ve smrt přehebku / mne vepřede tvá příze, / a ať je kolébkou, / z níž uniknu své tíze". Jen jim, bolesti a blahodějně smrti, je poutník zavázán za hořkoslastnou chuť života, skrze ně se obnovujícího a stále žádoucího, když právě ony uchovávají minulost v paměti lidského rodu stále živou a stále návaznou. Znovu a znovu se poutník ujišťuje o pravdě své cesty po Zemi váhající, těžkopádné a zase lehkonohe a tanečně svištící ves-mírem, zemi, skrze níž mluví mohutnou závěrečnou fugou takto: "Vy tratě na nebi, popluží vesmírná, / sem na mne shlédněte, jak kvetu obšírná, / jsem všecka obrostlá, jen co se navyzváním, / při vánku zavlní se vlním, voním zráním, / už vše mne přerůstá, sám Pánbůh zapřáhá, / s anděly nakládá a sváží na draha / a mma můj šťastný plod, svou tvář tak divně jinou, tu mísí milostně s mou marnou člověčinou. / Jsem všechna jeho jen a jako by sám duch / vál v širou opálku a opro-šřoval z pluch / mé zrní pozemské, než, slávo nesmírná, / je, Pane převezme tvá boží luštírna."

Hymnus a modlitba, kterými Palivec pečeti svou věrnost Zemi a člověčenství, vstupuje osobitou notou mezi jiné velké české zpěvy tohoto rodu. Necháme-li stranou legendu o sv. Kateřině a barokní vášnivé spory vedené mezi nebem a zemí, a spokojíme-li se s Máchou, velikým programátorem českého moderního básnictví, který z valné míry určil jeho osud, vnitřní gesto a odpověď na výzvu světa i na záhadu života a smrti, a pokračujeme-li od něho přes Březinu, kte-rý u nás zvedl klenbu vesmíru nad zemí nejvýš a vrátil se k ní ještě pokorněji, přes Demla, Horu a Zahradníčka, ocitáme se přímo

u Palivcova "Pečetního prstenu". Je v něm stejný vznos do hvězdného prostoru, v němž lidský sen touží odpoutat se od zemské hmotnosti a jha nemilosrdného času, jako je tomu u Máchy, stejný rozlet do výšin vytoužené absolutní svobody, jak si jí vysnil titansky pyšný, ale nerevoltující duch Březinův. Všichni opisují tyž smělý oblouk a všichni s nostalgickou vděčností nakonec doznávají: "Půjdu, zrak zavřený maje/ a až se probudím,/ uslyším první zpěv ráje/ tam, odkud jsem vyšel s ním/. Šli jsme kol celého světa a vrátili jsme se zas," (Hora). A za všechny jmenované, ale i za Vrchlického i Zeyera, shrnuje společnou odpověď Březina ve verši poslední své, zatím skoro neznámé básně, "Návrat", "všechno je cesta, k domovu jediná cesta". Ve všech těch rozletech mimo zem se skrývá jistý duch žíznivé touhy po největší míře svobody i zřetelný hlas napořád ztroskotávající vzpoury proti pozemskému údělu - a ve všech jednostejně se končí návraty, vyjádřenými titulem předposlední básně Březinovy "Za všechno díky". Tento mnohohlasý zpěv, pronikající tu silněji a uvědoměle, tu pouhou ozvěnou, je základní a nejhlubší situací české moderní poezie ve vztahu člověka k údělu mu přidělenému řádem života - situací tak vyhraněnou, že jí cizina ne vždy rozumí. Dalo by se říci, že jednotlivé hlasy jsou velkými samostatnými variacemi na stejné téma.

Palivec se zapojuje do tohoto chóru, nikterak nezapíraje, že ví o svých předchůdcích, spíš naopak, co chvíle nějakou reminiscencí, narážkou či názvukem připomíná, oč mu jde, jako by chtěl všechny ostatní hlasy zahrnout do vlastního slova a připomenout je. Je si vědom příbuznosti a neodmyslitelné přítomnosti ostatních, z nichž zvláště sousedství Máchovo a Březinovo je krajně náročné. Na desítkách příkladů by se dalo ukázat, kde se stýká s Horou, kde s Březinou aj. Nejnázorněji to však lze demonstrovat na styčných bodech s Máchou. I Palivec mluví o zemi jako o vlasti, matce, kolébce; i zde se střídají temnoty a jasy, i zde noc a luna má opakovaně vyhrazen stejně rozsáhlý prostor jako u Máchy, na kterého reagují Palivcovy "máje s hrdličkou" i "hvězdy kleslé", "hvězdy ve výši"; a tam, kde Mácha říká "daleká cesta má", mluví Palivec o "předaleké chvíli". Jsou zde názvuky slovní jako "růžný den", stejně jako názvuky rýmové: stín-klín, včetně máchovských rýmových prodlev struna-luna, kvíl-cíl, tíš-níž, nebo "ouvaly", "ouhory", "lunou ouplnou", i paralely k složeným slovům Máchovým: výrazy jako černovír, nebe-

stýn, sousluní, všehomír, černoháj, žaluplný, různozasný, široširý, stříbřebílý, pustopustý, jednozvučný, temnorudý, mlékoštíbrý, hvězdokupý, rychlokmitý, širokřídlý, stříbrošipý, stříbrolistý, atd., mají stejnou skladbu a funkci, ale jsou spíš holdem než podlehnutím Máchovi, neseny stejnou potřebou slova širšího a odstíněnějšího obsahu, byť na terénu už dobytém. Tam, kde Mácha hledá pro svou představu oporu v archaizujícím výrazu epoch minulých, sahá také Palivec po slovech "božnost", "milost" (láska), "milduch", chtěje jejich význam uvést do oběhu přítomného; novotvary čarovník, hubenství aj. anebo substantiva "včiro", "černo", "jemno", "nestvůrno", "vděčno", "chmurno", které nejednou stojí v sousedství slov cizích (omnivor, mirador, katalepse, melopej, fanal) začasť v zdůrazněných rýmových pozicích, ukazují na abstrahující sklony této poezie a slouží v prudkém kontrastu s jemným výběrem znělých výrazů lidových a hlavně zapomínaných (trouch, okrouhlík, zemědým, rozhor, křís, klí, křes, vrap, přást aj.), jimiž Palivec činí zásluhu své úctě k jazyku pohádek, národních písní a jejich intonaci namnoze láskyplně manifestované.

Takřka všude lze toto počínání uvést v těsný vztah k "učenosti", Palivcem snad až přílišně zdůrazňované. Názvuky na poetickou minulost lze sledovat nikoli jen směrem k Máchovi, ale i reminiscencemi na Kollárovu Mínu či Barunku Boženy Němcové vyvolanou v paměť kontrapozicí k mýtické Berenici. Také v rýmech, u Palivce napořád plných a do poslední hlásky přesných, najdeme - nehledíc k souvislostem s Máchou - ohlasy tak nečekané, jako je Poe-Nezvalova sloková pointa v "Havranovi", která u Palivce vzala na sebe podobu: "Hlas mi praví: Ještě ne."

Nejodvážnější názvuk k Máchovi - dokonce se dá mluvit o dobře podmíněné paralele či variantě, ač jistě ne výzvě - lze najít hned v druhém zpěvu "Pečetního prstenu": "Tak přesně záznamná, má sítnice si sbírá/ sousluní náramná, výboje všehomíra,/ hrst luzných lunelů na dosah zachtění,/ hnízdění andělů, snů mého plachtění,/ přesypy odvěčné, amfory převržené,/ a šňůry pupečné v tu chvíli přetržené,/ klínové písmo hvězd, dech zažehnutých měst/ a bludic chabý vích, ten námel božích cest". Zde zřejmě má být slyšet odezva nezapomenutelné kaskády metafor z konce třetího zpěvu "Máje"; má je být slyšet i za cenu, že se v některých verších výjimečně poruší jinak zcela přesně dodržované rytmické schéma alexandrinu, který u Pa-

livce pracuje měkce a tak nenápadně, jako by nikdy nebylo pevné vazby racinovsko-valéryovské, věkovitě cizelované do nejjemnějších hrání.

Ale ani tím korespondence s Máchou nekončí. Motiv "Mladé Parky" se při překládání otiskl do imaginace tak, že Palivec hledal a našel její českou samostatnou obdobu včetně kompozičního členění do hlavních zpěvů a intermezzových přeryvů. Postupoval přitom - ve srovnání s Valérym - poněkud "neortodoxně": nepravidelnost i početnost jeho intermezz mluví ve jménu české živelnosti. Palivcova intermezza, vychylující se svým polovičním počtem rytmických stop z majestátního postupu "epičtějších" zpěvů, jsou vylehčena do tvaru písně lyricky komentující či rozvádějící hlavní téma. V nich se autor "Prstenu" ve třech "hvězdných" zastaveních přimkl znova k Máchovi, k jeho prvnímu intermezzu "Půlnoc", kde s v lyrickodramatickém rozhovoru střídají hlasy duchů, žab a víchru. V "Pečetním prstenu" se nad bloudící duší domlouvají mezi sebou zase hvězdy a vánky: 1.vánek: "Já vzbudím spící hlas/ a co se loudá líně,/ co čeká na výraz/ a poklimuje v klíně". - 2.vánek: "Já pouspíším puk/ a hrábnu do volánků,/ prohřeju suchý suk,/ nic neodolá vánku," atd. Obojí intermezza přes rozdílnou intonaci mají v kompozičním zakloubení a vyostření chvíle funkci tak paralelní, že o Palivcově záměrnosti a chtěné poetické návaznosti není pochyby.

Po všem, co bylo řečeno či naznačeno, není divu, že se "Pečetní prsten" jeví jako kolbiště různotvárných, rozbíhavých sil, které se ve svém celku, přicházejíce napořád z jiných struktur, nemohou - neamalgamizovány svrchovanou pořadatelskou vůlí - nesarážet a vzájemně se neeliminovat jako elementy ne vždy dost sourodé. Do základního proudu "Prstenu" zasahuje neustále vícero připomínek, ozvuků a "ohlasů", a vyhoví-li se jedné naskytnuvší se příležitosti ne zrovna v pravý čas, zbrzdí se ústřední idea, která na sebe pak často vezme podobu ne nejvlastnější - někdy dokonce i kaleidoskopickou. Síly, vtrhující takto do básně Palivcovy, lze v podstatě zařadit do dvou skupin: první tvoří autorovy učenosti, lásky a záliby, které, pokud jsou s to se podrobit a nezaujímají příliš nezávislé postavení, zesilují jak každý jednotlivý verš, tak celek básně. Palivec je nejjistější a zcela svůj tam, kde se takříkajíc dotýká hlíny; tam, kde myšlenkový a představový záměr se bezprostředně vtěluje v plné slovo, jako ve vstupu do prvního zpěvu, kdy

duše praví: "Té drogy měsíčné jsem horoucně si přála/ a v tichu čekala, až pata tajemná/ tu bárku zářivou odstrčí od temna/ a až noc kouzelná a se mnou srozuměná/ ten naplněný toul si vsadí na ramena", a kde v rozmáchlém, plně konkretizovaném obrazu a zdůrazněné zvukové stránce slova prostřednictvím opakovaných "i", "a", "ou" a vokálů "r", "l", "m", spadá intence básnivá i umělecká v jedno vzájemnou korespondenci významovou i zvukovou. Bezpečný tvůrčí rozmach řídí celý zpěv a neustále připomíná první gesto rozvíjením jak myšlenky tak konkretizujícího obrazu a melodie. Právě tak ryzí a plnohlasý je začátek druhého zpěvu, když se duše ocitá v přívalech chmur: "Tma valí na mne tmou, ach, na mne zmámenou,/ a já, jež znala číst i písmo znamenání,/ tak strašně vědomá, teď náhle slepnu, Pane!/ jez tmy se rozhučel/ a nocí bezokou/ se chmurné moury dmou, až průrvou širokou,/ kde duní temnota, proud noci hrubozrné /s tříštkami paprsků vpřed slepé larvy hrne." Zde, jako v mnoha jiných shlucích veršů (také v těch už citovaných a vybraných tak, aby sloužily témuž záměru) lze sledovat hutnost vidění, nosnost myšlenky proměněné beze zbytku v plastický obraz imaginací, která strhuje v sobě najednou veškerou zkušenost světa ideí, smyslů a intelektu, tlumočenou tím a ne oním výrazem, rytmem, zvukem a melodií a identifikující všechny částice v podobu tohoto a ne jiného tvaru.

Uvedené verše jsou - zvukovou stránku v to počítajíc - mimo jakoukoli pochybnost mistrovským dílem tvůrčí vůle. Výběr vokálů a konsonantů není náhodný, ale také ne spontánní, diktuje jej znalecky kalkulující úmysl a citlivá volba. Ale prosadí-li podobný záměr v krátké básni (Poeovy "Zvony", Verlainova "Podzimní píseň"), bylo by s velkým rizikem chtít jej zcela a důsledně uplatnit ve zpěvu o několika stovkách veršů; na to těch několik preferovaných hlásek nestačí a každé takové "cvičení", teoreticky možné, by v praxi muselo skončit smrtelným zúžením skutečnosti, jazykové možnosti by se zvrhly ve zvukovou jednotvárnost, všechn pohyb by se zastavil, nevyčerpatelná realita života by se musela jevit kuse, zmrzačeně, nejvíc snad právě tam, kde by se onomatopoické vybíračnosti setkaly s maximálním úspěchem. I ty ostatní, kacířované hlásky se přec pořád hlásí ke svému podílu na básnické práci a skrze slovo i ty šedé, neznělé, škobrtavé a humpolácké zaplňují, i když se bude básníkům vřdycky zdát, že nedostatečně, veškerý a stále a dlouho

ještě dřevavý obzor našeho hledání. Ať je jak je, i hlásky si žádají rovnovážnou spravedlnost. Zvuk slova, melodie a rytmus jsou bytostnou součástí básnické ideje, vycházejí-li z nitra věcí, v opačném případě se jejich životnost zvrhá v jednostranně samoučelnou a konec konců mechanickou hru, která svou až násilnou konstruovaností (byť byla technicky sebeduchaplnější) přehlušuje i tak smysluplný a v této souvislosti až symbolicky významný verš, jako je "mour marna bourá tvar".

Palivec právě tehdy, když se chtěl nechtěl vracel z fortissimově zvukomalebných slavností k lopotě "obyčejné mluvy", si tuto nesourodost či přečnivající sólovost uvědomoval, ale přesto se ani na konci své básně, kdy silně ozvučené verše ustupují ve prospěch všední, napořád však plně organické znělosti, vždycky neubráníl estetizujícímu pokušení "bláženství" eufonie, ani vábení "dvojhlásek s chocholem" ani "pěknosti" vyvolených slov. V jeho bytosti jako by pořád zápasilo několik vůlí zároveň: jazykový znalec a výběračný gurmán se někdy dohadovali a jindy dohodli s přísným umělcem, a všichni tři se pak hašteřili s básníkem - i když víme, že je pošetilé a ošidné tvůrčí osobnost takto púlit či čtvrtit. Palivcova silná básnická osobnost, strážena a proniknutá až po okraj českou obrazností, sensivitou a myšlením, v konečném výsledku podřídila - byť i ne vždycky zcela ústrojně - svému vidění všechny z domova přicházející popudy a intonace, jejichž svodem chtěl "Prsten" být.

Poněkud jinak zapůsobil a na výsledný tvar Palivcova původního díla měl vliv důvěrný styk s Valérym, jehož převod do češtiny byl úkolem nad pomyšlení svízelným. Co počít při překládání "Mladé Parky" s filosoficky zhutnělou a až do čistých pojmů vydestilovanou francouzskou poezií živenou jiným duchem a zcela jinou kultivovanou imaginací? Jak dešifrovat onen mallarméovsko-valéryovský složitý proces jakési spektrální analýzy věcnosti, vyúsťující do nového výrazu a znaků, do "logických" či matematických magických hesel, do nichž jsou vloženy v nové podobě přece jen tradiční obsahy? Jak tuto duchovou situaci a všechny struktury obsahové i slovní transportovat do češtiny, jak najít výrazný ekvivalent pro všechny podobné zkratky, když u nás nebylo pro to všechno ani příbližných vzorů? - Pro souvislost stačí konstatovat, že Palivec rozřal tento gordický uzel tak zdařile, že pro nás dobyl oblasti

dosud neznámé a prázdné. To on razil pro české znění "Mladé Parky" desítky obrazů, které dnes jsou zdomácnělé, jako: - do sebe se vinu, závratí - průdyšná pro věčnost světu suverenní - té zachmuřené touhy po průzračnosti - ó mrštný výkrute a hbitý k políbení, v té jeho vlečce chtíč se hemží atd.atd. Kdo by nevycítil a nenahmatal klima Holanova světa a nového prostoru českého básnictví, na němž se Palivec, který našel v "Parce" nejen motivový půdorys "Prstenu" a formální schéma, už svými překlady značnou měrou, a to právě na průsečíku slovesného vývoje, tvořivě podílel.

Způsob Valéryho obrazivého myšlení, zrovna tak jako vedení a klenutí sevřeného verše nemohlo nezanechat stopy v původní tvorbě Palivcově, která se svým základem, pojetím, duchem i výrazem pohybuje ve vývojovém směru české tradice. Tomuto mínění neodporují ani ty verše "Prstenu", které by byly zcela organické v překladech "Mladé Parky", které se však s duchem a melodií původní básně značně rozcházejí. Jinak řečeno, jak zladit máchovský až horovský výraz s jazykem Valéryho, aby nevznikla dvojitá výrazová vrstva v jednom díle. V "Prstenu" se vedle našeho pořád přímého oslovení věcí a dějů a někdy přímo v jejich středu objevují ony quasi obecné "ráje nesmyslná", "souhrny melodické", "nebeské souměry", v české básni do doby jejího vzniku ještě jakési loci communes, takřka pouhá zaklínadla. Objevovaly se napořád tam, kde Palivec jako by byl na rozpacích a spěchal, či tam, kde převládla onomatopoická mechanika. A skoro napořád v sousedství veršů zcela jiného rodu. Například: "A to tkvění ve tmě tmoucí/ soucestné a samopnouce" ..., kde první verš je opravdu naše skutečnost tmy tmoucí, ale druhý verš vedle něho tvoří jen zvukovou kulisu. Nebo: "Ostrovid či vlk? I ten/ v souměr bude umučen." A dál: "K čarování černohlávka/ rovnovážná naorávka/ kruchou hrudnost rozčeří", kde "čarovníci "r" a "č" svedly autora k obrazu až kryptografickému, podobně jako ve čtyřverší: "Tajuplné činění,/ jehož smysl ukryt mi je,/ v trojblaženost eurytmie/ tvoje mření přemění".

Ten rým /ukryt mi je - eurytmie/ všude jinde u Palivce stejně plný, úzkostlivě přesný a znělý, je zde charakteristický už tím, že tak zvaná cizí slova nejsou pro Palivce prvkem neústrojným, naopak, když i výrazy vědní nebo zlidovělé a hovorové Palivec vtělil do svého slovníku tak, že je běžně rýmuje a zdůrazňuje: "oď marného pylu/ chemie chlorofylu," - "Mdlé tělo zhasíná,/ spí nadšenost a skepse; co chtělo usíná/ v blaženost katalepse" atd.

Do podobných souvislostí se dostávají verše, ve kterých, jako se dnes děje napořád, si Palivec vytváří svou poetiku, ba teorii básnických procesů, zaostřených do zapřísáhavých apostrof: "Ach plodná muko má, přehořký hospodáři!" - "Pěj, šťastný sejčku, pěj" - "Ocílko, zbystři hněvi! / Rvi, co je mdlé, můj trne!" - "Hřměte, mé pohromy!" - "Má touho, roužni cíl, / břit čivů přibrus jemně" - "Muč, krásu z nerez, / a miřte, karabiny" - "Prožehni oko mé, / prožehni hořkou solí" - "Jež, jež se chtějí mé, / hoř, láska, sládni, sklone!" - Těchto sedm apostrof s vykřičníky se hromadí v jediné písni o dvanácti verších. Mají - jako u Valéryho - své nepochybně dramaticky zdvihové poslání, jejich důsledná kumulace však záměr spíš oslabuje než zesiluje. Homérovo apostrofické vzývání bohů je prosba o požehnaní, o milost nebo o dovolení psát báseň takto uvozenou a pak ztělesněnou; Palivcovy apostrofy jsou jiného druhu a funkčně představují namnoze jen nadpisy obsahů a dějů, z valné části suplovaných jen náznakem, který není s to vyplnit potenciální prostor. Apostrofuje-li básník svá "krásná tětí", aniž je demonstruje, ocitá se div ne v roli kritika a esteticky shrnujícího a z distance vykladače charakterizujícího "obsah". Každé podobné zaklínadlové vzývání věcí a dějů v podstatě nouzově nahrazuje nerozvitý vnitřní pohyb a omezuje se na pojmenování mnohoznačným pojmem, který každá báseň jen těžko snáší, není-li ve své výstavbě tak přísná, jednotně a organicky stavěná jako u Valéryho. Setká-li se takové apostrofování s intencí zvukomalebnou a s tak dokonalým sledem hlásek jako ve verši "Mour marna bourá tvar", ztrácí báseň svou vzývanou "proudnost" a "hroudnost" a ocitá se blízko inertních tíšin.

Největší nebezpečí číhá však tam, kde báseň nemá společného jmenovatele obrazivého. "Sourodá proudnosti, / proč od své milé zbíháš? / A ty, má troudnosti, / pročpak mne nezaříháš?" A proti tomu čtyřverší jiné písni téhož celku: "v setmělé jizbici / se to tak pěkně dřímá. / Přitáhni svrchnici, / ať nečičí sem zima." To je dvojitá rovina, dvojitý obzor a dvojitý jazyk, jejichž odlišnost bortí klenbu a skladbu básně, která chce být jediným zpovědním monologem.

Přítom ovšem není nejmenší pochyby o tom, že Palivcův monolog vychází z pravé, osobité, mocné a dlouhozrající zkušenosti životně básnické, která prahne po tom, aby vstřebala v sebe maximum dražocenné skutečnosti, nechť přichází odkudkoli. Všichni básníci jsou navzájem příbuzní, všichni mluví na stejné téma; odlišují se jen

úhlem a mocí svého pohledu, vroucností a vzletem svého ducha, a jiným slovem. I Palivec je z tohoto rodu. Všechno, co jsme nazvali jeho učeností, všechny ty "ohlasy" jakkoliv dobyté, jsou dobyté jím a jsou jeho a slouží ne přejatě, nýbrž inspiračně a v kontextu jeho vidění nabývají nového významu. I ty dvě roviny, polemizující mezi sebou a vytvářející zvláštní napětí, - globálně řečeno - mezi tradicí a novátorským výbojem zaměřeným do budoucnosti, jsou výrazem jediné osobnosti. Všechna Palivcova vnímavost a přístupnost k přerůzným podnětům i zátěžím stmeluje životná a rodná spontaneita, která přistupuje ke skutečnosti světa s otevřenou náručí a vnáší ji, obrozenou a obohacenou, do přítomné chvíle, rozehrávajíc ji hned do varhanového hukotu lesů, hned do ticha vánků. Vizme a poslouchejme tu podivuhodnou drůzu veršů z konce druhého zpěvu "Prstenu", kdy v sítnici oka "myšlenka, jež lehké nohy má, / plá v tichém blaženství a po hřebenech kráčí. / Tu Berenice má své zlaté couky máčí, / ne, Berenice ne, ta ne, to není ta, / to moje Barunka si vlasy rozplítá / tam v háji divizen a chudých kostivalů, / než zajde ke studni a zvolna po rumpálu / na rzivém řetěze si spustí podvečer / pro světlo měsíčné svůj starodávný džber."

To je, zdá se mi, vrcholný doklad básnické a umělecké invence Josefa Palivce, který jediným rozmachem, zabírajícím hluboko do vrstev naší duchovní, citové a smyslové paměti a vylehčujícím ji obratem v přelud vznášivého světla, zaplňuje veškeren prostor a obzor. Verše takové vzdušnosti psal kdysi, ale jen někdy, Nezval, a v budoucnu, to jest dnes, je Jan Skácel přibršuje do gnómických křišťálových čtyřverší.

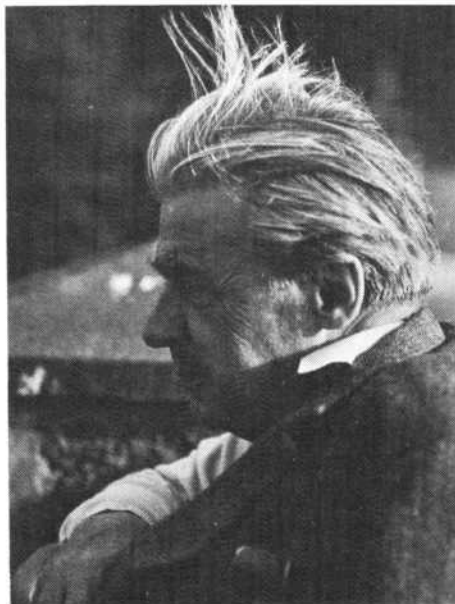
BEDŘICH FUČÍK ZUM 80.GEBURTSTAG

Bedřich Fučík wurde am 4.1.1900 in Čáslavice bei Třebíč in Südmähren geboren. Nach vollendetem Studium an der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität arbeitete er in Prag als Literaturkritiker, Redakteur und Verlagsdirektor (Melantrich, Vilémek, Vyšehrad).

Bedřich Fučík ist einer der interessantesten Kritiker der Zwischenkriegszeit, wie seine Studien über J.Čep, J.Deml, F.Halas, J.Hora sowie über den Maler F.Tichý unter Beweis stellen. Als Exponent der an F.X.Salda anknüpfenden Literaturkritik wurde er am Beginn der Dreißigerjahre zur Zielscheibe der avantgardistischen linken Kritik (K.Teige). Im Gegensatz zur materialistisch-soziologischen, aber auch zur rein formalistischen Literaturkritik betrachteten B.Fučík und der ihm nahestehende Kritikerkreis das Kunstwerk als Ausdruck einer höheren

geistigen Ordnung, die sich auch in der formalen Gestaltung widerspiegelt. Diese Grundsätze hatte er bereits als Chefredakteur der von 1927-1932 erschienenen Literaturzeitschrift "Tvar" vertreten, in der er den Empirismus und Materialismus der avantgardistischen Programme und Werke kritisierte.

Die undogmatische Gesinnung B.Fučíks zeigte sich sowohl in der redaktionellen "Strategie" der von ihm und dem - noch lebenden - Lyriker Vilém Závada herausgegebenen Literaturzeitschrift "Listy pro umění a kritiku" (1933-1937) als auch in der Leitung des Verlages "Melantrich", der durch ihn zu einem der bedeutendsten tschechischen Verlage der Zwischenkriegszeit aufstieg. Dank der persönlichen Freundschaft B.Fučíks und seiner Frau, der Übersetzerin Dr.Jitka Fučíková (sie übersetzte Thomas Mann, Joseph Roth und viele andere deutsche Autoren) mit den bedeutendsten Künstlern und Schriftstellern ihrer Zeit wurde "Melantrich" zu einem Kristallisationspunkt der tschechischen Literatur der Drei-



zigerjahre. Auf die Initiative B.Fučíks erschienen hier die Werke der besten tschechischen Lyriker und Prosaiker ohne Rücksicht auf ihre politische Herkunft, und er war auch der Redakteur der Werkausgabe F.X. Šaldas, dessen Einmann-Zeitschrift "Šaldův zápisník" ebenso wie die "Listy pro umění a kritiku" von "Melantrich" verlegt wurden. 1933 gründete B.Fučík zusammen mit Miloš Weingart die bekannte wissenschaftliche Editionsreihe "Vysokoškolské rukověti". Daneben bestand die von V.Matthesius und J.B.Kozák redigierte Editionsreihe "Výhledy", in der u.a. O.Zichs "Estetika dramatického umění" (1931), der Sammelband des Cercle Linguistique de Prague "Spisovná čeština a jazyková kultura" (1932) oder die tschechische Übersetzung der Theorie der Prosa von V.Sklouckij "Teorie prózy" (1933) aufscheinen.

Der lose Kritikerkreis, zu dem neben B. Fučík der Mächa-Interpret Albert Vyskočil und der durch seine Studien über Otokar Březina und Jakub Deml bekannte Miloš Dvořák zählten, stand in enger Verbindung mit den Vertretern der tschechischen "spiritualistischen" Lyrik (František Halas, Vladimír Holan, Václav Renč, Jan Zahradníček und Vilém Zvada) und vertrat die Überzeugung von der höheren geistigen Sendung der Poesie, als deren Vorbild O. Březina, Rainer Maria Rilke und Paul Valéry betrachtet wurden. Die Einleitung F. X. Salda zum ersten Band der "Listy pro umění a kritiku" (1933) liest sich fast wie eine programmatische Erklärung zur tschechischen spiritualistischen Lyrik und grenzt gleichzeitig die Richtlinien der von der Zeitschrift repräsentierten Kritik ab: "Ich glaube an die Poesie als große, lebensspendende Macht... Auch die Poesie ist wie jedes Schaffen eine Wissenschaft, sie vervollkommt den Menschen und synthetisiert ihn in einer höheren Potenz und in ein höheres Ganzes. Der Dichter als Wissenschaftler will das Leben verstehen und erklären, zwischen der Phantasie der Dichter und der von großen Wissenschaftlern gibt es eine ganz offenkundige Verwandtschaft: beiden geht es um den großen, synthetisierenden Blick auf das Leben. Auch die Poesie ist methodisches Schaffen. Der Dichter muß ein überlegter Steuermann seines Schiffes sein, in der Poesie muß auch der mächtige und konsequente Intellekt zu Wort kommen, wenn er auch der Phantasie unterworfen ist. Unterworfen? Nein, zur Einheit mit ihr verbunden..."

Die Poesie ist ein großes Geschenk des Schicksals, weil sie dem Dichter hilft, aus sich selbst herauszutreten, auf sich selbst, auf seine private Bitternis, seine Kleinheit zu vergessen und mit höheren Gebilden, mit dem überpersönlichen Schicksal, mit der Quelle und dem Ursprung des Lebens zu verschmelzen...

Echte Kunst, echte Poesie hat immer den Charakter des Protests gegen die Not des Heute, gegen die Nichtigkeit der Gegenwart, sie postuliert immer ein besseres und höheres Morgen..."

Die Überzeugung von der magischen Kraft und dem "Mysterium" des Worte, die eine klare, wissenschaftlich fundierte Auseinandersetzung mit der dialektischen Sprache postulierte, verband den Kritikerkreis um B. Fučík mit den tschechischen Strukturalisten. Daher publizierten in den "Listy pro umění a kritiku", die zu den wichtigsten Quellen des Studiums der tschechischen Literatur der Zwischenkriegszeit gehören, neben erst-rangigen in- und ausländischen Schriftstellern auch die führenden zeitgenössischen Kritiker und Literaturtheoretiker: neben den bisher genannten O. Králík, B. Havránek, V. Mathesius, J. Mukařovský, M. Weingart, P. Bogatyrev, R. Jakobson, R. Wellek, V. Černý, J. Honzl, E. Václavík und viele andere.

B. Fučík stammt aus dem südmährischen Raum, wo der Symbolist O. Březina (1868-1929) und sein Schüler J. Deml lebten und wirkten - und kraft ihrer persönlichen Ausstrahlung einen fluktuierenden Anhängerkreis um sich scharten, der eine Art "Gegenpol" zur literarischen Zentrale Prag darstellte. Aus Demls polemischem Březina-Buch "Mé svědectví o Otokaru Březinovi" (1931) geht hervor, daß Březina die von Fučík redigierte Zeitschrift "Tvar" als die beste der jungen Literaturzeitschriften betrachtete. Mit Deml selbst war B. Fučík seit 1925 bis zum Tod des Dichters befreundet. Diese Beziehung wurde auch nicht durch die Ausfälle des allseits als unberechenbar bekannten Deml getrübt, der sich durch den Herausgeber Fučík einigemal benachteiligt fühlte, sondern sie überdauerte sogar die langen traurigen Jahre, die letzterer (nach seiner Entlassung in den Sechzigerjahren voll rehabilitiert) unter den widrigen Zeitumständen der Fünfzigerjahre im Gefängnis verbringen mußte.

B. Fučík lebt in Prag und widmet sich literarhistorischen und künstlerischen Studien. Er ist einer der tiefsten Kenner der von ihm aus "nächster Nähe" erlebten tschechischen Literatur- und Kulturgeschichte.

Der Zufall wollte es, daß in dieser Nummer des Wiener Slawistischen Almanachs alle drei Autoren vereint sind, und der Zufall will es auch, daß alle drei ein Jubiläum verbindet: der bevorstehende 80. Geburtstag B. Fučíks, der vor kurzem verstrichene 100. Geburtstag J. Demls und der 50. Todestag O. Březinas.

Ch. H.-L.

Christa HANSEN-LÖVE (Wien)

DIE WURZELN DES TSCHECHISCHEN SURREALISMUS. VÍTĚZSLAV NEZVAL.

Jsem surrealist

Pro křik ze sna

*Pro křik ze sna aby se otevřely dveře mužirny lidského
tajemství*

Pro křik ze sna pro klíč k dětství

Pro klíčovou díрку k noci

Pro nendviat k zrcadlu

V. Nezval, *Proč jsem surrealist. Iracionální definice.*
(Žena v množném čísle, P. 1936, S. 147)

In den inzwischen zahlreichen Arbeiten über den tschechischen Poetismus stößt man häufig auf die Annahme eines "latenten" bzw. "intuitiven" Surrealismus schon während der Zwanzigerjahre, zu einer Zeit also, da der tschechischen Avantgarde Programm und Werk der sich parallel entwickelnden französischen Surrealisten kaum oder nur vom Hörensagen bekannt sein konnten¹. Dieser "Präsurrealismus" wird in der tschechischen Literaturkritik schon in den Zwanziger- und Dreißigerjahren postuliert² und stützt sich dabei auf folgende Werke Vítězslav Nezvals, des Hauptrepräsentanten der *Devětsil*-Avantgarde: seine Poeme *Podivuhodný kouzelník* (1922), *Diabolo* (1926), *Židovský hřbitov* (1928), die Prosagedichte aus *Nápisý na hroby* (Abschnitt *Rekonstrukce*, 1926) sowie die 2. Version des Dramas *Modrý jelen* (1926)³.

Im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht die allmähliche Transformation der künstlerischen Haltung Nezvals vom Poetismus zum Surrealismus - analog zur Entwicklung der kunsttheoretischen Positionen Karel Teiges - bzw. umgekehrt die Analyse jener Aspekte im poetistischen Schaffen Nezvals, die in nuce schon die spätere surrealistische Entwicklung enthalten. Dabei kann es keineswegs darum gehen, die genetische Bedeutung des originären französischen Surrealismus-Modells in Frage zu stellen bzw. mit präsurrealistischen Zügen der tschechischen Avantgarde der Zwanzigerjahre in Konkurrenz treten zu lassen; eher schon sollten voreilige Vermutungen einer einseitigen und ausschließlichen Abhängigkeit des tschechischen vom französischen Surrealismus (im Sinne einer bloßen "Nachahmung", wie man sie gerne den slawischen Kulturströmungen unterschiebt) entkräftet werden. Wesentlich ist jedenfalls das nicht nur in diesem Falle zu beobachtende Phänomen einer **t y p o l o g i s c h e n** Übereinstimmung zweier

künstlerischer (ideologischer, intellektueller) Methoden auf der Grundlage gemeinsamamer Entwicklungsbedingungen, die zu analogen Ergebnissen ohne die Notwendigkeit einer direkten Beeinflussung oder gar "Plagierung" führen. Überspitzt könnte man postulieren, daß - aufgrund einer analogen Disposition der tschechischen Avantgarde (sowohl in ihren internationalen als auch nationalen Komponenten, der heimischen Kulturtradition) - der tschechische Poetismus als Folge der Dissoziation seines synthetischen Programms in analytische, isolierte Richtungen sicher auch ohne französischen Einfluß einen surrealistischen Ausläufer bzw. Nachfolger erhalten hätte. Diese typologische Konvergenz der internationalen Avantgardeentwicklung der Zwischenkriegszeit bezieht sich auf alle an ihr teilhabenden Literaturen und Kulturen und ist keineswegs das Merkmal eines spezifisch tschechischen "Nachahmungstrieb" als Folge mangelnder kultureller Eigenständigkeit. Die Annäherung an das orthodoxe französische Modell des Surrealismus erfolgte bei den Mitgliedern der tschechischen Avantgarde der Zwanzigerjahre sicherlich zunächst unbewußt auf der Grundlage des eigenen prä-surrealistischen Potentials, das - wie die spätere Entwicklung klar zeigen sollte - die nachfolgende Rezeption des französischen Surrealismus in entscheidender Weise determinierte, d.h. selektiv auf die Übernahme oder Ablehnung bestimmter französischer Aspekte des Surrealismus wirkte.

Hinzu kommt, daß sich nicht bei allen poetistischen Dichtern diese "Disposition" zum Surrealismus findet; eine klar erkennbare surrealistische Phase kann man nur im Werk Nezvals und Konstantin Biebls feststellen⁴, während Jaroslav Seifert und die jüngeren Poetisten František Halas, Vladimír Holan und Vilém Závada, deren lyrische "Debuts" noch zum Poetismus gezählt werden,⁵ eine ganz andere Entwicklung nahmen, ja geradezu in Opposition zum poetistischen Dichtungsmodell traten oder nur gewisse Merkmale des Poetismus in ihrem Schaffen eigenständig weiterentwickelten (vgl. die Antipoden Nezval-Halas).

Die Annahme einer "Personalunion" von Poetismus und Surrealismus (repräsentiert durch Nezval und Biebl) vertritt besonders ausgeprägt Pavol Winczer in seiner wertvollen komparatistischen Studie über die tschechische, slowakische und polnische Avantgarde *Poetika básnických smerov* (Bratislava 1974). Winczer geht von einer sukzessiven Entwicklung vom Poetismus zum Surrealismus aus, stützt sich in dieser Auffassung aber fast ausschließlich auf die Werke Nezvals,

des produktivsten Vertreters des Poetismus⁶. Gestützt wird diese Annahme einer kontinuierlichen Entwicklung zum Surrealismus noch durch die theoretische und programmatische Untermauerung dieser Transformation im Denken Karel Teiges, des Haupttheoretikers der tschechischen Avantgarde. Hinzu kommt aber noch die Rolle der autochthonen Kulturentwicklung in der Entstehung eines spezifisch tschechischen Surrealismus; gerade auf diese einheimische Herleitung der Avantgarde und des Surrealismus verweist mit Recht Vratislav Effenberger, dem es dabei auch um die Entkräftung des Vorwurfs geht, die Poetisten hätten nur vorgefertigte ausländische Kulturschablonen "importiert"⁷:

(...) významnost (českého surrealismu, Ch.H.-L.) byla do značné míry předurčena už tím, že teoretický a tvůrčí názor, který zde ve třicetých letech vyústil do surrealismu, nebyl sem pasivně importován nebo transplantován, nýbrž byl organicky rozvíjen a předchozích vývojových podmínek a vlivů. (Vratislav EFFENBERGER, Výtvarné projevy surrealismu, Praha 1969, S.89)⁸

Es ist hier nicht möglich, einen umfassenden Merkmalkatalog auf der Basis werkimmanenter Analysen vorzulegen, der eine empirische Unterscheidung "rein" poetistischer und surrealistischer Werke liefern würde. Wenn wir auch in der zitierten Studie von Winczer eine Reihe verlässlicher Orientierungspunkte einer solchen Unterscheidung finden⁹, ist doch Vorsicht geboten: Es erhebt sich etwa die Frage, ob die konstatierten "prä-surrealistischen" Elemente im Werk Nezvals nicht auch für die den französischen Surrealisten vorausgehende "Apollinaire-Generation" typisch waren und ihrerseits von den Surrealisten integriert wurden, weiters die Frage, welche Rolle der Personalstil Nezvals in der Entwicklung seines spezifischen Surrealismus spielt und welche Wirkung seine literarische Auseinandersetzung mit den Vorläufern des französischen Surrealismus - v.a. mit Arthur Rimbaud und den anderen "poètes maudits" auf sein eigenes Werk gehabt hat; hinzu kommt der nachweisliche Einfluß des Werkes Guillaume Apollinaires, der als einer der wichtigsten Ahnherren und "Schutzheiligen" der tschechischen Avantgarde gilt. Wesentlich ist aber bei all diesen Einflußfragen die schon erwähnte Rolle der Disposition, d.h. der "Voreingenommenheit" eines poetologischen Systems (hier jenes Nezvals) für die Assimilierung eines fremden.¹⁰ Kompliziert wird dieses Filiationsproblem noch durch den Umstand, daß

Nezval im Rahmen der tschechischen Literatur dieses Jahrhunderts zu jenen Dichtern zählt, die für eine epigonale oder gar plagiatorische Übernahme aufgrund ihrer sehr ausgeprägten eigenen Kreativität am wenigsten fähig gewesen wären.

Problematisch ist aber auch die Annahme eines monolithischen Modells eines orthodoxen französischen Surrealismus einerseits und eines ebenso einheitlich-typischen Werkcharakters Nezvals andererseits. Ein und dasselbe poetische Faktum erhält im Vergleich mit einem "absolut gesetzten" Fremdmodell (hier dem französischen Surrealismus) einen ganz anderen Stellenwert als im Rahmen des autonomen Personalstils und der künstlerischen Welt Nezvals.¹⁰ Bei näherer Analyse kann man darüber hinaus feststellen, daß weitaus mehr Postulate und Merkmale des Poetismus in den tschechischen Surrealismus eingedrungen sind als von Seiten des französischen Surrealismus, sodaß man mit V.Effenberger v.a. in der Einschätzung K. Teiges von einem "surrealistischen Poetismus"¹¹ einerseits und (v.a. bei Nezval) von einem "poetistischen Surrealismus" andererseits sprechen könnte.

Die meisten Interpreten des Schaffens Nezvals sind sich darin einig, daß dessen Wechsel vom Poetismus zum Surrealismus keinen radikalen Bruch darstellt, sondern dem Bedürfnis entsprang, die Entwicklung der eigenen künstlerischen Methode¹² durch die Erweiterung der kreativen Möglichkeiten und kunsttheoretischen Begründungen zu fördern.

Nezvals Übergang zum Surrealismus wurzelte in seinem Bedürfnis, die im Poetismus (noch) nicht voll entfaltete dichterische I m a g i n a t i v i t ä t einer neuen, komplexeren Wirklichkeitsauffassung anzupassen.

(...) Nezval vděčí surrealismu za cenné tvůrčí impulsy, které mu umožnily dovést do důsledku jisté objektivní procesy v oblasti básnického vidění světa, v rozvíjení a uvolňování skrytých sil, jež určují a podmiňují lidskou fantazii, tvořivou imaginaci i senzibilitu. (Mojmír GRYGAR, Nezval, in: Jak číst poezii, red. Jiří OPELÍK, 2.vyd., Praha 1969, S.101)

Trotz Nezvals eigener Aussage in der 2. Ausgabe seiner ersten (1920 erschienenen) Lyriksammlung *Most* (1937), daß er mit dem dritten surrealistischen Gedichtband *Absolutní hrobař* eine neue surrealistische Schaffensphase eingeleitet habe,¹³ kann man in dieser Sammlung eher die "letzte akzentlose Silbe des Poetismus" erblicken (vgl.

dazu Milan Blahynka im Nachwort zur 2. Ausgabe von Nezvals *Moderní básnické směry*, Praha 1969).

Wir stehen nun vor der Aufgabe, die Grundlagen für einen Vergleich der gruppenspezifischen Merkmale des tschechischen und französischen Surrealismus zu skizzieren, die Positionen Teiges und Nezvals gegenüber dem französischen Surrealismus schon in den Zwanzigerjahren zu rekonstruieren, auf Nezvals eigenes Schaffen gesondert einzugehen und v.a. jene Züge herauszuarbeiten, die seinen Personalstil von der Programmatik des Poetismus unterscheiden und jene Merkmale betonen, die auf eine Antizipation des späteren Surrealismus schließen lassen. Eine solche Darstellung schließt bewußt auch die autointerpretativen (theoretisch-kritischen) Schriften Nezvals ein¹⁴, insbesondere die aus seiner Feder stammende rückblickende Klassifizierung seines eigenen Schaffensweges in *Předmluva k dosavadnímu dílu* (in: *Most*, 2. vyd., 1937), wengleich auch hier die allgemeine Vorsicht gegenüber Selbstinterpretationen von Künstlern am Platz ist. Dennoch sind die theoretischen und (selbst-)kritischen Schriften Nezvals durch ein hohes reflexives Niveau ausgezeichnet und können ohne Mühe (zumindest teilweise) in die Sprache der zeitgenössischen kunst- und kulturtheoretischen Texte (der Nicht-Künstler) rückübersetzt werden. Zudem bilden die autointerpretativen Schriften für die literarhistorische Rekonstruktion ein wichtiges - wenn auch nicht naiv zu gebrauchendes - Mittel zu Erfassung des künstlerischen Selbstbewußtseins des Dichters, eine Art "Kontrollinstanz", die über "Ein- und Ausfuhr" künstlerischer Ideen und Verfahren, also den gesamten ästhetischen und psychologischen "Stoffwechsel" wacht.

Die tschechischen Literarhistoriker neigen im allgemeinen zu der Annahme einer einseitigen Beeinflussung des "Theoretikers" Nezval durch die Programme K. Teiges. Viel zu wenig beachtet blieb bisher dessen Rückwirkung auf jenen, d.h. die fruchtbare Wechselwirkung zwischen dem Praktiker (Nezval) und dem Theoretiker (Teige). Gerade zu einer Zeit, als Teige sich nach der Veröffentlichung seines dritten und letzten poetistischen Manifests *Báseň, svět, člověk* (1930) vorwiegend mit architektonischen Studien befaßte, um sich der praktischen Realisierung seines utopisch-konstruktivistischen Programms eines allumfassenden "Lebens-Design" zuzuwenden¹⁵, war es Nezval, der - vielleicht um eine eigene schöpferische Stagnation zu überwinden - die Rolle des Initiators übernahm und den Weg zum Surrealismus beschritt¹⁶. Da sich Nezval nicht erst 1930 in seiner oft zitier-

ten "Verabschiedung" vom Poetismus in der Zeitschrift *Kvart* los-
sagte - ein Zeitpunkt, der auch ungefähr der offiziellen Auflösung
des *Devětsil* entspricht-, sondern schon um 1926 dem "exotischen"
Poetismus der ersten Stunde den Rücken gekehrt hatte¹⁷ und für sich
nur die Maxime der Originalität und Neuheit (nicht aber andere Aspek-
te der Gruppentheorie) gelten ließ, könnte man durchaus annehmen, daß
er sich weitaus f r ü h e r schon dem Surrealismus angenähert hatte
als seine - letztlich auch der Gruppendisziplin zuliebe erfolgten -
öffentlichen Erklärungen annehmen ließen.

II

In den aus poetistischer Zeit stammenden Studien und Essays
Nezvals finden wir in Übereinstimmung mit der Überzeugung Teiges
nur kritische Bemerkungen zum französischen Surrealismus, die alle
von der Überzeugung getragen waren, daß jedes Kunstwerk Produkt
eines b e w u s t e n Gestaltungsaktes sein kann.¹⁸ In Nezvals
kurzem Beitrag zu dem in Brünn erscheinenden konstruktivistischen
Almanach *FRONTA* aus dem Jahr 1927 lesen wir:

*Dada jsou stěhovači nábytku. Rozebírali důkladně pokoj moderního
buržoá. Křesly padají a roztrhávají se. (...) Natropivše tento půvabný
nepořádek, dadaisté se rozutekli.*-

*Surrealisté jsou ti z dadaistů, kteří našli výmluvu pro toto
řádkění. Odvolávají se na sen. Zatímco jsme spali, něco silnějšého,
než jsme my samotní, vedlo nás uspořádati pokoj p ř í r o z e n ě.
Žádný nebude věřiti této výmluvě. Dadaisté jsou upřímnější.
Můžeme je milovat. Z nenávisti proti pečlivě uklizené tradici jali
se být do všeho. Vyhodili domáceho pána. Tu a tam jejich řádkění při-
neslo zdračnou náhodu. Rozbitá váza, kopač mř a slunečník udělaly
krásné zdiště. (...) Vzali jsme si z toho poučení. (Vítězslav NEZVAL,
Dada a surrealism, in: *Fronta*, Brno 1927, zit. aus: NEZVAL, *Dílo*, XXIV,
Praha 1967, S.131)*

Damit umschreibt Nezval in witziger Weise aus der Warte des
"Praktikers" nur, was Teige theoretisch und polemisch zugespitzt
dem Surrealismus entgegnen zu halten hat:

*Surrealismus, dav všechna práva nevědomé inspiraci a subjektivní
fantazii, omezil se na pasivní zaznamenávání nárazů, bouří, přílivů
a odlivů podvědomých ocednů. Popřel volný akt vědomé tvorby, záměrné
konstrukce, a usiloval o nejvěrnější reprodukci nevědomého dění.*

Opustil bílé světlo intelektu a rozsvítil infrarudé zdě v hlubínch ducha. (Karel TEIGE, *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus*, in: *Kmen II*, 1928, č.6, zit. aus: EFFENBERGER, K. Teige, *Svět stavby a básně, Výbor z díla, sv. I*, Praha 1965, S.604-605)

Dieses Zitat sei hier stellvertretend für alle anderen gleichlautenden Aussagen Teiges zum Surrealismus angeführt.¹⁹

Erst Anfang der Dreißigerjahre wird die innere Annäherung des Poetismus an den Surrealismus auch nach außen deutlich sichtbar: Teige hat im letzten poetistischen Manifest *Báseň, svět, člověk*²⁰ (1930) den "einheitlichen schöpferischen Instinkt", den er als Impuls jeglicher menschlicher Aktivität und als das Wesen jedes kreativen d.h. ästhetischen Prozesses auffaßt, mit dem Libidobegriff Freuds gleichgesetzt, den er im Sinne C.G.Jungs als die Gesamtheit der psychischen "Energie" begreift und mit der Freudschen Sublimationstheorie verbindet.²¹ Darüber hinaus begrüßt Teige das politische Bekenntnis der französischen Surrealisten zum dialektischen Materialismus als Abwendung vom ziellosen Anarchismus, den er ja auch für seine eigene Gruppe abgelehnt hatte.²² Teige betont hier die wesentliche gesellschaftliche Funktion des Surrealismus als destruktive Kraft im Rahmen der alle Lebensbereiche umfassenden revolutionären Umgestaltung der Welt. Kritisch begegnet Teige aber dem französischen Surrealismus v.a. in dessen erster Phase, die die Methode des "psychischen Automatismus" verabsolutiert hatte. Ebenso wie die *écriture automatique* lehnte Teige in seiner Studie über die *Devětsil*-Maler Jindřich Štyrský, Toyen und Josef Šíma die surrealistische Malerei als letzte Stufe eines konstruktiven Kriterien und bildnerische Gesetze neglierenden "Romantizismus" ab, der sein Hauptinteresse von den genuin malerisch-graphischen Aufgaben der bildenden Kunst auf die "Literarisierung" des thematischen Programms ablenkt²³ (vergleichbar etwa mit der "Narrativisierung" der Musik im 19. Jahrhundert in den Gattungen der "Programm Musik", die aus der Sicht der gesamten europäischen Avantgarde kategorisch abgelehnt wurde!). Dieses Mißtrauen gegenüber einer allzu starken Zuwendung zu thematisch-inhaltlichen Programmen auf Kosten der konstruktiven, strukturellen, intersubjektiven Gesetzmäßigkeiten folgender Darstellung prägt ganz wesentlich die Einstellung aller Avantgardeschulen gegenüber dem Surrealismus und seinen Vorläufern²⁴.

Die in Teiges Buch *Svět, který voní* (1931) enthaltene Studie *Surrealistická revoluce*²⁵ präzisiert nochmals - trotz deutlicher An-

zeichen der Bereitschaft, den Surrealismus über künstlerische und v.a. konstruktive Bedenken hinweg als Instrument der Emanzipation zu akzeptieren,²⁶ die kritische Einstellung gegenüber dem Surrealismus als künstlerischer "Methode":

Surréalistický básník je jen médiem, jeho umění má býti přímým a bezprostředním projevem našeho podvědomého života, nekontrolovatelnou hrou fantastických, zdražných, svévolných obrazů. Tvůrčí stav není pro surrealisty stavem aktivním, volným, tvorba není realizací koncepce, není konstrukcí: zaznamenávají své básně a sny v nejpasivnějších a nejreceptivnějších stavech jakéhosi polospánku a polobdění, mluví s básnického snu. (TEIGE, Surréalistická revoluce, in: Svět, který voní, Praha 1931, S.162)

In einer fast gleichzeitig entstandenen, von Effenberger als erstes Anzeichen eines Kurswechsels zum Surrealismus gewerteten Studie *Nová etapa surrealismu*²⁷ akzeptiert Teige jedoch schon die *écriture automatique* als ein Mittel zur "Erhöhung der dichterischen Spontaneität und der Unmittelbarkeit des dichterischen Ausdrucks". Auch Nezval war damals bereit, den psychischen Automatismus als ersten Schaffensimpuls und als eine Möglichkeit zu betrachten, die emotionale Kraft und Authentizität seines dichterischen Ausdruck zu intensivieren.

Die Kritik am psychischen Automatismus und die Ablehnung der künstlerischen Praxis der Surrealisten ist leicht aus dem Nachdruck erklärbar, den die Poetisten der technisch-handwerklichen Beherrschung und "Tektonik" ihrer Werke zumaßen, sowie aus ihrer Überzeugung von der funktionalen Bestimmung jedes Kunstwerks im gesellschaftlichen Prozeß - beides Aspekte, die aus den kubo-futuristischen²⁸ und konstruktivistischen Wurzeln des Poetismus abzuleiten sind.²⁹ Diesen Aspekten entspricht auch Teiges anfangs reichlich mechanistische Aufteilung der (poetistischen) Kunst in eine reine "Phantasiekunst" (Poetismus im engeren Sinne)³⁰ und eine reine "Gebrauchskunst" (Konstruktivismus), wodurch er sich auch fürs erste das durch sein praktisches politisches Bekenntnis diktierte Dilemma der Tendenzkunst vom Halse schaffte. Bald aber konnte dieser "Dualismus" im Programm der Jahre 1923/4 der Erkenntnis der Ganzheitlichkeit des kreativ-ästhetischen Prozesses nicht mehr entsprechen: In den weiteren Überlegungen Teiges verlagerte sich die nach außen projizierte Bipolarität von Phantasie und Ratio ins I n n e r e , in den Entstehungsprozeß des Kunstwerks selbst, d.h. in den komplizierten Prozeß der Wechsel-

wirkung der I m a g i n a t i o n und der k o n s t r u k t i -
v e n Prinzipien.

(...) proti fantazii snu a halucinaci narkóz reaguje básník
právé svým kritickým vědomím: chce vyloučiti vliv náhody a nervových
stavů, nebo alespoň je omeziti na minimum. Opírá svou bohatou a
úžasnou fantazii a imaginaci o přesně racionální estetiku a proti
neurčitému a pasivnímu čarodějnictví snu klade ideál krásky, která
je řádem. Žádná: 'ordre et beauté' (...) Ne poetická delíria, ale
vědomá, cílevědomá estetická práce (...) (TEIGE, Charles Baudelaire,
doslov ke knize Fanfarlo, Praha 1927, zit.aus: EFFENBERGER, Teige, I,
S.602)³¹

Das Studium der Entwicklungsgeschichte der französischen Lyrik
von der "schwarzen R o m a n t i k " (von Nerval, Baudelaire über
die *poètes maudits* und die Symbolisten bis zu Apollinaire), die
Teige der sog. "offiziellen" Romantik gegenüberstellte (Viktor Hugo),
half ihm das Problem der Imagination im Rahmen seiner Kunsttheorie
zu präzisieren und allgemeine ästhetische Postulate abzuleiten. Der
Sukkus dieser Studien, die in der Theorie der *a r s u n a* als
einem Oberbegriff des Poetischen für jegliche ästhetische Aktivität
gipfeln, ist in seinem 2. poetistischen Manifest (*Manifest poetismu*,
1928)³² enthalten und wird gleichsam als Norm aufgestellt, an der sich
auch die zeitgenössische tschechische Kunst (wenigstens theoretisch)
zu orientieren hat.

Die Losung *podvědomě inspirované..nadvědomě konstruované*, d.h.
das Postulat der Verbindung von I m a g i n a t i o n und K o n -
s t r u k t i o n (in der Terminologie Worringers: Einfühlungs- und
Abstraktionsdrang) blieb nicht nur gültig in Teiges Schriften der
Zwanzigerjahre, sondern färbte auch auf Nezvals Reflexionen über das
künstlerische Schaffen ab. Nezvals erstes Poetik-Manifest *Papoušek
na motocyklu* (in: *Pantomima*, 1924)³³ - eine authentische Zusammenfassung
seines eigenen Kunstideals - ist der schlagende Beweis für diese
Behauptung. Rückblickend stimmten Teige und Nezval in der Überzeu-
gung überein, daß ihnen (spätestens seit Beginn der Dreißigerjahre)
von allen ausländischen "Ismen" der Surrealismus am nächsten verwandt
erschienen sei und daß er tatsächlich die natürliche Fortsetzung des
Poetismus mit anderen Mitteln darstellte.

(...) československý surrealismus je k poetismu v podobném po-
měru, jako je francouzský surrealismus k dadaismu. československý
surrealismus je "žebro z těla poetismu", je novou a samostatnou ka-
pitolou a dnešní etapa vývoje poetismu (...). (TEIGE, Surrealisté
v Československu, in: *Doba*, I, 1934, č.6, S.94)

Diese Umwertung der eigenen theoretischen und künstlerischen Position in Richtung Surrealismus erfolgte bei Teige wie bei Nezval schrittweise. Nezval nennt in seinem zu den sog. "zweiten poetischen Manifesten" gezählten Aufsatz *Kapka inkoustu* (1928)³⁴ den Traum als zusätzliche Möglichkeit, die Phantasie zu bereichern und als "Fundus dichterischer Bilder" zu dienen; der Traum ist also eines jener "Regale" des Bewußtseins, in denen das Material der Dichtung lagert. In dem experimentellen Text *Chtěla okrásť lorda Blamingtona* (1930) nimmt der Traum schon eine weitaus wichtigere Stellung ein, ja er gilt als wichtigste Inspirationsquelle der Poesie, die überhaupt nur aus dem Irrationalen schöpft, das dem Dichter "unerwartete Metaphern" zuspießt³⁵ Dieser scheinbar endgültige Frontwechsel zu den Surrealisten hindert Nezval freilich ebensowenig wie der Umstand, daß er im selben Jahr 1930 die erste tschechische Surrealistenrevue *Zvěrokruh* herausgibt,³⁶ in deren 2. Nummer das Zweite surrealistische Manifest A. Bretons gedruckt wird, die Rolle des bewußt-willentlichen Gestaltens im Schaffensprozeß weiterhin aufrechtzuerhalten, was seinen Zweifel an den surrealistischen Werkrealisierungen deutlich aufzeigt.

*Nejsem stoupencem surrealismu a nehodlám ze svého intelektu
ndsilně seškrabati vrstvu, jež dělá ze skla zrcadlo. (...) Tato
povrchní metoda je mi cizí, právě tak jako simulovaná blbosti.*

*Od té doby, co filosofové umístili svět do vědomí, nebude
příliš nesrozumitelné, nazvu-li poesii: svět jako nevědomí a
zrcadlo.*

Dávám vystupovati hlubokým temnotám do oslnivého světla.
(NEZVAL, *Chtěla okrásť lorda Blamingtona*, Praha 1930, S.113-114)

In den in der Übergangsphase zwischen dem Erscheinen der ersten Surrealistenrevue und der Konstituierung der surrealistischen Gruppe 1934 entstandenen Vorträgen, aus denen ich zwei (*Co je poesie*, 1932, und *Moderní poesie*, 1934)³⁷ herausgreifen will, setzt sich Nezval sorgfältiger mit dem Surrealismus auseinander, stellt eingehende Vergleiche mit dem Poetismus an und arbeitet die Gemeinsamkeiten klar heraus. Diese bestehen vor allem in der grundsätzlichen Einschätzung der *M e t a p h o r i k* als Kernproblem jeder Poesie und der freien Imagination als ihr einziges Kriterium. Was bei den Tschechen fehle, sei die wissenschaftliche Durchdringung des Unterbewußten, da es keine (mit den Franzosen vergleichbare) Freud-Rezeption (und -Adaption auf die Kunst) gegeben hat; dies

bildet aber kein Hindernis für die wachsende Rolle des Unterbewußten im poetischen Schaffensprozeß, der seine eigentliche Befreiung nun im Surrealismus finden kann.

Knapp zwei Monate vor der Gründung der tschechischen Surrealistengruppe und bereits nach dem persönlichen Zusammentreffen mit André Breton in Paris,³⁸ das sicherlich den Anstoß zur Überwindung letzter Reserven brachte, faßt Nezval in seinem Vortrag *Moderní poezie* die Hauptunterschiede zwischen Poetismus und französischem Surrealismus noch einmal zusammen: Das Postulat der maximalen Formbeherrschung und Wort-Artistik im Poetismus steht ihrer totalen Negierung (ja Bekämpfung) im Surrealismus gegenüber; die junge und noch nicht zur vollen Entfaltung gediehene neue tschechische Literatur muß andere Entwicklungstendenzen haben als die jahrhundertalte französische (Wort-)Kultur, die eine (destruktive) Ausklammerung der wesentlichsten poetologischen Verfahren eher vertragen (ja benötigen) konnte als die tschechische Lyrik der Zwanzigerjahre.³⁹ Dieses Gefühl des "Nachholbedarfs" der tschechischen Kunst spricht aus Nezvals 1925 in *Falešný maridš* geäußertem Wunsch, "gleichzeitig ihr (d.h. der tschechischen Lyrik) wilder Villon, melancholischer Musset und Máchá, ihr magischer und präziser Baudelaire, ihr unberechenbarer Rimbaud und harmonischer Mallarmé, ihr frenetischer Apollinaire.. gleichzeitig tschechischer Dichter und er selbst zu sein."⁴⁰ Fast zehn Jahre später kann Nezval jedoch konstatieren, daß er dieses Ziel für sich selbst jedenfalls erreicht hat, und damit auch das erwähnte Nachhol- und Kompensationsbedürfnis der tschechischen Lyrik überflüssig geworden ist.

Vrhal-li jsem tak šleně rychle své básnické knihy jednu za druhou, byla v tom patrně velmi oprávněná snaha vyčerpát v tom nejkratším čase a za maximálního napětí, co se na poli básnického rýmovaného a veršovaného jazyka vyčerpát dá (...) Třebaže byla naše dosavadní poezie mimo surrealismus, třebaže musila vycházeti z podmínek zcela zvláštních, z podmínek determinovaných stavem české poezie a českého básnického jazyka, jak jsme jej našli (...) nebránil nám nic, abychom se napříště pokládali za legitimní surrealisty (...) (NEZVAL, *Moderní poezie*, přednáška, 9.1.1934, in: *Dílo*, XXV, S.65)

In der gleichen Studie ist Nezval auch bereit, das surrealistische Programm auch in seiner poetistischen Realisierbarkeit zu akzeptieren, wobei er nicht mehr das vom passiven "Medium" Künstler in einem mehr oder weniger automatischen Prozeß ausgestoßene "Ma-

terial" der Psyche dem bewußten Schaffensakt (mit künstlerischer und kommunikativer Zielsetzung) entgegenstellt, sondern die kritische und emanzipatorische Funktion der ungebundenen künstlerischen Kreativität unterstreicht.⁴¹

1936 rekapituliert Nezval in dem kurzen Artikel *V čem se poetismus stykal se surrealismem* alle Entsprechungen von Poetismus und Surrealismus. Wie Teige sieht er die grundsätzliche Verwandtschaft in der gleichen Einschätzung des Prinzips der Imagination, die er jedoch gleichzeitig auf den Einfluß des Futurismus zurückführt. Er bezieht alle seine Feststellungen zum Poetismus auf sein erstes Manifest *Papoušek na motocyklu*: Die dort vertretene Auffassung der Dichtung als "organisches und physiologisches Erwachsen der Form aus der Vorstellung und ihren Reproduktionsgesetzen" hat - so Nezval - den Surrealismus antizipiert. Die ausgesprochen optische Ausrichtung der poetistischen Lyrik leitet er wieder aus dem Einfluß des Kubo-Futurismus ab, wodurch die Grunderkenntnis von der Funktion der dichterischen Assoziationen als Hauptinstrument des künstlerischen Denkens abgeschwächt wurde. Die Gleichsetzung der Vorstellung mit einem "primären, physiologischen" (jetzt nennt er es "psychologischen") "Korrelat", sowie die Behauptungen, daß die "Gesetzmäßigkeit dieser Poesie so lebendig wie der Traum" sei und die Assoziation in einer Art "offenen Hypnose" zwischen Dichter und Leser vermittele, daß der "Sinn dieser Poesie von den Psychoanalytikern entdeckt wurde", hätten aber zum Surrealismus tendiert. Nezval ist natürlich als Surrealist jetzt daran interessiert, alle seine damaligen, sehr impulsiven (und nicht näher begründeten) Feststellungen im Sinne des Surrealismus zu interpretieren, was ja auch die Reinterpretation seines eigenen Werkes in *Předmluva ka dosavadnímu dílu* in der 2. Ausgabe seines Erstlings *Most* (1937) beweist, wo er in vielen seiner Texte vom Beginn seines Schaffens das Prinzip der *écriture automatique* als ersten Impuls wiedererkennt. Den Hauptunterschied zum Surrealismus führt Nezval auf den Einfluß der kubofuturistischen Poetik zurück, eine Behauptung, die er mit seinen poetologischen Postulaten aus *Papoušek na motocyklu* (1924) belegt, die den Reim und die Assonanz (analog zu den Gesetzen des Bildaufbaus im Kubismus) zu "direkten Bauelementen" erhoben.⁴²

So sind Teige wie Nezval um die Mitte der Dreißigerjahre der übereinstimmenden Meinung, daß der Poetismus ähnlich wie die Lyrik Apollinaires die Vorstufe des Surrealismus darstellte. Diese Behauptung

tung finden wir programmatisch dargelegt in dem Beitrag Teiges zu dem von ihm und Ladislav Štoll redigierten Sammelband *Surrealismus v diskusi* aus dem Jahr 1934, einer Studie, die den bezeichnenden Titel *Deset let surrealismu* trägt und in der man Teiges oft zitierte Feststellung findet: *Dnešní etapou poetismu je dnešní etapa surrealismu* (ibid.31).

III.

Die poetistischen Gedichtsammlungen Nezvals bestehen aus zwei Gruppen, die thematisch und formal stark differieren; Nezval selbst spricht in *Předmluva k dosavadnímu dílu* (1937) von der Gruppe der "Taggedichte" und einer der "Nachtpoeme".⁴³

Zur ersten Gruppe sind jene Gedichte zu rechnen, die zum sog. "spielerischen Bereich" der poetistischen Poetik gehören, den Nezval in seinem ersten Manifest *Papoušek na motocyklu šili o řemesle básnickém* (1924) - einer theoretischen Zusammenfassung der Hauptprinzipien seines Schaffens - programmatisch festlegt. In der Gedichtsammlung *Pantomíma* (1924) ist dieses Modell authentisch realisiert. Zur zweiten Gruppe zählt man die weitläufigen, assoziativ komponierten Poeme des Apollinaireschen *Zone*-Typs und seiner tschechischen Variante. Beide Tendenzen entwickelten sich im Schaffen Nezvals gleichzeitig; trotz ihrer offenkundigen thematischen und poetologischen Verschiedenheit basieren sie auf ein und demselben Prinzip: der Ablehnung der logisch-kausalen traditionellen Gedichtkomposition und ihrer Ersetzung durch das Prinzip der assoziativen Spontaneität und Improvisation in der semantischen und motivischen Entfaltung des Gedichts.⁴⁴ Diese assoziativen Ketten sind in den "Nachtpoemen" (schon aufgrund ihrer Länge) psychologisch motiviert und verklammert, wogegen die "Taggedichte" in der Motiventwicklung einem "spielerischen" Prinzip folgen, das dem kubofuturistischen Modell der Bedeutungsentfaltung unmittelbar aus der Struktur der Wortebene (Phonetik, Syntax, Rhythmik, Reim etc.) folgt.

Die "Taggedichte" stehen dem hedonistisch-vitalistischen Programm des Poetismus am nächsten, in dessen Zentrum sich das Postulat der "Wirklichkeitsverfremdung" befindet, die eine Sensibilisierung und

Aktivierung des Lebensgefühls (und seines "lyrischen Fluidums", des "Theaters der Farben und Formen") anstrebt,⁴⁵

Uměncí, které přinášejí poetismus, je ležérní, dovádivé, fantaskní, hravé, neheroické a milostné (...) Zrodilo se v atmosféře jaré družnosti, v e s v ě t ě , k t e r ý s e s m ě j e (...) Posunuje emfasi směrem k požitkům a krásám života (...) je (...) Lyricko-plastické vzrušení před: podívanou moderního světa. Nic, než milostná náklonnost k životu a k jeho výjevům (...) Nic, než štěstí, láska a poesie (...) Nic, než radost, kouzla a znásobení optimistické důvěry v krásu života. Nic, než bezprostřední data sensibility. (...) Poetismus chce udělat se života velikolepý sňavní podnik. Eccentrický karneval, harlekinův citů a představ, opile filmové pásmo, zdražený kaleidoskop. (TEIGE, Poetismus, in: Host III, 1924, č.9-10, zit. aus: Stavba a báseň, Praha 1927, S.161-162)

Die Stoßrichtung dieser Verfremdung richtete sich aber auch gegen jene etablierten Kunstformen, die - sei es der Realismus des 19. Jahrhunderts oder der "akademische" Symbolismus - zu Repräsentanten eines erstarrten Lebensgefühls herabgesunken waren. Im Postulat des Neu-Sehens und der vitalen Erneuerung erweist sich der Poetismus als echtes Mitglied der internationalen Avantgarde. Noch gegen Ende der Zwanzigerjahre betont Nezval - parallel zu Teiges Ausführungen im *Manifest poetismu* (1928)⁴⁶ - diesen vitalistischen Impetus des frühen Poetismus, der selbst immer bestrebt war, nicht zu einer (unter anderen) poetischen Schulen zu erstarren:

Tento Teigeův a můj název, jenž se narodil jednoho večera v baru, nechtěl být programem ani módou. Vyjadřoval: potřebu umělého uspořádání reality tak, aby byla schopna ukojiti všachen lidský poetický hlad, jímž stůně století. Nechtěl vymýšletí nové světy, ale uspořádatí tento svět lidský, to je tak, aby byl životů bdění. Jeho prostředkem mělo býtí slovo, zvuk, skutečností tohoto světa aranžované a řísené vynalésavostí a sensibilitou. (...) Poetism je metoda, jak nastřati svět, aby byl bdění. Není v tématech (...) A vzniká-li určité skupina bděníků, kteří jsou spojovní s poetiemem pro určité obrazovou exotičnost a pro určité parfumování veršů, a kteří vzali přibliž doslova 'harlekinův citů', není to t e n poetism. (NEZVAL, Kapka inkoustu, in: ReD, I, 1928, č.9, S.313)

Nach Nezval ist also der Poetismus "eine Methode, die Welt so zu betrachten, daß sie zum Gedicht wird", das frei ist von sinnentleerten konventionellen Ausdrucksformen der "zivilisatorischen Erlebnisverödung",⁴⁷ die den Weg zu einer neuen Selbsterfahrung ver-

sperrt. Die "Wirklichkeitsmetamorphosen" der Taggedichte Nezvals sind die poetische Realisierung dieser kulturkritischen Intention; dennoch stellen sie nur e i n e n Pol und die erste Stufe der Realitätsbewältigung des Dichters dar: Das Postulat der äußer(lich)en Sensibilisierung einer rein ästhetischen Lebenshaltung weicht allmählich einer tieferen Einsicht in die geheimnisvollen "Korrespondenzen", die unter der Tagwelt wirken. Klar bezieht sich Nezval in *Moderní poezie* (1934) auf die Grundlegung einer assoziativen Poetik in den *correspondances* Baudelaires.⁴⁸ Am Ende dieser Entwicklung steht Nezvals späteres surrealistisches Postulat der "spontanen Systematisierung und Objektivierung deliranter Bilder der konkreten Irrationalität", in der jeglicher psychische Automatismus (der automatischen Schreibweise) nur mehr als initialer Impuls erhalten ist, dessen "introspektivem Subjektivismus" später die objektive "Materialisierung" der Surrealität entgegengesetzt wird.⁴⁹ So wurde der ursprünglich rein ästhetisch-sensuelle Gestaltungswille durch ein tieferes noetisches Bedürfnis ersetzt bzw. ergänzt. Diese existentielle Vertiefung des künstlerischen Gestaltens behandelt auch Jan Mukařovský in seiner Studie über den surrealistischen Maler J.Štyrský:

Malířský tvárný prostředek není mu cílem, ale nástrojem k dosažení něčeho, co přesahuje malířství. A to, co násyvd poesii, je v podstatě úsilí nostalgické, snaha o vykoupení a kritiku cest, po kterých se člověk celou svou osobností, napětím všech složek duševních a tělesných prodírá k realitě. (...) Optické prostředky jsou Štyrskému nástrojem k vyvolání celkové reakce člověka na skutečnost (...) Štyrský (...) se dovolává nikoli skutečnosti určité, ale poměru mezi člověkem a skutečností (...) (Jan MUKAŘOVSKÝ, Jindřich Štyrský, in: Katalog výstavy J.Štyrského v Mánesu, 4.-25.IV. 1946, zit.aus: Studie z estetiky, Praha 1966, S.443)

Die Wurzeln dieser Entwicklung finden wir bereits im ersten der "Nachtpoeme", dem 1922 entstandenen *Podivuhodný kouzelník*, einem Werk, das Nezval auf seinen lyrischen Erstling *Most* (1922), der noch der spätsymbolistischen Tradition verpflichtet ist, folgen läßt.⁵⁰ Die Anhänger des *Devětsil* - allen voran Teige - empfanden es als geglückte Verwirklichung ihres Programms durch einen Autor, der bisher der Gruppe noch gar nicht angehörte. Allgemein wird der *Podivuhodný kouzelník* als "Schlüsselpoem" Nezvals und seiner Dichtergeneration bezeichnet, wobei für dieses Urteil eine Studie

Ladislav Kratochvíls aus dem Jahr 1936 (*Kouzelník Nezval*) einen ersten Beleg darstellt.⁵¹ Der revolutionäre Wert des Poems für die gesamte tschechische Poesie der Zwischenkriegszeit liegt ganz allgemein im erstmaligen Einsatz einer völlig unkonventionellen, rein imaginativen Komposition, die den Anstoß zur Lösung der tschechischen Lyrik aus der symbolistischen Tradition gab. Nezval hat in seinem *Podivuhodný kouzelník* alle später im einzelnen entwickelten Facetten und Aspekte seiner schillernden poetischen Verwandlungsfähigkeit (die auch mit einer erstaunlichen existentiellen Beweglichkeit korrespondierte) gleichsam "in nuce" vorweggenommen.

*Vlastní zvuk ozvěnou z dálky se posmívá
Chceš-li být živ proměň se za živa!
Tělo se rospadne život však musí zbyť
Chceš-li ho poznati musíš se proměnit*

*musíš se proměnit před svýma očima
Hle život v sedmi proměněch začíná
Z mraků je smutný dešť z myšlenky nhlada
a tělo k sedmi předkům se propadá*
(NEZVAL, *Podivuhodný kouzelník*, in: *Básně noci*, Praha 1930, S.78)

Das Poem liefert den Schlüssel zu Nezvals Vorstellungswelt und zum imaginativen Prozeß der dichterischen Kreativität, die im Poem immer wieder thematisiert, d.h. zum Gegenstand der Darstellung gemacht wird. Nezval vertieft sich in die Genese seiner persönlichen Erlebnisschichten, deren Metamorphosen er als "Stamm-
baum des Zauberers" (*Rodokmen kouzelníkových předků*) darstellt.

*Pod ním vodotrysk šumí
to bílé erdce
to bdsníková píseň šumí
a nikdy nevytryskne k nebi
a zahyne v pláči
vodotrysk pod zemí*

*Do jeho tenkých houslí
doléhá z hlubin vzpomínka
z křídlaté síně kde spí mrtvé krápníky
hluboce spí
a zdálo by se varhany vyhrávají*

tam kde je krápníková síň
(NEZVAL, op.cit., S.36)

im Aufgesang des Poems (in Anspielung auf die Hexameter Ovids) indirekt als eigentliches "Thema" des Gedichts ausgesprochen werden, sehen wir Nezval in all den Kostümen und Masken gleichzeitig, die er in seinem späteren "künstlerischen Schicksal" einzeln ausprobiert hatte, wobei es ihm freilich immer um die Suche nach seiner ganz eigenen, persönlichen Ausdrucksform gegangen ist.

Schon im "Stammbaum" des Zauberers finden wir die zwei wichtigsten Inspirationsquellen seines späteren Werkes: das schon erwähnte "neue Sehen" und - in Verbindung damit - das kindliche Erleben, das im Echo des Unterbewußten als Erinnerung, geheimer Wunsch, Sehnsucht und vor allem Traum wiederkehrt. Der präsurrealistische Charakter des Poems Nezvals liegt unter anderem gerade in der Unmöglichkeit einer endgültigen kausal-empirischen "Umschrift" der poetischen Aussagen in alltägliche Denkkategorien, die in der halluzinatorischen Verwischung raum-zeitlicher Kategorien aufgelöst werden. Die Verlagerung der semantischen Prozesse von der Wortoberfläche in die imaginative Tiefe der poetischen Welt macht gerade dieses Werk zum Vorläufer der späteren surrealistischen Entwicklung Nezvals.

(...) z Podivukodného kouzelníka pochopíme principy veškeré jeho tvorby a všechen jeho další vývoj (...) Je dnes zajímavé sledovat, jak se v jeho tvorbě od té doby proplétá neustále vliv dobového dění společenského i nových uměleckých programů a jak se tak utváří vždy nové podoby jeho základní inspirace, kterou objevil v Kouzelníku. Hledá-li se dnes Nezval k surrealismu, znamená to, že v něm našel novou příležitost k uplatnění své básnické podstaty nebo aspoň některé její části, která právě dnes nabývá vrchu, jako už dříve základní směr oplodňoval všemi časovými směry uměleckými a životními. (Ladislav KRATOCHVÍL, Kouzelník Nezval, in: Listy pro umění a kritiku, IV, 1936, S.133)

Die "Taggedichte" als Ausdruck des "spielerischen Flügels"⁵³ der poetistischen Poetik setzten - unter dem schon erwähnten Einfluß Apollinaires⁵⁴ - der metaphysischen Überhöhung der Wirklichkeit (im Symbolismus) die empirische, sinnliche Wahrnehmung entgegen; diese Wende hatte sich schon in der vitalistisch-sensualistischen Lyrik der Vorkriegsjahre (vertreten durch Šrámek, Neumann und Toman) angekündigt.⁵⁵ Bereits die sogenannte "Vorkriegsmoderne", die Gruppe um den *Almanach na rok 1914* mit ihren Hauptrepräsentanten Josef und Karel Čapek sowie S.K. Neumann, versuchten die Postulate des ausländischen Kubismus und Futurismus auf tschechischen Boden

zu verpflanzen;⁵⁶ realisiert wurde dieses Unternehmen erst durch die *Devětsil*-Künstler, die freilich auf der Vermittlertätigkeit der Vorkriegsavantgarde - v.a. auf der Übersetzertätigkeit Karel Čapeks aufbauen konnten. Dieser hatte in seiner berühmten Anthologie *Francouzská poezie nové doby* (1920) die Zuwendung der tschechischen Avantgarde zur französischen Moderne vorbereitet - und damit auch eine wesentliche Vorarbeit zur späteren Surrealismus-Rezeption geleistet⁵⁷.

Nikdy ke mně před rokem 1920 nemluvil a poesie zvládnějším a intenzivnějším hlasem jako z Čapkových Apollinairů, Vildraců, Fortů, Bínrotů, Jammesů. Nedovedu si představití svůj básnický růst, básnický růst Jiřího Wolкера a našich přátel bez kouzelné knížky, v níž Karel Čapek jak jen možno anonymně nachází pro poesií v českém jazyce nové zdračné klima. (NEZVAL, Průvodce mladých básníků, in: Karel ČAPEK, Francouzská poezie a jiné překlady, Praha 1957, S.11)

Die grundsätzliche Ausrichtung der sog. "spielerischen" poetischen Gedichte besteht in der erwähnten Verfremdung der *A u ß e n w e l t* unter dem Vorzeichen einer positiven, vitalistischen Lebensphilosophie. Diese Tendenz finden wir auch im Schaffen Nezvals. Schon die Formulierungen des zweiten poetistischen Manifests *Kapka inkoustu* (1928) verraten, daß Nezval - sicherlich durch die Vermittlung Roman Jakobsons - mit der Verfremdungstheorie der russischen Formalisten (wenn auch nur oberflächlich) durchaus vertraut war, zumal sich bestimmte Passagen dieses Textes fast wie Paraphrasierungen der russischen futuristischen Manifeste und ihrer wissenschaftlichen Umformulierung v.a. bei Šklovskij lesen⁵⁸. In einer der raren Studien Teiges, die der Wortkunst direkt gewidmet ist, *Slova, slova, slova* (1927), finden wir eine Bestätigung dafür, auf welche Weise die moderne Linguistik und Versologie auf die zeitgenössische tschechische Lyrik eingewirkt hat, wobei auch hier die Vermittlerrolle Jakobsons hervorgehoben wird⁵⁹:

Tato obrodná práce na jazyce nezůstala bez vlivu na českou básnickou modernu: analogické úsilí lze stopovati v některých básních Bieblových a Seifertových. Patrně spolupráce moderních českých básníků s vědeckým bádáním Romana Jakobsona (viz jeho knihu: 'Základy českého verše') přinesla veliké obohacení básnické češtině, tak strašně stučnělé u Jaroslava Vrchlického, tak nečehbné, těžkopádné, této zaostale 'svalnaté dceři', jak pokřtil vtipně Nezval naši mateřštinu. (TEIGE, Slova, slova, slova, in: Horizont I, 1927, č.1-4, zit.aus: Svět, který voní, S.110)

Der wesentlichste heimische Impuls aus dem Bereich der Ästhetik stammt aber zweifellos vom Initiator der *Česká moderna* F.X.Šalda,⁶⁰ der in seinen 1905 unter dem Titel *Boje o zítřek* erschienenen ästhetischen Essays wesentliche Ideen der späteren tschechischen Avantgarde vorwegnimmt, so vor allem das Postulat des "neuen Sehens", das den Wahrnehmungsautomatismus durchbricht:

(...) vidět stále znova a nové, vidět každý den tytéž předměty znova a jinak, ucházet se o ně zrakově každý den a získat jich a dobyt jich každý den znova, znamená stvořit každý den svět pro sebe a nežít s věřejšího okoralého a plesnivého chleba milosti a klamu.

To znamená být opravdu umělcem a básníkem.

V tom je smysl, moc a sláva umělcova, tohoto svědectvího dítěte, které nestárne a jemuž nestárne svět. (F.X.ŠALDA, Hrdinný zrak, in: *Boje o zítřek*, 3.vyd., Praha 1918, S.52-53)

In genau diese Richtung gehen auch die Gedanken Nezvals in den Zwanzigerjahren; noch in seinem der Avantgardkunst gewidmeten Vortrag *Přednáška o avantgardní literatuře* (1930) charakterisiert er die Aufgabe des Künstlers als einen "Kampf gegen die Gewohnheit":

Bude zležeti na tom, pokud se [básník] vyhnul cizím výsledkům imaginace, pokud nám dává nově vidět a slyšet, pokud v nás dovede odhalovat zapomnuté kouty našeho vědomí, pokud nám činí svět nový, a jak dokonale dovede sugerovat svou představu a myšlenku. (NEZVAL, *Přednáška o avantgardní literatuře*, in: *Odeon*, I, 1930, č.7, zit.aus: *Dílo*, XXIV, S.228)

Nezval hat diese Ideen auch in seinen Gedichten künstlerisch gestaltet, so etwa im Mittelteil seines Poems *Akrobat* (1927), der *Vysnání* überschrieben ist. Dort rekonstruiert er den Entstehungsprozeß seiner Imagination seit seiner Geburt und verfolgt seine Wurzeln in die kindliche Welterfahrung zurück:

a navykáš si žít
jak dítě v prvním měsíci života
stůl je veliký jako v den narození (...)
stojíš před zrcadlem
a učíš se akrobatice
je to optimism
nechceš skládat zrcadlo v starý celek
všecky střepey odrážejí přítomnost (...)
každý den světa v den stvoření světa
každý list růže v den stvoření růže
každé tisícletí v den neviňdtek
(NEZVAL, *Akrobat*, in: *Básně noci*, S.131, 134, 135)

Auch wenn Nezval in seinen Memoiren *Z mého života* (1959) betont, Šalda hätte "ihn nicht direkt beeinflusst", erinnert er sich doch daran, daß er ein "phantastischer Verehrer" der *Boje o zítřek* gewesen sei, bevor er noch Šaldas Vorlesungen an der Karlsuniversität besucht und seine persönliche Bekanntschaft gemacht hatte. Weiterhin bezeichnet sich Nezval als "Informant" Šaldas in Dingen der Avantgarde.⁶¹ Den Aussagen aus *Z mého života* widerspricht auch sein F.X.Šalda zum 60. Geburtstag gewidmeter Aufsatz *F.X.Šalda šedesátníkem*, wo er die Sympathie Šaldas für die *Devětsil*-Avantgarde und ihre Experimente damit erklärt, daß diese die ästhetischen Konzepte des *Boje o zítřek* realisiert hätten. Nezval hebt insbesondere den Einfluß von Šaldas Postulat des "neuen Sehens" hervor:

Chodili jsme vždy znovu do katedrály Bojů o zítřek. Přemýšlival jsem dlouho, co je to duševní zrak a co je to 'mocně vidětí'. (...) Což jsme nečítali slov o hrdinném zraku? Hrdinný zrak! Dovést vidětí to, co je. To, co je! To, co se nic nazývá. (NEZVAL, F.X.Šalda šedesátníkem, in: Rozpravy Aventina, III, 1927, č.6-7, zit.aus: Dílo, XXIV, S.139, 140)

Modifiziert wurde Nezvals Dichtungstheorie noch durch zwei weitere ausländische Dichter - durch Marcel Proust und Arthur Rimbaud. Proust inspirierte ihn zu seinen autobiographischen Romanaufzeichnungen seiner frühkindlichen Gefühlswelt ebenso wie zur assoziativen Darstellungsweise, "in größter Genauigkeit den Prozeß der Erinnerung zu beschreiben und zu analysieren".⁶² Auch Nezval bemühte sich, die "sinnlichen Details" und vor allem die evokative Wirkung bestimmter Gegenstände, die sich mit Erinnerungsbildern assoziieren, zu beschreiben und aus ihnen seine poetische Welt aufzubauen:

(...) své pravé poslání, ke kterému se cítím být povolán celým svým osobním založením, viděl v úloze podávat konkrétní výraz svého psychologického vědomí o vnější skutečnosti a sobě samotnému (...) (NEZVAL, předmluva k dosavadnímu dílu, S.58-59)

Wenig erforscht, wenngleich immer wieder erwähnt, ist die Bedeutung Arthur Rimbauds für Nezvals Entwicklung. Eigenen Aussagen nach ist er durch Jiří Mahen schon 1919 auf Rimbaud gestoßen, der ihn seither in wachsendem Maße faszinierte⁶³.

Die Bewunderung für Rimbaud teilte Nezval mit einem seiner engsten Freunde des *Devětsil*-Kreises, mit Jindřich Štyrský, mit dem er auch in anderen künstlerischen Fragen harmonisch übereinstimmte. So ist es kein Zufall, daß die von Štyrský aus Briefen und Dokumenten zusammengestellte Lebensbeschreibung *Život J.A.Rimbauda* fast gleichzeitig mit Nezvals Rimbaud-Übersetzungen *Dílo J.A.Rimbauda* (1930) erschienen ist, zu denen er noch die Studie *K mému překladu Rimbauda* herausgab.⁶⁴ Besonders beeindruckt zeigte sich Nezval von Rimbauds "Wortalchimie", seiner fanatischen Suche nach einer neuen, völlig aus der Alltagswelt befreiten Phantasie in einer wahrhaft universellen dichterischen Sprache.

Rimbaudova slova jako kartáče čistila korně mého mozku, takže jsem záhy pod nánosem sází myšlenek užřel čiré obrazy věcí, z nichž je složeno skladiště mého vědomí. Již jsem nemyslil strom jakožto přirodopisný pojem, jako námet myšlenky. Byl to nyní strom, ze kterého strhávala slůvka prdalo před bouřtí, když projížděl po silnici motocykl stavitele z městečka.

Dobrá jsem se své duše, kterou mi uzamkli profesori a básníci. Bdaně z Alchymie slova. Před nimi a ještě i dnes se hodí básnictví do vzorce (...) (NEZVAL, *K mému překladu Rimbauda*, in: Odeon, I, 1929, č.1, zit.aus: *Dílo*, XXIV, S.202)

Sehr konkret kann man die Wirkung Rimbauds in Nezvals Alphabetgedichten *Abeceda* (1924) beobachten, die sich an Rimbauds Sonett *Les voyelles* anlehnen.⁶⁵ Der Einfluß der theoretischen Essays Rimbauds (v.a. der sogenannten *Voyant*-Briefe aus dem Jahr 1871) auf die theoretischen Diskurse Nezvals ist gleichfalls unverkennbar, wenn er auch nicht unmittelbar und direkt erfolgt sein muß.⁶⁶ In der zitierten Rimbaud-Studie streicht Nezval vor allem den "magischen Realismus" der Rimbaudschen Verse und den "Surrealismus" der *Illuminations* hervor, in denen Rimbaud zum "Dichter der reinen geistigen Realität" wurde.

Die bisherige Darstellung war darauf aus, einige Impulse aufzuzeigen, die - über das poetistische Programm hinaus - Nezvals dichterisches Selbstverständnis bestimmten. Sie bezogen sich vor allem auf seine "Taggedichte", die - nach der Publikation von Nezvals *Pantomima* (1924) und der Befreiung aus dem Klischeebild des exotischen Poetismus - zur Realisierung eines Dichtungsideals wurden, das er in seinem "Programmgedicht" *Prolog ke kterékoliv scénické básni* (1926) so definierte: Nur der ist Dichter, der imstande ist,

die Realität aus verschiedenen Aspekten und in vielerlei Gestalten zu sehen.⁶⁷ Auch in dieser Definition finden wir die Auswirkung des Verfremdungsprinzips, das in den "Taggedichten" dominiert. Hierher gehören auch die an *Pantomima* anschließende Sammlung *Menší růžová zahrada* (1926), die Gedichtbände *Básně na pohlednice* (1926), *Nápisy na hroby* (1926), *Blíženci* (1927) und schließlich *Hra v kostky* (1928). Alle diese Gedichtsammlungen verbindet das Bestreben, größtmögliche Genauigkeit in der imaginativen Sicht der Wirklichkeit zu gewinnen. Am besten wird diese Tendenz in der anlässlich der kurz bevorstehenden Publikation des Bandes *Básně na pohlednice* im Verlag "Aventinum" von ihm geforderten Selbstdarstellung sichtbar:

Chci, aby každá z mých dob života byla současně dětstvím. Nechej pokračovat nikdy v tom, co jsem realizoval. Vidět věci vždy jako v 'první den'. (...) Je tolik předmětů, které by chtěly být popsány slovkem. (NEZVAL, Vítězslav Nezval o sobě, in: Rozpravy Aventina, II, 1926-27, č.2, S.15)

IV

Dieser Gruppe der "Taggedichte" stehen die schon erwähnten lyrischen Großformen des *Zone*-Typs und seiner tschechischen Variante gegenüber, die unter dem über Karel Čapek vermittelten französischen Einfluß stehen. Sie stellen einen so deutlichen Gegensatz zur "spielerischen" Poetik der ersten Gruppe dar, daß P.Winczer sogar die Frage aufwirft, ob man hier nicht von zwei voneinander völlig unabhängigen poetischen Modellen sprechen muß⁶⁹. Zu diesen sogenannten "polythematischen" Poemen zählen der *Podivuhodný kouselník* (1922), *Akrobat* (1927), *Edison* (1928) und *Signál času* (1931), wobei ich mich hier nur auf jene Poeme beschränke, die für meine Problemstellung entscheidend sind. Als "authentisches" Poem vom *Zone*-Typ kann daraus nur *Akrobat* bezeichnet werden⁷⁰.

Die Gattung des "polythematischen" Poems wurde in der tschechischen Lyrik als neues Genre der lyrisch-epischen Poesie heimisch, da es gerade für die Avantgarde zum idealen Medium ihrer vielschichtigen Motiventwicklungen wurde, die sich nicht mehr einer kausalen Handlungsfolge mit "Fabel" unterordnen wollten. Diese in den

Gedichten sonst fehlende Tendenz zu einer gewissen Episierung, zur freien Abschweifung in theoretische Diskurse und Meditationen finden wir auch in den Poemen Nezvals.⁷¹ Für die Genese surrealistischer Aspekte wesentlich ist auch hier die breite Entfaltung der Kindheitsthematik und - beginnend mit dem Poem *Edison* - auch der Todesproblematik, welche die zweite poetistische Phase der "Verinnerlichung" charakterisiert. Die narrativen Möglichkeiten der epischen Großformen wirkten sich auch bei Nezval auf die zunehmende Psychologisierung seines Schaffens aus, die in eine durchaus als präsurrealistisch zu bezeichnende kritische Aktivität mündet, in die Auseinandersetzung mit der psychischen Genese der Imagination. Nezval selbst charakterisiert diese Entwicklung in ähnlicher Weise:

Negativně vzato, ona nechutí proti ideologii v básnictví, to byl tzv. poetismus, který, mhm-li se vysloviti velmi prostě, bez teoretického návosloví, chtěl využít magičnosti slov. Pozitivně vzato, ona spontánní touha proniknout až k samému zdroji procesu, který působí, že v jisté souvislosti se stávají slova magickými, je takvaný surrealismus, který zdůraznil a snaží se podrobně sledovati čistý psychický automatismus(...) (NEZVAL, *Prameny mé poezie*, in: *Kulturní služba*, 1937, č.1, 1.3., S.10-14, zit.aus: *Dílo*, XXV, Praha 1974, S.230)

An den nach *Akrobat* (1927) entstandenen Poemen können wir dieses neue Verhältnis zur Kindheit immer klarer ablesen. Die Poeme liefern gleichsam das unterbewußte Substratum (die "Nachtseite") für die "Taggedichte", in denen die kindliche Sicht nicht als solche poetischen Wert erhält, sondern zum Instrument der Wirklichkeitsverfremdung verwandelt wird. Die Kinderlieder und Kinderrätsel der Taggedichte dienen der Reflexion über konkrete Gegenstände und Erscheinungen der Alltagswirklichkeit. In zunehmendem Maße werden (v.a. in den Poemen) die Exkursionen in die Kindheit nicht mehr mit dem Zweck unternommen, eine möglichst verfremdete, distanziertere Position zur Alltagswirklichkeit (die der Hauptgegenstand der poetischen Gestaltung bleibt) zu gewinnen, sondern mit dem Ziel, diese kindliche, unterbewußte Sicht in der Alltagsrealität selbst zu bewahren. So erhält die Reise in die Kindheit eine autokritische Funktion, die wir vor allem in Nezvals Romanen *Kronika z konce tisíciletí* (1929), *Posedlost* (1930), *Dolce far niente* (1931) und *Jak vejce vejci* (1933) beobachten - Werke, deren Anlehnung an das Vorbild Prousts nicht zu verkennen ist.⁷² In diesen Romanen findet

man - ebenso wie in den theoretischen Schriften Nezvals, die an der Grenze zwischen Theorie und Poesie angesiedelt sind und die neben den Romanen und den polythematischen Gedichten eine zusätzliche "Ausweitung" seiner autoreflexiven Dichtung darstellen - manche wertvolle Hinweise auf die rationale Erklärung komplizierter phantastischer Metaphern und Motive, die klar auf ihre Genese in der Kindheit und Jugend zurückgeführt werden.⁷³

Schon in der ersten umfangreicheren autoreflexiven Broschüre *Falešný mariáš* (1925) finden wir den Wunsch Nezvals, "jenen wunderbaren Mechanismus" zu entdecken, der ihm die Fähigkeit zu den "unendlichen Improvisationen" der Phantasie eines Siebenjährigen wiedergeben vermöchte.⁷⁴ In demselben Buch - im Abschnitt *Dítě a poezie* - äußert Nezval die später in *Chtěla okrást lorda Blamingtona* wiederholte Auffassung, daß der Dichter von früher Kindheit an kostante Vorstellungen und Bilder in sich trägt, die für immer seinen künstlerischen Ausdruck determinieren und die Wahl der Verfahren mitbestimmen.

Několik utkvělých obrazů z dětství může rozhodnouti o přístupu umělecké metodě. Šhledal jsem se s tímtož posději u Rimbauda.

Utkvělé okamžiky z dětství a ze sna dávají umělci schopnost zaostřovati nejbizarnější fantasie téměř fotograficky redlně.

Utkvělé vzpomínkové obrazy dodávají umělovcu vnitřní pravdu jedinečnou čirost a průsvitnost výrazu. (...)

Imaginativní děti prožívají v útlém dětství všechny svoje přístupy romány. Zcela nhodné situace zapisují se do nich jako fixní idey.

*Imaginativní umělci mívají druh paměti, ve kterém zapominají často děje a zcela jasně si dovedou vzpomenouti na detail, jako je stav oblohy, konstelace mračen, osvětlení domu v tom kterém určitém okamžiku. Tyto vzpomínky žijí v nich jako to, co nášvámé refrénem, či smyslem pro refrén. (NEZVAL, *Dítě a poezie*, in: *Falešný mariáš*, Praha 1925, S.32-33)*

Im Poem *Podivuhodný kouzelník* fehlt noch das kritische Interesse an der psychologischen Basis der Poesie im kindlichen Erleben, wie wir es später in den chronologischen Darstellungen der autobiographischen Stadien finden. Hier ist der kreative Impuls verschmolzen mit einer allgemein gefaßten psychischen Energie, die libidinös besetzt ist. Das zeigt sich an der engen Verbindung der geheimnisvollen Geburt des Zauberers, die ein Teil des Dichtermythos ist, mit dem Symbol der *jezerní dáma*, also dem Muttersymbol, das jedoch mehrdeutig ist und mit dem Bild der Geliebten verschmilzt.

Im Gegensatz dazu steht die intensive Beschäftigung Nezvals mit der Herleitung der poetischen Imagination aus frühkindlichen Erfahrungen im Mittelteil des Poems *Akrobat* (mit dem Titel *Vyzdnutí*) und im Poem *Historie šesti prásdných domů* (aus der Sammlung *Pět prstů*, 1932). *Akrobat* wurde schon in den zeitgenössischen Rezensionen als Einbekenntnis des Scheiterns der poetistischen Lebensphilosophie und der revolutionären Funktion der Poesie betrachtet,⁷⁵ damit wird dieses Poem zu jenen Gedichtsammlungen gerechnet, die wie es in einer der ersten ausländischen Darstellungen des Poetismus heißt - "the end of the carnival"⁷⁶ einleiten und deren markanteste Sammlung Seiferts *Slavík zpívá špatně* (1926) darstellt. Diese Auffassung eines Bruches stimmt wohl für die Entwicklung der Gruppe als ganze, bekommt aber in der Entwicklung des Personalstils Nezvals noch zusätzlich Gewicht: Das Scheitern des Akrobaten ist die dichterische Überhöhung seiner Auseinandersetzung mit dem artistischen Gedicht und den "künstlichen Paradiesen", von denen er zu dieser Zeit wieder zur "phantastischen Ordnung der wirklichen Dinge" zurückkehrt, wie es klar am Gedichtband *Blůzenci* (1927) ablesbar ist.⁷⁷

Das Poem *Akrobat* knüpft wohl an die dichterische Selbstdarstellung und -identifizierung des *Podivuhodný kouzelník* an, stellt jedoch weiters eine neue Etappe der künstlerischen Reflexion Nezvals dar: Diese Züge der Selbstdarstellung finden wir im autobiographischen Mittelteil sowie gleich am Beginn des ersten Gesanges, an dem er sich mit allen Attributen des Dichters vorstellt, die aus der poetistisch-konstruktivistischen Theorie hervorgehen. Dieses entsprechend selbstbewusste Dichterbild steht im Gegensatz zur "verinnerlichten" Selbstcharakteristik des Mittelteiles, die Einblick gewährt in die ganze existentielle Problematik des Dichters.

Celá Evropa se sběhla na bulváry (...)
byl očekávan příchod akrobata
jenž kráčel po laně z Madridské katedrály
přes Řím Paříž Prahu až na Sibiř
kde prý měl zasázeť do ledu
červenou růži Evropy k žluté růži Asie
na znamení úsměvu dvou světadílů (...)
avšak podle jiných zpráv
byl tento nepostižitelný akrobat
břichomluvcem

nepojmenovaný svět je nakupen ze všech
stran kolébky
je to fantasmagorické
umístiti stůl v tak malé hlavičce
ale je tu celá alaj ve velikých květech
jež budou padat a překryjí mozkovou kůru
bude se to podobati bílé květnové zimě
čmelák vytváří sluchový nerv
oči poprvé fotografují matku jež stůně
a tyto pochody světa panenkami
způsobují bolestné rozpětí
jeho prvně hodina na světě je pannou při
defloraci
(NEZVAL, Akrobat, S.119-120)

Vyandní schildert die dichterische Genese Nezvals von den ersten Versuchen bis zum Erwachsenwerden, als er begann, die Neubenennung der Wirklichkeit zu seiner zentralen Lebensaufgabe zu machen, um damit die Existenzangst zu überwinden - ein Thema, das im nächsten großen Poem *Edison* (1928) im Mittelpunkt stehen sollte.

život pozbyl své marné poslání
je potřeba vyčerpati všechnu marnost (...)
polykdeš z tisíců uhlí touž vteřinu
stávati se v nekonečných podobách
vteřinou již včakrát neuzříš
splend jepice padá v tisícových odrazech
je to hvězda s níž se řítí celý vesmír
to vracíš bohu jeho čas
(NEZVAL, Akrobat, S.133, 134)

Das künstlerische Credo Nezvals gipfelt in der dem Futurismus verpflichteten Aufforderung, die Welt "wie am ersten Tag der Schöpfung zu sehen" (vgl. oben S.335); der Dichter am Höhepunkt seines freien Schöpferturns ist wie ein Akrobat, der sich der irdischen Schwerkraft entzieht und auf "Sonnendrähnen" balanciert. So mündet das Ende des 2. Teils in die optimistische Exposition des Beginns.

Im 3. Teil des Poems (unter dem Titel *Akrobat*) wird die Bedeutung der Kindheit für die Kunst abgehandelt. Das Kind weist dem gescheiterten Akrobaten ("lahm aus Stolz - aus dem Stolz des Liebhabers aller Wunder des einsamen Engels", d.h. des Dichters in der Auffassung Rimbauds!) eine neue Richtung, den Weg in die "Stadt der Wunder",⁷⁸ die das Symbol für alles Poetische und Phantastische dar-

stellt und der "Stadt der Langeweile" (die dem Realitätsprinzip unterworfen ist) gegenübersteht. Hier verabschiedet sich nun der Dichter von der hedonistischen ersten Phase des Poetismus, die von der Existenz der Poesie als Faktor der realen (gesellschaftlichen) Welt ausging:

*Na shledanou město bludiček (...)
na shledanou město akrobatů (...)
na shledanou město básníků (...)
odcházím abych se vracel k tobě se svými
dvojníky v nespočetných podobách
(NEZVAL, Akrobat, S.145)*

In der dichterischen Beschreibung der "Stadt der Wunder", die außerhalb des praktischen Lebens steht, kann man eine Realisierung surrealistischer Symbole sehen: sie ist das Asyl geheimnisvoller Könige, Mätressen, unheilbar Verliebter, stummer, dekadenter Melancholiker, einsamer Päpste, von Selbstmördern aus Liebeskummer, also Heimstatt aller, deren Phantasiewelt am realen Leben zerbrochen ist.

*bylo to sanatorium choromyslných
to křesné tajuplné město s kupolí
ohromná bibliotéka
jejíž romány se opakují vždy znova
těch blahoslavených světců
kteří opustili marné úkoly pro jeden
utkvělý polibek
pro jediný podvečer básně
pro jedinou píseň
pro jediné smutné slovo
těch kteří opustili vesmír marné nudy
pro jediný okamžik kouzelného poblouzení
jež opakují po celý svůj život
života
jak Budha nirvanu
(NEZVAL, Akrobat, S.144)*

Theoretisch reflektiert Nezval diese Opposition von realer und surrealer Welt in seiner 1934 erschienenen Schrift *Moderní poezie*, wo er sein Bekenntnis zum Surrealismus aus der Überzeugung ableitet, daß in der rationalen Alltagswelt das eigentlich Kreative im Menschen - die Phantasie - erstickt wird. Die Befreiung der geknechteten Psyche zu "menschlicher Natürlichkeit" wird zur höchsten Aufgabe der Kunst erklärt.

Vyšel jsem z předpokladu- a jeho důkazy jsou nabílední-, že to, co je dnes pokládáno za realitu, je okleštěnou realitou, realitou, která je vypuzena sama ze sebe do oblasti snu a imaginace, a o naší snaze vrátit jí co nejvíce jí samé, její totalitě, pokusit se o sjednocení protikladů snu a skutečnosti, rozumu a imaginace, naléztí bod, kde by se toto sjednocení uskutečnilo bez eskamotérství.

Tímto bodem je poesie (...) a to, co bylo nazýváno uměním poesie, která byla vědecky školou senzibility (...) (NEZVAL, Moderní poesie, přednáška, 9.1.1934, in: Dílo XXV, S.58)

Diese Formulierungen Nezvals integrieren natürlich schon die Ideen der Manifeste des französischen Surrealismus, man denke etwa an Bretons Bestimmung des Surrealismus in seinem 2. Manifest, die durchaus als Vorlage für Nezval anzusehen ist:

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. (André BRETON, Second Manifeste du Surréalisme, 1930, in: Les Manifestes du Surréalisme, Paris 1955, S.51)⁷⁹

Vor der Niederschrift des *Akrobat* waren bereits die Gedichtsammlungen *Básně na pohlednice*, *Nápisy na hroby*, *Blíženci* und das Poem *Diabolo* vollendet worden, die Nezval ursprünglich in einer gemeinsamen Ausgabe veröffentlichen wollte. Das ist deshalb erstaunlich, weil die drei erstgenannten Gedichtbände - nach eigenen Worten Nezvals - eine Reaktion gegen den Esoterismus und Artificialismus der Sammlungen *Pantomima* und *Menší růžová zahrada* darstellen und der Ausdruck seiner "Sehnsucht nach Einfachheit und Unschuld" sind; sie wollen den "Lyrisismus des Wirklichen" erfassen⁸⁰ im Gegensatz zu *Diabolo*, das neben *Židovský hřbitov* (1928) zu jenen Werken zählt, die die meisten "präsurrealistischen" Züge aufweisen. Betrachtet man die kompakten Vierzeiler der erwähnten drei Sammlungen näher, dann entdeckt man in der scheinbar "naiven" Behandlung alltäglicher Gebrauchsgegenstände (Ei, Regenschirm, Streichhölzer, Auto etc.) und Umgebungen (Petřín, Belvedere, Mähren u.a.) jene Doppelbödigkeit, die Nezval selbst als "Surimpressionismus" bezeichnet. Es handelt sich bei diesen Kurzgedichten eher um "magische Spiegel, mit denen er [Nezval] geheime spirituelle Bereiche entdeckt".⁸¹ In den unter dem Titel *Rakonstrukce* erschienenen Prosagedichten der

Sammlung *Nápisy na hroby* beobachten wir die Entfaltung dieser Lyrik zu einer "Art Analyse der Imagination" des Dichters;⁸² diese Analyse geht "rekonstruktiv" vor, indem sie die Erinnerungssplitter neu ordnet, die eine Kette bilden "zwischen Bewußtsein und Vision". Der Dichter entdeckt dabei die Fähigkeit, "sich in ein Instrument der visionären Funktion des Geistes zu verwandeln".⁸³

*Můj sen, jako by byl magnetisován moudrostí, již se dostalo
mým smyslem, řadí své vpomínky v suitu, která je inspirována
přechody mezi vědomím a viděním. (NEZVAL, Chtěla okrásit lorda Blamingtona, S.75)*

Nezval selbst zitiert in *Chtěla okrásit lorda Blamingtona* (1930) drei Prosagedichte aus der hier behandelten Sammlung (*Mezi dveřmi, Lovec spící, Přechody*),⁸⁴ die er als Beispiel für seine - später in *Předmluva k dosavadnímu dílu* (1937) erhobene - Behauptung anführt, daß sein "Surrealismus sehr frühen Datums" gewesen sei. Surrealistisch seien diese Gedichte deshalb, weil sie den Anfang einer neuen Darstellungstechnik bilden, die bereits der "Kurzschlußtechnik" der französischen Surrealisten entspricht⁸⁵, die in einer nackten Konfrontation extrem heterogener semantischer Ordnungen besteht.

*Otevřel jsem dveře a vstoupil na moře.
Nesl jsem svíci k velikému keři chaluh,
kde jsem se našel spícího ve dvandeti letech.
Pohleděl jsem mateřsky na meteority,
uhasínající nad hlavou toho maličkého,
zhasil jsem svíci, odcházeje po špičkách ke dveřím,
kde nad mým každodenním ložem odbíjely hodiny hodinu,
kdy je mi třeba odvrátiti se od oken
a spát.*

{NEZVAL, *Mezi dveřmi*, in: *Nápisy na hroby*, Praha 1926, S.38}

Hier wird die Wirklichkeit nicht mehr durch die Veränderung der *P e r s p e k t i v e* zu ihr poetisch verwandelt (wie in den Gedichten aus *Pantomima* oder *Menší růžová zahrada*), sondern durch einen Eingriff in ihre inneren Gesetzmäßigkeiten und Kategorien selbst, die durch rein poetische Neu-Montagen außer Kraft gesetzt werden, deren deformiertes Material aber weiterhin ablesbare Fakten

der Wirklichkeit bleiben, wie dies ja auch in den C o l l a g e n der bildenden Kunst der Fall ist.⁸⁶ Nezval war sich der erwähnten "Verwandtschaft" zur Darstellungstechnik der Surrealisten allerdings nur indirekt bewußt, wie seine Erklärung der drei zitierten Prosagedichte in *Chtěla okrát lorda Blamingtona* beweist:

Pak se mi zjevila skutečnost, aniž jsem ji potřeboval odvíati zlatem, ozařovaná střídním uhlím a sousedství, jež dirigoval můj duch, jemuž se dostalo poučení od slohu, který připustil kdysi z roztržitosti, a jenž vznikl nad samovolnými reflexy smyslů na dojem. (NEZVAL, Chtěla okrát lorda Blamingtona, S.76)

Als Motivation der Verknüpfung divergierender Details und Wirklichkeitsfragmente dient zunehmend der T r a u m , der die Motivation der kindlichen Optik (als Ursache der Verfremdung), wie sie in der ersten poetistischen Phase vorherrschte, ablöst. Freilich finden wir dieses Verfahren der "Kontextttransfiguration" schon in früheren Werken angedeutet (so z.B. im Sonett *Kldra* aus *Pantomima*), der Unterschied liegt nur in der hier vorherrschenden Filmtechnik des raschen Schnitts, der Schwenks und unterschiedlicher Nah- und Ferneinstellungen, die die Abfolge der Montageelemente determinieren.⁸⁷ Jedenfalls finden wir hier die Ansätze zu der späteren surrealistischen "synekdocheischen Perspektivik", wie sie Mukařovský in seiner Analyse des *Absolutní hrobař* beschreibt.⁸⁸

Schon in Nezvals zweitem poetistischen Manifest *Kapka inkoustu* wird die Rolle des Traums für die poetistische Verfremdungspoetik⁸⁹ und darüber hinaus für die kreative Entwicklung des Menschen erkannt; als Vorgriff auf die surrealistische Technik kann man folgende Aussagen lesen:

Logika je prdvě to, co dělá ze svítivých slov frdže. Logicky patř sklenice stolu, hvězda nebi, dveře schodům. Proto jich nevidíme. Bylo třeba položit hvězdu na stůl, sklenici v blízkost pianina a andělů, dveře v sousedství ocednu. Šlo o to, odhaliti skutečnost, dát jí její svítivý tvar jako v prvý den. Činil-li jsem to za cenu logiky, byla to snaha nadměru realistická. (NEZVAL, Kapka inkoustu, S.314)

Auf der Grundlage der futuristischen Entautomatisierungsthese und ihrer sprach- und zivilisationskritischen Ausrichtung basiert auch das surrealistische Bestreben, die Erinnerungskomplexe und imaginativen Assoziationen zu konkreten Sinneseindrücken zu verwandeln. So wird schon um 1928 der rein sprachliche Impuls zur Poesie (der "Duft der Worte"⁹⁰) ergänzt um die schöpferische Funktion der **E r i n n e r u n g**, die das unterbewußte Leben selektiv in das sprachlich formulierbare Bewußtsein hebt.

(...) nebude těžko vyložit si přeludný řád většiny básní, jež píše. Tento přeludný řád vzniká právě tím, že je v nich zbořeno zábradlí logické vedoucí tendence a že se v nich kráčí po schodišti volné obrazotvornosti, navozované vědy znovu utkvělými pocity a v tajemství ponořenými zděitky, že se po nich kráčí nikoliv k myšlenkovému soudu, nýbrž k citovému rozluštění (...) k co nejpřesnějšímu zaznamení toho, co v lidských citech a pocitech nenalézá mimo poezii žádného jiného jazyka. (Nezval, Prameny mé poezie, in: Kulturní služba, 1937, č.1, S.10-14, zit.aus: Dílo, XXV, S.230)

Auch das Poem *Diabolo* (1926), eine bibliophile Publikation ohne Seitennumerierung, stellt - laut Nezval - einen Bruch mit seiner "artistischen" Vergangenheit dar. Gemeinsam mit *Židovský hřbitov* (1928) dokumentiert es die Zuwendung Nezvals zur surrealistischen Darstellungsweise in dieser relativ frühen Periode, die auch von einer zunehmend kritischen Einstellung gegenüber dem Poetismus gekennzeichnet ist. Nezval selbst hat *Diabolo* nicht in seine Sammlung polythematischer Poeme *Básně noci* (1930) eingereiht, obwohl dieses Poem als erstes und einziges mit dem Untertitel *Básně noci*⁹¹ versehen war. Dafür mögen thematische und formale Gründe ausschlaggebend gewesen sein: Einerseits ist das Poem kein "Identifikationsgedicht", d.h. eine Darstellung der Problematik des Dichtens (wie die anderen Poeme), andererseits fehlt auch die kritische Reflexion der Imagination; das Poem verknüpft in spontaner Weise das dem Unterbewußtsein entstammende imaginative "Material". Auch formal entfernt sich *Diabolo* deutlich von der Apollinaireschen Vorlage. Das Poem entfaltet einen stark erotisch gefärbten Nacht-Mythos, der wohl auch hier rein äußerlich in den Rahmen eines Nachtspaziergangs komponiert ist, ohne freilich - wie die Poeme des *Zone*-Typs - den Spaziergang als Motivation der Motivverknüpfung einzusetzen.⁹² Auffällig ist außerdem, daß die für die polythematischen Poeme typische Alternation

zwischen 1. und 2. Person Sg. - ein Mittel des Ausdrucks persönlicher lyrischer "Bekennnisse" - durch die unpersönliche 3. Person ersetzt ist, wie ja überhaupt in *Diabolo* die Figuren ohne physische Konkrettheit auskommen müssen. Das Poem entwickelt sich auch nicht aus einem biographischen Anlaß, sondern einer "Modellsituation", einem Gefühlskomplex, der mit dem Instrumentarium grotesk-surrealer Verfremdung gestaltet wird. Kern dieses Komplexes ist eine typisch surrealistische "Obsession" sexueller Natur, die sich in einer nächtlichen Traumatosphäre entwickelt.

'Diabolo', ani vzpomínka, ani uměld konstrukce, nybrš diktát noci, která tě zaplnila a v níž nežiješ jinak než s prahnoucí touhou po bílém smyslném útesu...těžký sen za bílého dne bez vůně a bez naděje na cokoliv, sen postupující ruku v ruce s volnou dikcí.
(NEZVAL, Předmluva k dosavadnímu dílu, S.27-28)

Das Poem weist eine sehr lose Komposition auf; im Mittelpunkt steht die Entwicklung der sexuellen Metaphorik⁹⁴, die alle anderen semantischen Bereiche durchdringt - nach dem der "schwarzen Romantik" entstammenden Motto: *jed noci lék noci* ("Gift - der Nacht Arznei"):

*Noc smutečnǐ sukně visí
přes zdbradlí na nábržeží
přehozena přes košili s krajkami
Dáma se koupe
Lázeňský host stojí nachýlen
Černé mydlíny zahalují lázeň [1]*

*Noc smutečnǐ sukně z níž vypadl vějíř
Zatím co se jím ovláá lázeňský host
jeho stín se objímá se stínem dámy na nábržeží
kdykoliv se vynořil bok neznámé koupající se
pohleděli na sebe
Pak odcházelá dáma vidouc na svém stínu stín
jenž jí sahá na kolena [6]*

(NEZVAL, *Diabolo*, Praha 1926)

Die "präsurealistischen" Elemente sind vor allem durch eine bewußte Verschleierung, ja Verdrängung aller autobiographischen, raum-zeitlichen und kausalen Bestimmungen des Lebens charakterisiert, die sich in der Nacht auflösen und nur mit Mühe einen Handlungstorso erahnen lassen (die Geschichte eines Ehebruchs). Diese

Fragmentierung der Personen und des Geschehens weist auf die spätere typisch surrealistische Vorliebe für die Synekdoche ebenso voraus, wie die der grotesken Poetik entstammende animistische Dingbelebung bzw. Verdinglichung belebter Wesen, ihre Mechanisierung.⁹⁵

Am Rande dieser grotesk-surrealen Metaphorik finden wir aber auch noch jene typisch poetistische Motive, die freilich zu einem wesentlichen Teil Nezval selbst der Gruppe vermittelt hatte: die Vorliebe für urbanistische Themen (Bars, Hafenkneipen, Jazzmusik, Prostituiertenmilieu) sowie die exotische Verwendung von Personen aus dem kirchlichen Bereich (Priester, Mönche, Ministranten). Anders als im kubofuturistischen Urbanismus und seiner poetistischen Variante bildet die Stadtszenerie keinen äußeren Ort eines utopisch übersteigerten Lebensgefühls, sondern taucht in verzerrten "Tagesresten" und völlig transformiert im Traumstrom auf. Auch das wörtliche Zitat eines ganzen Gedichts, das später unter dem Titel *Barkarola* in die Sammlung *Pět prstů* (1932) aufgenommen wurde, hat hier einen reinen Stimmungseffekt, der gleichsam die romantische Komponente der "Nachtseite" repräsentiert.

Zidovský hřbitov gilt auch bei P. Winczer als "prä-surrealistisches" Poem,⁹⁶ ja als eine der nicht eben zahlreichen authentischen Realisierungen des surrealistischen Programms in der tschechischen Lyrik, da sich Nezval nur in wenigen Fällen den "extremen Äußerungen" der französischen Surrealisten anschloß;⁹⁷ für ihn blieb auch im Surrealismus das Interesse am Neu-Sehen der Alltagswirklichkeit immer lebendig. So kommt auch Winczer in seiner komparatistischen Analyse zu der hier vertretenen Auffassung, daß Nezvals Zuwendung zum Surrealismus aus seiner persönlichen Kunstauffassung und Weltansicht erwächst. Winczer sieht in der motivierenden Funktion des Traums das entscheidende Kriterium für die Zuordnung dieses Poems zum Surrealismus.⁹⁸ Nezval hat das Poem bezeichnenderweise seinem Freund J. Štyrský gewidmet, mit dem er seine ersten surrealistischen Aktivitäten (Traumprotokolle, Séancen, Wahrsagen u.a.) gemeinsam entwickelte, ohne dazu unmittelbar vom französischen Surrealismus angeregt worden zu sein.⁹⁹ *Zidovský hřbitov* entwickelt sich aus einem fixen Erinnerungsbild - einem schwarzen Landauer im Hof eines Kaufhauses und aus Assoziationen bei einem Spaziergang durch das Judenviertel Prags.¹⁰⁰ Das Prosagedicht *Přechody* aus *Nápisy na hroby*¹⁰¹

realisierte schon früher diese Vorstellungen. Der thematische Ausgangspunkt ist Nezvals Interesse an der geheimnisvollen Atmosphäre alter Sagen und Legenden (wie der Golem-Sage), die er in ein Traumgeschehen weiterverwandelt. In seinem Roman *Jak vejce k vejci* schreibt er dazu:

Imaginace nikdy nespt. Chdpe se všech věcí kolem nás a tvoří z nich legendy. Zatímco rozum myslí, imaginace bez ohledu na jeho poznání se vrací sama k sobě a stává se souvislým snem. Neznám všech složek, které se rozevzdučí v mé obrazotvornosti při slově ghetto! Odlučují se od svých původních uddlostí, s nimiž jsou spjaty, proměňují a mísí se v mé fantazii s jinými cizorodými, imaginace je zpracovává a vytváří z nich básně. Z mých snů se nedá vyvodit žádná poučka. Žijí samy o sobě, nezávislé na skutečnosti, a níž se odlepily. (NEZVAL, *Jak vejce vejci*, Praha 1933, zit.aus: JELÍNEK, V.Nezval, *strojepis*, S.110)

So bildet *Židovský hřbitov* den ersten Versuch einer surrealistischen "Mythisierung" eines Ortes. Vergleichbare Züge weisen die später entstandenen surrealistischen Werke, der Gedichtband *Praha s prsty deště* (1936), in den auch *Židovský hřbitov* eingereicht ist, und der Prosaband *Pražský chodec* (1938), auf - beides Werke, die gleichfalls Prager Spaziergänge und Impressionen poetisch umgestalten.¹⁰²

Das Poem *Židovský hřbitov* beginnt mit einer genauen Zeit- und Ortsangabe: 21. November 1921, Sonnenuntergang. Der lyrische Held wandert vom Petřín herunter in die Prager Altstadt. Der erste mysteriöse Vorfall begibt sich vor einem Trödel Laden vor Ladenschluß: über der Tür ist eine Jahreszahl zu erkennen, deren Ziffern sich verstellen, bis das Geburtsdatum des Helden auftaucht. In einer Abschweifung, die das Geschehen unterbricht und gleichsam eine rationalisierende Erklärung geben soll, wird berichtet, daß es sich dabei um das Todesdatum des Alchimisten gehandelt habe, der als Gast des Rabbi Löw eines Tages verschwunden war und seinen Kopf in einer Vitrine zurückgelassen hatte - genau ein Jahr vor dem großen Brand des Ghettos. Die Traumhandlung entwickelt sich in komplizierten Vor- und Rückblendungen; geheimnisvolle Vorzeichen entpuppen sich überraschend als Glieder der Handlungskette, die Metaphorik tritt in den Hintergrund. Der Held betritt eine Kneipe, die sich als Bordell herausstellt (mit Mädchen jüdischer Abstammung) und folgt einem der Mädchen in das Haus mit der - jetzt unsichtbar gewordenen - Jahreszahl.

Beim Abschied blickt er in ihre "schrecklich alten reglosen Augen". Bevor er weggeht, gibt sie ihm aus einem kleinen Beutel einen Stein und läßt ihn durch das Fenster auf den Judenfriedhof blicken. Von Selbstvorwürfen gepeinigt begegnet er später vor dem Bordell noch einmal dem Mädchen und verfolgt es haßerfüllt bis in den Friedhof, wo sie an einem Grab einen hebräischen Text betet und sich einen jener Steine nimmt, die dort auf den Grabmälern liegen. Der Held würgt das Mädchen und flieht in Panik nach Hause, wo er sich wie in einem Gefängnis fühlt und in einen tiefen Schlaf sinkt. Am Morgen wird er geweckt und will seiner Freundin das Erlebnis gestehen. Zum Beweis für die Realität des Geschehens will er das Steinchen vorzeigen, zieht aber statt dessen einen Brocken Gold hervor. Um die Freundin zu überzeugen, führt sie der Held zum Bordell, an dessen Stelle freilich nur ein zugemauertes Haus steht; die geheimnisvolle Jahreszahl ist von einem Taubenflügel verdeckt und an der Stelle des Trödelladens wartet ein Totenwagen mit offenem Sarg. In ihm liegt die alte Frau aus dem Trödelladen. Welche persönliche Bedeutung der Held (Nezval) dem mysteriösen Vorfall beimißt, wird im vorletzten Bild des Poems - einer Art "Scheinerklärung" - deutlich. Durch das scheinbar harmlose Ausklingen des Vorfalls wird jedoch der Glaube an die Möglichkeit solcher absurder, grotesker Vorfälle im Alltagsleben um so mehr bestärkt, die "Realität" des Traums hervorgehoben.

*Ležela tam židovská stařena s otevřenýma očima
poznal jsem ty drahocenné staré oči plné světel
poznal jsem ty drahocenné mrtvé oči beze světel
řekli mi že je to poslední žena která rozuměla hvězdopřavectví
odvezl jí na židovský hřbitov
a já jsem položil na její náhrobek zlatý kámen
bez zlata*

*Později jsem se otázel historiků na smysl letopočtu jenž mne poděsil
byl to úmrtí den alchymisty
bylo to datum mého narození
(NEZVAL, Židovský hřbitov, Praha 1928, S.29 u.31)*

1930 erschien das 123 Seiten umfassende Buch *Chtěla okrdst lorda Blamingtona* mit dem Untertitel *Poesie a analyza*. Dieses Werk ist genremäßig kaum einzuordnen; Nezval faßt in ihm alle seine

bisherigen dichtungstheoretischen Ideen zusammen, um sich damit endgültig vom Poetismus zu verabschieden (ohne sich aber ausschließlich dem Surrealismus zu verschreiben).¹⁰³ Nezval beschreibt in diesem Werk seine ersten surrealistischen Versuche sowie einige Träume, unter denen der *Sen o lordu Blamingtonovi* die zentrale Stellung einnimmt; hinzu kommt weiters sein surrealistisches Drama *Modrý jelen* aus dem Jahr 1926.¹⁰⁴

Nezval gelingt es in diesem seltsamen Montagetext, einen komplexen Überblick über die poetische Welt des Poetismus zu liefern, den er gleichzeitig als "Schlüssel zu seinem inneren Leben" versteht. Schrittweise führt er dem Leser die allmähliche Vertiefung seiner dichterischen Sicht vor Augen, von der schon beschriebenen Verfremdungsästhetik des frühen Poetismus über die Entdeckung der Traum- und Erinnerungsmetamorphosen bis hin zur reinen Phantastik mit dem Ziel, die "Erinnerung an etwas wiederzugeben, was wir noch nicht gesehen haben".¹⁰⁵ Nezvals Autoreflexion hat hier ihr bisher höchstes Niveau erreicht; so versucht er etwa mit einer fast wissenschaftlichen Akribie ein "Röntgenogramm" seiner Imagination in verschiedenen Diagrammen wiederzugeben (*diagram souvstañnosti, asociace barev, diagram dvojic*), die einer eigenen Analyse wert wären.¹⁰⁶

Könnte man die bisherigen präsurrealistischen Versuche als gelegentliche "Sonden" ins Unterbewußte und als vereinzelte stilistische Experimente betrachten, so dringen seit 1930 immer mehr irrationale Elemente in das Schaffen Nezvals ein. Dafür gab es ebenso dichterische wie existentielle Gründe. Der komplizierte Prozeß einer neuerlichen Rekapitulation der dichterischen Konzeption spiegelt sich in den großen Poemen *Edison* (1928) und *Signál ěasu* (1931).¹⁰⁷ Der Untertitel der bibliophilen Ausgabe von *Signál ěasu* lautet nicht zufällig *Panychida za Edisona* und weist damit auf den engen Zusammenhang beider Poeme hin. Beide Werke sind Nezvals Beitrag zur Zeit- und Todesproblematik, die seit Ende der Zwanzigerjahre die tschechische Lyrik dominierte. Diese hatte sich in zwei Flügel aufgeteilt - den der avantgardistisch-surrealistischen Poesie und den der sog. "spiritualistischen", abstrakt-intellektuellen Lyrik. Die Vertreter dieser zweiten Richtung, die freilich in ihrem künstlerischen Profil stark untereinander differieren,

Fr. Halas, V. Holan, V. Závada und J. Zahradníček (dieser war der Hauptvertreter der religiösen Richtung), beschäftigten sich mit allgemeinen Problemen der menschlichen Existenz und ließen in ihre Dichtung ein ausgesprochen tragisches Lebensgefühl einfließen.

Sowohl in *Edison* als auch in *Signál času* behandelt Nezval das Thema der Sinnlosigkeit des Lebens angesichts des Todes und der zerstörerischen Kraft der Zeit, wobei er den dichterischen Akt wie auch jegliche Art der Kreativität als sisyphushaften Kampf gegen die Vergeblichkeit und Leere des Lebens auffaßt. Während aber in *Edison* das Faktum des ewigen Neubeginns als Lösung der Existenzproblematik akzeptiert wird, erfolgt in *Signál času* angesichts des Todes des Erfinders eine neuerliche Relativierung des individuellen menschlichen Schicksals wie auch der gesamten historischen Realität. Es überwiegt die Überzeugung, daß das Leben nur im Augenblick zu fassen sei. Trotzdem findet Nezval einen Weg zur Überwindung des Todes, indem er ihn als Rückkehr des Menschen zur Natur akzeptiert, 108 ähnlich wie er den Traum als die Möglichkeit zu unbegrenzten Metamorphosen der Persönlichkeit betrachtet, die den Menschen mit der gesamten Natur und allen Lebenserscheinungen eins werden lassen. Das Poem endet mit der surrealistischen Kritik an der gesellschaftlichen Entfremdung, welcher der Traum als Realisierung der echten menschlichen "Natürlichkeit" entgegengestellt wird.

*viděls směšnou profanaci svědomí
rád se uchyluješ do bezvědomí
z jehož říše se rodí tisíc tvorů
moje vděčen je jak tanec meteorů
měníš neurčitě prvky na zlato
hledáme tě pravd lidská podstata
je to groteskní a stokrát tě to zkruší
vidět jaké prvky skládají mou duši
(NEZVAL, Signál času, zit.aus: Básně noci, 7.vyd., Praha 1966,
S.136)*

Damit steht *Signál času* gleichsam am Ende der Entwicklung, die mit dem *Podivuhodný kouzelník* begonnen hatte, in dem Nezval erstmals das Prinzip der "Verwandlung" als Lebens- und Kunstmaxime propagiert und intuitiv das Unterbewußte als authentische Interpretation der Imagination und Phantasie bezeichnet hatte. In *Signál*

Šasu wird außerdem erstmals ganz klar, daß Nezval den Begriff der Kindheit (und ihre verfremdete Position zur realen Erwachsenenwelt) ersetzt durch das Prinzip des *T r a u m s*; diese Ersetzung wird auch in seinem Vortrag *Moderní poesie* (1934) endgültig formuliert.

Die neue Einstellung Nezvals wird noch deutlicher in *Historie šesti prázdných domů* (in *Pět prstů*, 1932), das die letzte Rekonstruktion seines kindlichen Lebens und der Genese seiner Imagination darstellt. Im Gegensatz zu *Vyznění* in *Akrobat* haben wir es hier nicht mit einer Suche nach jener naiven Gefühlswelt zu tun, die eine Rückkehr aus der erstarrten Alltagswelt wenigstens in der Dichtung ermöglichen soll. Nezval geht es hier um eine Erklärung jener unergründlich-bedrohlichen Stimmung, jener Visionen und Träume, die aus dem Unterbewußten aufsteigen.

..šest domů ve mně zanechává dojem prázdná, a v tomto strážideálním prázdnu již bez mého vlivu a jakoby proti mé vůli se zjevují obrazy, které jaem nečekal, které jako bych byl ani nevyšnil.. (NEZVAL, Předmluva k dosavadnímu dílu, S. 48-49)

Das dichterische Schaffen wird für Nezval zu einem Instrument der Aufdeckung von Tiefenschichten des Ich und wächst damit über seine rein ästhetische Funktion hinaus, indem es "ein System von vielfältigen und gutgezielten Attacken auf die Imagination und Vorstellungswelt" entwickelt.¹⁰⁹

Die sechs leeren Häuser sind Symbole der einzelnen Lebensstapen, die mit der pränatalen Phase beginnen und mit dem unbewohnten sechsten Haus (dem Tod) enden. Nun hat aber der Tod für Nezval seinen metaphysischen Schrecken verloren, er begreift ihn als jene "Grenze", die uns erst das Leben lieben lehrt, eine Auffassung, die an *Signdl Šasu* anknüpft, zumal der Tod den Menschen wieder endgültig in das erste, leere Haus zurückführt - in den Mutterschoß. Auch hier erkennen wir Nezvals starke Mutterbindung, die wir schon in seinem Poem *Podivuhodný kouzelník* entdeckt haben. Mehrfach vergleicht Nezval die Sehnsucht nach der Geborgenheit des Mutterleibs mit einer "Flucht" des Dichters aus der realen Welt in die Phantasie und verbindet diese "Rückkehr" mit der regressiven künstlerischen Technik des Surrealismus.

Matko

Jsem prondsledovdn týmiž vidínami které prondsleduji
Chtěl bych zůstat na vědycky tam dole
Mezi vitrinami potvůrek fantasie
Tak nerád vycházím z chatrného panoptika
Na tržiště kde se popravuje skutečnost
To je historie druhého prádlného domu
Předloni jsem přijel automobilem shlédnout jeviště svých
prvních vzpomínek
V ničem jsem se nepoznal co tedy s realismem
Jen cítím že zahrneme na chodbě doleva
Zvlášt' mne mrzelo že se tu neshlédvám s někdejšimi
tapetami
A panoptikum vyjadřuje můj pocit přesněji než dům sám
sebe
(NEZVAL, Historie šesti prázdných domů, in: Pět prstů, Praha 1932,
S.15)

Trotz des scheinbaren chronologischen Rahmens der sechs leeren Häuser gilt im Poem freilich nicht die irreversible Chronologie der autobiographischen Abfolge von Ereignissen und Stadien. Vielmehr entwickelt das Poem kompliziert einander überlagernde und ineinander verschachtelte Bewußtseins- und Erlebnisschichten.¹¹⁰ Die Gesetzmäßigkeiten des Traums beherrschen die gesamte Komposition. Auch hier wird die Wahl des neuen dichterischen Prinzips gesellschaftskritisch begründet.

A to všechno proto že jsme nahlédli do prádlného domu
Neklid je probuzen během po schodech a nahlíží do
pokojíku kde se suší střeva
Střeva jak obrovské helikony
Hle jaké podivné bytosti jsem miloval
A pak by chtěli abych se oddával jednostrannému
humanismu
Ti lidé kteří vedou vdlky
Ti lidé před nimiž stále utíkám
Mezi obrovské sudy do sklepa kde pluje led
K rozpdraným kravám do ještě podivnějšího labyrintu
Lidskost je krádný pojem
Ale pravd posete je tam
Tam dole mezi sudy a mezi střevy
(NEZVAL, Historie šesti prázdných domů, S.17)

Während Nezval in seinem Vortrag *Co je poesie* 1932 noch betont, daß das Unbewußte erst allmählich in die Poesie eindringe, bekennt er sich in *Moderní poesie* (1934) - jenem Vortrag, der die Gründung der tschechischen Surrealistengruppe und die Publikation des ersten surrealistischen Manifests vorbereitete - voll zum französischen Surrealismus und erhebt den Traum zum neuen Pfeiler seiner dichterischen

schen Inspiration und poetischen Erneuerung.¹¹¹ Hier findet Nezval auch zu einer neuen Festlegung der praktischen, d.h. "ethischen" Funktion der surrealistischen Poesie: Indem sie den Menschen das absolute Leben der kindlichen Unmittelbarkeit nicht mehr bloß (illusionär) s e h e n , sondern in allen Ebenen seiner Persönlichkeit f ü h l e n läßt, schafft sie die Grundlage zu seiner Emanzipation und individuellen Befreiung.

Báseň má však v moci něco jiného (...) Jít se může uskutečnit, ovšemže imaginárně, znovunalezení oné bezmezné svobody, kterou jsme měli v dětství, dokud nás sociální bytí nepřipoutalo ke skutečnosti jako k okovu, jít se dostává svoboda dětské fantazie na vyšší bázi, jít se znovunalezení emocionálnosti skutečnosti, tak jak hovoří oné pudové bytosti v člověku, kterou sociální bytí tak radikálně zglajchšaltovalo. (NEZVAL, Moderní poezie, S.53)

A n m e r k u n g e n

1. Vgl. Antonín JELÍNEK, Vítězslav Nezval, Praha 1961 sowie die erweiterte und verbesserte maschinschriftliche Fassung dieser Studie: Vítězslav Nezval (Studie o jeho poezii z let 1918-1938), die undatiert ist, wohl aber aus den Sechzigerjahren stammt. Weiters vgl. Jan TOMEŠ, K českému surrealismu, in: Magnetická pole [Anthologie des Surrealismus], Praha 1967, S.99-112; Pavol WINCZER, Medzi Apollinairom, surrealizmom a Nezvalom, in: Komparatistika a genológia, Acta Facultatis philosophicae Universitatis Saarikanae, Literárnovedný zborník 4, Bratislava 1973, S.161-172; ders., Poetika básnických smerov, Bratislava 1974; Marketa BROUSEK, Der Poetismus, München 1975; Peter DREWS, Devětsil und Poetismus, München 1975; Christa HANSEN-LÖVE, Die tschechische Avantgarde-Kunst der Zwanzigerjahre - Der Poetismus. Phil.Diss., Wien 1975; Vladimír MÜLLER, Der Poetismus, München 1978. Die hier genannten Studien führen als prä-surrealistische Werke im allgemeinen auch jene an, die auf S.313 dieses Artikels von mir genannt werden; VL.MÜLLER nennt als einziges Beispiel eines "Traum-Gedichts" Nezvals "Vlak jenž projel parkem" aus der Sammlung *Pantomima*, Praha 1924, vgl. MÜLLER, S.107-112.
Zur Annahme eines "latenten" bzw. "intuitiven" (Prä-)Surrealismus vgl. M.BROUSEK, op.cit.S.98, die in Anlehnung an Paul Dermée auch die Bezeichnung "nicht-bewußter" Surrealismus verwendet: "Heute - nachdem wir Nezvals gesamtes Werk kennen - dürfen wir feststellen, daß bereits nach 1924 in seinen poetistischen Gedichten charakteristische Elemente post-apollinairischer imaginativer Lyrik auftauchen, jener Lyrik, die ich mit den Worten des französischen Dadaisten und Surrealisten Paul Dermée als einen 'nicht-bewußten' Surrealismus bezeichnen möchte."

Diese Unterscheidung Dermées zwischen einem post-apollinaireschen ("nicht bewußten") Surrealismus und einem Bretonschen ("bewußten" oder "beabsichtigten") Surrealismus, deren Bindeglied die Imagination darstellt, entspricht auch der Auffassung K.Teiges und V.Nezvals, die um die Mitte der Dreißigerjahre die Lyrik des Apollinaire-Kreises als "latenten" Surrealismus bezeichneten und den Poetismus damit verglichen - vgl. K.TEIGE, Deset let surrealismu, in: Surrealismus v diskusi, red. L.Štoll, K.Teige, Praha 1934 und V.NEZVAL, V čem se poetismus stýkal se surrealismem, in: Surrealismus, Praha 1936 und V.NEZVAL, Moderní básnické směry, Praha 1937. - Von einer "geistigen Disposition" zum Surrealismus in den Zwanzigerjahren spricht Nezval auch im ersten tschechischen surrealistischen Manifest - V.NEZVAL, Surrealismus v ČR - vom 28.3.1934.

Zur **V e r m i t t l u n g** des französischen Surrealismus: Teige war mit den meisten bedeutenden Vertretern der zeitgenössischen ausländischen Avantgardegruppen in Briefkontakt und unternahm auch mehrere Auslandsreisen (1922, 1924, 1927 nach Paris, 1925 in die Sowjetunion), von denen er jedesmal reiches Material mitbrachte, das er augenblicklich publizierte und in sein eigenes System integrierte. Diese Tendenz zur Übernahme ganzer komplexer Modelle (aus internationalen Quellen) äußert sich am anschaulichsten in der Redaktion der Zeitschriften dieser Periode, die ein lebendiges Bild der spezifisch tschechischen "Kultur-Montage" vermitteln. Dieser Prozeß der Integration ausländischer Modelle in die einheimische Kultur ist noch viel zu wenig erforscht. V.a. wäre dazu die Analyse der literarischen Hinterlassenschaft Teiges erforderlich, aus deren Beschreibungen hervorgeht, wie rasch und intensiv Teige alle ausländischen Publikationen rezipierte und sorgfältig exzerpierte. Vgl. dazu Miloslav BOHATEC, Literární pozůstalost Karla Teiga, in: Literární archiv II, 1967, S. 219-222. - Ein Überblick über die Hinterlassenschaft Teiges wurde von Růžena HAMANOVÁ zusammengestellt: Karel Teige, Literární pozůstalost 736, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha 1968.

Als weiteren Vermittler des französischen Surrealismus kann man den in Paris lebenden tschechischen Schriftsteller und Korrespondenten der "Lidové noviny" Richard Weiner annehmen, von dem Jindřich Chaloupecký behauptet, er sei der einzige tschechische Autor gewesen, der schon Mitte der Zwanzigerjahre den Sinn des Ersten surrealistischen Manifests verstanden habe, und auf ein Referat Weiners vom 22.10.1924 in den "Lidové noviny" verweist. Über die Beziehung Weiners zur Gruppe "Le Grand Jeu" vgl. J. CHALOUPECKÝ, Richard Weiner a český expresionismus, (Maschinschr.) Praha 1975, wo auch weitere einschlägige Literaturangaben zu finden sind. - Außerdem wäre die Rolle der *Devětsil*-Maler Josef Šíma, Jindřich Štyrský und Toyen, die sich öfter und lange in Paris aufhielten, zu beachten.

Weiters zur Surrealismus-Rezeption in der ČR der Zwanzigerjahre vgl. František GÖTZ, Jasnící se horizont, Praha 1926 und ders., Tvář století, Praha 1929 und v.a. Václav ČERNÝ, Ideové kořeny současného umění, Praha 1929.

Stücke französischer Surrealisten und Dadaisten wurden im "Osvobozené divadlo" ab 1926 aufgeführt, z.B. 1926 in der Regie von Jindřich Honzl G.Apollinaires "Prsy Tiresiovny" (als Buch 1926), 1928 in Honzls Regie "Král Ubu" von A.Jarry, von J.Cocteau "Orfeus" und von G.Ribémont-Dessaignes "Peruánský kat". Überblick über die Aufführungen im OD in: 10 let Osvobozeného divadla, sborník stud., red. J.TRÁGER, Praha 1937. Schon 1927 kam Philippe Soupault das erste Mal nach Prag.

2. Vgl. F.X.ŠALDA, Dvě přednášky, in: O nejmladší poesii české, Praha 1928: *V 'Diabolu' a pak v některých básních 'Nápisů na hrobech' a 'Básně na pohlednice' přiblížil se Nezval co nejvíc surrealismu a jeho přímo mechanickému vyndšení představ z podvědomí a zapisování jich* (S.74). Vgl. dazu auch Ladislav KRATOCHVÍL, Kouzelník Nezval (K II.vydání "Pantomimy"), in: Listy pro umění a kritiku, IV, 1936, S. 132-141.
3. Unterstützt werden diese Behauptungen durch Nezvals eigene Werkinterpretationen in: Předmluva k dosavadnímu dílu - in der 2. Ausgabe des Buches "Most" (1. Auflage 1920) im Jahr 1937, S.13-61.
4. Im nächsten Band des WSLA (5, 1980) werde ich das lyrische Werk Konstantin Biebls (v.a. sein Poem *Nový Ikaros*) in seinem Zusammenhang mit dem Surrealismus darstellen. *Nový Ikaros* kann als Schlüsselwerk im Übergang vom Poetismus zum Surrealismus gelten. Biebl erhielt für sein Poem zwar 1929 den Verlagspreis von "Aventinum" (als eine "Autobiographie der Nachkriegsgeneration"), formal konnten die Zeitgenossen das Poem jedoch kaum einordnen; ein Teil der zeitgenössischen Kritik warf Biebl kompositorische Nachlässigkeit und mangelnde Reife vor, nur wenige sahen diese Eigenschaften schon als Übergang zum Surrealismus- vgl. die für die Periode typische Kritik von A.M.PÍŠA, Smysl Bieblova Nového Ikaru, in: Host 8, 1928-29, und PÍŠA, Dvacátá léta, Praha 1969, S.328-340, der die Avantgarde schon in seinem Buch *Směry a cíle*, Praha 1927 kritisiert hatte. Eine positive Wertung erfuhr das Poem Biebls durch F.GÜTZ, Bieblův "Nový Ikaros", in: Rozpravy Aventina, IV, 1928-1929, č.15, S.145: *Trvám, že Bieblova forma je h o m o - g e n n í t v a r jeho lyrických obsahů..je to..strašně upřímná apověď dítěte svého věku.* Die präsurealistischen Züge in Biebls Poem sind aus der intensiven Auseinandersetzung mit Apollinaires "Zone" in der tschechischen Lyrik der Zwanzigerjahre erklärbar, vgl. Z.PEŠAT, Apollinairovo Písmo a dvě fáze české polytematické poezie, in: *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966, S.122 und P. WINCZER, *Poetika...*, S.116.
5. František HALAS, *Sépie* (1927), Vladimír HOLAN, *Blouznivý vějíř* (1926), Vilém ZÁVADA, *Panychida* (1927).
6. Zur Behauptung der kontinuierlichen Entwicklung vom Poetismus zum Surrealismus vgl. V.EFFENBERGER, *Realita a poesie*, Praha, 1969, S.209 und Pavol WINCZER, *Poetika...*, S.79ff.: *surrealizmus v podstate zavrhuje vývinovú líniu, ktorá sa začala poetizmom. Sú tu smery v mnohom príbuzné. Plynulý, nepolemický priebeh prechodu do nového smeru podporovalo aj to, že v prvej vývinovej fáze surrealizmu ide o bývalých poetistov, o V.Nezvala a K.Biebla. Najmä u Nezvala nemožno hovoriť o náhlej prestavbe poetiky, ale skôr o prevrstvovaní, pričom poetistický základ ostáva i v surrealistickom období prítomný, či už latentne alebo otvorená..* (S.81). Winczer geht davon aus, daß Poetismus und Surrealismus nur zwei Phasen ein-und derselben Entwicklung dargestellt haben; zwei Stufen im Prozeß der Entfernung von der traditionellen monothematischen Komposition (op.cit. 138, Anm.9). Vgl. auch Ludvík KUNDERA, *Wundersamer Zauberer, Akrobat und moderner Klassiker*, Vorwort zu V.NEZVAL, *Auf Trapezen. Gedichte*, Leipzig, 1978, S.5-23

7. Aus der zeitgenössischen Kritik sei als Beispiel einer der engagierten Kritiker der Poetisten, A. M. PÍŠA, zitiert: *Teige chtěl a tout prix vyvolat k životu nějaký nový -ismus, jenž by mohl nésti značku Made in Czechoslovakia (Směry a cíle, Praha 1927, S.82).*
8. Vgl. dazu V. EFFENBERGER, *Výtvarné projevy surrealismu, Praha 1969, S.90: Přebuznost mezi poetismem a surrealismem, projevující se zejména ve vztahu k imaginaci, vyplývala zajisté ze společných genetických pramenů v kubismu, futurismu i v dadaismu, nepřestávala však proto být pouhou přebuzností, v níž se vyvíjely obě koncepce zcela odlišně. Vgl. ders., K. Teige, Výbor z díla II, Zápasy o smysl moderní tvorby, Praha 1969, S.698.*
9. Zur Unterscheidung des poetistischen und surrealistischen Lyrikmodells vgl. die Arbeiten von Oskár ČEPAN, *Jazykové predpoklady montáže v poésii*, in: *Litteraria IX, Bratislava 1966, S.43-72* und Viliam MARCOK, *O možnostiach štrukturálnej analýzy nadrealistickej poézie*, in: *Slovenská literatúra, XIII, 1966, č.2, S.173-179.*
10. Vgl. V. NEZVAL, *Z mého života, 2.vyd., Praha 1961, S.22.* Nach WINCZER, *Poetika, S.113* beschleunigten die Impulse aus dem Werk Apollinaires bei Nezval und Biebl die "Erkenntnis der eigenen schöpferischen Dispositionen und das Finden einer eigenen Sprache..".
11. Vgl. EFFENBERGER, K. Teige, *Výbor II, S.699.*
12. Vgl. A. JELÍNEK, *V. Nezval, strojopis, S.68; Jacek BALUCH, Poetyzm, Wrocław, 1969, S.70: ..Nezval..pozostał w jakimś sensie poetystą niezależnie od tego, czy tworzył w konwencji surrealistycznej czy wręcz socrealistycznej. - Vgl. weiters L. KRATOCHVÍL, op.cit. 133; L. KUNDERA, op.cit.16-17; Aleš HAMAN, *Nezval a Halas, in: Česká literatura, XV, 1967, S.312-341.**
13. Nezvals zum Surrealismus gerechnete Gedichtbände sind: *Zena v množném čísle (1936), Praha s prsty deště (1936), Absolutní hrobař (1937)*. Als "Übergangssammlungen" zum Surrealismus gelten: *Sklaněný havelok (1932), Pět prstů (1932), Zpáteční lístek (1933), Sbohem a šáteček (1934, alle Praha)*. Nezval selbst sieht sich mit dem Band *Absolutní hrobař* am Beginn einer neuen, rein surrealistischen Schaffensphase, weil er den "psychischen Automatismus" vollständig ersetzt durch "Objektivierung und Konkretisierung der konkreten Irrationalität". NEZVAL, *Most, 2.Ausg. Praha 1937, S.60: .. vidět v celém svém dosavadním díle od 'Mostu' až po 'Pražského chodce' jednu široce rozvětvenou větu skladby, jejíž druhá věta se před ní již delší čas rysuje v celkovém vzhledu, dosti odchýlném od první věty. Zatím co první věta obráží i se všemi svými oklikami a divagacemi, na něž se snažil vrhnout světlo, větším dílem asociativní automatismus, zprvu neuvědomělý, později uvědomělejší a prohloubenější, vždy však promítaný na čelo subjektivního lyrického já, druhá věta, jež byla naznačena již nejednou během první věty a jež bude zahájena uvědoměle cyklem básní, nazvaných 'Absolutní hrobař' a knihou nadreálných příběhů s nedefinova-*

telných ulic, klade si za své moto úsilí o spontánní a systematickou objektivaci a konkretisaci iracionálně-subjektivních, z asociativního automatismu prýšticích obrazů, o jejich objektivaci a konkretisaci na základě systematického využití těch vnitřních mechanismů, které tvoří během spánku snovou práci, v paranoji blud..

14. Die gesammelten Manifeste, Essays und kritischen Aufsätze Nezvals erschienen im Rahmen seiner Gesamtausgabe in drei Bänden in Prag im Verlag "Československý spisovatel": Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu, Dílo XXIV, Praha 1967; Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941, Dílo XXV, Praha 1974; Eseje a projevy po osvobození (1945-1958), Dílo XXVI, Praha 1976. (Diese Ausgabe wird zitiert als "Dílo").
15. Zum architektonischen bzw. architekturtheoretischen Schaffen Teiges in den Zwanziger- und Dreißigerjahren vgl. V.EFFENBERGER in: Realita a poesie, Praha 1969, S.200ff, sowie Effenbergers Nachwort in: K.TEIGE, Výbor z díla I(Svět stavby a básně), red. J.Brabec, V.Effenberger, K.Chvatík, R.Kalivoda, Praha 1966, S. 575-619 und Výbor z díla II, S.679-727. Teige war 1929/30 Dozent am Deutschen Bauhaus, mit dem er seit 1923 in Kontakt stand. Das Gegenstück zu Teiges drittem und letztem poetistischen Manifest (Báseň, svět, člověk, 1930) stellt die Studie "Architektura a třídní boj" dar (in: ReD, III, 1931, č.10, S.297-310), die seinen "Rückzug" in die Architektur ankündigte.
16. Vgl. PÍŠA, Poesie své doby, 2. vyd., Praha 1946, S.34. Nezval selbst nennt die Abmätzung seines dichterischen Prinzips als Hauptgrund für den Übergang zum Surrealismus: NEZVAL, Moderní poesie, Vortrag in Bratislava 9.1.1934, gedruckt in Dílo XXV, S.50-69 (v.a.S.64-65, 68-69).
17. Nezvals offizielle Lossagung vom Poetismus erfolgte mit: Marginalie, in: Kvart, I, 1930, č.1, S.42-43. Bereits in "Falešný mariáš" (Praha 1925) trennt sich Nezval von der karnevalistischen Phase des Poetismus:
..nelze se spokojiti s clowny, pierotem či colombinou. Tento plagiat vyloučen... Jsou jiné holubice. Odpověďtí sobě samotnému. Nebot' máš, příteli, rovněž hlavu, ruce a nohy (S.18). Vgl. dazu auch das Gedicht Poetika in: Menší růžová zahrada, Praha 1926, S.23 und die Gedichte Skvrny, Spleen in: Bláznoci, Praha 1927, S.20. - Nezvals Verhältnis zur "Gruppe" (dem Devětsil) behandelt seine als Torso erhaltene Broschüre "Kavárny" (nur als Manuskript), die er als Beitrag zur sogen. "generační diskuse" geplant hatte. Tatsächlich griff er in diese Diskussion, die zum Zerfall des "Devětsil" führte, indirekt mit der Studie "Přednáška o avantgardní literatuře" (in: Odeon, I, 1930, č.7, S.101-106) ein. Nezval widerlegte in "Kavárny" die Ansicht, daß seine Gedichte als "Realisierungen" der poetistischen Theorie aufzufassen seien, und behauptet, daß die Theorie erst "ex post" geschaffen wurde (vgl. Kommentar zu Dílo XXIV, S.541).
18. Zur Kritik am "psychischen Automatismus" vgl. F.X.ŠALDA, O nejmłodší poesii české, Praha 1928, S.74: Pak jest básnění surrealistické jakéhosi druhu hygienou rásu příliš soukromého, aby tu bylo možno ještě mluvití o tvorbě. Vgl. auch V.ČERNÝ, Surrealismus, in: Listy pro umění a kritiku, III, 1935, v.a.S.327-329. Die bewußte Betonung des Konstruktiven im Entstehungsprozeß

des Kunstwerkes ist im Poetismus unterschiedlich begründet: So fehlt etwa der extreme Antitraditionalismus, den die französischen Surrealisten von den Dadaisten übernommen haben. Vgl. dazu V. NEZVAL, *Falešný mariáš*, S.13-14, ders., Janu Mukařovskému, Vorwort zu: *Pět prstů*, Praha 1932, S.3-4, ders., *Moderní poezie*, in: *Dílo XXV*, S.64-65 und 68 und *Moderní básnické směry*, Praha 1937, S.210-11. Vgl. auch M. GRYGAR, *Kubizm i poéziya russkogo i češskogo avangarda*, in: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, ed. Jan van der Eng, Mojmir Grygar, The Hague- Paris 1973, S.69.

Zur Bedeutung des D a d a i s m u s für den Poetismus vgl. TEIGE, *DaDa*, in: *Host VI*, 1926-27, č.2, ders., *O dadaistech*, in: *Pásmo*, II, 1925, č.1 - beide Studien in: TEIGE, *Svět*, který voní, Praha 1931, S.69-91 und S.123-156. Teige lehnt die nihilistische, anarchistische Revolte des Dadaismus strikt ab und akzeptiert ihn nur als Impuls experimentellen, komisch-ironischen Charakters. Vgl. auch V. EFFENBERGER, *Humor a filosofie Devětsílu*, in: *Realita a poesie*, Praha 1969, S.232 und ders., in: K. TEIGE, *Výbor z díla II*, S.698. Vgl. weiters Z. KOŽMÍN, *Teoretická stanoviska dadaismu a poetismu*, in: *Plamen*, 1966, č.6, S.87-91; V. ČERNÝ, *Guillaume Apollinaire*, in: *Host do domu*, XV, 1968, č.11, S.27; *Až jsou to historicky směry postupné, básnický kubismus a dadaismus u nás působí soudasně, ba nedělně, a pokud daDa bude mít svou českou, ovšem skrovnou odevu, bude jen částečně nebo odstinem českého kubismu-poetismu*. Zum Einfluß des Dadaismus auf das Frühwerk von F. Halas, das sich bald vom Hedonismus der poetistischen Programme und Werkrealisierungen abhob, vgl. Ludvík KUNDERA, *Vertikálně a horizontálně*, Vorwort zu F. HALAS, *Imagena*, Praha 1971, S.9-55.

19. Teige erklärt rückblickend seine kritische Einstellung gegenüber dem französischen Surrealismus aus dem damaligen Entwicklungsstand seines eigenen Programms sowie aus der damaligen Ausformung des französischen Surrealismus - vgl. TEIGE, *Deset let surrealismu*, in: *Surrealismus v diskusi*, Praha 1934, S.10/11. Einen Überblick über den Weg Teiges zum Surrealismus liefert V. EFFENBERGER, *Realita a poesie* und ders., *Nachwort zu K. TEIGE, Výbor z díla II*, S.679-727.
20. In: *Zvěrokruh*, I, 1930, č.1, S.9-15, dasselbe in: *Svět, který voní*, Praha 1931, zusammen mit dem Zweiten poetistischen Manifest "Manifest poetismu", in: *reD* I, č.9, 1928, S.317-336 unter dem Titel: *Poesie pro pět smyslů čili druhý manifest poetismu*, S.195-237.
21. Erstmaliger Hinweis auf die Bedeutung des Unterbewußten für die Kunst und auf die Psychoanalyse Freuds bei K. TEIGE, *Obroda filmového umění*, in: *Film*, 1925, S.84ff. Teige bezeichnet das Unterbewußte und den Traum als "Domäne der reinen Poesie", doch zeigt sich schon hier seine kritische Einstellung gegenüber dem psychischen Automatismus: *Umění a šlénství setkává se v oblasti psychického automatismu, který si umělec podrobuje a vytváří, a jemuž je šlénec podroben*. (Film, S.92). Teige bezieht sich in seinen Thesen konkret auf: P. Vichon, *L'art et la folie*, H.R. Lenormand, *Mangeur des rêves* und verweist v.a. auf die Romane M. Prousts. Teige kritisiert hier auch den Futurismus - eine Tendenz, die wir später auch bei Nezval finden: NEZVAL, *V čem se poetismus stýkal se surrealismem*, in: *Surrealismus*, Praha 1936 und in: *Dílo XXV*, S.533. Die entsprechende Stelle bei Teige

lautet: *Omyl futurismu spočíval v tom, že zachycoval pomíjející zjevy. Obraz snu není takový: není nikdy neurčitý, je neuplný, ale vyniká jasností a precizností detailů, které nejsou ani nahodilé ani lhostejné, jsou determinovány podstatou mentality osoby, o níž jde, její psychism je sensibilibován tou či onou formou představ. Je to hra afinit.- Což vše nás poučuje, že moderní poetické umění spěje k iracionalismu, jenž ovšem nepovrhuje duchem a intelektem a žije jen čistým bohatým, neprozkoumaným životem pocitovým.* (Film, S.93)

Erste Übersetzungen der Werke Freuds und C.G.Jungs ins Tschechische im Jahr 1926 - vgl. B.DRATOVÁ, O překladech z psychanalytické literatury, in: Kmen I, 1926, č.2, S.41. Über die Bedeutung der Psychoanalyse für die Literatur vgl. Otakar FISCHER, Psychoanalýza a literatura, in: Tvorba, I, 1926, č.4, S.75-79, auch in: Duše, slovo, svět, Praha 1965, S.29-35.

NEZVAL (Co je poezie, Vortrag vom 10.11.1932, in: Národní osvobození, 9, č.314 vom 13.11.1932, příloha Hodina, č.46, str.11) erwähnt, daß den Poetisten die Lehre Freuds praktisch unbekannt war.

22. Der Gesinnungswechsel Teiges hängt mit dem zweiten Manifest A.Bretons zusammen, in dem das Bekenntnis zum dialektischen Materialismus enthalten ist, vgl. TEIGE, Nová etapa surrealismu, in: Rozpravy Aventina, VI, 1931, č.39-40, S.460-462 und ders. Deset let surrealismu, S.24f.
23. Vgl.K.TEIGE, Obrazy Josefa Šímy, in: Rozpravy Aventina, III, 1928, č. 15, 1928, S.179-180 und ders., Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus, in: Kmen II, 1928, č.6, S.120-123. Über den sogen. "Artifizialismus", den Malstil J.Štyrskýs und Toyens zur Zeit des Poetismus vgl. TEIGE, Ultrafialové obrazy čili artificialismus, in: ReD, I, 1928, č.9, S.315-317 (diese Studie wird zu den Manifesten des Poetismus gerechnet). Vgl. weitera J.ŠTYRSKÝ & TOYEN, Artificialismus, in: ReD, I, 1927, č.1, S.28-30.
24. Der "Anti-Thematismus" in den "gegenstandslosen" Tendenzen der bildenden Avantgardekunst hatte einen tiefgreifenden Einfluß auf die "Entgegenständlichung" auch in der Poesie (v.a. in der *saum*'-Poetik der russischen Kubofuturisten und der "Sujetlosigkeit" der Prosa in den Zehner- und Zwanzigerjahren, die das konstruktive Gerüst für die serielle surrealistische Montage-Prosa vorbereitete). Vgl. dazu Aage HANSEN-LÖVE, Der russische Formalismus. Wien 1978, S.74ff., 99f., 253ff.
25. In: Svět, který voní, 1931, S.157-194. Nach Teige entstand diese Studie im Sommer 1926 und wurde im Frühjahr 1930 erweitert; vgl. dazu K.TEIGE, Výbor z díla II, S.591 (Kommentar von V.Effenberger).
26. Effenberger ist der Meinung, daß Teige den Surrealismus erst dann akzeptierte, als es ihm gelang, ihn "funktional" in sein theoretisches Modell einzubauen, d.h. seine "noetische" Bedeutung zu finden, vgl. EFFENBERGER, Nachwort in: K.TEIGE, Výbor z díla II, S.698-700.
27. Vgl. Anm. 22.
28. Vgl. V.NEZVAL, V čem se poetismus stýkal se surrealismem, in: Surrealismus, Praha 1936, S.41-43, in: Dílo XXV, S.533-535 und

ders. *Moderní básnické směry*, Praha 1937, S.208-212 (die erweiterte Fassung der erstgenannten Studie). In der Anfangsphase des Poetismus vertrat Teige sogar den extremen Standpunkt, Malerei und Poesie würden verschmelzen, und propagierte die sogen. "Bild-Gedichte" als aktuellste Form der postkubistischen Entwicklung der Malerei, vgl. TEIGE, *Malířství a poesie*, in: *Disk*, I, Dez.1923, č.1, S.19-20 und (erweitert) *Obrazy*, in: *Veraikon*, X, č.3-5, 1924, S.34-40.

Zur Bedeutung des Kubismus für die poetistische Lyrik vgl. M.GRYGAR, *Kubizm..*, op.cit.S.70,83,87-89, 96.

29. Die wichtigsten Studien Teiges zum konstruktivistischen Teil seines Programmes sind: *Naše základna a naše cesta*, in: *Pásmo*, I, 1924-1925, č.3, S.1-2 und *Konstruktivismus a likvidace umění*, in: *Disk*, II, 1925, S.4-8.
30. Vgl. *Poetismus*, in: *Host*, III, 1924, č.9-10, S.197-204 und in: *Stavba a báseň*, S.159-166.
31. Teile der Studie wurden übernommen in: TEIGE, *Ođ romantismu k dadaismu*, 1926 (1.Kapitel von "Svět, který voní", 1931, S.7-68). Teige ergänzte seine Arbeiten zur Entwicklungsgeschichte der französischen Literatur in der 2. Hälfte der Zwanzigerjahre durch eine Reihe monographischer Studien: *Guillaume Apollinaire a jeho doba*, in: *ReD* II, č.3, 1928, S.78-98; *Stéphane Mallarmé*, in: *ReD* II, č.1, 1928, S.33-35 und č.2, S.62-64; *Isidore Ducasse Comte de Lautréamont*, in: *Maldoror* (Výbor, usp. Philippe Soupault a Karel Teige, přel. Jindřich Hořejší a Karel Teige), S.91-122, Praha 1929. Zur Genese aller Studien Teiges vgl. V.EFFENBERGER, J.BRABEC, *Kommentar zu K.TEIGE, Výbor z díla I und II*.
32. In: *ReD* I, č.9, 1928, S.317-336.
33. *Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém*, in: *Host*, III, 1924, č.9-10, S.220-223 und in: *NEZVAL, Pantomima*, Praha 1924, S.30-32.
34. *NEZVAL, Kapka inkoustu*, in: *ReD* I, č.9, 1928, S.314; *Ano, sen tvořil velevýznamnou složku v životě člověka, rozmnožil jeho slovník a jeho vzpomínky*.
35. *NEZVAL, Chtěla okrást lorda Blamingtona*, Praha 1930, S.114.
36. *Zvěrokruh* erschien im November 1929 mit nur zwei Nummern in der Redaktion *Nezvals*. In der Einleitung schreibt dieser, daß er die *Revue* gegründet habe, "um den Uneingeweihten systematisch einen Einblick in das echte Wesen der tieferen Schichten der Psyche zu gewähren, jener Schichten, aus denen das künstlerische Schaffen hervorgeht..", kritisiert aber eine Gleichsetzung von "Psyche und Kunst".
37. V.NEZVAL, *Co je poesie*, in: *Dílo XXV*, S.22-27 und ders., *Moderní poesie*, in: *Dílo XXV*, S.50-69.
38. *Nezval* gründete die Surrealistengruppe am 21.3.1934 (Mitglieder: Konstantin Biebl, Bohuslav Brouk, Imre Forbath, Jindřich Honzl, Jaroslav Ježek, Katy King, Josef Kunstadt, Vincenc Markovský, Jindřich Štyrský, Toyen). Die von *Nezval* verfaßte Gründungsproklamation "Surrealismus v ČSR" wurde am 28.3.1934 gedruckt (vgl. *NEZVAL, Dílo XXV*, S.69-78). *Nezval* reiste 1933 mit *Jindřich Honzl* nach Paris, wo er u.a. *André Breton* persönlich kennenlernte. Vgl. dazu seinen Bericht in: *Neviditelná*

Moskva, Praha 1935. Dieses Prosawerk, Breton gewidmet, stellt einen "imaginativen Reisekommentar" dar, der eine ähnliche surrealistische Mythisierung von Raum und Zeit aufweist wie Nezvals Prosawerke "Ullice Gít-le-coeur" (1936) und "Pražský chodec" (1938).

39. Vgl. NEZVAL, Moderní poezie, S.68.
40. Vgl. NEZVAL, Básně, in: Falešný mariáš, 1925, S.14. Dieselbe Ansicht vertrat Nezval in: Janu Mukařovskému, in: Pět prstů, Praha 1932, S.3-4:

Jeden ze současných duchů, který je vidoucí, André Breton, vyloučil z poesie verš a rým. Vzhledem k těm důsledkům komplikovaného parnasismu, který mám na mysli, měl pravdu. Ale v jistém směru jeho paměť selhává. Snad je toho vinna dokonalost francouzských školních žitank. Tam je patrně všecko klasické. Mé Lehrjahre spadají do let, kdy rakouské žitanky, kromě několika kabinetních kousků, se skládají z uchvatného braku. (...) Vdělám anonymům z žitank za to, že nemusím, jak to činí André Breton, zahrnout verš, že se nemusím beze zbytku uchýlit k 'vědm'.

Roman Jakobson schreibt in den einleitenden Worten zu seinen "Základy českého verše" (Praha 1926), daß sich in der tschechischen Lyrik keine kanonisierten Dichterschulen herausgebildet hätten wie in der französischen oder russischen Literatur, da es keine dauerhaften literarischen Zentren (ausgenommen im 14. Jahrhundert) gab. Jakobson zitiert den tschechischen Lyriker Viktor Dyk, der die mangelnde Kontinuität in der Entwicklung der tschechischen Poesie beklagt. Dieses Zitat untermauert sehr anschaulich Nezvals Aussage über das Kompensierungsbedürfnis der tschechischen Lyrik: *Máme..řadu zajímavých a pozoruhodných jednotlivců, ale není souvislé tradice. Kde je duchovní syn Máchův? Kde krev krve a duch ducha Vrchlického? ...Kde je bratr, který přijal víno silných v dříví, Otakarem Březinou podané? ... Lze-li užít toho výrazu, setkáváme se v literatuře našl s tragickou duchovní bezdětností* (Viktor DYK, zit. aus R.JAKOBSON, Základy českého verše, Praha 1926, S.121).

41. Vgl. NEZVAL, Moderní poezie, S.53.
42. NEZVAL, Moderní básnické směry, S.210: *..Poetismus nekladl tehdy velkou váhu jen na intenzitu básnické představy. Kládł důras i na svébytnost hlavních prvků básnické elementární formy...Rým už nemá být poetismu jen dekorativním prostředkem.. je pokládán, právě tak jako aeonance, za přímý stavební prostředek díla, jako jsou v kubismu pokládány za stavební prostředek malířského díla elementární výtvarné prvky.*
43. Vgl. NEZVAL, Předmluva k dosavadnímu dílu, S.23: *Je-li 'Podivuhodný kouzelník' definicí temných stavů myslí, zemětřesením paměti a snu, do kterého byla tato paměť ponořena, a spontánním pokusem o jejich vyvolání za nočního černého..světla, je 'Pantomima' rozžehnutím denních světél nad světem kolorovaných obrázků vzpomínky, nad světem harlekýnu a poutových střelnic, jak mě uvádí na jeho stopu Picasso, Rousseau a ndušťeva Prátru, kde objevují na ponorném kolotoči a v panoptikálním museu s výbušnou radostí barevných stánek svého dětského okouzlení.*
44. Vgl.P.WINCZER, Poetika, S.135-136
45. Zum hedonistisch-vitalistischen Programm des Poetismus vgl. K.CHVATÍK, Poetismus, in: Estetika, II, 1965, č.3, S.251-263 und O.SUS, Český poetismus, in: Divadlo, 8, 1964, S.28-36.

46. In: ReD, I, 1928, č.9, S.317-336. Dieses sogen.zweite poetistische Manifest Teiges erschien zusammen mit seinem Beitrag "Ultrafialové obrazy čili artificialismus" (in: ReD, I, 1928, č.9, S.315-317) und NEZVALS "Kapka inkoustu" (in: ReD, I, č.9, S.307-314) unter dem Titel "Manifesty poetismu" gesondert als Buch (1928).
47. Vgl. Christian KELLERER, *Objet trouvé und Surrealismus* (Zur Psychologie der modernen Kunst), Hamburg 1968, v.a.S.46-48
48. Vgl. NEZVAL, *Moderní poezie*, S.61
49. Vgl. NEZVAL, *Předmluva k dosavadnímu dílu*, S.60-61: *'Absolutní hrobař'..klade si za své moto úsilí o spontánní a systematickou objektivaci a konkretisaci iracionálně-subjektivních, z asociativního automatismu prýšticích obrazů. Toto úsilí, které je úsilím o naprosté vystoupení ze sebe sama do konkrétna..ze svých vzpomínek, ze svých pocitů, ze své touhy, ze své introspekční subjektivity, z myšlenek o sobě samotném k delirantně-objektivnímu výrazu..*
Bereits in der Einleitung zur surrealistischen Revue "Zvěrokruh" (I, Nov.1930, č.1, S.1) erklärte Nezval, daß er der "normativen Ästhetik" eine Ästhetik vorziehe, die sich auf die "analytische Psychologie" stützt. Das beweist, daß er sich der Entwicklung, die sich in seinem eigenen Schaffen ab 1926 abzeichnete, voll bewußt war.
50. NEZVAL, *Most* (Gedichte von 1919-1921); das Poem "Podivuhodný kouzelník" entstand zu Ostern 1922 und wurde erstmals im "Revoluční sborník Devětsil" (S.32-50), 1922, abgedruckt, das zweite Mal in Nezvals Gedichtsammlung "Pantomima" 1924.
51. Die Entscheidung zu Nezvals Eintritt in den Devětsil fiel an jenem Vortragsabend im Frühjahr 1922, an dem J.Seifert Teiges Aufsatz "Nové umění proletářské" (gedruckt in: *Revoluční sborník Devětsil*, S.5-18) verlas, der den endgültigen Bruch mit dem Programm der proletarischen Lyrik als didaktischer Tendenzkunst bedeutete. Teige betonte die ästhetische Autonomie des Kunstwerks und nannte als Inspirationsquellen der Kunst den Zirkus, Filmgrotesken, Abenteuerliteratur, die Großstadtfolklore und die naive Malerei. Nezval fand darin seine eigenen Ansichten und künstlerischen Vorlieben bestätigt (vgl. NEZVAL, *Z mého života*, 2.vyd., Praha 1961, S.121). Umgekehrt wurde der "Podivuhodný kouzelník", den er bereits vorher geschrieben hatte, von den Angehörigen des Devětsil als erste authentische Realisierung ihres Programms betrachtet.
..napsal jsem Podivuhodného kouzelníka, který jako by byl šit na hesla programu Devětsilu, na hesla, která jsem samozřejmě neznal. Nemyslíím na partii Kouzelníka, kde se mluví o Chaplínovi, Fairbanksovi a Picassovi: tyto drobné partie vznikly dodatečně a v některých vydáních je proto vypouštím. Myslím na celkového ducha básně..na celý o imaginaci opředený způsob, jímž je báseň koncipována, myslím na básnickou svobodu, které jsem se v této své koncepci odvdžil (NEZVAL, op.cit., S.122).
- Die Passage über Apollinaire, Picasso, Chaplin, Fairbanks (VI. Gesang, VI. Metamorphose, überschrieben "Nový zázrak") wurde nachträglich, wahrscheinlich unter dem Einfluß Teiges eingefügt. Vgl. dazu A. JELÍNEK, V. Nezval, strojopis, S.28 und v.a. Milan BLAHYŇKA, *Proměny Podivuhodného kouzelníka*, in: *Nový život*, XI, 1959, č.1, S.60-66 (der Verfasser vergleicht die handschriftliche Fassung des Poems mit der gedruckten).

- Zum "Podivuhodný kouzelník" vgl. KRATOCHVÍL, op.cit.133; JELÍNEK, op.cit.S.19, BROUSEK, op.cit. S.78-81.
52. Nezval respektierte aus der tschechischen Lyrik neben K.H.Mácha, K.Hlaváček und J.Deml vor allem O.Březina als "Vorbild" seines eigenen dichterischen Prinzips; vgl.NEZVAL, Moderní básnické směry (Kapitel: "Dvoji obrazotvornost" und "Předchůdci moderní poesie mezi prasymbolisty a v generaci individualistických anarchistů", S.9-25 und S.26-35). Nezvals Gedichtband "Básně noci", 1930, ist O.Březina gewidmet.
- Aus der Begeisterung für das Werk G.Apollinaires entstand der "Podivuhodný kouzelník"; vgl.NEZVAL, Předmluva k dosavadnímu dílu, S.22: *V pražské krčmě desátého řádu, maje..fanatické nadšení pro Guillaume Apollinairea, jehož knihy nemůžeš čísti pro neznalost jazyka, slyšíš název jedné z nich, název, který tě fascinuje. Dodnes jsi neměl v ruce 'Zahnívajících čaroděje', ale magická síla, jež k tobě proniká z těchto dvou slov, a něčí výrok..o kráse čiré a chladné jak ledovce..tě přinutí, abys..psal..báseň, která by..z tvých nerozluštěitelných pocitů ustálila čaroděje, jenž by měl něco z čirosti a chladu ledovců a kolem jehož chimérické podoby se řadí vše z tvého života a z tvých utkvělých pocitů, pro co jsi neměl do věřejš-ka ještě jména.*
53. Vgl.WINCZER, Poetika, S.129-136.
54. Zum Einfluß Apollinaires auf die tschechischen Poetisten sei auf die folgenden Arbeiten verwiesen: Milan KUNDERA, Veliká utopie moderního básnictví, Einleitung zu G.APOLLINAIRE, Alkoholy života, Praha 1965; Zdeněk PEŠAT, Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie, in: Struktura a smysl literárního díla, red.M.Jankovič, Z.Pešat, F.Vodička, Praha 1966, S.109-125; V.ČERNÝ, Guillaume Apollinaire, in: Host do domu, XV, 1968, č.11, S.20-27 (BROUSEK, op.cit.S.275, behauptet, die Studie stamme schon aus den Fünfzigerjahren); M.ČERVENKA, Problémy moderního básnictví, in: Jak číst poezii, S.56-64 (über die tschechischen Poeme vom Typ des Apollinaireschen "Zone"); P.WINCZER, Medzi Apollinairom, surrealizmom a Nezvalom, in: Komparatistika a genológia, Bratislava 1973, S.161-172 und ders., Poetika básnických smerov, Bratislava 1974, S.111-122; Heinrich KUNSTMANN, Apollinaires "Zone" und das polythematische Gestaltungsprinzip in der tschechischen Dichtkunst, in: Die Welt der Slawen, XXI, 1976, Heft 1, S.143-159; V.TURČÁNY, Rým v poetizme, in: O literárnej avantgarde, Litteraria IX, Bratislava 1966, S.73-135 (über den Einfluß der Reim-Experimente Apollinaires auf die Dekanonisierung des Reims in der poetistischen Lyrik).
55. Die bedeutendsten Sammlungen der vitalistisch-sensualistischen Lyrik sind: S.K.NEUMANN, Kniha lesů, vod a strání (1914), F.ŠRÁMEK, Splav (1916, 2.erweiterte Ausg. 1922), K.TOMAN, Sluneční hodiny (1913).
56. Die innovatorischen Tendenzen der Gruppe des "Almanach na rok 1914" (Praha 1913) fanden ihren theoretischen Niederschlag in S.K.NEUMANN, At' žije život! (Praha 1920). Dieses Buch vereint Neumanns kunsttheoretische Aufsätze aus den Jahren 1913-1914. Besonders in dem Aufsatz "Otevřená okna" (S.56-68) fordert Neumann die tschechischen Künstler auf, sich an der zeitgenössischen Kunst Westeuropas zu orientieren, und verlangt im futuristischen Jargon den Untergang der tschechischen Kunst, die er v.a. durch den Futurismus und Kubismus ersetzt haben will. Zur "Prähistorie" des Devětsil vgl.E.STROHSOVÁ, Zrození moderny, Praha 1963 und M.BROUSEK, Der Poetismus.

57. Zum Einfluß der Übersetzungen K.Čapeks auf die Erneuerung der tschechischen Lyrik vgl. Jiří LEVÝ, Čapkovy překlady ve vývoji českého překladatelství a českého verše, in: K.ČAPEK, Francouzská poesie a jiné překlady, Praha 1957, S.374-406 und in J.LEVÝ, Bude literární věda exaktní vědou?, Praha 1971, S.227-258, sowie Jan MUKAŘOVSKÝ, "Francouzská poesie" K.Čapka, in: Kapitoly z české poetiky, II, Praha 1941, S.356-360.
58. Vgl.(op.cit.S.314) die fast wörtlich Übereinstimmenden Passagen in den Manifesten der russischen Futuristen: A.E.KRUČENYCH, Deklaracija slova, kak takovogo, in: Manifesty i programy russkich futuristov, München 1967, S.64 und analog dazu V.ŠKLOVSKIJ, Voskrešenie slova, in: Texte der russischen Formalisten II, München 1972, S.13. Daß Nezval (und Teige) durchaus mit den Theorien der russischen Formalisten vertraut sein konnten, geht aus dem Nachwort zur tschechischen Übersetzung von V.ŠKLOVSKIJ'S "Teorija.prózy" hervor. Bohumil Mathesius schreibt dort, daß die Arbeit an der Übersetzung 1928 größtenteils beendet war, und einzelne Kapitel daraus bereits in Zeitschriften veröffentlicht wurden: das Kapitel "Umění jako metoda" in Tvorba, II, 1927, č.7, S.195-204, das Kapitel "Stavba novely a románu" in Plán, I, 1928 (vgl.B.MATHESIUS, Formální metoda, in:V.ŠKLOVSKIJ, Teorie prózy, Praha 1933, S.249). An die Übersetzung des ersten Kapitels der Theorie der Prosa schloß Mathesius in "Tvorba" eine Erklärung des Verfremdungsbegriffes und eine Zusammenfassung der wichtigsten Grundsätze des russischen Formalismus, insbesondere Šklovskijs, an. Diese Abhandlung wurde in der Nr.8 fortgesetzt, in der außerdem Jiří Weils Artikel "Cesta nové ruské prózy" (S.241-245) abgedruckt wurde, der sich vor allem mit B.Tomaševskij auseinandersetzt.
59. Als Beleg für den engen Kontakt und Erfahrungsaustausch zwischen R.Jakobson und den tschechischen Poetisten kann ein Brief Jakobsons an A.M.Ripellino gelten: *J'arrivais à Prague en 1920, et je fis la connaissance de Seifert en 1921. Un peu plus tard, mais toujours au début des années vingt, commençait mon amitié avec Biebl et surtout avec Nezval. J'apportais à la Tchécoslovaquie la première information sur Khlebnikov et Mařakovski. Leurs noms mêmes étaient tout à fait inconnus à Prague avant ma venue. J'ai souvent parlé, avec les membres du groupe «Devětil» de ces poètes russes, et des problèmes vivants de la poésie russe à cette date. Certains de ces mots d'ordre étaient influencés par le «poétisme» ..alors naissant, mais l'influence de la poésie russe moderne comme telle était faible, bien plus faible que l'influence des Français. Le défaut de connaissance de la langue russe était alors général, et tout le développement précédent de la poésie tchèque favorisait bien davantage l'action des courants occidentaux. Mais Nezval, avec son aptitude extrême à saisir les nouvelles valeurs poétiques, et par le seul fait de m'entendre lire et traduire mot à mot certains des poèmes de Khlebnikov et de Mařakovski, a réussi à saisir leur individualité poétique.* (R.JAKOBSON, Lettre à Angelo Maria Ripellino, in: A.M.RIPELLINO, Storia della Poesia Ceca contemporanea, Roma 1950, zit.aus: Le cercle de Prague, Change 3, Paris 1969, S.92). Nezval beschreibt seine, Teiges und V.Vančuras Kontakte mit Jakobson in seinen Erinnerungen "Z mého života" (vgl.S.189-192, S.221). Jakobson selbst bewies sein Interesse für die tschechische poetistische Lyrik in dem Artikel "Konec básnického umprumáctví a živnostnictví" (in: Pásmo, I, 1925, č.13-14, S.1-2), in dem er auch konkrete Hinweise auf Möglichkeiten der Reimerneuerung in Anlehnung an die Experimente der russischen Futuristen gab.

60. Der wichtigste Essay des Buches "Boje o zítřek" (Praha 1905) von F.X.Šalda ist "Nová krása: její genese a charakter", der von V.EFFENBERGER in seinem Buch "Realita a poesie" (Praha 1969, Kapitel "Vývojové předpoklady", S.225-231) als "erstes tschechisches konstruktivistisches Manifest des 20.Jahrhunderts" bezeichnet wird (op.cit. S.229); zur Bedeutung von Šalda's ästhetischen Theorien für die Programmbildung der tschechischen Avantgarde und v.a. Teiges vgl. Effenberger, op.cit.S.188. Seine Rolle als Initiator und "Vorläufer" wurde nicht nur von den Angehörigen des Devětsil gewürdigt, sondern auch mehrfach wissenschaftlich behandelt, vgl.: K.TEIGE, Vůdce české moderny, in: Kmen, I, 1927, č.12, S.288-291 und Básníku Bojů o zítřek F.X.Šaldovi, in: ReD, I, 1927, č.3, S.89-90 (gezeichnet S.K.M.Devětsil-ReD); "F.X.Šalda", ein Vortrag Teiges aus dem Jahr 1937 in Pilsen, erstmalig abgedruckt in K.TEIGE, Výbor z díla, II, S.415-441 (siehe Kommentar S.647-650); ein weiterer Vortrag Teiges über Šalda "F.X.Šalda a devadesátá léta" aus dem Jahr 1947 in Prag wurde im Sammelband "F.X.ŠALDA, 1867-1937-1967" (hsg. von F.Vodička, Praha 1968) gedruckt (S.165-189), vgl. Kommentar von R.HAMANOVA (op.cit.S.288-290). Zur Bedeutung Šalda's für die Entwicklung einer modernen, wissenschaftlich fundierten Literatur- und Kunstkritik vgl. J.MUKAŘOVSKÝ, F.X.Šalda a teorie literatury, in: F.X.ŠALDOVI k 22.XII.1932 und F.X.Šalda, in: Universita Karlova v Praze v roce 1936-1937, P.1937, S.53-60 (in: J.MUKAŘOVSKÝ, Studie z estetiky, Praha 1966, S.467-472); B.MATHESIUS, Formální metoda, in: V.ŠKLOVSKIJ, Teorie prózy, S.264) und die Studien aus "F.X.ŠALDA, 1867-1937-1967", v.a.: F.VODIČKA, Formování Šaldova kritického typu (S.9-36), O.SUS, Založení Šaldova symbolismu ve vztahu k německým duchovněním teoriím (S.37-66), V.EFFENBERGER, Vývoj kritického myšlení: Šalda a Teige (S.119-135), K.CHVÁTIK, F.X.Šalda a ročník 1930 (S.198-203). Auf die Argumente von Sus (Šalda als Vorläufer des tschechischen Strukturalismus) bezieht sich Sigrun BIELFELDT, Die čechische Moderne im Frühwerk Šalda's, München 1975, S.23f.
61. Vgl. NEZVAL, Z mého života, S.42-45
62. In: Moderní poezie, S.61. Der erste Roman, in dem Nezval die Entwicklung seines "inneren Lebens" darstellte, war "Kronika z konce tisícletí" (Praha 1929). Vgl.dazu NEZVAL, O moderním románu, in: Hovory Sfinx, I, 1929, č.1-2, S.6. Über M.Proust vgl.NEZVAL, K Proustovu Hledání ztraceného času, in: Kmen, II, 1928, č.4-5, S.81-82. Václav Černý vertrat indem Aufsatz "Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poesii" (in: Kritický měsíčník, I, 1938, S.51-60) die Ansicht, daß beginnend bei Nezval's Gedichten in "Skleněný havelok" (1932) der Einfluß Proust's durch den des Surrealismus ersetzt wurde (vgl. op.cit.S.52).
63. Nezval wurde durch den Schriftsteller Jiří Mahen auf die tschechische Übersetzung der "Illuminations" aus dem Jahr 1918 aufmerksam gemacht, auf die sich seine damaligen Kenntnisse von Rimbaud's Werk beschränkten; vgl. NEZVAL, K mému překladu Rimbauda, in: Odeon, I, 1929, č.1, S.5-7 und Z mého života, S.22.
64. Zur Beziehung zwischen J.Štyrský und Nezval vgl. NEZVAL, Z mého života, S.179f.; JELÍNEK, V.Nezval, strojopis, S.124 und Milan BLAŽYŇKA, Rimbaudův životopisec, Einleitung zu J.ŠTYRSKÝ, Život J.A.Rimbauda, 2.vyd., Praha 1972 (S.7-16). Nezval's Rimbaud-Übersetzungen erschienen 1930 in Prag in zwei Ausga-

ben: DÍLO J.A.Rimbauda (in den Verlagen Odeon und Družstevní práce), 1977 wurden diese Übersetzungen neu aufgelegt: A.RIMBAUD, Má bohéma. In dieser Neuausgabe sind auch die Studie NEZVALS "K mému překladu Rimbauda" und der Essay F.X.ŠALDAS "J.A.Rimbaud, božský rošťák" enthalten.

65. Zur Inspiration durch Rimbauds Sonett "Les voyelles" vgl. NEZVAL, Předmluva k Abecedě, in: Abeceda, Praha 1926. Allerdings baute Nezval seine Alphabetgedichte nicht wie Rimbaud auf Farbassoziationen auf, sondern schuf mit Hilfe der "Form, des Tons oder der Funktion" der Buchstaben "assoziative Substruktionen" (zit. aus: NEZVAL, Dílo XXIV, S.127); vgl. auch Moderní básnické směry, S.211.
66. In: NEZVAL, K mému překladu Rimbauda, zit. aus: Dílo, XXIV, S.205 und 207. Vgl. auch NEZVAL, Předmluva k dosavadnímu dílu, S.36: *Z touhy poznat tohoto básníka, jehož poezii jsem si dosti dlouho dokresloval ve fantasmii podle několika málo ukázek, které jsem z ní znal, a podle toho, co jsem o ní četl, jsem sformoval v českém jazyce z doslovných překladů kompletní Rimbaudovu poezii. Přesvědčil jsem se při tom, že vliv, jež na mne měl Rimbaud, byl mnohem spíše vliv Rimbauda-fantomu jak jsem si jej vysnil, než vliv básníka, jehož dílu jsem právě věnoval své slovní prostředky. Z toho vyplývá, že někdy nedosažitelnost milované věci je s to vybičovat naši fantasmii do té míry, že si ji vysníme, abychom podlehli pak vlivu svého snu.*
A.Jelínek behauptet in seiner Nezval-Studie, daß Nezval an Rimbaud die konkrete "materielle Bestimmtheit seiner Poesie" faszi- niert habe (Vgl. JELÍNEK, op.cit. S.10).
67. NEZVAL, Prolog ke kterékoli scénické básni (in: Básně na pohlednice, Praha 1926, S.40): *Básník je ten kdo má schopnost vidět fakta z nejrůznějších stanovisk a v mnoha podobách.* Zur Befreiung vom Klischee des exotischen Poetismus vgl. NEZVAL, Z mého života, S.212: *Oproti jistému romantismu Menší růžové zahrady svdčila mě teď předmětnost života a věcí. V krátkých slokách snažil jsem se dát všem všedního dne básnický smysl. Tak vznikaly Básně na pohlednice i se svým oddílem Ozvěny ulice a později básně Nápisů na hroby. Tyto dva cykly s Diabolem a knížkou Blíženci měly tvořit jednu rozsáhlou knihu.* Vgl. Anm.17.
68. Vgl. NEZVAL, Předmluva k dosavadnímu dílu, S.40: *Poesie.. přýští z toho, že vše, co se nás někdy silně dotklo, at' je to zděitek, obraz, báseň, či román, chce být časem námi re-produkováno s nového úhlu, nečekaným způsobem, který by byl s to dát nám podobné překvapení, jaké nám dal původní dojem.*
69. WINCZER, Poetika S.135: *Vzniká odtzka, či je to vůbec ešte jedna poetika, alebo dve od seba neodvislé poetiky. Nazdávam sa, že možno hovoriť o jednej poetike, o dvoch póloch jedného básnického modelu.*
70. Pešat teilt die durch den Einfluß des Poems "Zone" (tsch. Pásmo, übersetzt von K.Čapek, gedruckt in der von S.K. Neumann herausgegebenen Zeitschrift "Červen" am 6.2.1919, ein Jahr darauf in Čapeks Anthologie der französischen Lyrik "Francouzská poezie nové doby") entstandenen tschechischen Poeme der Zwanzigerjahre in zwei Phasen: Der ersten ordnet er WOLKER, Svatý Kopeček (1921) zu (ein Poem, das eigentlich noch das monothematische Gestaltungsprinzip bewahrt - vgl. WINCZER, Poetika, S.115) und nennt auch NEZVAL, Podivuhodný kouzelník (1922), dessen Entstehung nur indirekt auf den Einfluß der Lyrik Apollinai-

res (und nicht auf "Zone") zurückzuführen ist (vgl. Anm. 52). In die zweite Phase gehören: NEZVAL, Akrobat (1927), ZÁVADA, Panychida (1927), BIEBL, Nový Ikaros (1929). Červenka verweist auch auf NEZVAL, Premier plan (in: Menší růžová zahrada, 1926), vgl. Problémy moderního básnictví, S. 59f., und - als Beispiele einer späteren Wiederaufnahme dieses Gestaltungsprinzips - auf NEZVAL, Chrpy a města (1955), F. HRUBÍN, Neděle u vod (1956) und J. ŠOTOLA, Bylo to v Evropě (1960) (bei KUNSTMANN, Apollinaires "Zone" und das polythematische Gestaltungsprinzip, als "dritte Phase" zur Diskussion gestellt, vgl. op. cit. S. 157f.). WINCZER (Poetika, S. 114) führt die Verwandtschaft zwischen "Zone" und dem "Podivuhodný kouzelník" auf folgende motivische und formale Übereinstimmungen zurück: Motiv des Dichters als Zauberer, unmittelbarer Wechsel zwischen den Ebenen der Realität und des Traums, Nachtspaziergang durch die Stadt als kompositorischer Rahmen, Glaube an die Allmacht der Phantasie, die die Welt verändert, assoziativer Charakter des Poems, Verwischung der Raum-Zeit-Grenzen. Andere - laut Winczer - auf Apollinaire rückführbare Poeme sind: NEZVAL, Premier plan und Poetika (in: Menší růžová zahrada) und SEIFERT, Guillaume Apollinaire und Marseille (in: Na vlnách T. S. F., 1925). In NEZVAL, Edison (1928) und Signál času (1931) ist der improvisatorische und assoziative Charakter zugunsten einer deutlichen "ideellen" Aussage abgeschwächt: "Das Verhältnis von Freiheit und Ordnung äußert sich dort in anderer Weise als in den eigentlichen Kompositionen vom Zone-Typ", zit. WINCZER, Poetika, S. 119. Sie sind keine "direkte Ausnützung der Struktur von Zone" (Pešat, op. cit. S. 119).

1930 gab Nezval eine Sammlung seiner Poeme (der lyrischen Großformen) aus den Zwanzigerjahren heraus, "Básně noci". Darin sind folgende Poeme enthalten: Dedikace (Smuteční hrana za Otokara Březinu, 1929), Noci (1929), Podivuhodný kouzelník (1922), Akrobat (1927), Edison (1928), Sylvestrovská noc (1929), Neznámá ze Seiny (1929). Erst in die 5. Ausg. der "Básně noci" (Praha 1948) wurde hinter "Edison" das Poem "Signál času" eingereiht, das Nezval 1931 in den Gedichtband "Skleněný havelek" aufgenommen hatte. Genaue bibliographische Anmerkungen zu den einzelnen Poemen der "Básně noci" in der 7. Ausg., 1966 (M. BĚLAHYŇKA, Ediční poznámka, S. 157-163).

71. Dabei handelt es sich nicht um meditative Lyrik im herkömmlichen Sinn, sondern um eine eigenwillige Weiterentwicklung des "polythematischen" Gestaltungsprinzips, um eine Verbindung der lyrischen und epischen, meditativen und reflexiven Elemente, vgl. WINCZER, Poetika, S. 118-121. Vgl. auch NEZVAL, Z mého života, S. 215: *Nenávidím básně bezpředmětné, básně meditativní, jejichž kukátkem nevidíš nic než abstraktní slova. Tvůrčí proces je pro mne procesem smyslovým..* und ders.: Janu Mukařovskému, in: Pět prstů (1932, S. 5): *..vážnost vyslede- ná z kazajky a mé nejvlastnějšť úsilí o přímé sdělení těch pocitových románů a dramát, které pod kazajkou vázané epiky nenašly v poesii místa.* Nezval bezieht sich dabei auf sein Poem "Historie šesti prázdných domů", das in der genannten Sammlung enthalten ist.
72. Vgl. NEZVAL, Z mého života, S. 219: *Když jsem četl na jaře 1927 kartáčové otisky Proustova Hledání ztraceného času, toužil jsem stále víc a víc, abych vypsál své dětské a jinošské zážitky se vši smyslovou atmosférou, kterou si zachovaly v mých vzpomínkách.* Ders.: *Předmluva k dosavadnímu dílu, S. 31: 'Kronika z konce tisíciletí'..měla načrtnout všechna složitá, krátká spojení mezi mou pamětí, mým dojmem a snem..*

73. Über die Bedeutung von Kindheitseindrücken für die Imagination Nezvals vgl. NEZVAL, *Z mého života*, S.36-41 und S.47-58 sowie JELÍNEK, op.cit. S.125. Nezval unternimmt in seinem Buch "Chtěla okrást lorda Blamingtona" (1930) einen beinahe "wissenschaftlichen" Versuch, seine imaginative Sicht der Wirklichkeit aus Erlebnissen und Eindrücken zu rekonstruieren und systematisch zu ordnen. Die Rückführung der Motive auf ihre Genese in der Kindheit und Jugend ist von Bedeutung, weil dadurch die Behauptung einer passiven Übernahme von Themen und Motiven fremder Autoren (etwa Apollinaires) entkräftet wird. Vgl. WINCZER, *Poetika*, S.113: *Najmä Nezvala priam fascinovala Apollináirova obraznosť a v rozličných tvorivých obdobiach (približne do r.1936) pracoval s jeho motívmi. Bol to vzťah vnútornej spriaznenosti spôsobu videnia (extenzívna vnímavosť) a fantázie, preto tu možno hovoriť o genetickom vzťahu, i keď nie o sďvislosti.* Vgl. WINCZER, *Medzi Apollináiroom, surrealizmom a Nezvalom*, S.165.
74. In: NEZVAL, *Falešný mariáš*, S.6
75. Vgl. Bedřich VÁCLAVEK, *Akrobat se stává mistrem*, in: *ReD*, I, 1928, č.1, S.14-15 und Z.PESAT, *Apollináirovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie*, S.119: *Ve shodě s B.Václavkem vidím v něm příběh o osudu poezie v soudobém světě. Nezval zde konfrontuje své výchozí, z prvotní podoby poetismu vyvěrající optimistické představy o funkci a dosahu poezie v životě s jejími skutečnými možnostmi.* Die Deutung des Poems "Akrobat" als Eingeständnis der Unhaltbarkeit der poetistischen Theorie von der revolutionären Funktion der Poesie im Leben muß in Zusammenhang mit den ab 1925 innerhalb des Devětsil auftretenden Uneinstimmigkeiten gesehen werden: Nezval selbst unterwarf sich keineswegs den Programmpostulaten (vgl. *Z mého života*, S.201, V.Nezval o sobě, in: *Rozpravy Aventina*, II, 1926, č.2, S.15 und Anm. 17) und war sich des begrenzten Wiederhalls seines (und jeden) dichterischen Werks voll bewußt, vgl.: *Přednáška o avantgardní literatuře*, in: *Odeon*, I, 1930, č.7, S.101-106 (der ursprüngliche Titel lautete "Přednáška Vítězslava Nezvala"): *Nezdá se mi, že by měla poezie nějakého obecně praktického kulturního poslání ve společnosti. Je jednou z forem lidskosti...a..milovníci poezie tvoří na..světě kastu..*, zit.aus NEZVAL, *Dílo*, XXIV, S.229. Außerdem übten Devětsil-Mitglieder aus verschiedenen Sektionen -v.a. die Architekten und Theaterleute -Kritik an K.Teige, der die Grundsätze des Konstruktivismus und Funktionalismus auf alle Gebiete der Kunst und der Architektur rigoros zu übertragen versuchte: Vor allem die Architekten fühlten sich durch den strengen Utilitarismus in ihrer schöpferischen Freiheit eingengt. Vgl. K.HONZÍK, *Toporná modernost* (in: *Pásmo*, II, 1925, č.3, S.43-44), V.OBRTTEL, *Harmonie*, in: *Fronta*, Brno 1927, S.137-139), J.FREJKA, *Ismus a umění* (in: *Host*, VII, 1927, č.2, S.44-45). Frejka warnte vor der utopischen Behauptung Teiges, daß Schönheit und Poesie wie industrielle Produkte mechanisch "machbar" sind, und verteidigte die Kunst in ihrer ganzen Anarchie und Unberechenbarkeit. Vgl. auch J.VOSKOVEC, *Želva, o které se nikdo nezmiňuje*, in: *Fronta*, S.122-123, sowie VOSKOVEC, J.WERICH, *Vest pocket revue* (aufgeführt 1927 im Osvobozené divadlo in Prag), in der die konstruktivistischen Parolen aus Teiges Programmen paradiert werden.
- Die Avantgarde war 1927 auch von außen heftiger Kritik ausgesetzt; vgl. A.M.PÍŠA, *Směry a cíle* (1927), und die von B.Mathesius im zweiten Jahrgang der Zeitschrift "Tvorba" initiierte Kampagne, deren Beiträge sich kritisch mit dem Poetismus auseinandersetzten

(ausgehend von Seiferts Gedichtband "Slavík zpívá špatně", der als Symptom des sich abzeichnenden Endes der künstlerischen Bewegung eingeschätzt wurde). Diese ganze Problematik ist im Vorwort zum zweiten Band "Avantgarda známá a neznámá" (Praha 1972, S.7-38) ausführlich dargestellt.

76. Vgl. Alfred FRENCH, The Poets of Prague, London 1969.

77. Vgl. NEZVAL, Předmluva k dosavadnímu dílu, S.29: *Uchvacuje tě všecho zdračné, avšak snažil se do něj vnést nefantasticky řád věcí skutečných tak dlouho, až náhle uslyšíš..v svém srdci dětskou trumpetu jara. Vgl. dort auch seine Beschreibungen der Gedichtbände "Nápisy na hroby" (S.28), "Básně na pohlednice" (S.29) und "Hra v kostky" (S.33), v.a. von "Akrobat" (S.30-31): Na vrcholelu citového sebezapření a touhy po prostotě, na vrchole dojetí z nevinosti, bezbranně spoutané jak sedmiletý námořník bez nohou - a pod nesnesitelným tlakem těchže temných sil obrasotvornosti, které kdysi vytvořily chimérickou postavu Podivuhodného kouzelníka, zrodil se jednoho..večera..automatickým procesem Akrobat, fantom, který se zřítí před mýma očima jako padlý pycha a jenž mně bude diktovati na troskách veliké slavnosti můj vlastní životopis.*

78. NEZVAL, Akrobat, in: Básně noci, 1930, S.142-143;

*Akrobat věděl jít jíti
ale jeho nohy byly chromé pychou
ale jeho nohy byly chromé bázni
pychou milence všech zdraků osamělého anděla
bázní toho jehož údělem je milovatí bez oddechu až do konce
jeho nohy byly chromé stářím jinocha
jeho nohy byly chromé mládím muže
viděl své dětství
sedmiletého námořníka bez nohou
a volal
odved' mě tam kde je život*

79. Vgl. den Beginn des "1.surr.Manifests": *Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie r é e l l e s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd. L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage..S'il garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enfance qui, pour massacrée qu'elle ait été par le soin des dresseurs, ne lui en semble pas moins pleine de charmes. Là, l'absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois..Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais.. Cette imagination qui n'admettait pas de bornes, on ne lui permet plus de s'exercer que selon les lois d'une utilité arbitraire; elle est incapable d'assumer longtemps ce rôle inférieur et, aux environs de la vingtième année, préfère, en général, abandonner l'homme à son destin sans lumière..C'est qu'il appartient désormais corps et âme à une impérieuse nécessité pratique, qui ne souffre pas qu'on la perde de vue. (André BRETON, Manifeste du Surréalisme, 1924, zit.aus: Les Manifestes du Surréalisme, Paris 1955, S.7 und 8). Aus der Kritik an der Realität, in der ausschließlich die "praktische Notwendigkeit" regiert und die Phantasie des Menschen unterdrückt wird, leitet Breton die Behauptung ab, daß die absolute geistige Freiheit und die Phantasie nur im Wahn, in Halluzinationen, im Delirium und vor allem natürlich im Traum bewahrt werden.*

80. Vgl. Ann. 67 und 77 sowie Nezvals Beitrag zum "Almanach Fronta" (1927), in dem er den Surrealismus kritisierte (NEZVAL, Dada a surrealismus).
81. Vgl. NEZVAL, O své práci, in: Literární svět, I, 1928, č. 10, S. 5, zit. aus: Dílo, XXIV, S. 152-153: *Drobné básně. Jsou to pro mne magická zrcátka, jimiž objevují skryté spirituální oblasti. Tentokrát jsou to veršované 'rekonstrukce' d o j m ů [impression], skládané do vyšších, miniaturních celků, a pro tuto dvojitou vlastnost je nazývám 'surimpresionistickými'.*
82. In der Sammlung "Nápisy na hroby" sind außer traditionellen Gedichten in Liedform im Abschnitt "Rekonstrukce" Prosagedichte und Prosatexte enthalten, in denen sich Nezval nur von seinen Erinnerungen inspirieren läßt. Vgl. NEZVAL, Nápisy na hroby, S. 33: *Procedil jsem svůj sen při otevřených očích. Nechal jsem padati slunce na minulost. Svůj oddaný úchvat k růži. Padati slunce na předloňský sen. Na vánoce dětství. Na zapomenuté ještěrky. Na snů věrejších zimy, aniž roztaje. Na večer 1914. Sebrav všechny kal horeček, sestrojil jsem čern, ach, čern bez poskvrny. A nebesa prásdnin svého mládí. A jasné linie, ukradené horizontům při otevřených očích.*
- A. Jelinek war einer der ersten Interpreten Nezvals, der diesen Gedichten nähere Aufmerksamkeit widmete, vgl. JELÍNEK, op. cit. S. 66: *Jde.. o maximální zhuštěnost intervalů mezi vědomím a snem, vspomínkou a představou. Nikde není užito přirovnání ani žádného tropu, metonymie, metafory atd., protože by byly patrný švy mezi skutečností a fantazií. Nezval ustluje o jednoduchý akord obou složek. Je zjevné, že nyní pracuje mnohem složitěji než v období Pantomimy a s jinými prvky, s prvky snu o dětství. Proč podniká tyto experimenty..? .. Jeho experimenty jsou druhem analýzy vlastní obrazotvornosti. Jelinek záhlt auch das Drama "Modrý jelen" (laut Nezval die überarbeitete Version des Stückes "Oheň" aus dem Jahr 1920, vgl. Předmluva k dosavadnímu dílu, S. 36) zu den "präsurrealistischen" Werken Nezvals, zu "Nápisy na hroby" und "Diabolo" (alle entstanden 1926). Experimentální Rekonstrukce z Nápisy na hroby zachycovaly a navzájem propojovaly některé utkvělé představy z dětství a ze snů. Byly zkouškou uvolněné skladby prvků představitvosti, volnější než u Apollinaira, zkouškou těchže přechodů, jaké se objevují ve skladbě snu. Drama Modrý jelen realizuje tuto skladbu prvků už bez jakékoliv vazby s objektivní realitou a navíc v temné atmosféře podvědomých představ, ve kterých, podobně jako v básni Diabolo, převažují motivy erotické. (A. JELÍNEK, op. cit., S. 124).*
83. Vgl. NEZVAL, Předmluva k dosavadnímu dílu, S. 28
84. Vgl. NEZVAL, Chtěla okrást lorda Blamingtona, S. 75-76, wo er die Gedichte "Lovec sepí", "Mezi dveřmi" und "Přechody" zitiert. *Veliká kostka cukru leží v jezeře. Komíník, jediný černoch z naší rovnoběžky, usedl nahoře a hledí dolů do velké cukrárny, kde utopené pojdají věnečky s vanilkou, zpívající, zpívající: berdnku boží.*
- (NEZVAL, Lovec sepí, in: Nápisy na hroby, 1926, S. 39).
- 'Kapka inkoustu', můj podíl na 'Manifestech poetismu', je z doby 'Básně na pohlednice' a svědčí na jedné straně o mém tehdejší zájmu pro tendenci nazírat básně jako 'věc' a o mém zájmu pro intuici diktované 'přemístování počítků' slovy na způsob: 'Otevřel*

jsem dveře a vstoupil na moře' (Nápisy na hroby). Obě tyto tendence, splynouš v větě 'Přemistujíce slova, přemistujeme skutečnosti', svědčí o tom, že můj surrealismus je surrealismem velmi starého data. (NEZVAL, Most, S.32)

85. Vgl. A.BRETON, Manifeste du Surréalisme, S.34: *C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de lumière, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas.*

Vgl. auch Hugo FRIEDRICH, Die Struktur der modernen Lyrik, 3.Ausg., Hamburg 1956, S.84-88; Friedrich zitiert dort das Gedicht Marine aus den Illuminations von Rimbaud, das 1872 entstand und das erste Beispiel des vers libre in Frankreich darstellt. Zum Vergleich möchte ich das Gedicht auch hier zitieren (RIMBAUD, Marine, zit.aus: FRIEDRICH, op.cit.S.85):

*Les chars d'argents et de cuivre-
Battent l'écume,-
Soufflent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons
de lumière.*

Friedrich bezeichnet die Technik dieses Gedichts als "Einblendungstechnik" und charakterisiert sie so: "RIMBAUD hat seiner entgliederten Phantasie nunmehr auch die Formensprache angepaßt. Das Gedicht enthält einen zwiefachen Kontrast: einmal zwischen der metrischen Entgliederung und der wohlgegliederten, ruhigen Sprechweise, und weiterhin zwischen dieser und der außerordentlichen Kühnheit des Gehalts. In gemessener Haltung reiht das Gedicht Aussage an Aussage. Das Vermeiden der verbindenden Mittel hebt es über die bloße Prosa hinaus, macht seine nüchterne, ich-lose Sprechweise geheimnisvoll. Und doch geschieht etwas Umstürzendes. Es geschieht aus der Verfügungsgewalt der irrealen Phantasie. Zwei Bezirke sind betreten: ein maritimer (Schiff, See) und ein territorialer (Wagen, Heide); aber sie werden derart miteinander gekreuzt, daß der eine in den anderen eingeblendet erscheint und alle normale Sachtrennung aufgehoben ist." (FRIEDRICH, op.cit.S.85-86). Als stilistische Charakteristika bezeichnet auch Friedrich das Fehlen von Metaphern und statt dessen die Konfrontation von "sachlich Verschiedenem", daneben auch die Verwendung der Synekdoche, die beide zur "Entrealisierung", zur Erzeugung der "Irrealität" führen.

Nezvals Studie "K mému překladu Rimbauda" aus dem Jahr 1929 belegt, daß sich Nezval mit Rimbauds dichterischer Sprache intensiv beschäftigt hat und daß ihn 1926 vor allem die "Illuminations" fasziniert haben. Die Vermutung liegt nahe, daß seine Prosagedichte aus "Rekonstrukce" aus dieser Inspiration entstanden sind.

86. Zur Verwandtschaft der dichterischen und malerischen Technik von Nezval einerseits und Štyrský und Toyen andererseits vgl. Anm. 90.
87. Nezvals Sonett "Klára" (aus: "Pantomima") evoziert die Atmosphäre eines Vormittags in einer Kleinstadt. Auch hier fehlen dichterische Tropen und Metaphern. Vgl. die ausführliche Analyse bei J. MÜLLER, *Der Poetismus*, S. 99-106. Müller untersucht außerdem das Gedicht "Vlak, jenž projel parkem" (aus: "Pantomima") als Beispiel eines "authentischen Traum-Gedichts". Als einen von vielen Aspekten, die den Traumcharakter dieses Gedichts bedingen (selbständige Traumbilder, die teilweise unmotiviert ineinander übergehen, realisierte Metaphern, Abschwächung des logisch-kausalen Zusammenhangs der einzelnen Gedichtsequenzen etc.) nennt auch Müller das "scheinbar unmotivierte Zusammenkommen von entfernten bzw. unvereinbaren Gegenständen oder Ereignissen.. in Form einer direkten Benennung.."- also jene Technik, die ich als "Kontext-transfiguration" bezeichnet habe. Während jedoch im Sonett "Klára" die einzelnen Wirklichkeitsausschnitte stark "realistisch" sind und in der gesamten Montage eine dichte Atmosphäre suggerieren, sind die Bilder aus dem Gedicht "Vlak, jenž projel parkem" durch den mangelnden Wirklichkeitsbezug teilweise unerklärbar und erzielen echt absurde Kontraste, die schon der Gesetzmäßigkeit des Traums entsprechen (vgl. MÜLLER, op.cit. S. 107-112).
88. Vgl. J. MUKAROVSKÝ, *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův "Absolutní hrobař"*, in: *Kapitoly z české poetiky, díl II*, Praha 1941, S. 361-385 (v. a. 370ff.) und P. WINCZER, *Poetika*, S. 95.
89. Vgl. Anm. 34.
90. Vgl. NEZVAL, *Moderní poezie*, S. 64: *Proč bychom se..měli ještě dále zdržovat vynalézáním slovních vůní, my, kdož jsme to děláli před deseti lety..* Nezval ist (1934) überzeugt, daß er alle sprachlichen Möglichkeiten zu seinen dichterischen Experimenten ausgeschöpft hat. Zur neuen Inspirationsquelle wird der Traum, der ihm nicht nur neue Aspekte des Selbstverständnisses und der Analyse seiner Imagination, sondern auch neue künstlerische Perspektiven eröffnet. Von Teiges utopischen Postulaten über die Funktion der Poesie in der Gesellschaft war er damals bereits weit entfernt (vgl. Anm. 75). Seine Definition der Funktion der Poesie aus dem Jahr 1930 ist im Grunde bereits ein Bekenntnis zum Surrealismus, vgl. NEZVAL, *Chtěla okrást lorda Blamingtona*, S. 114: *Pro básníka dnešního věku se stane profánním užívání nladových obrátů, jako: bylo to nevyslovitelné, bylo to avldátní, nedefinovatelné, byl to podivný pocit, pro který není jména... Je-li iracionální, které v nás vyvolá neočekávatelná metafora, nvypočtatečný rytmus a obraz.., které na dně naší psychy střeží některý ze základních pralidských pocitů, novou estetickou hodnotou umění, je jeho etickou hodnotou onen pruh světla, kterým osvětlíme geni geni tohoto iracionálna.*
Eine analoge Entwicklung wie Nezval machten auch seine Freunde, die Maler J. Štyrský und Toyen durch. 1928 kritisierten sie in ihrem Manifest "Artificielismus" (in: *ReD*, I, 1927, č. 1, S. 28-30) den Kubismus als eine reine Maltechnik, durch die die Wirklichkeit wohl "umgedreht" - "manipuliert" - wurde, die aber nicht die "Imagination in Bewegung" setzte. Bereits mit dem von ihnen kreierten Malstil, dem Artifizialismus, den Štyrský

in der Studie "Surrealistické malířství" (in: Doba, I, 1934, č.9, S.135-136) als "Bindeglied zwischen Kubismus und Surrealismus" bezeichnete, lehnten sie (so Štyrský) die Malerei als "reines Formenspiel" ab und postulierten ein Maximum an "Imaginativität". Auch Štyrský und Toyen betonten 1928 in dem zitierten Manifest die Bedeutung der Erinnerung als eine "Verlängerung der Wahrnehmung". Die Definition der Technik des Artifizialismus erinert an Nezval's neues dichterisches Verfahren in den "Nápisy na hroby": *Artificielní obraz není vzdán na realitu v podmínkách času, místa a prostoru. Realita a formy obrazu působí na sebe silou odtahovou. Čím větší je poměr jejich vzdáleností, tím vizuálně dramatičtější stává se emotivnost.* (J.ŠTYRSKÝ & TOYEN, Artificielismus, zit. aus: Avantgarda známá a neznámá, sv. II, Praha 1972, S.514). Aus dem Manifest geht hervor, daß Štyrský und Toyen den rein ästhetischen Gestaltungswillen durch ein tieferes noetisches Bedürfnis ergänzen, was im Surrealismus zu einem Hauptpunkt des Programms erhoben wurde, vgl. ŠTYRSKÝ, Surrealistické malířství, S.136: *Surrealistická malba je reakcí na malířství, jež chtělo zabuzovat jen optické dojmy. usiluje o přímý a hluboký psychologický výraz a vymyká se proto hodnocení jen estetickému.* Nezval selbst beschreibt in dem Aufsatz "Štyrský a Toyen" (Vorwort zu: Štyrský a Toyen, Praha 1938), der sich aus verschiedenen Ansprachen anlässlich der Vernissagen ihrer Ausstellungen ab 1930 zusammensetzt (vgl. NEZVAL, Dílo, XXV, S.656), die Entwicklung der beiden Maler zum Surrealismus. Seine dort vertretene Auffassung könnte ebensogut auf seine eigenen Gedichtbände zutreffen: *... můžeme vidět, v jejich vývoji stále větší a stále systematičtější, vždy silně experimentálně zbarvenou snahu uplatnit netradičním a autentickým způsobem svůj subjektivní svět od infantilních vzpomínek a pocitových adžitků až ke snům a nevědomým konstrukcím, a to cestou od intuitivního automatismu k automatismu stále uvědomělejšímu, čím dál tím přesněji zaměřenému k zachycení a vyjádření konkrétní iracionality* (zit. aus NEZVAL, Dílo, XXV, S.357-358).

91. Im Gegensatz zu "Diabolo" stehen die Poeme "Dobrodružství noci a vějíře" (1927) und "Noci" (1929). Das erste ist - wie schon der Titel andeutet - eine romantische Stilisierung der Nacht und entspricht inhaltlich (Karnevalszenerie) und formal (gereimte Strophen, metrisch organisiert) dem Poetismus der ersten Phase, v.a. der Sammlung "Menší růžová zahrada". "Noci" ist laut Nezval (Předmluva k dosavadnímu dílu, S.37) wohl als "automatischer Text" entstanden, ist jedoch gereimt und erinert durch den feierlichen Rhythmus an "Edison". Es läßt sich als eine "Hymne" an die Nacht charakterisieren.
92. Der nächtliche Spaziergang durch die Stadt wurde von Nezval in mehreren Poemen zur Motivverknüpfung oder als thematischer "Rahmen" verwendet, vgl. Anm. 70.
93. Personen und Gegenstände "tauchen" aus der Dunkelheit auf und werden von ihr wieder verschluckt, ohne daß die Ereignisse und Handlungen gegeneinander abgegrenzt sind. Es werden immer nur die emotionalen Reaktionen (durch Gestik, Mimik und torsohafte Handlungsausschnitte) festgehalten, deren Basis die erotische Thematik darstellt, - vergleiche die beiden letzten Seiten des Poems, die eine - wenn auch nicht direkt ausgesprochene - "Motivierung" des Poems darstellen (NEZVAL, Diabolo, 1926):

Smrt všdeň po věčnosti
Všdeň chtějí po ciizoložství
Ctnost hra diabolo
Noční chodec
akrobat na laně mezi ložem své a
cizí ženy
hrdč vodního golfu uprostřed na-
hých sportsmanek
jemný boxer nader [18]
Muž s ženou hrdč diabolo
Variété uprostřed noci
Manželství ochranná stanice pro
sřítivše se akrobaty
A několik mdlo žarodějí ekvilibri-
stíky
jede po hlavě na koni noční arenou
jež svítí jako podvazek na noze dmy
jejíž sukně visí přes hlavu na pohov-
ce když spí [19]

94. Sexuelle Metaphorik in "Diabolo":

Svlékala se
Ryby proklouznuvší ze sítě
A padala dále než ve snu do studny
jejíž dno klesá liftem
Muž se oblékal do její kůže plné voňavek
a běžel přes náměstí podél strážníků k basínu [8]
Das sexuell-biologische Element dringt auch in abstrakte
Begriffe ein:
Shora mokvá nekonečnost mléčnou drahou
Svět žloutek vejce
dotýká se bílku věčnosti
Zabí vajíčka nervy moře
v němž se trou ryby podél ždovak medus
V podsvětí se rozprašují stíny v pudr
jež rozndší vítr po stromech [3]

95. Groteske Verfremdungen in "Diabolo":

Pařiny vyletěly z hangáru
Plují zahradou mačkající zralé mandarinky... [10]
Paní shazuje svůj stín s okna mezi růže..
Odkládala potmě prsa na noční stolec [12]
Přístavní město barový pult s nádry
odhalenými nad horkým grogem
oči padají do absintu [4]
Kuchař vyšed z parních lázní nese na hlavě pecen chleba
Ministranti nosíři polévky dělají obíaka
v nichž pluje semě voda oheň a vaduch na jídelním podnose
Pdv skloněn hlavou do talíře rozhrnul ocasem nebe [14]

96. Vgl. P. WINCZER, Medzi Apollinairom, surrealizmom a Nezvalom, S.166 und ders. Poetika, S.93.

97. Vgl. WINCZER, Poetika, S.93: ..Nezval sa vyhol krajnostiam francúzskeho surrealizmu..rdzne odmietol paranoické teórie, fakticky neprijal a len sporadicky vyskúšal čistý psychický automatizmus, a..princíp snovosti, a najmä navodzovanie neočakdvaných, prevapivých spojení (kategória náhody) boli uňho prejavom pocitu nevyčerpateľnej mnohostrannosti reality.

Winczer beweist, daß Nezval seine in der poetistischen Werkperiode entwickelten dichterischen Verfahren auch im Surrealismus verwendete, zur Zeit des Poetismus surrealistische Elemente (wie in "Židovský hřbitov" den Mechanismus des Traums) in sein Werk aufnahm und mit jenen vermischte, die der Poetik Apollinaires verwandt sind (vgl. WINCZER, op.cit. S.93,94,97). Winczer vergleicht das Verhältnis zwischen der dichterischen Struktur des Poetismus und Surrealismus bei den Tschechen mit der kontinuierlichen Entwicklung des Apollinairischen Lyrik-Typs zum Surrealismus.

Winczers durch Beispiele untermauerter Behauptung, daß es sich bei Nezval auch bei grotesken surrealistischen Verfremdungen nur um einen "neuen, entdeckenden Blick auf die Alltagswirklichkeit" handelt (Poetika, S.95) waren ähnliche Aussagen der verschiedenen Nezval-Interpreten vorausgegangen: A.JELÍNEK, V.Nezval, strojopis, S.103 ("die Methoden des Surrealismus helfen ihm, die Wirklichkeit von einer unbekanntem Seite zu entdecken"); A.HAMAN, Halas a Nezval S.334 ("Nezvals Surrealismus ist eher die Faszination von alltäglichen Gegenständen in Zufallssituationen denn die visionäre Phantasmagorie des eigentlichen Surrealismus"); M.GRYGAR, Nezval S.135 ("hinter der Deskriptivität der surrealistischen Verse, die den abgebildeten Gegenstand bis in die kleinsten Details verfolgen, ist .die Sehnsucht versteckt, der Wirklichkeit näher zu kommen").

98. Vgl. WINCZER, Poetika, S.94: *Mechanismus sna s jeho kvázidejovost'ou (dej, ale s překvapivými logickými saltami a premenlivost'ou smeru diania) skúma..v menšej miere Židovský hřbitov, v ktorom sú ndhle preskoky so sna alebo halucinácie do reality a naopak.*
99. Hinweise Nezvals auf erste surrealistische Aktivitäten finden sich in "Chtěla okrást lorda Blamingtona", "Předmluva k dosavadnímu dílu" und "Z mého života". J.Štyrský stellte kurz vor seinem Tod ein Traum-Buch zusammen, das mit Traumaufzeichnungen aus dem Jahr 1925 beginnt. Darin ist auch ein Traum über Nezval enthalten (Sen o Vítězslavu Nezvalovi, aus dem Jahr 1927, in: J.ŠTYRSKÝ, Sny, Praha 1970 S.37).
100. NEZVAL, Předmluva k dosavadnímu dílu, S.33-34: *Nikdy nezapomenou na tajemství, které pro mne měl prázdný kupecký dům s regály a s žerným landaurem na dvoře, ani na hysterickou dívku, která věřila v rituální nesmysly..Pro tyto temné, bízarní reminiscence miluji přeludnost gheta..; ders. Procházky legendami, in: Chtěla okrást lorda Blamingtona, S.62-63, ..dám se odvésti do židovské čtvrti..jako ve snu, kdy se nebráníme halucinacím..jsem obětí legendy neexistující do té doby a skládající se z prvků, které vnese do nahromaděného ovzduší gheta první kolemjdoucí tvář..*
101. NEZVAL, Přechody, in: Nápisý na hroby, 1926, S.40: *Když nadešlo pozdní odpoledne, vyjel jako každodenně ze starého, židovského, opuštěného domu starobylý, žerný landaur s labutí uvnitř na poduškách ze sametu a hřebci šli podíl kostela až k branám hřbitova, ale jakmile přestoupili práh, nadešla noc, s níž splynuli, nevíme kam, jen labuť svítila, ale pak vyšel měsíc, s nímž splynula, nevíme jak, jen, když lidé usnali, bylo slyšetí zpěv, ale nevíme či.*

102. Vgl. Anm. 38.
103. Vgl. S. 322.
104. Vgl. Anm. 82.
105. Vgl. NEZVAL, *Chtěla okrást lorda Blamingtona*, S.37: *Kolík malířů, jako je pan Chirico, by mně zdávidlo model k umělé krajině, kterou zkonstruoval můj sen..*
106. Vgl. NEZVAL, *Chtěla okrást lorda Blamingtona*, S.47-52.
107. Vgl. NEZVAL, *O své práci*, zit. aus: *Dílo*, XXIV, S.152: *Edison je příbuzný Kouzelníku a Akrobatovi s tím rozdíllem, že není imaginární postavou. Bylo třeba, abych Edisona, kterého všichni známe jako vědce, přivlastnil poezii. Ověšme mne nezajímá 'civilisticky'. Spojuje nás s ním náboženství vynalézavosti a posedlost, jíž se podobá básníkům.. Viděl jsem v něm především vysoce spiritudní neukojitelnou bytost..*
108. NEZVAL, *Signál času*, zit. aus: *Básně noci*, 7.vyd., Praha 1966: *zđjem o sto věcí vlídně utuchá
rozplývá se starost tíseň předtucha
mozek spí a srdce mechanicky bije
sen tě vede panoptikem poezie
kterou uvědomili si nemnozí
včleněn v tisícere metamorfózy
ztrácíš zbytek staré štvané osobnosti
slavní učenci hle jak jete v spánku prostí
strážník tancuje a sloup tě zatýká
mizí všechna stará problematika
prožil osud květín vlků lvů a sobů
umíráš a ihned zase vstáváš z hrobu
malé gesto z kraje v kraj tě přenese
a tak strašně nerad probouzeje se*
109. Vgl. NEZVAL, *Prameny mé poezie*, in: *Kulturní služba*, 1937, č.1, S.10-14, in: *Dílo*, XXV, S.232.
110. Vgl. JELÍNEK, V. *Nezval*, strojopis, S.153-154: *V Historii šesti prázdných domů se Nezval poprvé dobrně nejasně dětské vzpomínky. V obrazech domů, jež opouštěl, zachycuje jednotlivé vrstvy své paměti a prožitků, které ho formovaly jako básníka. Celý život, až do toho posledního domu, je v této básni neustálým vřetením pocitů, proměnou chápanou jinak než v Podivuhodném Kouzelníkově, bez oné ..radosti z fantazie.*
111. Vgl. NEZVAL, *Moderní poezie*, S.60 : *Mezi snem, který si v mém Podivuhodném kouzelníkově uvolnil terén pro krápníkovou jeskyni a jenž hostil jezerní dámu.. a mezi snem, jenž v mé Historii šesti prázdných domů vzal na sebe podobu skvrn, jež zůstávají při stěhování na zdi, kde visel obraz, je vývoj tak markantní, vývoj upřesňování paměti vzhledem k realitě a snu. Sen jako útek ze skutečnosti a sen jako návrat k realitě.. Ders. Surrealismus v ČSR, 1934, zit. aus: *Dílo* XXV, S.72-73: *Psychologické experimenty se surrealistickými objekty se nám zdají býti mnohem účelnější než 'écriture automatique'.. zde se (člověk) staví před nezvyklé uspořádané předměty praktického používání nebo vyřazených, před obraz sama sebe, jak ulpěl na těchto předmětech v denním styku s nimi, ve styku více méně mimovolném, aby působením tohoto jejich umělého uspořádání, které je zbavuje utilitární ceny, se shledal s jejich mnohohlasným významem, ježž měly pro něho v dětské hře, kdy skutečně braly na sebe podobu všech tušeb a splnění, a nejen tam, nýbrž během celého dalšího života, ve chvílích exaltace, kterou zpodobovaly jejich detaily - a ve snu, kdy přerušily nám budoucí možnosti stříbití klíčů.**

Miroslav PROCHÁZKA (Praha)

U ZÁKLADŮ SÉMIOTIKY DIVADLA. I. SÉMIOTIKÁ TÉMATA V ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ TEATROLOGII.

Ú v o d

Otázky rozlišení, fungování, popisu a interpretace "sémio-
logických struktur" patřily k jedněm z nejdůležitějších v pracích
členů Pražského lingvistického kroužku. Důležitost dané problema-
tiky je zdůrazněna (především v souvislosti s uměním) už v Tezích
Pražského lingvistického kroužku, předložených I. sjezdu slovan-
ských filologů r. 1929 v Praze. A hovoříme-li už o kolektivním po-
stojí, připomeňme ještě úvod k I. ročníku časopisu *Slovo a
slovesnost* (podepsaný B.Havránkem, R.Jakobsonem, V.Mathesiem,
J.Mukařovským a B.Trnkou), kde je problém znaku opět uveden a kde
se o něm hovoří jako o jednom "z nejnaléhavějších filozofických
problémů současného kulturního přerodu".

Nemíním tu sledovat zdroje určitých představ o znaku, je však
jasné, že základní koncepce byla spojena s pojetím de Saussura a
odtud podle povahy předmětu různě modifikována. Z oblasti umění
byla pak z daného hlediska nejvíce popsána literatura, což je mj.
dáno jednak jejím evidentním sémiotickým rázem, jednak lingvistic-
kou orientací či alespoň dobrým lingvistickým školením jednotlivých
badatelů souvisejících s kroužkem. Extenzifikace problémů na jiné
oblasti umění již do jisté míry souvisela s poznatky literárněved-
nými.

Proč však pojem znaku a jaká jeho povaha či vlastnosti jsou
důležité pro naše úvahy o věcech světa a kultury zvláště. "Veškerá
skutečnost," - praví se v úvodu k novému časopisu - "počínajíc
smyslovým vjemem a končíc nejabstraktnější myšlenkovou konstrukcí,
objevila se dnešnímu člověku jako širá, složitě organizovaná říše
znaků. Prozkoumávání této říše znaků je však teprve v počátcích. Je
proto třeba věnovat pozornost především těm oblastem lidské kultury,
v nichž je různé vnitřní ustrojení znaku nejvíce odhaleno v celé
své složitosti. Jedna z takových oblastí je bezesporu jazyk. Je to

základní, třebaže nikoli nejjednodušší řada znaková, neboť v celé říši znaků je stálá tendence vyjádřit vše slovem. Řeč nás může zejména poučiti o věcném vztahu, tj. poměru mezi znakem a skutečností, ke které se znak vztahuje, neboť jazyk mluvený i psaný chce především vyjadřovat skutečnost, působit na ní, byť nepřímou. Naproti tomu umění, ať básnictví, ať kterékoli jiné, je vzorný materiál pro výzkum vnitřního ustrojení znaku samého, pro zjišťování poměru mezi symbolem (např. zvukem, barvou atp.) a jeho významem, jakož i pro zkoumání mnohonásobného navrstvení významového. Je to proto, že věcný vztah je v umění oslaben; umělecké dílo není měřeno pravdivostí svého sdělení, nýbrž je znakem svébytným, vznášejícím se volně mezi umělcem a vnímatelem. Tato jeho speciální povaha vynikne právě studiem básnictví, které leží na průsečíku mezi řečí a uměním.* Autoři také připomínají společenskou povahu znaku: ten je "samou svou podstatou jev sociální. Je určen k tomu, aby prostředkoval mezi členy jistého kolektiva a rozumí se mu toliko na základě celého systému hodnot, který je tomu kolektivu společný. V řeči ovšem vedle obou subjektů - onoho, který znak dává a toho, který jej přijímá - je ještě třetí pevný bod napínající tkanivo vnitřního ustrojení znaku; je jím skutečnost, ke které znak ukazuje. V básnictví a v umění vůbec je, jak již bylo řečeno, věcný vztah oslaben. Tím více je tu zdůrazněna závislost znaku na společnosti. Třebaže je umělecké dílo svět pro sebe (nebo právě proto), nemůže být pochopeno a zhodnoceno jinak, než ve vztahu k systému hodnot platných pro dané kolektivum. Souvislost umění se společností je ovšem mnohotvárná a všechny druhy nepřímosti a antitetičnosti jsou tu možné".¹ Nastíněné myšlenky byly pak v různé formě východiskem sémiotiky jednotlivých uměleckých druhů (a umění vůbec), i když - podle své povahy (a u divadla je to zvlášť markantní) - byly obměňovány či doplňovány.

Odbočme teď k tomu, co nabízelo tehdejší divadlo a teatrologie. Široký rozmach divadla (zvláště avantgardního), s nímž souviselo využívání a hledání zdrojů nových postupů v nejrůznějších typech a obdobích divadla (orientální, středověké, lidové divadlo atd.), vybízel teatrologii k hledání nástrojů na zachycení významových proměn různých složek a zároveň nutil k přehodnocení těch teorií, které byly jednoznačně spojeny s některými staršími typy divadel. V české teatrologii se také objevuje - vedle řady analýz zachycujících

různé inscenace a typy divadla - dílo, které nabídlo širokou a propracovanou teorii divadla: Zichova Estetika dramatického umění (1931). Toto rozsáhlé pojednání je dodnes v mnohém aktuální a mohlo i může se o něj v různé míře opřít kterákoliv úvaha o divadle.²

To, čemu říkáme sémiotika divadla v české meziválečné teatrologii, jsou ovšem jen její zárodky. Nesetkáme se zde se systematickým pojednáním, které by se opíralo o rozvinutou sémiotickou teorii; Peirce nebyl znám (či lépe řečeno nebylo využito jeho poznatků), Saussure nabízel především podněty a to, co dnes celkem samozřejmě zařazujeme do dějin sémiotiky, nebylo pochopitelně v této míře reflektováno. Najdeme tu však v různých statích snahu zdůraznit důležitost a nutnost sémiotického přístupu k divadlu, snahu specifikovat různá témata a ukázat důsledky znakového chápání divadla pro jeho interpretaci. Autorů, kteří se tak či onak k danému tématu vyjádřili, je celá řada; připomeňme alespoň Bogatyreva, Honzla, Mukařovského, Veltruského, Jakobsona, Buriana, Brušáka. Úvahy, o nichž bude řeč, nebyly rozvíjeny kontinuálně a nebyly vždy ve vzájemné explicitní návaznosti. Jejich případná disparátnost je dána mj.tím, že nebylo budováno nějaké vědní odvětví zvané sémiotika divadla, ale že při analýze nějakého postupu, prvku, složky či žánru byl ukázán jejich sémiotický charakter. Sémiotika zahrnuje velmi širokou problematiku, z níž byly často řešeny jen dílčí problémy (např. jen jisté problémy sémantické atp., z druhé strany zase jen jistá divadelní složka ...), aniž by byl vždy výslovně uveden vztah k celkovému sémiotickému statutu daného objektu. Ba dokonce některé úvahy bychom mohli z hlediska jisté terminologické základny sémiotiky pokládat za nejasné a povšechné. Nezapomínejme však, že nešlo o výstavbu jakési sémiotiky "shora", k níž často směřujeme dnes, ale o zachycení sémiotických funkcí příslušných výrazových prostředků a - jak již řečeno - určení důsledků, které to má pro chápání a interpretaci daného uměleckého druhu.

I

V polemice s O.Zichem, týkající se především loutkového divadla, zdůraznil P.Bogatyrev nutnost vidět a zkoumat znakovou povahu umění. Jakkoli polemika nabyla zcela průkazná,³ formuloval zde Bogatyrev několik požadavků na teorii divadla. Především žádá, aby loutkové divadlo (ale platí to i pro umění jako celek ve vztahu k

jiným systémům) bylo chápáno jako s v é r á z n ý systém znaků, jako systém s u i g e n e r i s , což jsou základní předpoklady, bez nichž "nelze pochopit žádný umělecký výtvar". Při chápání a interpretaci uměleckého díla musíme toto považovat za znak a ne věc samu; kdyby tomu tak nebylo, vnímali bychom "znaky umění, porovnávající je neustále s reálnou věcí, přičemž budeme ve svém srovnání vycházet z reálné věci a ne ze systému znaků, které vytvářejí to či ono umělecké dílo ..." (Příspěvek ke zkoumání divadelních znaků). To je první rovina. Ve druhé rovině zase nesmíme zaměňovat znaky různých systémů. Přitom schopnost identifikovat ty které znaky jako příslušející danému systému není samozřejmě dána: "v praktickém životě se musíme naučit znakům vojenské uniformy, abychom je poznali, abychom rychle rozeznali kapitána od podplukovníka. Totéž platí i o umění. Abychom mohli správně vnímat znaky impresionistické malby, musíme je poznat". Či dále: "Novým uměleckým znakům je třeba se učit a učit jim i jiné. Aby někdo pochopil krásu orientální malby, musí se tomu chtít naučit a musí se vskutku naučit chápat znaky tohoto malířství. Když je však budeme vnímat jen ve srovnání se znaky našeho malířství, na pozadí našeho malířství, mohou nám připadat směšné. Totéž platí o orientální hudbě" (Příspěvek ke zkoumání divadelních znaků).

Bogatyrev sice vyšel z požadavku odlišnosti, svéráznosti a specifčnosti toho kterého znakového systému, nicméně málo se věnoval řešení kritérií této specifčnosti. Např. na jednom místě připomíná jeden vydělující rys, ale i to na stejné rovině s náboženstvím: "v umění jako v náboženství je každý znak - v protikladu k poznávacím oblastem - emocionálně zabarven". Vcelku lze říci, že i když požaduje dominantnost znaků umění, nedospívá k jejich analýze v porovnání s jinými znakovými systémy. Je ostatně známo, že i v rámci znakové koncepce umění mohou být vydělující rysy určovány na základě různých kritérií (srv. např. Morrisovu ikonicitu a Mukařovského estetickou funkci). Sám fakt, že z hlediska sémiotiky se snažíme vždy ukázat typ či úroveň znakovosti nevylučuje to, že v rámci určitých etap vývoje umění nacházíme někdy programové požadavky (spojené s určitou tvorbou) na "neznakovost" či "asémantičnost" jistých uměleckých děl: sémiotika pak musí ukázat v jaké opozici a k jakému pojetí znaku může tato koncepce též fungovat (či být interpretována) jako znaková.⁴ Je zvláštní, že v daných souvislos-

tech (tj. při kritice Zicha a akcentaci znakového pojetí umění a divadla) neřešil Bogatyrev funkční problematiku a nerozlišil do- statečně znak a funkci. Kromě toho zde Bogatyrev neuvedl problém, který nastínil už dříve, v z t a h z n a k u a v ě c i .⁵

Pojem funkce je jedním z nejdůležitějších v teoretické výstav- bě českého strukturalismu. Stává se běžným nástrojem řady vědních oborů; v oblasti umění s ním, vedle Jakobsona, pracují nejvíce Mukařovský a Bogatyrev. Mukařovský uplatnil funkční hledisko v řadě konkrétních rozborů, ale dokázal mu také dát široké teoretické zá- zemí. Bogatyrev zase ukázal funkční proměnlivost v rámci celého kontextu kultury, ve vztazích kultur či ve vztazích různých struk- tur v rámci nějaké kultury. A právě při sledování funkční proměnliv- osti mu vystupuje do popředí i problém znaku a věci.⁶ Rozpracová- vá jej ponejvíce v souvislosti s krojem; říká, že řada funkcí, které můžeme u kroje sledovat, se jej týká "jednak j a k o ŝ t o v ě c i , jednak j a k o ŝ t o z n a k u " (kromě funkce praktické a zčásti estetické - ale o tom bude ještě řeč). K danému rozdílu Bogatyrev uvádí (přičemž se opírá o Vološinovův výklad po- měru znaku a věci):⁷ "Ve skutečnosti nás obklopující pozorujeme dva druhy předmětů. Jedny, jako např. přírodní jevy, výrobní nářadí, předměty běžné potřeby apod., nemají ideologický význam; můžeme jich užívat, seznamovat se s jejich konstrukcí, poznávat, jak se vyrábějí anebo jaký mají význam ve výrobě apod., ale přitom nepo- kládáme např. kámen nebo kladivo za znak označující něco jiného, jakýsi jiný předmět nebo jinou událost. - Zcela jinak je tomu, vez- meme-li kámen, nabílíme jej a položíme na mez. Takový kámen nabude určitého významu; nebude už označovat jen sebe, totiž kámen jako část přírody, nýbrž dostane jiný, nový význam. Bude označovat něco, co je mimo něj; stane se znamením, signálem, to jest znakem s přesným a měnitelným významem. Znakem čeho? Znakem hranice procházející mezi dvěma pozemky. Podobně spatříme-li zkřížený srp s kladivem na vý- značném místě anebo takto uspořádané jejich vyobrazení, není zde srp a kladivo prostě nástrojem ani zobrazení nástrojů, ale symbolem sovětl. Co se vlastně stalo? Jev materiální se stal jevem ideologic- kým: věc se změnila ve znak (ovšem také hmotný, materiální). - Znaky jsou také jednotlivé hmotné věci, a jak vidíme, libovolná věc pří- rody, techniky nebo denní potřeby může se stát znakem, když přibírá význam překračující hranice její individuální existence jakožto věci přírody anebo věci sloužící výrobě nebo spotřebě" (Kroj jako znak).

Při pokusu aplikovat dané rozlišení na divadlo, dochází Bogatyrev k "vrstvení" znaků: říká, že na scéně se setkáváme se znaky, které již ukazují na jiné znaky a je tedy třeba hovořit o z n a - k u z n a k u a jen v některých případech o z n a k u v ě c i .⁸ "věc sama" jakoby se z jeho "představující" koncepce vytratila, nepřímo je však připomenuta v krátké pasáži o herci: "v divadle tedy jsou všechny divadelní projevy znakem znaků nebo znakem věcí. Jediný, kdo je v divadle živým subjektem, je herec. Bez ohledu na to, že herec kostýmem vyjadřuje královskou důstojnost, chůzí znak stáří, svou řečí znak toho, že představuje cizince, atd., přes to všechno vidíme v něm nejen systém znaků, ale také živou bytost Toto dvojí chápání herce u diváka je velmi důležité. Za prvé díky jemu všechny znaky vyjadřované hercem ožívají. Za druhé zároveň toto dvojí chápání úlohy podtrhává, že hrajícího herce nelze ztotožňovat s jednajícím osobou, že nemůžeme klást rovnítko mezi herce a osobu, kterou představuje, že kostým i maska i gesto herce jsou jenom znakem znaku osoby jím vyjadřované" (Znaky divadelní).

Co se týče "podoby" divadelních znaků k tomu Bogatyrev poznamenává, že jim stačí (pro to, aby mohly splňovat účely označování) jen několik konstitutivních rysů, které ukazují k věci aniž bychom je s ní mohli ztotožnit, a jejichž vzezření je vystačující pro průběh dramatického a divadelního dění.⁹

Požadavek chápat divadlo jako specifický znak či znakový systém (zdůrazňovaný v témže roce, kdy vyšla studie *Znaky divadelní*, také v kritice Zicha) vede k otázce, čím je dána specifická divadelního znaku a zda ji lze určit v rovině sémiotické. Na tyto otázky odpovídal Bogatyrev jen sporadicky, víceméně v poznámkách, a povolal tak - alespoň v souvislosti s postojem k Zichovi co se týče loutkového divadla - oprávněnou kritiku Honzla.¹⁰ Z toho mála, co bylo lze v souvislosti s pojednáním znakovosti divadla na dané téma najít připomeňme, že Bogatyrev hovoří např. o tom, že v "divadle však na rozdíl od běžného života každá věc mnohem rychleji a mnohem rozmanitěji mění své znaky". Divadlo se od ostatních umění i jiných znakových aktivit liší "velkou hojností znaků". A "speciální povaha divadelních znaků určuje i osobitý vztah obecenstva k divadelním znakům, velmi odlišný od vztahu člověka k skutečným věcem a k skutečnému subjektu". Poněkud důležitější je tvrzení (žel nerozvedené), že umělecké dílo vnímáme jako celek. Dané problémy však Bogatyrev neřešil důsledně.

Problém vztahu znaku a věci, který Bogatyrev pouze nastínil,¹¹ musí být koneckonců v jisté podobě řešen v každé zásadní úvaze o znakové povaze umění (a divadla zvláště). Souvisí úzce s problematikou naturalizovaného a konvencionalizovaného znaku, arbitrárností, motivovaností, transparentností znaku, vztahy znakových systémů atp. Poněkud jinak jsou otázky kladeny z hlediska pansémio-tismů, který se snaží budovat úrovně a hierarchii znakovosti či ukázat způsoby neustálého vyvstávání znakových funkcí, anebo jinak z hlediska koncepce, která se snaží rozlišovat svět znaků a věcí (ostatně v souladu s tím, že v historickém vývoji byla někdy - v souhlase s pojetím světa - hranice mezi nimi vyhrocena). To, za jakých podmínek a okolností si uvědomujeme relaci znak-věc v rámci uměleckého díla, či že si napětí mezi nimi vůbec uvědomujeme, má důsledky pro jeho interpretaci a určení funkcí. Evidentní je případ divadla (připomíná to i Mukařovský), kde daný vztah úzce souvisí např. s problémy žánru, stylu, hierarchizace, významových vrstev atd. Dokonce lze říci, že daný vztah můžeme sledovat i v rámci "prvotně" znakových systémů, např. v umělecké literatuře.¹²

Bogatyrev zdůrazňoval specifičnost uměleckých znaků, avšak otázku estetické funkce nechal v podstatě otevřenou. Na jednom místě sice říká, že "za všech funkcí, které jsme výše uvedli, jedi-ně funkce praktická a zčásti i estetická týkají se kroje jenom jakožto věci", ale v poznámce k této formulaci (která je zhruba v této podobě zahrnuta i do publikace *Funkcie kroja ... a pŕetištĕna* i v novém ruském a i anglickém vydání této publikace) podotýká, že se rozchází v názoru na tuto věc s Vološinovem, "který estetickou funkci vztahuje k znaku. Je však třeba přiznat", říká Bogatyrev dále, "že otázka, zda se tato funkce týká jen věci nebo také znaku, není dosti vyjasněna, a proto ji necháváme nerozřešenu" (Kroj jako znak). Daného problému se dotýká později i Mukařovský (ve studii *Zámĕrnost a nezámĕrnost*)¹³ a to též v souvislosti s rozlišením dvou poloh uměleckého díla - znaku a věci (skutečnosti). V dané studii ovšem vychází Mukařovský z jiné problematiky, ale v jistých souvislostech však nadhazuje některé problémy, o něž nám jde. Připomeňme si nej-prve rozlišení znaku a věci a jejich působení v rámci uměleckého díla: "... zámĕrnost, vidĕná ze stanoviska vnĕmatelova, jeví se ja-ko smĕřování k významovĕmu sjednocení díla - jen dílo jednotného smyslu jeví se znakem. Vše, co se v díle tomuto sjednocení staví na odpor, co významovou jednotu jeho porušuje, je vnĕmatelem pociťováno

jako nezáměrné. Během vnímání kolísá vnímatel neustále mezi pocitem záměrnosti a nezáměrnosti, jinými slovy, dílo je mu znakem (a to znakem samoučelným, bez jednoznačného vztahu ke skutečnosti) i věcí zároveň. Pravíme-li, že je v ě c í , chceme tím naznačit, že se dílo vlivem toho, co je v něm nezáměrné, významově nesjednocené, jeví divákovi podobným p ř í r o d n í m u faktu, totiž takovému faktu, který svým ustrojením neodpovídá na otázku 'k čemu?', nýbrž ponechává rozhodnutí o svém funkčním využití člověku; právě v této okolnosti má svůj původ bezprostřednost a naléhavost jeho působení na člověka. Zpravidla ovšem člověk přírodní fakty, pokud si nevynucují jeho citové zaujetí svou záhadností nebo pokud jich nehodlá užít prakticky, nechává nepovšimnuty. Umělecké dílo však si vynucuje pozornost právě tím, že je zároveň věcí i znakem. Vnitřní sjednocenost daná záměrností navozuje u r č i t ý vztah k předmětu a tvoří pevnou osu, okolo které se mohou nakupit asociované představy a city. Z druhé strany pak jakožto věc významově neusměrněná (kterou je dílo vlivem své nezáměrnosti) nabývá schopnosti upoutat k sobě představy i city nejrozmanitější, které nemusí mít nic společného s jeho vlastní významovou náplní; dílo stává se tak schopným vejít v intimní sepětí se zcela osobními zážitky, představami i city kteréhokoliv vnímatele, působit netoliko na jeho duševní život vědomý, ale uvést v pohyb i síly vládnoucí jeho podvědomím Jen a jen záměrné dílo by jakožto znak nutně bylo 'res nullius', majetek obecný, bez schopnosti zasáhnout vnímatele v tom, co je vlastního jen jemu samému" (Záměrnost a nezáměrnost). Mukařovský uvádí příklad dvojího způsobu vnímání divadelního představení - v prvním případě je divák soustředěn především na výstavbu díla a neustále si uvědomuje jeho umělecký charakter, kdežto ve druhém jde o prožívání díla jako skutečnosti, čili v každém z obou případů jde o soustředění na jednu z rovin díla. Mukařovský vycházel jak z propracovanější teorie znaku k níž základy položil už ve studii Umění jako semilogický fakt, tak z diferencovanější analýzy věci (skutečnosti) a snažil se ukázat působnost obou stránek uměleckého díla ve vztahu k vnímateli. Také kategorie významu, kterou Mukařovský popsal v řadě svých prací, dovoluje, abychom pochopili zprostředkovanost a komplikovanost zmíněného vztahu. Ve studii Záměrnost a nezáměrnost ani jinde nerozvíjel však problematiku znakovosti a věčnosti divadla; to tu sloužilo jako jeden z příkladů při pojednání

šíře pojatých problémů. Rozhodně ale bylo třeba se o jeho přístupu zmínit, jelikož se sémiotiky divadla úzce dotýká a - ač nepřímou a nevysloveně - souvisí s Bogatyrevovým pojetím;¹⁴ vedle toho byl (v návaznosti na Bogatyreva) problém vztahu znaku a věci připomenut i Brušákem a Veltruským.¹⁵

Vztah znaku a věci je tedy jedním tématem, které sémiotice divadla nabízí česká meziválečná uměnověda. Bylo třeba jej rekonstruovat z řady studií a to, že nebyl důsledně rozpracován, mu nikterak neubírá na důležitosti. Rozhodně nás vědomí tohoto problému nutí vyhýbat se jednostrannosti pouze znakového pojetí (či alespoň jistého jeho typu), ukazuje nám dva póly vytvářející napětí ve významové výstavbě uměleckého díla (zvláště Mukařovský zdůraznil jejich dialektický ráz) a důsledky, které to má pro interpretaci; vede k otázce ohraničenosti, uzavřenosti a otevřenosti daného systému, ukazuje ke specifčnosti prostředků významového sjednocení, atd.

P o z n á m k y

1. Srv. uvedený názor s pojetím Mukařovského z jeho studie *Umění jako fakt semiologický*, která je z r. 1934. Připomínám zde též postoj vyjádřený v Tezích: "Otázky básnického jazyka mívají většinou v literárněhistorických bádáních podřízenou úlohu. Avšak organizujícím příznakem umění, kterým se liší od ostatních semiologických struktur, je zaměření nikoli na to, co se vyznačuje, nýbrž na znak sám. Tak organizačním příznakem básnictví je zaměření na slovní vyjádření. Znak je dominantou v uměleckém systému, a činí-li literární historik hlavním předmětem svého bádání nikoli znak, nýbrž to co se vyznačuje, probírá-li ideologii literárního díla jako veličinu neodvislou, autonomní, porušuje hierarchii hodnot struktury, kterou zkoumá". (Teze předložené prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929. J. Vachek (ed.), *U základů pražské jazykovědné školy*, str. 50).
2. Je zajímavé, že Bogatyreva první rozsáhlejší studie týkající se sémiotiky divadla (z r. 1938) vychází z kritiky Zicha, přesněji jeho dřívější stati o loutkovém divadle z r. 1923 (některé názory odtud zahrnul však Zich i do *Estetiky dramatického umění*).
3. Bogatyreva kritika platí pokud jde o problémy působnosti daného artefaktu, nicméně opomíjí některé Zichovy myšlenky (podobně jako poznatky z jeho *Estetiky* ..., což v otázce "rozdvojenosti" herce vyvolalo kritiku Honzla), resp. nebere v úvahu jejich potenciálně sémiotický ráz. Uvedený spor, jenž by nás zavedl až ke specifickým otázkám loutkového divadla, zde nemohu rozvádět; pojednal jsem o něm v příspěvku *Spor o povahu jednoho typu divadla na sympoziu "Vědecký odkaz O. Zicha"* (v Praze ve dnech 16.-18.5.1979); přednáška bude otištěna v materiálech tohoto sympozia. Bogatyreva studie *Příspěvek ke zkoumání divadelních znaků* byla

později zahrnuta (s malými úpravami) i do jeho knihy Lidové divadlo české a slovenské, Praha 1940 a později i do studie o vzájemsvjazi dvuch blizkích semiotičeskich sistem. Trudy po znakovom sistemam 6, Tartu 1973.

4. Např. Honzl, v počátcích své tvorby, kritizoval znakovost umění, jelikož ji spojoval pouze s určitou konvencí. Později, z hlediska sémiotiky, už vychází z všeobecně pojaté znakovosti díla. Viz o tom M. Procházka, Jindřich Honzl a otázky teorie divadelního znaku. Estetika 15, 1978, č. 2.
5. Zřetelně to přitom bylo formulováno již dva roky před vytištěním studie Příspěvek ke zkoumání divadelních znaků (ta je z r. 1938) a to v úvaze Kroj jako znak (1936), jejíž poznatky zahrnul i do knihy Funkcie kroja na Moravskom Slovensku (1937) a zčásti se objevily i ve studii Znaky divadelní (1938). Relativizace funkcí byla kromě jiného výborně popsána v práci Funkčně strukturální metoda i jiné metody etnografie a folkloristiky (1935).
6. Bogatyrevův názor na vztah znaku a věci přebírá i K. Brušák ve studii Znaky na čínském divadle. Slovo a slovesnost 5, 1939, a J. Veltruský, Člověk a předmět na divadle. Slovo a slovesnost 6, 1940.
7. V daném rozlišení poukázal Bogatyrev na svou závislost na Vološinovovi (to, co bylo ve studii Kroj jako znak parafrázováno, včetně některých příkladů, je v knize Funkcie kroja ... už uvedeno ve formě přímého citátu z Vološinova). Srv. k tomu Barthesovy pojmy fonctions-signes a izologie, z jeho knihy Éléments de sémiologie. Co se týče vymezení znaku: "Beru zde znak v širokém smyslu; pod 'znakem' mohli bychom rozlišovat vlastní znak, symbol, signál" (Kroj jako znak). Srv. k tomu Ecovo pojednání pojmu "signál" v práci A Theory of Semiotics, 1976 (případně v dřívějších verzích, zvl. německé).
8. Některé náznaky ukazují k možnosti rozšířit dané rozlišení, příp. nutnosti rozpracovat různé znakové funkce: "Chtěl bych zde zdůraznit, že ani divadelní kostým, ani divadelní dekorace jako ani jiné divadelní znaky (deklamace, gesta atp.) nemají vždy p ř e d s t a v u j í c í funkce. Známé kostým herce jako herecký kostým sui generis, známé znaky scény jako opona, rampa aj. , které jsou jenom znaky scény sui generis a nic kromě scény nepředstavují" (Znaky divadelní).
9. Dokonce kdybychom použili skutečného předmětu, nemusí fungovat jako věc: "Ale ani na tyto skutečné předměty se neřívají diváci jako na skutečné věci, nýbrž jenom jako na znak znaků nebo znak věci" (Znaky divadelní).
10. Honzl tvrdí: Bogatyrev "pomíjí specifické vlastnosti vnímání uměleckého znaku, ať jest jím herec (v divadle), barevný tvar na obraze, plastický tvar v sochařském díle atd. Ba myslím, že by P. Bogatyrev našel právě u O. Zicha poučení v tomto směru - a že O. Zich, který se nikde nedovolával (a nemohl dovolávat) Gomperze ani K. Bühlera - připravil materiál pro filozofické a estetické řešení problému znakovosti v umění velmi šťastně. Soudím, že divadelní vnímání je zvláštní případ vnímání znaků, protože při tomto vnímání není pozornost vnímajícího zcela soustředěna ke

znaku, ale je současně obrácena k věci, jejíž vlastnosti slouží divákovi (vnímajícímu) jako znaky - tedy: pozornost diváka není jen soustředěna ke znakům Hamleta (jež nese Eduard Kohout), ale také k Eduardu Kohoutovi. Tento zvláštní ráz divadelního vnímání vyjadřuje O.Zich tím, že ukazuje na jeho dvojitost, že rozděluje představy vznikající v divákovi na představy 'obrazové' a na představy 'technické'. Souhlasím s O.Zichem - a může s ním být uvedena v souhlas i teorie znakovosti divadelního umění. Ale P.Bogatyrev bycht chtěl upozornit, že divadelní vnímání je speciální případ vnímání znaků" (recenze Bogatyrevova Lidového divadla, která vyšla pod názvem Objevené divadlo v lidovém divadle českém a slovenském ve Slově a slovesnosti 6, 1940). Myslím, že Honzl měl pravdu co se týče neadresnosti kritiky Zicha i pokud jde o nerozpracovanost otázky specifičnosti divadelního znaku, nicméně částečně Bogatyrevovi křivdil v tom, že by si neuvědomoval "věčnost" herce, příp. jeho rozdvojenost - vždyť se o tom zmiňuje ve studii Znaky divadelní. Je ovšem pravda, že Bogatyrevova studie je z r. 1938, přičemž Zich formuloval svůj názor již v Estetice dramatického umění v r.1931; Bogatyrev v dané souvislosti Zicha nepřipomíná.

11. Myslím, že je možno ponechat stranou terminologické námítky týkající se diference mezi některými pojmy (znak - funkce, absence termínu význam atd.), především proto, že řada problémů byla jen naznačena. Dokonce i příklady, které Bogatyrev uvádí, nepůsobí někdy jednoznačně: příklad s nabíleným kamenem, srpem a kladivem atd. by potřeboval specifikovat podmínky či okolnosti nabývání znakové funkce.
12. Pro řešení tohoto problému v oblasti literatury jsou velmi podnětné Mukařovského úvahy o sémantickém gestu, zvl. ve studii o Máchovi (Genetika smyslu v Máchově poezii), kde ukazuje různé způsoby navazování vztahu mezi znakem a označovanou věcí. Bogatyrev však rozlišení mezi znakem a věcí použil k označení rozdílu mezi dvěma systémy: "Mezi lidovou písní a krojem existují zásadní rozdíly. Kroj není jen znak, je to i předmět, věc. Lidová píseň (pokud estetickou funkci považujeme za znak společenského jevu) je pouze znak; z tohoto hlediska bude mít mnohem blíže k takovým znakům, jako slovo nebo různé druhy lidové slovesnosti: pohádky, legendy, přísloví atp." (Lidová píseň z funkčního hlediska).
13. V této studii je problém pojednán obecně, aniž by se soustředil pouze na problematiku divadla (to je uvedeno jako jeden z nejtýpějších příkladů) a proto ji nerozvádíme; kromě toho bychom museli uvést souvislosti k obecnému výkladu funkcí, pojednání díla z hlediska záměrnosti a nezáměrnosti atd., což by nás odvedlo od našeho tématu.
14. Mukařovský se zde dotýká i otázky estetické funkce. Zdůrazňuje však, že protiklad záměrnosti (významového sjednocení) a nezáměrnosti je něco zcela jiného než protiklad estetické a mimoestetických funkcí, jelikož i mimoestetické funkce vykonává dílo jakožto znak, i když se na druhé straně tyto mohou stát i součástí nezáměrnosti pociťované v díle. "Mimoestetické funkce vystupují ovšem v protikladu s funkcí estetickou, ale nikoli s významovým sjednocením díla"; důkazem toho je okolnost, že viditelné přizpůsobení díla některé mimoestetické funkci může se stát integrující součástí estetické a také významové výstavby díla" (Záměrnost a nezáměrnost).

15. J. Veltruský znal Bogatyrevovy názory na vztah znak-věc. Ve studii Člověk a předmět na jevišti (kde je ostatně Bogatyrev citován) připomíná uvedený vztah (zajímavé je, že se tu - v dané souvislosti - objevuje i výraz záměrnost): "... hercovo tělo vstupuje do dramatické situace se všemi svými vlastnostmi. Živý člověk pochopitelně nemůže některé z nich odložit a ponechat si jen ty, kterých je pro danou situaci třeba. Proto nejsou všechny složky hercova výkonu záměrné; některé jsou dány prostě fyziologickou nutností (tak např. různé automatické reflexy). Divák ovšem chápe i tyto nezáměrné složky hercova výkonu jako znaky. Tím se stává herecká postava proti jiným nositelům znaků komplikovanější a bohatší, řekli bychom konkrétnější. Má tudíž vedle znakového charakteru i charakter reality. A ten je právě onou silou, která strhuje k herci všechny významy" (Člověk a předmět na jevišti. Slovo a slovesnost 6, 1940, s.155).

Jiří DAÑHELKA (Olomouc)

DIE EPOCHE PŘEMYSL OTTOKARS II. - DIE ZEIT DER ENTSTEHUNG DES TSCHECHISCHEN KULTURELLEN BEWUSSTSEINS

Im Bewußtsein vieler Generationen des tschechischen Volkes war der Name Přemysl Ottokars II. jahrzehntelang mit dem Zusatz "der eiserne und goldene König" fest verbunden. Sein Andenken ist mit der tragischen Gloriette seines eigenen Schicksals und des verbliebenen böhmischen Ruhmes umhüllt. Der Tag seines unglückseligen Todes, der 26. August 1278, gehörte länger als ein Jahrhundert zu den schwarzen Tagen der tschechischen Nation, umso mehr, als der Unglückstag im betreffenden Jahr ein Freitag war. Eine der wichtigsten Quellen dieses Bewußtseins war die traditionelle Darstellung seines Schicksals im Heimatkundeunterricht der Schulen. Seine Quelle und gleichzeitig auch sein Ausdruck war die nicht versiegende Lebenskraft des volkstümlichen Liedes "Na den svatého Rufa" (Auf den Tag des Heiligen Rufus). Der Text dieses Liedes stammt aus den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von V. Furch. Das Lied war allgemein bekannt, obwohl es weder als Bänkellied noch im Rahmen der gängigen Volksliedbücher aufscheint. Dieser ungewöhnliche Umstand erklärt sich aus der Vermittlung des Liedes durch die Schule¹, wo die Kinder das romantische historische Gedicht "List" (Das Blatt) von J.E.Vocel (aus dem Jahr 1839) - eine höchst dramatische Schilderung des Vorabends des schwarzen Freitags - zu memorieren hatten.² Auf diese Weise verbreitete sich mittels des Schulunterrichts und des Volksliedes die Popularität Přemysl Ottokars II. auch noch Jahrhunderte nach seinem Tode.

Man kann einwenden, daß es sich hier um eine ziemlich allgemeine Erscheinung Übertriebener und idealisierter historischer Erinnerung handelt, die sich immer mehr zu einer Legende entwickelt hatte, deren historischer Wahrheitsgehalt verloren gegangen war. Dieser Auffassung seien einige Verse entgegengehalten, die etwas anderes bezeugen:

*Von herczog Przemisln, einer
blumen vndir distiln.*

*Przemisln darnach
als ein schon bluom bluen sach.
Als eine roze mitten ist,
in der wisin zcu ir vrist,*

*also das rich Got
mit Præmisl gekleit hat.
Der het di zcír vbiral
vnd dy sitin alczu mal.
Des libiz was er kuen,
er kunt al dink veretin.
In dem rat was drot
eins wisern nit not.
Vnd lachend neiget arm vnd richin
sin houbt einem iclichin
mangir liplichin.*

Das ist eine fast zeitgenössische Übersetzung der Worte, mit welchen am Anfang des 14. Jahrhunderts der sich in Versen ausdrückende Chronist, der sogenannte Dalimil, König Přemysl Ottokar II. begrüßt hat.³ Der Chronist hat keine historische Erinnerung aufgezeichnet, die mit einem großen Zeitabstand in eine Legende umgestaltet wurde, sondern ein lebendiges Gedenken nicht nur der Begebenheiten, sondern auch der Stimmungen jener Zeit, die er aus nächster Nähe selbst erlebt hat. Unter der Voraussetzung, daß er seine Chronik in den Jahren 1310 bis 1314 schon als Mann in reifem Alter geschrieben hat, konnte er Augenzeuge des tragischen Unterganges Přemysls sein; die Jahre seiner Blütezeit könnten ihm durch die Erzählungen der Generation seiner Eltern in authentischer Darstellung nahegebracht worden sein. Z. Kristin, der historische Kommentator unserer letzten Ausgabe der Chronik, hat darauf aufmerksam gemacht, daß die Worte der Bewunderung und des Lobes, mit welchen der Chronist im 89. Kapitel den eben den Thron besteigenden Herrscher überhäuft, in scharfem Gegensatz zur harten Verurteilung stehen, die wir im 92. Kapitel der Chronik in der Schilderung seiner letzten Jahre und seines Endes finden. Der Chronist erblickt die Hauptursache der Katastrophe im Bruch zwischen dem König und dem Adel aufgrund der Unterstützung fremder politischer und ökonomischer Elemente und infolge der Gewaltätigkeit, mit welcher der Herrscher den Adel um seine Burgen und Güter brachte. Die Haltung Dalimils zu Přemysl II. war ganz offensichtlich widersprüchlich. Wenn wir uns nun durch das Dalimilsche Gebüsch den Weg zu Přemysl freihauen wollen, müssen wir uns dreier Umstände bewußt sein: 1. daß die Angriffe gegen die Zuneigung des Herrschers zu den Deutschen ein für Dalimil charakteristisches Merkmal sind, die das tragische Ende des Königs vorbereiten sollten, hat doch Dalimil seine Chronik als historische Belehrung für den neuen König (Johannes von Luxemburg) geschrieben - und zwar mit dem Grundtenor, daß sich die Unterstützung durch den heimischen

Adel für den Herrscher immer bezahlt mache und daß die Zuwendung zu Fremdlingen, d.h. zu den Deutschen (= pars pro toto in Anspielung auf die Parallele *němec = němý člověk*, d.h. ein Mensch, der stumm ist, weil er sich einer unverständlichen Sprache bedient) in der Regel den tragischen Untergang nach sich zieht. Wenn schon der Autor nicht fürchtete, dem König mit einem solchen Ende zu drohen (so im Kapitel 106 - der alte deutsche Übersetzer hat diese Stelle begreiflicherweise überarbeitet: *anebo jemu zemanóm věřiti, nebo se otí z země jíti*, d.h. "entweder soll er den Landedelleuten trauen oder das Land in Ehren verlassen"), wie konnte er die Kolonisationsbestrebungen und die Vorliebe für fremde Sitten, die der Herrscher zeigte, verschweigen? All dies hängt mit dem mittelalterlichen und insbesondere dem Dalimilischen Patriotismus zusammen. 2. will ich erwähnen, daß die Lamentation über die gegen den Adel gerichtete Politik Přemysl II. ihre Wurzel in der adeligen Abstammung Dalimils hat: Sie spiegelt die Streitigkeiten in den feudalen Schichten der damaligen Gesellschaft wider. 3. ist daran zu denken, daß Dalimil seine Chronik mit einem Abstand von 32-36 Jahren vom Tod Přemysls und von 58-62 Jahren von seiner Thronbesteigung geschrieben hat. Das bedeutet, daß die Bewunderung und Verherrlichung alles andere überdeckt hat. Wie dem auch sei, bleiben doch gewisse Widersprüche in der Auffassung der Persönlichkeit Přemysls ungeklärt.

Eine andere Einstellung zu Přemysl Ottakar II. finden wir in einer anderen zeitgenössischen Quelle. Es handelt sich um die lateinisch geschriebenen *Annales Ottacariani*.⁴ Auch in dieser Chronik sind gewisse Widersprüche wahrzunehmen, die freilich einen ganz anderen Charakter aufweisen als jene in der Dalimil-Chronik. Es ist hier nicht der Platz, diese Annalen eingehend zu analysieren; ich konzentriere mich daher auf einige Fragen. Es ist nicht weiter verwunderlich, daß der Annalist in seiner Darstellung der Jahre 1254 und 1255 eine große Reihe von Einzelheiten über den ersten Feldzug nach Preußen verzeichnet, wobei er kein einziges Wort über den deutschen Ritterorden und seinem Anteil sowohl an diesem Feldzug als auch an der Christianisierung der samländischen Preußen verliert. Hätten wir es hier mit der Darstellung Dalimils zu tun, so könnten wir diesen Umstand aus dessen fremdenfeindlicher und antigermanischer Einstellung erklären. Hier muß es sich aber um eine andere Ursache handeln: Die ganze Schilderung ist so ausgerichtet, daß der Leser den Eindruck bekommt, als ob die Unterwerfung und

Christianisierung der samländischen Preußen eine rein böhmische Angelegenheit wäre. Wir haben es hier also mit einer gewissen böhmischen Selbstgefälligkeit zu tun, die meiner Meinung nach durchaus begreiflich ist. Auffallend ist etwas anderes: Der Annalist konnte zwar in einer sehr glaubwürdigen Weise eine große Menge von Angaben zum Jahr 1260 über Přemysls Streit mit den Ungarn und seinen Sieg in der Schlacht bei Kroissenbrunn detailreich liefern, schildert aber im Gegensatz dazu die entscheidende Wendung in der Schlacht, die vom strategischen Standpunkt äußerst riskant war, in einer geradezu legendenhaften Weise. Während Dalimil im 91. Kapitel seiner Chronik diese siegreiche Wendung den Adelligen - namentlich Boreš von Riesenburg und Vok von Rosenberg - sowie ihren Corps zuschreibt, verschweigt unser Annalist die tatsächlichen Retter und schreibt das Verdienst des Sieges überirdischen Kräften zu: Gott und die Landesheiligen hätten dem böhmischen Herr zum Sieg verholfen. Deshalb schildert er auch lang und breit die Vision Johannes, des Sohnes von Vojslav, wie die Schutzheiligen ("patrones Boemie gloriosi"), d.h. die Heiligen Wenzel, Adalbert, Prokopius und die fünf heiligen Brüder den Kampf entschieden haben. Besonders verdienstvoll ist das Eingreifen des Heiligen Wenzel in die fast schon verlorene Schlacht, wobei er sich an seine Mitstreiter um Unterstützung des ermüdeten Heeres wendet. *Quo dicto verillum suum contra hostes extendit, qui statim in fugam universaliter visi sunt converti.*⁵ Auch die Aussage des Prager Burggrafen Jaroš von Poděhusy atmet denselben Geist. Seiner Auffassung nach *exercitus eius* (d.h. die sog. "eisernen Herren") *nullam lesionem aut iacturam sustinuit in equis et hominibus, sed quovis locorum se divertebat, adversarii a facis eorum terga vertebant fugientes.*⁶ Vollständigkeithalber will ich auch in Erinnerung bringen, daß in der Dalimil-Chronik das Motiv der Hilfe des Heiligen Wenzel aufscheint, jedoch in anderen Fällen und erst in Annexen zur Chronik. Die Schilderung des Schicksals Přemysls und seiner Zeit unterscheidet sich in den lateinischen Annalen wesentlich von jener bei Dalimil. Liegt dieser Unterschied nur an der verschiedenen Herkunft und dem unterschiedlichen Stand beider Autoren? Wir bezweifeln nicht, daß der Autor der Dalimil-Chronik ein Adelliger war, also Angehöriger jenes Standes, der die Sicherstellung einer guten Zukunft Böhmens nur unter dem Schutz des Adels und eines mit ihm eng verbündeten Königs sehen konnte. Man muß auch den Forschern R.Holinka und K.Hrdina recht geben, welche

in der Person des Annalisten einen Geistlichen, am ehesten einen Würdenträger des Prager Domes, erblicken wollten. Meiner Meinung nach liegt der Unterschied noch tiefer und steckt in der Natur beider Werke. Ich selbst habe schon einige Male die Ansicht geäußert, daß die Dalimil-Chronik sozusagen mit Blick auf die Zukunft (als Ratschlag für den neuen König) konzipiert wurde; die Chronik war ja auch später der Ausgangspunkt für die sog. "Kurze Belehrung aus böhmischen Chroniken zur Warnung guter Böhmen". Es handelt sich dabei um eine kleine Agitationsschrift, die höchstwahrscheinlich von Georg von Poděbrady aus dem Jahr 1458 stammt und zur Besetzung des böhmischen Throns prinzipiell einen Herrscher heimischer Herkunft empfiehlt.⁷ Auch diese spätere propagandistische Ausnützung der Dalimil-Chronik bestätigt ihre primär agitatorische Absicht zu ihrer Entstehungszeit (d.h. Anfang des 14. Jahrhunderts) anlässlich der Thronbesteigung des Johann von Luxemburg. Was für einen Charakter haben aber die Annalen aus der Zeit Přemysls? Der Bericht am Anfang des 89. Kapitels der Chronik, wie Gott in der Mitte einer Wiese eine Rose setzte und auf diese Art Böhmen mit Přemysl Ottakar II. schmückte, ist in den Annalen weitestgehend realisiert worden in der vorbehaltlosen Verherrlichung Přemysls und Böhmens zur Zeit der Přemysliden. Dies erfolgte nicht bloß formal und auch ohne Drohung für die Zukunft, mit dem Gefühl des Stolzes auf die Gegenwart und die kurz zurückliegende Vergangenheit.

Um diese Behauptung glaubwürdiger zu machen und die Beschaffenheit der Zeit Přemysl Ottakars II. zu erklären, will ich von einer Stelle der Annalen ausgehen, die auch Z.Fiala in seinem Buch *Přemyslovske Čechy* (1973) beachtet und einer - meiner Meinung nach nicht endgültigen - Interpretation unterzogen hat. Zum Jahr 1271 erwähnt nämlich der Annalist einen Antrag des Kölner Erzbischofs (ein historisch umstrittenes Faktum), daß sich Přemysl zum Kaiser wählen lassen solle. Přemysl soll den Grobadel des Landes zusammengerufen haben, um dessen Meinung einzuholen. In ihrem Namen sollte der oberste Kammerherr Andreas das Wort ergriffen haben. In seiner schwungvollen Rede, in der er die Macht des Königs rühmte, hat er dem König nicht empfohlen, den Antrag anzunehmen. Gerade die Rede Andreas' ist sehr interessant:

O rex invictissime et excellentissime, quis mortalium tua potest in terris equiparari potencie? Deus in celis regnat, tu in terris ex permissionis eius, et ducibus et terrarum principibus dominaris, et non est, qui resistat tue voluntari. Incognite enim tibi sunt, ad quas inviteris, diversarum gentium naciones, et rerum dubius eventus. Sede in solio patrum tuorum; tuum regnum et potestas per cli-

*mata mundi famosius dilatatur, et ad mare nomen tuum insonuit, iam et nutibus tuis cuncti terrarum principes famulantur. Ipse etiam, si necease fuerit, imperator tuis parebit mandatis scuto et clypeo in auxilium tue necessitatis.*⁸

Fiala war der Meinung, daß der Annalist keineswegs ein Freund eines solchen Aufschwungs war, und er sieht im Schluß der Rede nur den Ausdruck eines gesteigerten Selbstbewußtseins und übertriebenen Lobes der Königsmacht Přemysls, was die bittere Pille der Erfahrung versüßen sollte, daß es *eindubius rerum eventus* zu sein scheint. Ich bin überzeugt, daß Fiala die Worte des sog. "Lobes" unterschätzt hat. Es handelt sich nämlich nicht sosehr um ein Lob als um den Ausdruck des Selbstbewußtseins: Zweifelhaft ist wohl der Lauf der Dinge (d.h. der Bewerbung um den Kaiserthron), wogegen die Macht eines böhmischen Königs eine feste Realität darstellt, die von allen respektiert und garantiert wird. Dies war auch die Meinung der einheimischen politischen Persönlichkeiten. Diese Auffassung war wohl verfehlt, aber nur was den Glauben an die Garantien betrifft. Hinsichtlich dieses Glaubens ist in der Geschichte Böhmens noch mehrmals ein Fehlschritt zu verzeichnen gewesen. Wie dem auch sei: aus den Worten des Annalisten, die dem Andreas in den Mund gelegt sind, spricht reines Selbstbewußtsein: das reale Königreich Přemysls gilt mehr als das ganze Reich. Dies bezeugen im übrigen auch andere Stellen in den Annalen und auch ihr Gesamteindruck.

Für das Thema dieser Abhandlung ist auch die ziemlich umfangreiche Erwähnung des Todes des Prager Dekans Veit von großem Gewicht. Veit ist am 1. Mai des Jahres 1271 gestorben und der Autor widmet ihm einen glühenden Nekrolog. Er erwähnt seine Initiative bei der Anschaffung neuer Kirchenbücher für die Prager Domkirche und für andere Kloster- und Pfarrkirchen. Zur Sprache bringt er auch seine freigebige Unterstützung der entstehenden heimischen Intelligenz.

Hic vir non tantum scholaribus Pragensi ecclesie deservientibus subveniebat, verum etiam in generali studio existentibus pro possibilitate suarum facultatum affectuose, ut in plurimis patuit, providebat. Cognatos et consanguineos et quoslibet propinquos speciali dilectione amplectabatur, defectibus et necessitatibus ipsorum competenter subveniendo, nun immemor auctoritatis:

*Cum tibi divicia supernat, in fine senectus munificus esto, vivas nun parcus amicis.*⁹

Das Mäzenatentum des Prager Dekans Veit, welches der Annalist erwähnt, ist zweifellos der Ausdruck und wahrscheinlich auch eine der Bedingungen des kulturellen Aufschwungs. Daß Böhmen in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts einen solchen Aufschwung erlebte, kann

man an einer Reihe von interessanten Details zeigen. Hier seien wenigstens einige ins Gedächtnis gerufen.

Der Autor der *Annales Ottacariani* ist selbst ein beredtes Beispiel dafür, wie lebendig die annalistische Tradition war, die am Anfang des 12. Jahrhunderts von Kosmas, dem Annalisten europäischen Formats, begründet worden war. Er wollte Fortsetzer der Kosmas-Tradition sein und dies ist ihm mehr als verschiedenen anderen Nachfolgern gelungen: Er bewies eine gute Belesenheit in der Heiligen Schrift, umfangreiche Kenntnis der römischen und lateinischen Literatur; als Böhme von Geburt und als Patriot von Gesinnung bediente er sich eines ausgezeichneten Latein, seine Vorliebe für rhetorische Bilder und Wendungen war sympathisch gemäßigt, gleichermaßen auch seine Abhängigkeit von Kosmas in Lexik und Stil. Der aus Troppau gebürtige Martinus, genannt Polonus, hat durch seine lateinisch geschriebene Chronik, die unter dem Namen *Martimiani* bekannt wurde, Weltruf erworben. In die Mitte des 13. Jahrhunderts fällt die Entstehung der lateinischen Legende vom Bruder Hroznata, Begründer der Prämonstratenserklöster in Tepl und Chtěšov, sowie auch der jüngeren in der Reihe der Wenzelslegenden, der Legende *Oriente iam sole*. Von den liturgischen Gesangbüchern, unter denen das mit Melodien notierte Troparium des Dekans Veit (aus dem Jahre 1235) eine hervorragende Stellung einnimmt, führt der Weg der Entwicklung bis zu lateinischen lyrischen Kompositionen, die unter den Dominikanern Domaslav mit seiner Dichtergruppe gepflegt hat.- Auch die Entfaltung des Schulwesens dürfen wir nicht außer Acht lassen - und zwar nicht nur der Kapitelschulen (des Prager und des Vyšehraders Kapitels), sondern auch der Pfarr- und Klosterschulen. Dies wird bezeugt von den erhaltenen Handbüchern, die zwar fremder Herkunft sind, wohl aber in Böhmen abgeschrieben und nachweislich benützt wurden. Von den älteren seien erwähnt Eberhards *Laboryntus*, später das in Versform gesetzte Lehrbuch der poetischen und stilistischen Kunst *Poetria nova* von Galfredus de Vinsauf (verfaßt um das Jahr 1210). Diese Entfaltung des Schulwesens bezeugen auch die zahlreichen Nachrichten von solchen Schulen und von einigen Lehrern der Rhetorik und der Poetik. Es gab damals in Prag große Niveauunterschiede zwischen den Schulen. Die Schule beim Sankt-Veits-Dom konzentrierte sich auf die Vorbereitung der Priester für die ganze Diözese und erreichte daher ein hohes Niveau. Sie wird auch von Ausländern erwähnt. Engelbert, der Abt von Admont, gedenkt seines Aufenthalts an der Prager Schule im Jahr 1271 und ihrer Lehrer Oskon und Bohumil; er führt auch

Řehoř Zajíc an, der damals Aristoteles' Physik erläutert hat (Aristoteles' Schriften wurden zu dieser Zeit an den bedeutendsten Schulen - v.a. in Paris - gelesen und erklärt). Anderen Aufgaben kamen andere, weniger berühmte Schulen nach, z.B. die Kollegiat-schulen bei den Kirchen des Hl. Aegid und des Hl. Apollinaris. Es gibt auch Nachrichten von der Tätigkeit eines näher nicht bekannten Magisters Oldřich Polák auf den Prager Schulen. Eine Ausnahmestellung nahm die Vyšehradler Schule ein, die bei der Ausbildung der Notariatsadepten die rhetorische Tradition belebte. Diese Blüte des Schulwesens hat auch den in Italien politisch geächteten, hervorragenden Stilisten und Repräsentanten der Epistolographie Heinrich von Isernia an die Vyšehradler Schule gelockt. Unter seinen *Dictamina* befindet sich auch das stilisierte Manifest des Königs Přemysl über die polnischen Fürsten aus dem Jahr 1278, in welchem die Solidarität der Völker slavischer Herkunft proklamiert wird.¹⁰

Bei dieser Gelegenheit sollte man in Erinnerung rufen, daß den kulturellen Aufschwung Böhmens auch die Tatsache bestätigt, daß am Hof des Königs und nach seinem Vorbild auch an den Höfen einiger großer Würdenträger fremde Dichter und Tonkünstler Betätigung und Unterhalt fanden. Schon am Hof Wenzels I. hielten sich Reinmar von Zweter, Sigheher und Friedrich von Suonenburg auf. Přemysl Ottakar II. unterstützte Tanhäuser und Wernher - beide haben ihn als Gönner gefeiert. An seinem Hof haben auch zwei Spätepiker, Ulrich von dem Türlin und Ulrich von Etzenbach, ihre Zuflucht gefunden. Dieser aus Böhmen gebürtige Deutsche begann auf Veranlassung Přemysls und ihm zu Ehren ein deutsch geschriebenes Epos über Alexander den Großen zu dichten, hat es aber erst nach dem Tod Přemysls abgeschlossen und daher seinem Nachfolger - Wenzel II. - gewidmet. Die Anwesenheit ausländischer Dichter darf man nicht einseitig als Ausdruck einer angelernten Manier und des Renegatentums erklären, sondern auch als Ausdruck der Bestrebungen nach Ausbau des kulturellen Lebens mit den Mitteln der damaligen Zeit. Im übrigen war die Einladung ausländischer Dichter in der Kultur des Mittelalters durchaus üblich.

Wollen wir zum vollen Verständnis der Kulturentwicklung zur Zeit Přemysl Ottakars II. gelangen, müssen wir wieder zu unseren Quellen der widersprüchlichen Beurteilung dieses großen Herrschers zurückkehren. Worin steckt der Hauptunterschied zwischen der Dalimil-Chronik und den *Annales Ottacariani*? Ich sehe - offen gesagt - den Hauptunterschied im Verhältnis zwischen der Äußerung des Inhalts und

der Form des Bewußtseins beider Autoren. Wie erwähnt, steht der Autor der Annalen in der Tradition des Kosmas - und dies durchaus bewußt. Sowohl Kosmas als auch er hatten ein deutliches Bewußtsein von böhmischer Eigenart, sie waren begeisterte Träger eines intensiven Zugehörigkeitsgefühls zur politischen Gemeinschaft der Böhmen. Beide verfügten auch über ein stark ausgeprägtes Kulturbewußtsein, das durch profunde Schulbildung, breite Belesenheit und stilistische Schlagfertigkeit genährt wurde. Zwischen diesen Bereichen des an-erzogenen Bewußtseins ragt jedoch eine Scheidewand empor - und zwar die Scheidewand der allgemeinen europäischen Latinität, der lateinischen Form und Sprachkultur. Diese Scheidewand ist im Bewußtsein Dalimils nicht mehr existent. Bei ihm ist das böhmische Bewußtsein und das allgemeine Kulturbewußtsein in ein tschechisches Bewußtsein integriert, dessen Ausdruck sein sowohl dem Inhalt als auch der Form nach tschechisches Werk ist. Mit anderen Worten: es handelt sich um ein Werk, in dem der typisch böhmische Inhalt von typisch böhmischer Prägung mit solchen Mitteln zum Ausdruck gebracht wird, die ausschließlich und eindeutig für die böhmische Umwelt charakteristisch sind - also in tschechischer Sprache als dem Werkzeug der sich entfaltenden tschechischen Kultur. Diese Entfaltung fällt gerade in die Regierungszeit Přemysls, wengleich man nicht behaupten kann, daß die Entstehung dieses Bewußtseins ausschließlich in diese Epoche fällt. Sie ist wahrscheinlich älteren Datums. Dies bezeugen einerseits einige vereinzelte ältere in der einheimischen Sprache geschriebene Denkmäler und andererseits die mit vollem Recht vorausgesetzte Existenz verschiedener Kulturprodukte (Gebete, wahrscheinlich auch Lieder, Evangelien- und Epistelperikopen, Ritualformen u.a.) in tschechischer Form, die ausschließlich in mündlicher Überlieferung verbreitet wurden. Die Entfaltung und Kultivierung dieses Schaffens und seine Übertragung in die gepflegte Kultursprache - das ist der Zeit Přemysl Ottakars II. vorbehalten geblieben. Da hat zweifellos das Selbstbewußtsein, welches der Autor der *Annales Ottacariani* äußert, eine wichtige Rolle gespielt und nicht weniger der allgemeine Aufschwung des Kulturniveaus in Böhmen. Wesentlich war auch die Wirkung jenes kränkenden Gefühls der kulturellen Minderwertigkeit, wenn sich am Hof des böhmischen Königs und des Hochadels die Darsteller einer anderen nichtlateinischen, doch schon fortgeschrittenen und gefestigten Kultur betätigten. Dieses Minderwertigkeitsgefühl regte auch das Bedürfnis nach Wettbewerb mit den nichtlateinischen Kulturen an. So ist es kein Zufall, daß eines der ersten

Denkmäler der tschechischen Literatur eine Alexandreis ist - als konkurrierendes Gegenstück zum Werk deutscher Epiker, welches auch den Herrscher, den Helden und das Opfer feiert und so auffallend auch den "goldenen und eisernen König", seinen Ruhm und Fall, sein "Glück und Ende" ins Gedächtnis ruft.¹¹ Das ist also das wahre Vermächtnis der Zeit Přemysl Ottakars II. und nicht dessen große Persönlichkeit selbst. Přemysl selbst spielt keine positive Rolle dadurch, daß er mittels seiner diplomatischen Bestrebungen und seiner Herrscherautorität zur Bildung und Erstarkung des böhmischen feudalen Selbstbewußtseins beigetragen hat. Er selbst wurde das Opfer seiner Fehlgriffe in der Politik und der Regierungskunst. Aber der Geist seiner Zeit, der Geist des erwachten integrierten tschechischen Kulturbewußtseins hat die tschechische Gemeinschaft auf Wege gebracht, die sie in eine vielversprechende Zukunft geführt haben.

A n m e r k u n g e n

1. Vgl. B. VÁCLAVEK/B. SMETANA, České světské písně zlidovělé I, písně epické. Praha 1955, 341.
2. Vgl. VÁCLAVEK/SMETANA, 256-257.
3. Die deutsche Übersetzung und ihre alttschechische Vorlage wurde von J. JIREČEK, Fontes rerum bohemicarum (FRB), Bd. 3, Praha 1878, herausgegeben. - Neue Ausgabe der alttschechischen Dalimil-Chronik B. HAVRÁNEK, J. DAŇHELKA, Z. KRISTEN, Praha 1957 (Bd. 18 der Reihe "Památky staré literatury české").
4. Herausgegeben in FRB, Bd. 2, Praha 1874, 308-335. - Neue tschechische Übersetzung K. HRDINA, Příběhy krále Přemysla Otakara II, Praha 1947.
5. FRB 2, 319.
6. FRB 2, 319.
7. Vgl. R. URBÁNEK, O volbě Jiřího z Poděbrad za krále českého. Praha 1958, 29-41.
8. FRB 2, 326.
9. FRB 2, 323.
10. Vgl. Antika a česká kultura, Praha 1978, 15-32, und Kultura středověku, Praha 1972, 36-64.
11. Vgl.: Alexandreida. Hrg. v. VÁŽNÝ, Praha 1963, Bd. 28 der Reihe Památky staré literatury české. - H.H. BIELFELDT, Die Quellen der alttschechischen Alexandreis, Berlin 1951, mit ungenauen Erklärungen der Problematik; dazu J. HRABÁK, Studie ze starší české literatury, Praha 1956, 93-105, und M. ŠVÁB, Příspěvky k dějinám starší české literatury, Praha 1958, 113-140, sowie sein Beitrag in: Sborník Vyšší pedagogické školy v Pizni, Jazyk a literatura 2, 1959, 71ff.

Josef VACHEK (Praha)

AN OLD CZECH VOWEL SHIFT

The fruitfulness of the confrontational method, comparing facts of genetically non-related or only remotely related languages, has been acknowledged now almost universally in world linguistics. It appears, however, that the usefulness of the said method is not really confined to exclusively synchronistic analyses of present-day language materials. As a matter of fact, it can be discovered that the results arrived at by the research on the development of some non-Slavonic languages may throw, at least here and there, surprisingly new light on this or that problem of the development of a Slavonic language. At least one such point, which appears to us to be particularly interesting, shall be discussed here, though very briefly.

There can hardly be any doubt that one of the outstanding achievements of the Prague linguistic school in the domain of historical phonology has been the functionalist and structuralist explanation of the notorious, and yet mysterious, complex of changes called the Great Vowel Shift, the complex that was to affect very markedly the phonological subsystem of long vowels in the Late Middle English and Early Modern English periods.

The interdependence of the processes of ME /ē/ > EModE /ī/ and ME /ō/ > EModE /ū/ on the one hand, and of ME /ī/ > ModE /ai/ and ME /ū/ > ModE /au/, respectively, on the other, had been obvious since the end of the nineteenth century, thanks to epoch-making investigations in ModE dialectology for which Anglicists all over the world have been thankful to the Viennese Altmeister of English philology Karl Luick.¹ But the motive that had set the whole complex of the Late ME changes in motion was to remain hidden until the mid-forties of the twentieth century. In 1946, the Prague scholar Bohumil Trnka, one of the founders of the Prague linguistic school, very aptly demonstrated, as the primary motive of the said complex of changes, the lack of structural correspondence between the short and long subsystems of the ME system of vocalic phonemes: while in the long subsystem there were altogether seven phonemic items, the

corresponding short subsystem contained only five, with the result that the long phonemes /ī/ and /ū/, having no short counterparts, were to be released from the correlation of vocalic quantity and consequently diphthongized.²

Parallel to this Anglicist research, and certainly better known to Slavonic linguistic circles, the Prague group did research in Slavonic and Czech historical phonology. On the foundations laid down by the pioneering linguistic work of another Viennese scholar N.S.Trubetzkoy, and especially of Roman Jakobson,³ a number of Czech and Slovak scholars, as representatives of whom should be mentioned here at least František V.Mareš, Miroslav Komárek, Arnošt Lamprecht, L'udovít Novák and Eugen Paulíny built up upon later on.⁴ Still, in our opinion, even more might be achieved in this field if the Slavacists, and particularly the Bohemicists, did not hesitate to apply some of the results arrived at by the Anglicists in their own analysis of concrete problems of historical phonology. In the present modest contribution we want to indicate some ways of how such application might be attempted in attacking the problems of the Old Czech subsystem of long vowel phonemes in the mediaeval period.

One of the Anglicist assumptions which may be found useful in tackling the Bohemicists problems is that of the monophonemic status of the Old Czech diphthongs going back to former long monophthongs (such as OCz /ie/, /uō/, but also the diphthongs /ei/ and /eu/ which go back to former monophthongal /ȳ/ and /ū/, respectively). As is commonly known, already Trubetzkoy and Jakobson in the late nineteen-twenties and early nineteen-thirties took the monophonemic values of some Czech diphthongs for granted.⁵ It should be noted that, as a result of their monophonemic status, such OCz diphthongs were developing as indivisible wholes, not as sums of two independent short vocalic phonemes - which again is remarkably parallel to the treatment of Late ME diphthongs (see our paper quoted above, Note 2).

The other Anglicist assumption that may be found useful to Bohemicist research is that, like in Late ME and Early ModE, also the OCz changes of long vocalic phonemes may have been functionally and structurally motivated. It has already been pointed out that the basic motive of the English complex of changes appears to have been the lack of correspondence between the long and short subsystems of

vocalic phonemes, more accurately, the absence in the short vocalic subsystem of the counterparts of long /ī/ and /ū/ (as is well known, the short /i/ and /u/ ranked rather as counterparts of long /ē/ and /ō/), which consequently were to be diphthongized into /ī/ > /eɪ/ > /ai/ or, respectively, into /ū/ > /əu/ > /au/, making thus room for the original /ē/ and /ō/ to be shifted on to /ī/ and, respectively, /ū/.

Let us now consider, from the indicated point-of-view, the changes of the OCz vocalic system. The mutual interdependence of the changes of /ȳ/ > /eɪ/ and /ū/ > /əu/ on the one hand, and of /ie/ > /ī/ and /uō/ > /ū/, respectively, on the other hand, has long appeared fairly obvious. In our opinion, however, the impulse to the complex of changes covered by the two processes did not issue, as is usually believed, from the monophthongs /ȳ/ and /ū/, but rather from the diphthongs /ie/ and /uō/. It should be realized what has long been overlooked, viz. that the latter two phonemes were, for some time, the only two OCz phonemes implemented by gliding vowels, and as such had no counterparts in the corresponding subsystem of OCz short vowel phonemes. It should be recalled that the original gliding short /ě/-phoneme had been changed in OCz into a non-gliding /e/ palatalizing the preceding consonant; a corresponding short /uō/-phoneme had never been present in the short vocalic system of OCz phonemes, despite the effort duly noted by Jakobson and Komárek,⁶ to introduce it there. - To take up the long /uō/-phoneme first, it was removed from the system by becoming narrowed to /ū/, with the result that the original OCz /ū/-vowel, if it was to preserve its independent status and to avoid its being merged with the old /uō/, had to undergo a change of quality to /əu/ (put down by the OCz scribes as <au>).

One might justly argue here that, with the original gliding /ie/-diphthong developing into /ī/, there was no necessity of the original long /ȳ/-vowel being diphthongized into /eɪ/ (often put down by the OCz scribes as <ej> or <aj>). One might rather expect here a diphthongization of the original long /ī/-vowel. The explanation of this seeming inconsistency of phonemic development, however, is not difficult to find. It appears that at this point a new factor entered the play. There appears to have emerged a clear tendency in the late fourteenth and early fifteenth centuries to reduce the three series of vocalic timbre categories (found only in

the high vowel degree!), front, mixed, and back, in Henry Sweet's terminology, to just two, viz. front and back.

As is well known, the same tendency to reduce the three series into two was also present in the subsystem of short vowel phonemes in which /y/ become fronted and so merged with /i/. One might have thus expected an analogous fronting of the long / \bar{y} /-phoneme, the fronting resulting in the merging of / \bar{y} / with / \bar{i} /. The latter phoneme, however, had already absorbed the former / \bar{ie} /-phoneme, and if it were to absorb, in addition to this, also the former / \bar{y} /, it would have become extremely overloaded functionally. It must have been for this reason that the long / \bar{y} /-vowel phoneme underwent a change in a different direction, parallel to that taken by the other non-front long vowel phoneme, / \bar{u} /, i.e. the direction towards diphthongization. These changes, naturally, introduced into the OCz phonological system two more instances of monophonemic gliding long vowels, / \bar{eu} / and / \bar{ei} /. As already indicated, this category had not been particularly common (or "welcome") to the OCz vocalic system - we recall that the whole complex of changes was opened exactly by the cancellation of the long gliding / \bar{ie} / and / \bar{uo} /. Like the latter two, the new gliding diphthongs also lacked any counterparts in the short subsystem of OCz vocalic phonemes. Such new items, therefore, could not persist in the system for very long: they were to be re-evaluated, before very long, into biphonemic groups /ou/ and, respectively, /ej/, and thus the two representatives of the phonological structure, were to become definitively discarded in its system.

Another remark is due here on the issue of the abolishment of OCz /y/ and / \bar{y} /. In terms of the Harvard group, the two /y/-phonemes were the sole OCz vocalic phonemes characterized both by the opposition of gravity (functioning as non-grave as opposed to the two /u/-phonemes) and by the opposition of acuteness (functioning as non-acute as opposed to the two /i/-phonemes). It is fairly obvious that the abolition of the two /y/-phonemes resulted in a considerable structural simplification of the phonemic system of Czech vowels: after that abolition the vocalic phonemes were to participate only in the opposition of gravity, not in that of acuteness. - It should only be added to this that /y/ and / \bar{y} / possessed the phonemic status in OCz only for a relatively very limited period, i.e. between the 14th and 15th centuries (cf. Komárek, Hláskosloví, p.161; Lamp-

recht, p.81). This fact, too, might have strengthened the tendency aimed at the abolition of the phonemic status of OCz /y/ and /ȳ/.

We are, of course, very well aware that the above-sketched attempt of an explanation of the OCz vocalic changes necessarily entails some corrections of the hitherto generally accepted relative chronology of some OCz sound changes. It has been believed, e.g., that the changes of /ȳ/ > /ej/, /ū/ > /ou/ were prior to those of /ie/ > /ī/ and, respectively, /uō/ > /ū/. Besides, one has taken for granted that the change of /y/ > /i/ could only have taken place after the diphthongization of /ȳ/ > /eɪ/ (cf. Komárek, *Doslov*, p.757; elsewhere, however, the same author admits the possibility of a parallel implementation of the two changes - see his *Hláskosloví*, p.167).

It must be admitted, however, as Komárek himself explicitly puts it (*Hláskosloví*, p.171), that the reflexion of the sound changes which one can obtain from the 14th and 15th century writings of OCz literary documents "does little to put them in distinct relief and to enable us to make out the sequence of the concerned changes". As a consequence of this, Komárek relies more on the relative chronology of the changes involved. Ours is, in principle, the same approach of the facts to be interpreted. Where we differ from Komárek is that we believe that the lesson drawn from changes like the English Great Vowel Shift can enable the scholar to perceive this relative chronology in more inspiring connections than has been possible so far. If this is so - and there seems little that could be objected to it - then the range of the application of the confrontational method will be found much wider than has so far been admitted.

N o t e s

1. Karl LUICK, *Untersuchungen zur englischen Lautgeschichte*. Straßburg 1896; Same: *Historische Grammatik der englischen Sprache*. Leipzig-Berlin 1914-1940; see esp.par.479-501.
2. Bohumil TRNKA, *Fonologická poznámka k posunutí dlouhých samohlásek v pozdní střední angličtině*. *Časopis pro moderní filologii* 29, 1946, pp.162-165. - Same: *A Phonemic Aspect of the Great Vowel Shift*. *Mélanges F.Mossé* (Paris 1959), pp.440-443. - Cf.also J.VACHEK, *Notes on the Correlation of Vocalic Quantity in the Phonological Development of English*. *Ibid.*, pp.444-456.

3. See Roman JAKOBSON's lecture Pojem hláskoslovných zákonů a princip teleologický, summarized in Časopis pro mod.filol.14, 1928, pp.183-184; the English version of the same summary is included in Jakobson's Selected Writings I, 's-Gravenhage 1962, pp.1-2. - Same: Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves. Travaux du Cercle Linguistique de Prague 2, 1929. - N.S.TRUBETZKOY, Einiges über die russische Lautentwicklung und die Auflösung der gemeinslawischen Spracheinheit. Ztschr.f.Slav.Philologie 1, 1925, pp.287-319.
4. František Václav MAREŠ, Vznik slovanského fonologického systému a jeho vývoj do konce období slovanské jazykové jednoty. Slavia 25, 1956, pp.443-495. The English version was published in Michigan Slavic Materials (Ann Arbor 1965). - Miroslav KOMÁREK, Historická mluvnice česká, I.Hláskosloví, 2nd ed. Praha 1962. - Same: Gebauerovo historické hláskosloví ve světle dalšího bádání. Postscript to a new edition of J.Gebauer: Historická mluvnice jazyka českého I. (Praha 1963), further referred to as Doslov. - Arnošt LAMPRECHT: Vývoj fonologického systému českého jazyka (Brno 1966). - Ľudovít NOVÁK, K vnútorným dejinám spisovnej slovenštiny, Slavia 11, 1932, pp.73-99, 295-322. - Eugen PAULINY, Fonologický vývin slovenčiny (Bratislava 1962).
5. N.S.TRUBETZKOY, Grundzüge der Phonologie. Travaux du CLP 7, 1939 (see esp.p.51f).
6. R.JAKOBSON, Remarques, p.52; KOMÁREK, Doslov, p.752f.

Publisher's note: This article is the corrected version of: Ob odnom sđvige glasnych v staročesškom jazyke, in: Fonetika, fonologija, grammatika. K semidesjatiletiju A.A.Reformatskogo. Moskva 1971, p. 91-96.

František KOPEČNÝ (Brno)

ZU DOBROVSKÝS REFORM DER TSCHECHISCHEN ORTHOGRAPHIE

Es ist bekannt, daß unsere Orthographie einige Entwicklungsphasen durchgemacht hat: p r i m i t i v war die Orthographie der Glossen und der ersten Marginalien; sie kam mit den Buchstaben des lateinischen Alphabets auch für die dem Latein fremden Laute aus (vgl. *Vlach dal gest dolas zemu bogu i suiatemu scepanu se duema durniooma boguceu a sedlatu*, d.h. ‚Vlach schenkte das Land in Dolany Gott und dem Hl. Stephanus mit zwei Untertanen /proanimati/ Bogučej und Sedlata‘ - wo das *s*, geschrieben *ſ*, einmal ein *s* und andermal ein *š* bedeutet, und das *o* einmal in der lateinischen Aussprache als ein *k*, jedoch in *boguceu* und *scepanu* in der Geltung eines *š* vorkommt). Aber schon in einigen Aufzeichnungen des 12. Jahrhunderts und später in den ersten eigenständigen Literaturdenkmälern beobachtet man (unter Beibehaltung dieser primitiven Orthographie) Ansätze zu einer Digraphenorthographie: im Ostrower Lied steht ein doppeltes *ſſ* zur Bezeichnung eines *š* (ein einfaches *ſ*, selten *s*, repräsentiert jedoch meist ein *ž*, seltener ein *s*; *s* wird häufiger als ein *z* wiedergegeben). Im Kunigunde-Lied wird das *ř* als ein *rs* oder *rz* geschrieben, aber *ch* ist entweder *ch* oder *č*, ja sogar auch *c*, und im Geiste der primitiven Orthographie bedeutet das *ſ* sowohl ein *š* als auch ein *s*, ein *ž* oder ein *z* (*drašie* = *dražě*) und das geschriebene *z* außer einem *z* auch ein *s*; das *s*, im Wortauslaut geschrieben, ist normalerweise ein *š*, *ž*, aber auch *s*. - Dagegen begegnet uns schon in der Legendensammlung vom Anfang des 14. Jahrhunderts - eigentlich "blitzartig" - eine genaue, d.h. vollständig e i n d e u t i g e D i g r a p h e n o r t h o g r a p h i e : *z* = *z*, *zz* = *s* (nur vor einem Konsonanten genügt des öfteren ein *z*: *chazet*, *izet*, *uswey*..., aber *pozstala*, *wlazeti*, *zsnýtý*, u.ä.), *s* = *š*, *ſſ* = *š*, *cz* = *c*,¹ *chz* = *č*, *rs* = *ř*, so daß man das geschriebene *Vizse* verlässlich als ‚*viš že*‘ lesen kann. Leider weicht dieses genaue System bald einem etwas einfacheren, aber ungenauen Typ. Im Hradecký-Codex bezeichnet z.B. das Graphem *z* sowohl ein *z* (*gaz* = *jáz*) als auch ein *ž* (*gyz*, *kdyz*); nicht einmal ein *š* wird hier konsequent als ein *ſſ* wiedergegeben, es genügt auch ein einfaches *ſ*, und das *cz* bedeutet sowohl ein *c* (*choze*) als auch ein *č* (*prycz*). - Es ist möglich, daß nicht nur das Digraphenverfahren (*spřežkovost*) an sich, sondern auch die-

se Inkonsequenz den Mag. Jan Hus resp. seinen Zeitgenossen Johann von Holešov zum Projekt der *d i a k r i t i s c h e n O r t h o - g r a p h i e* führte, in der man im wesentlichen bis heute schreibt (nur verwendet man statt der Punkte über den Buchstaben *háčky*). Es ist bemerkenswert, daß das doppelte §§ für *ě* sich später trotz dieses Projekts doch gefestigt hat; es handelt sich eigentlich um die Fortsetzung der ältesten Tradition und es wird gleichzeitig durch die Schriftart vorbestimmt: über einem langen *š* kann man schwer einen *háček* anbringen. (Nur vereinzelt und schon außerhalb des Rahmens eines höheren Stils findet man auch noch ein *čě/čz* für *ě* und ein *řá/řs* für *ř* und andere Schreibereigenheiten).

Es ist klar, daß der Übergang von einer Digraphen- zu einer diakritischen Orthographie eine rein technische Angelegenheit ist, denn typographisch ist es von größerem Vorteil, wenn man weniger "Akzente", d.h. diakritische Zeichen hat.² Alle Übergänge von einem orthographischen System zum anderen waren vor Dobrovský ausschließ-lichtechnischer Natur, sie berührten keineswegs den eigentlichen Sprachorganismus. In diesen griff - und das nicht gerade glücklich - erst die Dobrovský-Reform, d.h. seine sog. *a n a l o g i s c h e O r t h o g r a p h i e* ein.

Vor dem Erscheinen von Dobrovskýs "Lehrgebäude"³ bediente man sich der sog. *B r ü d e r - O r t h o g r a p h i e* (*bratrský pravopis*). Sie war im Grunde genommen diakritisch bis auf das §§ für ein *ě*. Das *v* wurde doppelt geschrieben (*v*), und *g* = *j*, *j* = *í*; nach den scharfen Zischlauten *s*, *z*, *c* wurde aber nur ein hartes *y/ý* geschrieben. Diese Praxis entsprach gut dem Sprachzustand: die ursprünglichen Silben *si*, *zi* fielen mit den ursprünglichen *sy*, *zy* zusammen, das ursprüngliche *ci* änderte sich (im Einklang damit) zu einem *cy*. Diese Änderung erfaßte den überwiegenden Teil unseres Sprachgebiets.⁴ Bei langen Silben war das Areal ein wenig kleiner, aber letzten Endes setzten sich die Formen des Typs *vosejk*, *sejtko*, *cejtit* durch (in SW-Mähren auch *vosek*, *setko*, *četit*) - obwohl bloß als Dubletten, bis auf kleine Reste im SW-Bereich der tschechischen Sprache.⁵ Die konsequente Schreibweise *sy*, *zy*, *cy* war also keineswegs unorganisch, im Gegenteil, sie war gut begründet. Ja sogar der Mähre Johann Blahoslav empfiehlt, das *y/ý* auch nach stumpfen Zischlauten zu schreiben.⁶ Dies stand in Einklang mit seinem Sprachbewußtsein, denn bis heute verwenden die meisten zentralmährischen Mundarten mit der Änderung *y* > *ê* die Formen des Typs *šêstê*, *žêrokê*, *žêvê*, *vařêt*, *mašêt*, *prášêt*, *točêt*. Allerdings ist dieses Areal der Änderung des ursprünglichen *ší*, *ží*,

ži, ři zu *šy, šy, žy, řy* (ev. weiter zu *šš, šš*...) bei weitem kleiner, es umfaßt nur den NO-Bereich der Sprache, konsequent vertreten nur in Zentral- und NO-Mähren (und ist auch im Polnischen bekannt).

Die "analogische" Rechtschreibung von Dobrovský hob gerade diese Norm der konsequenten Schreibung des harten *y* nach scharfen Zischlauten auf, also nicht nur *syčeti, jazyk*, sondern auch die ältere Schreibweise *syce, syla, syma, cysy, cytiti*. Führen wir seine Begründung an: ⁷ "Nach *z, s, c* schreibt man nur ein *y*, nie *i*; doch sollte nach der Analogie in manchen Fällen auch ein *i* geschrieben werden, z.B. im Dativ: *knězi, si, sich*, in den Beywörtern mit einem Ausgange *kozj, psj, telecj*, in dem Nominativ des Plurals: *koželuzi, wogáci*, ⁸ in den Zeitwörtern auf *-iti: kasiti, hasiti, da s w i r d e n n a u c h*, wo es die allgemeine Regel erfordert, *i n d i e s e r S p r a c h l e h r e t u n w o l l e n*. Im Slawenischen wird *jazyk, syn* mit *Jery* (d.h. mit *y*), *zima, sila* mit *i* geschrieben, allein dieser feine Unterschied war dem böhmischen Ohre schon längst nicht mehr bemerkbar, daher ward *d i e w i l l k ü r l i c h e R e g e l* festgesetzt (? , F.K.), nach *s, z, c* allzeit ein *y* zu schreiben." (Sperrung von mir, F.K.)

Dobrovský hat recht mit der Auffassung, daß die Typen *jazyk, syn* einerseits und *zima, silny* andererseits schon seitlangem zusammengefallen waren, und dies ist von der damals gültigen Brüder-Rechtschreibung nicht respektiert worden. Erneut zu einem nicht mehr empfundenen Unterschied zurückzukehren war also nicht günstig. Weiters erklärt Dobrovský - im Widerspruch zu dem, was er selber sagt - vollkommen zu unrecht die konsequente Schreibung des harten *y/ý* nach *s, z, c* für "willkürlich". In Wirklichkeit war diese nichts "Willkürliches", im Gegenteil, sie war ganz organisch im Lautsystem der Sprache verankert. Abgesehen davon, daß man sich bei der Beibehaltung der organischen Brüder-Rechtschreibung viele heutige Sorgen mit der Schreibweise von *i* und *y* ersparen könnte. Für eine richtig normierte Orthographie müßte die Regel gelten, daß orthographisch weich die(jenigen) Konsonanten sind, die das Häkchen oder den Punkt haben (*š, ř, ž, ř, d', t', n', j*), bzw. es steht dieser *háček* oder Punkt über dem folgenden Vokal (*dě, tě, ně, di, ti, ni*) - hart sind *h, ch, k, d, t, n, r, s, z, c* - und als Zwitterlaute würden nur die restlichen Labiale und das *l* verbleiben.

Doch besonders verhängnisvoll war die Zuordnung von *o* zu den weichen Konsonanten. ⁹ Dies widersprach dem gegebenen Zustand des Lautsystems, in dem die Konsonanten *s* (seinem Ursprung nach nur "hart"), *z* (seinem Ursprung nach entweder "hart" oder "weich" vgl. *mrds* gegenüber *hrds*) und *c* (dem Ursprung nach nur "weich")

vollkommen gleichgesetzt wurden, und dies - aus orthographischer Sicht¹⁰ - als "harte", wie wir schon gesehen haben. Das Herausreißen des Konsonanten *c* aus der Nachbarschaft von zwei anderen sollte die Wiederkehr zu einem durch die Entwicklung längst überholten Stadium sein und stand im Widerspruch zum lebendigen Sprachbewußtsein. Gerade hier griff Dobrovský unmittelbar in den Sprachorganismus ein und diesen Eingriff verspüren wir bis heute. Nicht nur im Bereich der Rechtschreibung selbst, vgl. die vollkommen unlogische Inkonsequenz in der Schreibweise *dostal jsem tři tácy*, aber *dostal jsem tři skici // od Vinci // Novdka*. Man muß allerdings zugeben, daß diese Inkonsequenz¹¹ nicht mehr Dobrovský direkt auf dem Gewissen hat, die ist schon eine Angelegenheit der heutigen Orthographie-Regulierer. - Die Zuordnung von *c* zu den weichen Konsonanten hatte noch eine weitere Folge: Sie machte die Existenz von Adjektiva des Typs *beskopcy kraj*, 'hügellose Landschaft' unmöglich (dann ist außerdem eine *beskopca krajina* unmöglich, obwohl es *bezlesy kraj*, *bezlesá krajina*, 'waldlose Landschaft' gibt). Dies ist kein ausgeklügelter Einwand, die Praxis führte mich darauf: als junger Bohemist wurde ich einmal von einem Ingenieur gefragt, wie er *beskonoy pás* schreiben soll (er meinte wohl das heutige 'Fließband'). Gar nicht, mußte ich antworten, denn die Bildung eines solchen Adjektiva ist nicht möglich. Dessenungeachtet gibt es völlig analog gebildete Adjektiva derselben Reihe, wie *bezlesy*, *bezmasy*, 'fleischlos' - resp. desselben Typs wie das volkstümliche mährische *cizá* (im Hinblick auf Bezruč's *cizá žena*, auf das hanakische sporadisch auftretende *cěsá*, *cěsá*, öfters *cěsi*).

Es ist klar, daß man heute in der Rechtschreibung - leider - nicht mehr hinter Dobrovský zurückgehen kann. Was man aber tun kann und was man tun muß, ist die unglücklichen Folgen der Deklarierung des Konsonanten *c* als weich abzuschaffen. Es gibt kein logisches Hindernis, die völlig ebenbürtigen Schreibweisen *dostal jsem tři skicy* wie *dostal jsem tři tácy* gleichzusetzen. Es handelt sich hier bloß um die Beseitigung einer unbegreiflichen asymmetrischen und unlogischen Regelung.

Sonst gilt die natürliche Forderung, daß man in die Rechtschreibung nur selten und vor allem nicht unnötig eingreifen soll. Unser erstes orthographisches System, das diese Bezeichnung 'System' wirklich verdient - also die Orthographie der ältesten Legendensammlung - war so genau, daß im Grunde genommen keine weiteren technischen (geschweige denn die nicht-technischen) Änderungen notwendig waren.

Mit einigen "Nachjustierungen" hätte es ganz gut und ohne Unklarheiten bis heute beibehalten werden können, auch wenn man heute, *ex post*, die Brüder-Orthographie natürlich bevorzugen würde (mit Ersetzung ihres §§ durch unser š). Eine lange orthographische Tradition ist nicht nur ein Merkmal der Kultursprachen - sie macht bisweilen jegliche orthographische Reform unmöglich (man kann sich keinesfalls eine dem tschechischen Muster entsprechende vereinfachte englische oder französische Rechtschreibung vorstellen), - sondern sie stellt auch die natürliche Voraussetzung für die Beherrschung der Orthographie dar. Als ich die tschechische Orthographie als Schüler lernte, kam ich nicht auf den Gedanken, daß sie sich im Laufe eines einzigen Menschenalters so viele Male verändern würde (und daß sie sich sogar immer schneller ändern wird). Bis heute erinnere ich mich an das Gefühl, wie ich nach meiner Rückkehr an das Gymnasium als Tschechisch-Lehrer durch den Hinweis meines ehemaligen Professors konsterniert war, daß man *oetka* 'Espe' nicht mehr *osyka* schreibt, was ich noch gelernt hatte und mich anschickte weiter zu lehren. Vorbedingung für die Beherrschung einer Orthographie ist ihre Beständigkeit. Man weiß, daß es nach der grundlegenden Reform der russischen Orthographie nach der Revolution zu keiner weiteren Änderung mehr kam, obwohl es seit vielen Jahren eine orthographische Kommission gibt und obwohl sie imstande ist, zu der schon durchgeführten Revolutionsreform einige geringfügige Ergänzungen durchzuführen. Die Polen haben ihre letzte Orthographiereform (unbedeutend angesichts der orthographischen Gegebenheiten) 1936 vollgezogen. Bei uns wird aber - wenn auch jetzt nur in Kleinigkeiten - die Orthographie mit jeder neuen Ausgabe der Rechtschreibregeln (Pravidla) geändert. Man kann doch nicht von den Menschen verlangen, daß sie sich mehrmals in ihrem Leben umschulen und umstellen. Die Folgen eines solchen Zustands müssen sich selbstverständlich in der Praxis zeigen.

A n m e r k u n g e n

- 1 Soweit man sich des Buchstaben *o* bedient, dann mit der lateinischen Aussprache *k*; ähnlich bedeutet das *g* entweder ein *g* oder ein *j*. Dies sind die einzigen Mängel in der Rechtschreibung der Konsonanten.
- 2 Man weiß, welche Schwierigkeiten es für einen Setzer und noch mehr für einen Schreibmaschinenbenutzer darstellt, z.B. die ungarischen kurzen *ű*, *ő* von den zugehörigen langen zu unterscheiden. Andere Schwierigkeiten bereitet wieder ein polnischer Text (Punkt über *z*, Nasallaute) - geschweige denn die diakritisch niedergeschriebenen Mundarttexte. Der Text des Slowinzischen Wörterbuchs von Lorentz wäre drucktechnisch heute undurchführbar.

- 3 Ausführliches Lehrgebäude der böhmischen Sprache, erste Ausg. 1809, zweite 1819.
- 4 Unberührt blieb nur der grössere Teil der sog. lachischen Dialekte (ausgenommen ihren SW-Streifen). In diesen änderte sich das ursprüngliche *ci* in ein *cy*, das breite *y* entstand oft auch in den ursprünglichen Silben *si* und *zi*, aber der ihm vorangehende Zischlaut wurde vorher palatalisiert.
- 5 Ausführlicher darüber VORÁČ, Česká nářečí jihozápadní, Teil I, S. 25f (und die Karte Nr. 4). Am neuesten BĚLIČ, Nástin české dialektologie, S. 92 f. - Die auffallende Widerstandsfähigkeit des Verbuns *čtit* (nicht *cejtít*) reicht bis nach Mähren hinein. In der Gegend von Proßnitz (Prostějov) findet sich des öfteren *čtit* (auch bei der älteren Generation); ich würde dies jedoch eher auf buchsprachlichen Einfluß zurückführen (heimisch ist wahrscheinlich das ursprüngliche *štit*), der die Form *čtit* ohne Zweifel auch in SW-Böhmen bewahrt.
- 6 Vgl. BĚLIČ, o.c., Anm. 5, S. 87.
- 7 DOBROVSKÝ, o.c., Anm. 3, S. 8-9 (im Nachdruck von 1940 auf S. 58).
- 8 Nur im Nom. Pl. wurde der Typ *vojáci, kosi* in den meisten hanakischen Dialekten, die die Änderung *i > ě* (nach Zischlauten) kennen, durch Analogie erneuert; das Gebiet mit den zu erwartenden Formen *vojáčé, kosé* (Litovel-Gegend) ist relativ klein.
- 9 Konsequenz erst in der zweiten Ausgabe des "Lehrgebüdes" 1819; vgl. HAVRÁNEK, Vývoj spisovné češtiny, S. 84.
- 10 Andererseits verleitet wahrscheinlich gerade die "unscharfe" Aussprache dieser Zischlaute (vgl. ihre kurze phonetische Charakteristik im ersten Teil von TRÁVNÍČEK, Mluvnice spisovné češtiny, § 39, Anfang) dazu, sie (gemeinsam mit *ž*) morphologisch unter die "weichen" einzureihen. Es handelt sich um die bekannte Neigung zur weichen Flexion bei Substantiven mit auf *s, z, ž* auslautender Wortbasis, die teilweise auch in der Schriftsprache beobachtet werden kann (vgl. *spisy Aloise Jiráska, K. Marze a B. Engelse*) - besonders ausgeprägt jedoch in den zentral- und südmährischen Dialekten (sporadisch auch anderswo). Man kann darin allerdings auch eine Auswirkung der südslavischen Umwandlung der ursprünglich harten Flexion in die weiche (*žena, žene, ženi...*) erblicken, zum Unterschied von der entgegengesetzten Erscheinung in den nördlichen slavischen Sprachen (z.B. Gen. *dušy/duszy* im Russ. und Poln.)
- 11 Morphologisch sind beide Wörter einwandfrei den entsprechenden harten Typen zugeordnet; *tdc, tdcu* wie *hrad, hradu* und *skica, skicoy* (nicht *skice*), Akk. *skicu* (nicht *skici*), im Pl. *skicdm, skicdch, skicami* (nicht *skicdm, -čh, -em*).

Anm. d. Red.: Eine unvollständige Fassung dieses Beitrags erschien in *Naše řeč* 62 (1979), S. 84-87.

В.Э.САННИКОВ (Москва)

СОЧИНИТЕЛЬНЫЕ И СРАВНИТЕЛЬНЫЕ КОНСТРУКЦИИ:
ИХ БЛИЗОСТЬ, ИХ СИНТАКСИЧЕСКОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
Часть первая

Данная работа выросла из потребностей автоматического перевода (АП), однако сама она является чисто содержательной и рассчитана не только на специалистов по АП.

Разделение лингвистики на "прикладную" и "чистую" становится анахронизмом, однако, говоря о слиянии на современном этапе АП-лингвистики и "чистой" лингвистики, И.А.Мельчук (1975:7) принимает желаемое за действительное: к сожалению, такое разделение сохраняется до сих пор.

Это обстоятельство учитывалось в строении работы: первая часть - разделы 1 и 2 - дает содержательное описание русских сочинительных и сравнительных конструкций и адресована всем специалистам по синтаксису русского языка; вторая часть - раздел 3: "Поверхностно-синтаксическое представление русских сочинительных и сравнительных конструкций" - имеет более специальный характер и рассчитана главным образом на специалистов по АП.

1. О близости сочинительных и сравнительных
конструкций

1.0. В соответствии с традиционной (до недавнего времени никем не оспариваемой) точкой зрения русские сравнительные конструкции относятся к подчинительным. Между тем, есть целый ряд черт, сближающих сравнительные конструкции с сочинительными и противопоставляющих их подчинительным конструкциям. Раздел 1 данной работы содержит некоторые предварительные результаты сопоставительного анализа русских сочинительных и сравнительных конструкций.

Под сочинительными и сравнительными конструкциями мы понимаем фрагменты поверхностно-синтаксической структуры; ср. фразы (1) и (2), в первой из которых выделена сочинительная, а во второй сравнительная конструкция.

(1) Пьянеет он *быстро, радостно и легко*. [Ю. Казаков, Трали-вали, 3].

(2) Чехова *чаще видели улыбающимся, чем змурим*.

В сочинительной конструкции выделяются: а) "сочиненные члены" - "первый" (*быстро*) и "последующие" (*радостно, легко*); б) в случае союзной конструкции - "сочинительный союз" (*и*).

В сравнительной конструкции выделяются: а) "сравниваемые члены", или "компараты" - "первый" (*улыбающимся*) и "второй" (*змурим*); б) "сравнительный союз или союзное слово" (*чем*); в) иногда - "сравнительное слово" (*чаще*); г) "смысловый хозяин" (*видели*).

В отличие от Саввина 1976, мы считаем, что "смысловым хозяином" может быть не только глагол, но и имя; ср. (3), где "смысловый хозяин" - *существительное детали*:

(3) *Детали из пластмассы служат дольше, чем деревянные.*

1.1. О смысловой близости сочинительных и сравнительных конструкций.

Эта близость может быть проиллюстрирована следующими примерами, первый из которых содержит сочинительную, а два других - сравнительные конструкции:

(4) *Коля и Петя бегают одинаково быстро.*

(5) *Коля бегает так же быстро, как Петя.*

(6) *Коля бегает быстрее, чем Петя.*

Во всех приведенных фразах сравнивается скорость бега двух участников ситуации (*Коля, Петя*). Ср. также (7) и (8), видимо, синонимичные:

(7) *Он больше любит отца, а не мать.*

(8) *Он больше любит отца, чем мать.*

Смысловая близость сочинительных и сравнительных конструкций, видимо, была необходимой предпосылкой того, что некоторые союзы (этимологически, бесспорно, сравнительные) вошли в состав сложных сочинительных союзов (*как... так и...; скорее... чем; не столько... сколько*), ср.:

(9) *Успешно развивается как промышленность, так и сельское хозяйство.*

(10) *Это была уже бесформенная старушка, скорей безобразная, чем красивая* [М. Зощенко, Мишель Синягин].

(11) *Винovat не столько он, сколько я.*

В ряде случаев трудно даже сказать, имеем ли мы дело со сравнительной или же с сочинительной конструкцией, ср. (12) - (15):

(12) *Он скорее лентяй, чем дурак.*

(13) *Я назвал бы его скорее лентяем, чем дураком.*

(14) Я скорее назвал бы его *лентяем*, чем *дураком*.

(15) Меня раздражает не столько *Петя*, сколько его *жена*.

Мы сознаем, что приведенные наблюдения не имеют большой доказательной силы, поскольку мы не умеем их формализовать. К тому же смысловая близость не является монополией сочинительных и сравнительных конструкций - подобная близость наблюдается также между сочинительными и подчинительными конструкциями - ср. ниже фразы (16) и (17) .

(16) *Петя и Маша* пришли первыми.

(17) *Петя с Машей* пришли первыми.

Однако подобная смысловая близость характерна лишь для ограниченного круга подчинительных и сочинительных конструкций. (Для простого предложения нам, например, не известны другие случаи, кроме приведенного в (17))¹. Между тем, бoльшая или мeньшая смысловая близость характеризует сочинительные и сравнительные конструкции в целом.

Большее значение мы придаем некоторым формальным синтаксическим особенностям, сближающим сочинительные и сравнительные конструкции.

Это, прежде всего: 1) однородность членов (сочиненных или сравниваемых); 2) общие правила сочетаемости членов; 3) общность некоторых структурных признаков сочинительных и сравнительных союзов.

Три указанных особенности будут рассмотрены соответственно в разделах 1.2., 1.3. и 1.4.

1.2. Однородность как свойство, общее для сочиненных и сравниваемых членов.

1.2.0. Термины "однородность", "однородные члены" используются в русистике в двух разных значениях: 1) для указания на определенную близость, сходство; 2) для указания на вхождение в единую сочинительную конструкцию ("однородные члены" = члены сочинительной конструкции). Ср. пример, где эти термины употреблены в двух разных значениях в пределах одной фразы: "В связи с вопросом об однородности логически неоднородных членов предложения ..." (Гвоздев 1973:135). Мы употребляем термины "однородность", "однородные члены" в соответствии с их внутренней формой в первом значении (для указания на близость, сходство); второе значение передаем терминами "сочинение", "члены сочинительной конструкции" (или "сочиненные члены").

1.2.1. Обычно под однородностью понимают "одинаковость" (Грамматика 1960:598) или "однотипность" (Мельчук и Перцов 1973:73) синтаксических функций сочиненных членов и обычно - как следствие функциональной однотипности - совпадение морфологических характеристик этих членов, ср.:

(18) *Молчи, скривайся и таи*

И чувства и мечты свои [Ф.Тютчев. *Silentium*].

Данное понимание однородности нуждается в существенном уточнении - по крайней мере, в двух отношениях (см. ниже подразделы 1.2.2 и 1.2.3).

1.2.2. Есть множество примеров, где члены функционально разнотипны, но воспринимаются, тем не менее, как однородные. Приведем несколько подобных примеров.

(19) *Кто и в какой истребитель пустит Степу без сапог?*

[М.Булгаков. *Мастер и Маргарита*, гл.10].

... ему все еще интересно, как и что сейчас будет.

[С.Залыгин. *Комиссия*, XVI].

Никогда и никому не дам ни одной из своих книг даже на час!

[И.Бунин. *Из записей*].

... старшой тут, поблизости, и бояться нам нечего и незачем.

[В.Астафьев. *Последний поклон*].

Был потом мрак, огонь, ураган, обломный ливень с трескучим градом, все и всюду металось, трепетало, казалось гибнущим.

[И.Бунин. *Жизнь Арсеньева*, кн.1, VI].

... и вот был пущен слух, будто видел кто-то и где-то супруга ее живым-невредимым.

[С.Залыгин. *Комиссия*, 13].

... в книжках все не о том и не так.

[В.Выков. *Пойти и не вернуться*, гл.14].

Поэт живет с народом и для народа.

Ты кандидат в фельдмаршалы - не тебе, а тебя бояться приличествует.

[М.Салтыков-Щедрин. *Круглый год*. Первое января].

К подножию постройки прошел по дереву и на дерево Андрей Бабичев.

[Ю.Олеша. *Зависть*, ч.2, VI].

Я развалился на диване и ... продумал долго и о многом.

[Ф.Достоевский. *Подросток*, ч.1, гл.9, III].

...я ... страдал от сырости и бессонницы, а читал как попало и бог знает что.

[М.Булгаков. Театральный роман, гл.14].

В каждом из приведенных примеров сочиненные члены выполняют разные синтаксические функции. Тем не менее, они явно ощущаются как однородные - но однородные в другом отношении, не в том, в каком являются однородными члены "типичных" сочинительных конструкций (таких как: *Коля и Маша собирали грибы и ягоды*). Этот особый тип однородности мы определяем, в отличие от функциональной однородности, как лексико-семантическую однородность, поскольку это - однородность разнофункциональных, но семантически (и - как правило - лексически) однородных членов.

И, наконец, третий выделяемый нами тип однородности членов русской фразы - это коммуникативная однородность, ср.:

(20) Мне подарили книгу, и (книгу) по искусству.

(В (20) уточняемый член - *книгу* - может не повторяться, и это не приводит к существенному изменению смысла).

Коммуникативно-сочинительные конструкции, являясь сочинительными, примыкают, с другой стороны, к так наз. конструкциям с обособлением, ср.:

(21) Мне подарили книгу, и по искусству.

(22) Мне подарили книгу, но по искусству.

(23) Мне подарили книгу, по искусству.

В последней фразе нет сочинения, это "чистое" обособление, выделение. Напротив, фразы (21) и (22), видимо, следует интерпретировать как коммуникативно-сочинительные: в них, в отличие от (23) указывается коммуникативная связь обособляемой части с "основной" частью фразы - в (21) союз и соединяет "желательное" (или "ожидаемое"); в (22) союз но противопоставляет "желательное" (или "ожидаемое") "нежелательному" (или "неожиданному").

Итак, первое уточнение понятия однородности заключается в расширении этого понятия за счет выделения, кроме функциональной однородности, также и других типов однородности - лексико-семантической и коммуникативной (подробнее об этих типах однородности см. Санников а).

1.2.3. Другое, не менее существенное расширение понятия однородности заключается в том, что мы распространяем это понятие не только на сочиненные члены, но также и на члены сравнительной конструкции (компараты). Переходим

к обоснованию этого вторичного расширения понятия однородности.

Сравниваемые члены - точно так же, как сочиненные, - должны быть однородными. Это или функциональная однородность (однотипность), или же лексико-семантическая однородность.

Функционально однотипные сочиненные или сравниваемые члены представляют собой грамматические варианты выражения одного и того же актанта - ср. ниже фразы (24) - (26), сирконстанта - (24) и (27) - (29) или атрибута - (30). Приводимые примеры функциональной однородности сгруппированы в пары, где в рубрике *а* даются сочинительные конструкции, а в рубрике *б* - сравнительные.

- (24) а. Волчиха помнила, что *летом и осенью* около зимовья паслись баран и две ярки [А.Чехов. Белолобый].
б. И сладкий *трепет, как струя*, По жилам пробежал природы [Ф.Тютчев. Летний вечер].
- (25) а. *Орешника, березника и вяза* Мой Мишка погубил несметное число [И.А.Крылов. Трудолюбивый медведь] .
б. Костер из еловых лап дал больше *дыму, чем огня*.
- (26) а. Я часто пишу *товарищу и в институт*.
б. *Товарищу я пишу чаще, чем в институт*.
- (27) а. Товары охотнее покупают *поштучно, а не крупными партиями*.
б. Товары охотнее покупают *поштучно, чем крупными партиями*. Даже скотина - и та *в стаде ест веселее, нежели в одиночку* [М.Салтыков-Щедрин. Круглый год. Первое февраля].
- (28) а. Лучше начать наступление *не десятого января, и даже не в феврале, а ранней весной*.
б. Лучше начать наступление *ранней весной, чем десятого января (чем в феврале)*.
- (29) а. Я шел *полям, а потом по опушке леса*.
б. Я охотнее хожу *полям, чем по опушке леса*.
- (30) а. Разные в Лебязке существовали сказания, давние, протцовские, все больше *шутливые или про любовь*, [С.Залыгин. Комиссия, XVI].
б. Мне больше нравятся песни *шутливые, чем про любовь*.

Даже сомнительные случаи, как правило, одни и те же для сочинительных и для сравнительных конструкций. Приведем один пример такого рода.

Кажется, возможно сочетание существительного в винит. падеже, обозначающего длительность действия, и существительного в твор.

падеже, обозначающего время действия, ср.:

(31) ?Он охотно работал *не только вечером, но и всю ночь.*

(32) ?Он охотнее работал *вечером, чем всю ночь.*

Не все информанты считают эти фразы правильными, однако для нас важно другое: то, что при этом они оценивают обе фразы (и с сочинительной конструкцией - (31), и со сравнительной конструкцией - (32)) одинаково - или обе как правильные, или обе как неправильные, подтверждая и в этом частном случае близость между сочинительными и сравнительными конструкциями.

Но, пожалуй, самым интересным проявлением близости сочинительных и сравнительных конструкций является тот особый тип однородности, который мы назвали "лексико-семантической однородностью" (см. выше 1.2.2). Нам представляется весьма показательным, что этот специфический тип однородности возможен не только в сочинительных, но также и в сравнительных конструкциях, ср.:

(33) а. Я охотно говорю *с художниками и о художниках.*

б. Я охотнее говорю *с художниками, чем о художниках.*

(34) а. Читать *то нечего, то некогда.*

б. Читать *чаще нечего, чем некогда.*

(35) а. И теперь я пишу балладу *для него и о нем.*

[И.Одоевцева. Баллада о Гумилеве].

б. Я охотнее пишу баллады *для него, чем о нем.*

(36) а. ... мы чаще смеялись *не с ней, а над ней.*

[Э.По. Длинный ларь, пер. Н.М.Демуровой].

б. ... мы чаще смеялись *над ней, чем с ней.*

Схематически наше понимание однородности в русской фразе можно представить следующим образом.

| Однородные Типы од- нородности | Сочиненные члены | Компараты |
|--------------------------------------|---|--|
| I. Функциональная | Вижу <i>Олю и Сеню</i> | Чаще вижу <i>Олю, чем Сеню</i> |
| II. Лексико-семанти- ческая | Я говорю <i>с по- этом и о поэте</i> | Я охотнее говорю <i>с поэтами, чем о поэтах</i> |
| III. Коммуникативная | Подарили <i>книгу, и (книгу) по искусству</i> | - - - |

1.3. О правилах сочетаемости сочиненных или сравниваемых членов.

Однородность членов сочинительных (или сравнительных) конструкций - это необходимое условие правильности этих конструкций, но не достаточное. Дело в том, что иногда однородные члены (например, члены, являющиеся вариантами выражения одной и той же синтаксической функции) не могут, тем не менее, сочетаться в пределах одной конструкции.

В Санников *б* мы рассматривали правила сочетаемости членов русской сочинительной конструкции и условия, которым должны удовлетворять сочиненные члены и их контекст (так называемые правила "оператора однородности"). Оказалось, что эти правила применимы (за немногими исключениями) также и к сравнительным конструкциям. Мы не можем здесь привести эти правила полностью. Ограничимся приведением нескольких примеров, иллюстрирующих запреты на сочетаемость сочиненных и сравниваемых членов.

1) Существительное в именит. падеже и инфинитив - варианты выражения подлежащего (ср.: *Чтение лежи* вредно; *Курить* вредно). Однако, они не могут сочиняться, и этот запрет распространяется также на сравнительные конструкции. (Ср. ниже неправильные фразы (37) - (38). Грамматическая неправильность и здесь, и в дальнейшем обозначается звездочкой слева сверху.

(37) **Чтение лежи и курить* вредно.

(38) **Чтение лежи* вреднее, чем *курить*.

2) В сочинительных и сравнительных конструкциях не могут сочетаться так наз. именительный и творительный предикативный. Так, можно сказать:

(39) Он был *больной*.

(40) Он был *здоровым*.

Но нельзя сказать:

(41) *Он был *то больной, то здоровым*.

(42) *Он был *чаще больной, чем здоровым*.

3) Можно сказать:

(43) Она ходит по этой улице.

(44) *Кто-то* ходит по этой улице.

Но нельзя сказать:

(45) *Она и *кто-то* ходят по этой улице.

(46) *Она *чаще* ходит по этой улице, чем *кто-то*.

4) Можно сказать:

(47) В лесу много *малины*.

(48) В лесу много *ягод*.

Однако сочетать слова, связанные видо-родовыми отношениями (малины, ягод), в пределах сочинительной и сравнительной конструкции - нельзя:

(49) *В лесу много малины и ягод.

(50) *В лесу больше малины, чем ягод.

В четырех приведенных случаях (как и во многих других) запрет - один и тот же для сочинительных и сравнительных конструкций. И даже "снимается" он обычно одинаково. Так, фразы (49) и (50) становятся правильными при наличии у существительных некоторых зависимых, ср.:

(51) В лесу много малины и других ягод.

(52) В лесу много малины и каких-то продолговатых черниц ягод.

(53) В лесу больше малины, чем других ягод.

В ряде случаев члены должны быть согласованы по своим синтаксическим признакам. (О понятии синтаксических признаков см. Апресян и др. 1978:35-36). Правила этого согласования также оказались для сочиненных и сравниваемых членов едиными. Так, во фразах типа (27), включающих обстоятельство совокупности, сочиненные или сравниваемые члены должны иметь признак "совокупность"; в случае обстоятельства времени - признак "время" (ср. (28)); в случае обстоятельства места - признак "место" (ср. (29)) и т.д.

Не все правила сочетаемости сочиненных членов приложимы к сравниваемым членам, и наоборот. Однако, подобных несовпадений, видимо, немного. Укажем некоторые из них.

а) Коммуникативная однородность членов, нередкая в сочинительных конструкциях (ср.: *Мне дарили книги, но (книги) по искусству* в сравнительных конструкциях, видимо, невозможна - ср.:

(54) *Мне чаще дарили книги, чем (книги) по искусству.

б) Сравнительные конструкции могут включать вопросительное местоимение + "обычное" (не являющееся вопросительным) слово, ср.:

(55) *Кто работает лучше, чем Петя?*

(56) *Когда он работал лучше, чем сейчас?*

Что же касается сочинительной конструкции, то в ней вопросительное местоимение (если только речь идет о нейтральной фразе, не являющейся переспросом и т.п.) вообще не могут сочетаться с "обычными" словами (ср.: **Кто и Петя работают одинаково хорошо?*); они сочетаются только с вопросительными же словами, ср.:

(57) *Кто, куда и надолго ли уходил из лагеря?*

Сказанное в 1.2 и 1.3. позволяет сделать следующие выводы:

1) Однородность членов в русской фразе весьма "неоднородна", она включает несколько типов: а) "функциональная однородность", то есть однотипность синтаксических функций (*Миша и Петя собирали грибы и ягоды*); б) "лексико-семантическая однородность" (*Я говорю с поэтом и о поэте*); в) "коммуникативная однородность" (*Медленно, но работает*).

2) Однородность характеризует не только сочинительные, но и сравнительные конструкции (*Миша бегает также быстро, как Петя*; *Я охотнее говорю с поэтами, чем о поэтах*); и для тех, и для других конструкций однородность членов - необходимое условие их грамматической правильности.

3) В формальной модели русского поверхностного синтаксиса можно иметь один набор правил сочетаемости членов (т.е. один "оператор однородности"), который обрабатывал бы как сочинительные, так и сравнительные конструкции. (Разумеется, в этом операторе особо отмечались бы правила с ограниченной сферой действия - приложимые, например, только к сочиненным, но не к сравниваемым членам, и наоборот).

Разумеется, из всего сказанного в 1.1 - 1.3 о близости русских сочинительных и сравнительных конструкций еще не следует само по себе признание сравнительных конструкций частным видом сочинительных. Решение этого вопроса во многом зависит от интерпретации сравнительных союзов - основного конструктивного элемента сравнительных конструкций.

1.4. Сравнительные союзы - частный вид сочинительных?

1.4.1. В русистике включение сравнительных союзов в подкласс подчинительных представлялось достаточно очевидным и не нуждающимся в аргументации.

И.А.Мельчук показал, что традиционное включение сравнительных союзов в подкласс подчинительных противоречит формальным критериям - критерию II ("свойству Кунице"), требующему взаимозаменяемость любых зависимых членов одного и того же синтаксического отношения (Мельчук 1977:253). Так, сравнительные союзы могут сочетаться со словами фактически всех морфологических классов, ср.: *как* → *Машу* (*Я люблю тебя, как Машу*); *чем* → *голубой* (*Синий цвет нравится мне больше, чем голубой*); *как* → *с Петей*; *чем* → *поздно*. Однако они не могут здесь замещаться подчинительными союзами - словосочетаниями типа **поскольку* → *Машу*, **когда* → *голубой*, **чтобы* → *поздно* грамматически неправильны.

Если мы, в соответствии со сказанным (а также учитывая смысловую близость сравнительных конструкций с сочинительными), выводим сравнительные союзы из подкласса подчинительных, естественно, возникают две возможности:

- 1) включить сравнительные союзы в подкласс сочинительных,
- 2) выделить сравнительные союзы в особый, третий подкласс русских союзов.

Сочинительные союзы могут, точно так же, как сравнительные, присоединять не только предложения, но и члены предложения; они также могут сочетаться со словами практически всех морфологических классов, ср.: и → *Машу (Натю и Машу)*; или → *голубой (синий или голубой)*, или → *поздно (рано или поздно)*.

Тем не менее И.А.Мельчук не считает возможным включать сравнительные союзы в сочинительные и выделяет их в особый, третий подкласс русских союзов. Основное препятствие к включению сравнительных союзов в подкласс сочинительных он видит в следующем структурном различии между сравнительными и сочинительными конструкциями. И.А.Мельчук отмечает, что возможны фразы, различающиеся только одним словосочетанием "сравнительный союз + вводимое им слово", ср.:

(58) а. Я люблю тебя больше, чем *Коля*.

б. Я люблю тебя больше, чем *Колю*.

Однако "невозможно построить две такие полные (без каких бы то ни было эллипсисов) русские фразы, которые различались бы только одним словосочетанием "сочинительный союз + вводимое им слово" (см. Мельчук 1977:252).

Наличие фраз типа (58 а) и (58 б) - важная структурная особенность сравнительных конструкций. В 3.2 будет показано, что она приводит к введению целого набора дополнительных ("специальных") синтаксических отношений. Однако ошибочно считать эту особенность свойственной лишь сравнительным конструкциям - она присуща и сочинительным конструкциям. Ср. (59 а) и (59 б), которые в письменной речи различаются исключительно словосочетанием с союзом (точно так, как и сравнительные конструкции):

(59) а. Я люблю Машу, а не *Коля*.

б. Я люблю Машу, а не *Колю*.

Вряд ли эти фразы (или одну из них) можно признать эллиптической: разрыв сочиненных членов - явление для русской фразы довольно обычное, особенно в случае разрывного союза. Ср.

(60) *То (или) я к ней приходил, то (или) Коля.*

Есть и еще один тип сочинительных конструкций, которые (как и сравнительные конструкции) могут различаться исключительно словосочетанием с союзом. Это конструкции с лексико-семантической однородностью членов, уже упомянуты выше (см. 1.2.2), ср.:

- (61) а. Когда и кто послал?
- б. Когда и кого послал?
- в. Когда и кому послал?

1.4.2. Все, сказанное в 1.1 - 1.3 о близости сочинительных и сравнительных конструкций и в 1.4 - о структурной близости сочинительных и сравнительных союзов, делает естественным предположение, что сравнительные союзы - это частный вид сочинительных союзов, а сравнительные конструкции должны быть включены в число сочинительных. Такое понимание привело бы к существенному упрощению русского поверхностного синтаксиса: сравниваемые члены (компараты) связывались бы между собой точно так, как члены сочинительной конструкции, например, через союз - соч(инительный) и соч(инительно)-союз(ы) отношениями, ср. (62) и (63) - (64):

(62) Миша $\xrightarrow{\text{соч}}$ и $\xrightarrow{\text{соч-союз}}$ Катя бегают \longrightarrow быстро.

(63) $\xleftarrow{\text{соч}}$ Миша бегают, как $\xrightarrow{\text{соч-союз}}$ Катя.

(64) $\xleftarrow{\text{соч}}$ Миша бегают \longrightarrow быстрее, чем $\xrightarrow{\text{соч-союз}}$ Катя.

Эта заманчивая идея должна быть, однако, отброшена, поскольку представление сравнительных конструкций, подобное тому, которое дается в (63) и (64), противоречит содержательной лингвистической сущности дела, оно игнорирует глубокое структурное различие между сочинительными и сравнительными конструкциями. Это различие заключается в следующем: сочиненные члены непосредственно связаны между собой и образуют реально существующее в языке словосочетание (*Миша и Катя*); между тем, сравнительный союз непосредственно связан только со вторым компаратом, но не с первым - показателем этого является отсутствие в языке реальных сочетаний *Миша как Катя*; *Миша чем Катя*.

Отсутствие непосредственной формальной связи сравнительного союза с первым компаратом особенно отчетливо выступает в двух типах конструкций: 1) при отсутствии первого компарата (*Он, как всегда, был мрачен и раздражителен*); 2) при постановке второго компарата перед первым, ср.: *Как женщину, он родину любил*. Оба этих структурных типа невозможны в сочинительных конструкциях, где: 1) не может отсутствовать один из сочиненных членов; 2) союз (или часть разрывного союза)

располагается всегда между сочиненными членами.

Итак, сравнительный союз непосредственно связан только с одним из компаратов - вторым:

Миша ← предик бегае^т обст → быстрее, сравн → чем сравн-союзн → Катя.

Ср. также реально существующее в языке сочетание *быстрее, чем Катя*, например, в диалоге: - *Как бегае^т Миша?* - *Быстрее, чем Катя.*

В случае включения сравнительных союзов в подкласс сочинительных возникла бы странная ситуация, когда сочинительный союз есть, а сочиненной группы нет (считать сочиненными группы типа *быстрее чем* → *Катя* вряд ли кто-то согласится).

1.4.3. Таким образом, отмечая смысловую и структурную близость сочинительных и сравнительных конструкций (и те, и другие характеризуются однородностью членов - сочиненных или сравниваемых), мы не считаем сравнительные союзы и сравнительные конструкции частным видом сочинительных. Вслед за И.А.Мельчуком (правда, на несколько иных основаниях) мы выделяем три подкласса русских союзов и русских поверхностно-синтаксических конструкций - 1) подчинительные, 2) сочинительные, 3) сравнительные.

В разделе 2 будут приведены некоторые чисто содержательные, не формальные соображения, касающиеся синтаксических связей во фразах, включающих сочинительные и сравнительные конструкции. С их учетом в разделе 3 предлагаются и сравниваются между собой некоторые способы формального синтаксического представления русских сочинительных и сравнительных конструкций.

2. О синтаксических связях во фразах, включающих сочинительные и сравнительные конструкции.

2.1. Как уже отмечалось, в русистике равнофункциональность членов всегда считалось необходимым условием, которому должны удовлетворять сочинительные и сравнительные конструкции. Сочинительные конструкции всегда мыслились (причем не только в русской, но и в зарубежной лингвистике) как нечто однородное по своему синтаксическому составу. Ср. следующее высказывание Ш.Балли:

"... Если два или несколько членов соединены по способу сочинения в одном предложении (например, в форме перечисления или противопоставления), то они считаются за один член" (Балли 1955:116).

Отсюда замечания о "возможности опущения" любого из сочиненных

членов без уменьшения числа синтаксических позиций и без нарушения грамматической правильности фразы (см., напр., Велешапкова 1977:24). Так, при опущении одного из сочиненных членов фразы *Мы собирали грибы и ягоды* → *Мы собирали грибы/ Мы собирали ягоды* сохраняется грамматическая правильность фразы и общее число синтаксических позиций (три позиции: подлежащее - сказуемое - прямое дополнение).

2.2. Традиционное представление о сочинительных конструкциях в полной мере было унаследовано современными формальными описаниями русского синтаксиса. Все они исходят из представления об однородности синтаксического состава сочинительной конструкции. Отсюда:

- в способе составляющих - объединение сочиненных членов в одну (нерасчлененную синтаксически) составляющую:

(65) (Пришли) (Коля и Петя).

- в способе, совмещающем способ зависимостей и способ составляющих, - объединение сочиненных членов в одну нерасчлененную группу (см. Гладкий 1971):

(66) Пришли → (Коля и Петя)

- в способе зависимостей - выбор "главного слова", которое считается представителем сочиненной группы во внешних связях этой группы (то есть в ее связях с другими словами фразы). В качестве "главного слова" выбирается или сочинительный союз (Падучева 1974:170-171):

(67) Пришли $\xrightarrow{\text{предик}}$ Коля $\xleftarrow{\text{соч}}$ и $\xrightarrow{\text{соч}}$ Петя;

или первый (левый) из сочиненных членов (Мельчук 1974:211):

(68) Пришли $\xrightarrow{\text{предик}}$ Коля $\xrightarrow{\text{соч}}$ и $\xrightarrow{\text{соч-союзн}}$ Петя.

Все перечисленные способы формального представления русских сочинительных конструкций исходят из предположения, что синтаксическая функция одного сочиненного члена равна синтаксической функции остальных и синтаксической функции сочиненной группы в целом. Отсюда следует очень важный вывод: синтаксическая функция одного сочиненного члена может быть определена, "вычислена" по синтаксической функции другого, а синтаксически обусловленная морфологическая форма одного - по морфологической форме другого. Так, в модели "Смысл ↔ Текст" (см. выше фразу (68)) с "хозяином" (словом *пришли*) непосредственно связывается только первый из сочиненных членов (*Коля*); функция второго сочиненного члена (*Петя*) и его синтаксически обусловленная форма (именительный падеж) устанавливается по функции и форме первого сочиненного члена.

Члены русских сравнительных конструкций - компараты - также считались и считаются синтаксически однотипными, а синтаксически обусловленная форма второго компарата - "полностью зависящей от формы первого компарата" (Мельчук 1977:254). Отсюда известный способ "вычислять" функцию и синтаксически обусловленную форму второго компарата по функции первого компарата (см. Саввина 1976:42; Мельчук 1977). Так, во фразе *Я люблю тебя, как Маша* первый компарат (*я*) - подлежащее, следовательно, "потенциальная синтаксическая функция" второго компарата (*Маша*) - также подлежащая; во фразе *Я люблю тебя, как Машу* первый компарат (*тебя*) - прямое дополнение, следовательно, второй компарат (*Машу*) - также прямое дополнение (при этом форма второго компарата обусловлена формой первого компарата - винительный падеж).

2.3 На наш взгляд, существующее представление о русских сочинительных и сравнительных конструкциях слишком огрубляет языковую действительность.

1.) Даже в случае полного совпадения функций сочиненных и сравниваемых членов эти члены могут не совпадать по синтаксически обусловленной морфологической форме. См. ниже (69 а) и (69 б), где не совпадают падежные характеристики сочиненных или сравниваемых членов:

(69) а. В *огне* и *дыму* [предложный + местный] метались люди.

б. Костер из еловых лап дал больше *дыму*, чем *огню*
[партитив + родительный].

2) Уже давно отмечалось (см., напр., Грамматика 1960:628; Мельчук и Перцов 1973:73), что сочиненные или сравниваемые члены могут иметь несовпадающие (хотя и близкие) синтаксические функции. К числу таких "однотипных" функций относятся в русском языке атрибутивная и определительная функции, ср.:

(70) Мы увидели дерево *огромной высоты* и *очень красивое*.

3) Особенно резко противоречат существующему представлению о сочинительных и сравнительных конструкциях такие конструкции, где члены разнофункциональны, ср.:

(71) *Все* и *всем* недовольны.

(72) Я охотнее говорю *с поэтами*, чем *о поэтах*.

(Большое число конструкций такого типа - конструкции с лексико-семантической однородностью - приведено в 1.2.2).

Естественно, что перечисленные выше способы формального представления русских сочинительных конструкций не могут дать удовлетворительного представления конструкций с лексико-семантической однородностью (см. ниже 3.1.2).

2.4. Из сказанного в 2.3 явствует, что в общем случае функция одного сочиненного члена или одного компарата еще не предсказывает функцию других членов сочинительной или сравнительной конструкции. Совпадение функций - лишь частный (правда, самый частый) случай соотношения функций сочиненных или сравниваемых членов, который ошибочно был возведен в ранг основного структурного признака сочинительных и сравнительных конструкций.

В связи с этим известный критерий опущения любого из сочиненных членов (без нарушения грамматической правильности фразы и без уменьшения общего числа синтаксических позиций) оказывается применимым лишь к части сочинительных конструкций. В самом деле, в конструкциях с лексико-семантической однородностью опущение любого из членов приводит к уменьшению числа синтаксических позиций, ср. (73 а) и (73 б):

(73) а. Все и всем недовольны

[три позиции: подлежащее - сказуемое - дополнение].

б. Все недовольны

[две позиции: подлежащее - сказуемое].

Кроме того, опущение сочиненного члена приводит иногда и к синтаксической неправомерности, ср. (74 а) и (74 б):

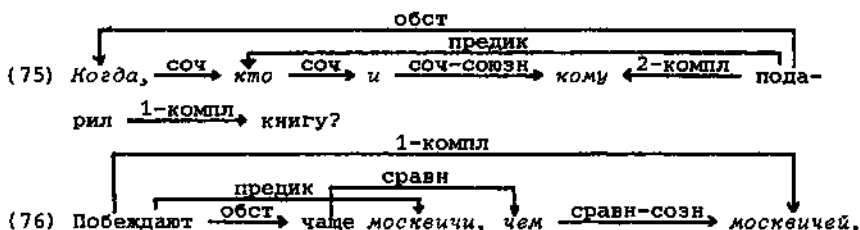
(74) а. Кто и где в это время находился?

б. *Кто в это время находился?

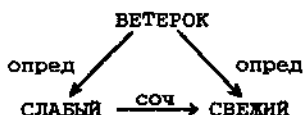
Конструкции с лексико-семантической однородностью членов (типа *Когда, кто и кому подарил книгу?*; *Мы чаще смеялись над ней, чем с ней.*) очень интересны для понимания самой сущности сочинительных и сравнительных конструкций. В них с полной отчетливостью проявляется то, что в "обычных" сочинительных и сравнительных конструкциях выступает в несколько затухавшем виде. Мы имеем в виду следующую структурную особенность. Сочиненные или сравниваемые члены имеют двойной статус: отчетливо ощущается сочинительная (или сравнительная) связь между членами сочинительной (или сравнительной) цепочки и одновременно - связь каждого из этих членов с главным словом, подчиняющим цепочку. Связи сочинительные (или сравнительные) и связи подчинительные "накладываются" друг на друга.

Поэтому для всех сочинительных и сравнительных² конструкций мы предлагаем следующий способ синтаксического представления: сочиненные (или сравниваемые) члены связывать между собой сочинительными (или сравнительными) связями и одновременно каждый из них связывать с "хозяйником", подчиняющим сочинительную (или сравнительную) цепочку.

Для конструкций с лексико-семантической однородностью данный способ представляется нам единственно естественным, ср.:



Данный способ представления предпочтителен не только для конструкций с лексико-семантической однородностью, но также и для прочих, "обычных" сочинительных и сравнительных конструкций. Так, словосочетание *слабый, свежий ветерок* имело бы следующую структуру:



А вот структура фразы, включающей сравнительную конструкцию *Миша плавает, как рыба*:



Таким образом, близкие по смыслу и по структуре сочинительные и сравнительные конструкции получают у нас сходное синтаксическое представление.

Такое представление русских сравнительных конструкций никем как будто ранее не предлагалось. Что же касается сочинительных конструкций, то здесь наше представление хорошо согласуется с лингвистической традицией. Достаточно указать, что А.М.Пешковский (1928:67) изображал словосочетание *слабый, свежий ветерок* подобным же образом (прямые линии - подчинительные связи, кривая - сочинительная связь):



Главную задачу мы видели в том, чтобы обратить внимание исследователей на такие сочинительные конструкции, для которых подобное представление является единственно адекватным и естественным, конструкции, где наложение сочинительных связей на подчинительные ощущается вполне отчетливо — особенно на фоне тех близких по значению конструкций, где такого наложения сочинительных связей нет.

Ср. в (77) и (78) фразы а и б :

(77) а. Мне никто и никогда не поможет.

б. Мне никто никогда не поможет.

(78) а. Я говорю с поэтом и о поэте.

б. Я говорю с поэтом о поэте.

Более аргументированное и формальное описание данного способа представления русских сочинительных и сравнительных конструкций, а также сопоставление его с другими возможными способами будет дано в разделе 3.

ОТ РЕДАКЦИИ:

Продолжение данной работы следует в Wiener Slawistischer Almanach, вып. 5.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Определенную близость усматривают также между так наз. сложносочиненными и сложноподчиненными предложениями некоторых типов, ср.: *Он не пришел, и это очень нас огорчило* vs. *Он не пришел, что очень нас огорчило*; *Я купил книгу, и эта книга всем понравилась* vs. *Я купил книгу, которая всем понравилась*. Однако эта близость между сочинительными и подчинительными конструкциями имеет по преимуществу логическую природу и не находит отражения в формальной грамматической близости, как это наблюдается в случае сочинительных и сравнительных конструкций.

2. В данной работе мы не касаемся сравнительных конструкций, где второй компарат — именная группа в родительном падеже (*Он знает математику не хуже физики*), или именная группа в именительном падеже (*Займемся объектами, более развернутыми, чем предложение*), или инфинитивная группа (*Для нее не было большей радости, чем играть с детьми*), или личная форма глагола (*Он бежит лучше, чем плавает*; *Он бежит лучше, чем я плаваю*). Об этих конструкциях и их поверхностно-синтаксическом представлении см. Саввина 1976: 24-31 и 39-40.

Автор выражает искреннюю признательность Ю.Д.Апресяну, И.М.Богуславскому, 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

- Балли, Ш. 1955. Общая лингвистика и вопросы французского языка. Москва.
- Белашапкова, В.А. 1977. Современный русский язык. Синтаксис. Москва.
- Гвоздев, А.Н. 1973. Современный русский литературный язык. Ч. II. Синтаксис. Изд. 4. Москва.
- Гладкий, А.В. 1971. Описание синтаксической структуры предложения с помощью систем синтаксических групп. I. Формальный аппарат. - В: Научно-техническая информация, серия 2, № 9, 35-38.
- Грамматика русского языка. Том II. 1960. Москва.
- Грамматика современного русского литературного языка. 1970. Москва.
- Мельчук, И.А. 1974. Опыт теории лингвистических моделей "Смысл ↔ Текст". Москва.
- Мельчук, И.А. 1975. Исследования по автоматическому переводу в 1970-1974 гг. Ин-т русс. языка АН СССР (Предв. публ. группы экспер. и прикл. лингвистики, вып. 67). Москва.
- Мельчук, И.А. 1977. О типах поверхностно-синтаксических отношений (три критерия различия). - В: Russian Linguistics 3, 245 - 270.
- Мельчук, И.А. и Н.В. Перцов. 1973. Поверхностно-синтаксические отношения в английском языке. Ин-т русс. 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.
- Пешковский, А.М. 1928. Русский синтаксис в научном освещении. Изд. 3.
- Саввина, Е.Н. 1976. Фрагмент модели поверхностного синтаксиса русского языка. III. Сравнительные конструкции (сравнительные и отсознанные синтагмы). - В: Научно-техническая информация, серия 2, № 1, 38-43 (первая часть; вторая часть - в рукописи).
- Санников, В.З. а. О типах русских сочинительных конструкций (в печати).
- Санников, В.З. б. Правила сочетаемости членов русских сочинительных конструкций (в печати).

Boris OGUIBENINE (Paris)

LE DIEU JAZOMIR

A l'hommage de V. N. Toporov et V. V. Ivanov
à l'occasion de leur 50ième anniversaire

A Vienne, une petite ruelle face à la cathédrale Saint-Etienne porte le nom de Jasomirgottstraße. L'oreille d'un slavisant - et on imaginerait volontiers le savant que cet essai est destiné à honorer, si soucieux de rapprocher la recherche étymologique des us élémentaires, prêter son attention d'historien et de linguiste à ce problème - ne manquera pas d'être sensible à la consonance slave du nom Jazomir. L'élément *-mir*, quant à lui, semble être incontestablement slave. H. Birnbaum a été frappé par sa présence dans le toponyme au point de lui consacrer un long essai ("Der österreichische Jasomirgott und die frühere Verbreitung der Alpen-slaven (Urslovenen)", "Anzeiger für slavische Philologie", Bd. IX, 1, 1977, pp. 33-48) exposant essentiellement sa théorie du substrat protoslovène des parlars slaves de l'ancienne Pannonie. Il y a évoqué particulièrement les vagues successives des Slaves, venant aussi bien du Nord (des versants sud des Carpathes) que du Sud (des régions où s'étaient implantés les Slaves parlant à l'époque ultérieure des dialectes slovènes et kajkaves), qui ont traversé la plaine transdanubienne à la fin du 8ème siècle et au début du 9ème siècle. On ne s'étonne donc pas, de ce fait, qu'un margrave autrichien, devenu duc d'Autriche (Henri II, 1114-1177) ait voulu très vraisemblablement marquer la diversité ethnique de ses sujets, lui qui avait une femme originaire de Byzance, et qu'il ait pu avoir des raisons pour se donner le surnom de Jazomir, fait, comme le note Birnbaum, sur des modèles onomastiques connus des Slaves: des noms tchèques *Jaromir*, *Slavomir*, polonais *Kazimierz*, *Włodzimierz* et surtout des noms fréquents chez les Slaves méridionaux, les Croates, comme *Vojnomir*, *Trpimir*, *Branimir*, etc. (Birnbaum, pp. 36-37) attestent abondamment l'élément *-mir*, devenu suffixe onomastique.¹

En admettant, avec Birnbaum, que le surnom *Jazomir(gott)* est d'origine slave (et plutôt slovène) et que les noms de princes slaves à **-mirā* étaient courants même à l'époque du Haut Moyen-Age, on constate que l'étymologie des deux termes reste plutôt obscure (cf. Birnbaum, p. 37). C'est parce qu'on cherchait à les expliquer en

s'appuyant exclusivement sur les données slaves que l'on a rencontré les difficultés indiquées d'ailleurs par Birnbaum: ainsi, il n'y a pas lieu de voir en *Jasomir* le nom *Jaromir* défiguré, nom dont on reconnaît l'origine slave commune, car *Jasomir* ne pouvait pas passer par l'étape *Jašomir*, étant donné que la transition *š>r* ne pouvait se produire en slovène que dans la position intervocallique et devant *e*.

C'est en dehors du domaine slave que l'explication apparaît plus satisfaisante. **mirŭ* au sens de "communauté sociale" est sans doute un mot slave du vieux fonds lexical: on connaît un nombre important de phraséologismes comprenant ce mot dans les divers textes slaves. A partir de ces textes V.N.Toporov a réussi à reconstruire des séquences formulaires connues déjà en slave commun: **mirŭ jatiti* "réunir les gens dans une communauté", **mirŭ jatitŭ sę* "le mirŭ se réunit", **miro/ŭm¹ jatiti sę* "se réunir en mirŭ",² elles correspondent aux expressions indo-iraniennes étonnamment proches par leur sens: RV.7.36.2 *janam ca mitro yatati bruvāyaḥ* "Mitra dont il est dit qu'il réunit les gens", RV.3.59.1 *mitro janān yātayati bruvāno*, même sens, RV.8.102.12 *mitram na yātayajjanam* "Mitra (est) comme celui qui réunit les gens" et Yt.10.78 *tūm tā daijḥāvō nipāhi yā hubərəitīm yatayeti miθrahe* "Tu protèges ces pays, pour autant qu'ils mettent en place (rituelle) le bon traitement de Mithra", cf.Y.28.9. Que **mirŭ* corresponde à **Miθra*, dieu indo-iranien du contrat social,³ est, comme Toporov l'a bien noté, indicatif puisque l'évolution phonétique de l'iranien au slave s'est faite assez vraisemblablement par l'amuissement de l'aspiration qui a remplacé l'ancienne spirante du nom **Miθra*: ir. **miθra*, **miθro*, **miθiro* sl. **mirŭ*.⁴

Après avoir rappelé ces faits de l'histoire religieuse et sociale commune aux Slaves et aux Indo-Iraniens (où le dieu du contrat social est celui qui préside un groupe humain et le personnifie), il ne semble pas possible de négliger l'affinité assez vraisemblable du premier terme du nom *Jasomir* avec la terminologie religieuse indo-iranienne et, à travers celle-ci, avec l'onomastique iranienne révélée par des sources aussi variées que l'extension des langues de l'Iran ancien. Ce sont les verbes ir. *yaz-* et véd. *yaj-* qui attirent l'attention: leur sort a été sensiblement marqué par le fait de s'être trouvé, dès les anciens temps, associés avec le nom **Miθra*:⁵

cf. RV.1.75.5 *yajā no mitrāvaruṇā* "sacrifie pour nous à Mitra et à Varuṇa", RV.7.42.5 *uśantā mitrāvaruṇā yajeha* "sacrifie ici à Mitra-Varuṇa consentants" et les nombreux passages de Yašt 10 de l'Avesta reprenant la formule *yaz- miθrəm* "sacrifier à Miθra, honorer Miθra."⁶

D'autre part, compte tenu de l'importance de *Miθra dans l'onomastique personnelle iranienne,⁷ le composé *miθra-yazna* ne surprend pas. Certes, son apparition ne devait pas résulter directement de l'emploi attesté dans le syntagme *yaz- miθrəm*; il faut voir cependant l'affinité fondée sur le sens entre le nom *Miθrayazna* (-*yazna*) trouvé dans un papyrus araméen d'Eléphantine, daté de 437 av. J.-C. (*mytrdt br mytrzn* 'Miθradāta, fils de Miθrayazna'⁸), et **yazomir*. On dira que les deux ne sont apparentés et ne remontent à *yaz- miθrəm* que si on considère la signification de -*yazna*- dans le premier composé et le sens que pouvait revêtir un dérivé de *yaz-* dans le second. La différence apparaît nettement étant donné que *Miθrayazna* est un bahuvrihi et signifie "celui dont le culte s'adresse à Miθra" (et non "adorateur de Miθra", comme R.Schmitt semble maintenir⁹), alors qu'un nom-racine *yaz-*, seul admis en composition en tant que nom d'agent, pourrait permettre le composé **miθrayaz-* signifiant effectivement "adorateur de Miθra", cf. av. *daēvayaz-*, distinct de *daēva-yazna* et cf. véd. *devayaj-* "adorateur des dieux".¹⁰ On s'aperçoit cependant que même dans ces conditions on ne peut postuler au mieux que **miθrayaz-* et que par rapport à celui-ci **yazomir* présente les termes de composition en ordre inversé. Deux solutions peuvent être envisagées.

Soit que **miθrayaz-* a subi l'inversion des termes, comme c'était le cas de plusieurs noms composés à -**miθra* en second membre: RAIVA-MIθRA "riche par Miθra", ĆIÇA-MIθRA "resplendissant par Miθra" (?) ou "descendant de Miθra", DĀTA-MIθRA "donné par Miθra", ARIYA-MIθRA (sens obscur), ĆĪRA-MIθRA "beau par Miθra" (?).¹¹ Mais cette interprétation a l'inconvénient d'une hypothèse reposant sur deux inconnues: ni **miθrayaz-*, ni **yazomir-* ne sont à proprement parler attestés, si ce n'est précisément le dernier nom que l'on cherche à expliquer.

Soit, et cette hypothèse nous semble plus acceptable, que **yazomir* a pour base av. *yazata* "apte à recevoir le sacrifice, à être honoré" associé au nom **Miθra*, déjà refait selon les procédés indiqués plus haut. On sait que cette formation gérondiva faite sur

av. *yas-* a été reprise dans l'Avesta récent avec la valeur généralisée de "dieu", que Zoroastre, selon toute vraisemblance, n'attribuait à *Miθra que la qualité de *yasata* (réservant le terme *baça* plutôt à Ahura Mazda) et que la terminologie zoroastrienne du moyen-perse et du parthe manichéen retiennent *yasata* pour Mihr ou *Miθra.¹²

Yašt 10 où l'on trouve le syntagme *yas- miθram* préfigure cette généralisation: là aussi, Miθra est à plusieurs reprises qualifié de *yasata* (10.6, 13, 16, 98, 108, 116, 142, cf. Bartholomae, Altiranisches Wörterbuch, 1904, Sp. 1279). **yasata miθra* avait donc toute chance d'être interprété comme un ensemble et si **yasata mih(i)r(a)* ultérieur a été senti comme composé pour devenir **yazomir*, c'est que deux facteurs devaient y contribuer: l'emploi fréquent des deux mots pour traduire la notion "le dieu *Miθra" et l'alignement de *yasata* trisyllabique sur les dyssyllabes nettement plus fréquents dans les composés slaves avec *-*mirŭ* en second terme, cf. les noms slaves cités ci-dessus d'après les listes croates examinées par Birnbaum (p. 37) et surtout la prédominance des dyssyllabes précédants *-*mirŭ* dans l'aperçu du patrimoine onomastique du slave commun donné à titre de reconstruction par Ivanov et Toporov.¹³ C'est ainsi que le pseudo-composé **yasatamiθra* passant par **yasa(ta)miθra* devait aboutir à **yasamir*, *yazomir*.

Il serait intéressant de poursuivre jusque dans les détails historiques accessibles ce que le développement formel seul semble nous enseigner. Mais une explication à la fois historique et linguistique ne se présente pas facilement. Autant on sait que le dieu *Miθra était connu des Iraniens que l'histoire avait confrontés aux Slaves, autant peu certains sont les témoignages permettant d'établir les formes que son nom pouvait emprunter dans les langues iraniennes respectives. L'incertitude vient d'abord du fait que les données se contredisent, puis du fait qu'elles sont plutôt négatives. Nul doute que les Iraniens connus des Slaves accordaient une place à *Miθra dans leur système de noms propres: ARIYA-MIθRA semble être d'origine sarmato-scythique;¹⁴ mais quelle était la phonétique de ce nom? était-ce une forme proche de celle du moyen-iranien **mih(i)ra* ou plutôt une forme comme *-*millā-* dont on retrouve les traces, peu sûres, dans le reflet problématique de ir. **amiθrya(ka)-* que H.W. Bailey croit voir dans oss. *emilläg/emylŭk* "(cheval) indompté?"¹⁵ Et encore **amiθrya(ka)-* ne peut-il être cité qu'à titre d'analogie, car le radical *mait-/mit-* "mettre à sa propre place,

dompter" est posé par Bailey comme étant contaminé avec le radical *mai-/mi* "être amical", sous-jacent au nom védique *Mitra*. Pas de doute non plus que av. *yasata* a été repris par ossète (*i)saed* "esprit".¹⁶ Mais le témoignage de deux noms d'Olbia, reflétant, selon Benveniste, un dialecte préossète,¹⁷ *Ιε[δ]αγος, Ιε[δ]ραδος* montre que oss. (*i)saed* n'est pas une forme indigène, puisque *Ιε[δ]-* répond plutôt au type persan *yazdān*.

Il faut en conclure que si la formule avestique *yaz- mīθram*, (héritée dans l'onomastique iranienne sous forme nominalisée) et une formation du type **yasa(ta)mi(h)(i)r-*, représentant un syntagme appositif que l'on ne peut rattacher qu'indirectement au syntagme avestique (verbe suivi d'un nom régi), ont été reprises dans l'histoire religieuse iranienne, on est loin d'être certain de l'aspect revêtu par cette formation dans l'environnement iranien des Slaves. Mais il semble qu'à la lumière des faits discutés on ne peut rejeter sans disposer de preuves contraires le passé iranien du nom *Jazomir(gott)*.

Notes

1. V.V.IVANOV et V.N.TOPOROV, K rekonstrukcii praslavjanskogo teksta, "Slavjanskoje jazykoznanije", Moskva, 1963 ont donné (surtout pp.123-137) un aperçu étendu des problèmes de reconstruction des noms protoslaves à deux membres dont également ceux à **-mīrǎ* appartenant au fonds ancien des noms des Slaves de l'époque commune.
2. V.N.TOPOROV, Parallels to Ancient Indo-Iranian Social and Mythological Concepts, "Pratidanam", The Hague-Paris, 1968, p.111 et "Iz nabljudenij nad étimologiej slov mifologičeskogo karaktera", "Étimologija 1967", Moscou, 1969, pp.18-20.
3. R.VASMER, Russisches Etymologisches Wörterbuch, s.v. a déjà fait remarquer la parenté de **mīrǎ* avec v.-ind. *mītra* "ami" en supposant que le sens social résulte de celui de "paix, communauté en paix".
4. Selon H.HUMBACH, Skythische Sprachdenkmäler in griechischer Schrift, "II.Fachtagung für indogermanische und allgemeine Sprachwissenschaft", Innsbruck, 1962, pp.124-125. Cf.R.Schmitt, Die theophoren Eigennamen mit altiranisch **Mīθra-*, "Acta Iranica", 17,1978,p.397 (**mīθr-* serait la forme occidentale connue en moyen-iranien).
5. M.B.SCHLERATH a obligeamment voulu me faire part des compléments qu'il prépare à son "Awesta-Wörterbuch".
6. B.SCHLERATH, Awesta-Wörterbuch, II, Wiesbaden, 1968, Konkordanz A, pp.58 sqq. pour d'autres textes avestiques.

7. E.BENVENISTE, Titres et noms propres en iranien ancien, Paris 1966, et son étude "Le terme iranien *mazdayasna*", BSOAS, 33, 1970.
8. E.BENVENISTE, Le terme iranien *mazdayasna*, p.8-9.
9. R.SCHMITT, Die theophoren Eigennamen mit altiranisch **Miθra*-, p.406.
10. E.BENVENISTE, Le terme iranien *mazdayasna*-, p.5-6.
11. Restitutions des noms d'après R.SCHMITT, Die theophoren Eigennamen mit altiranisch **Miθra*-, cf.pp.398,403,403,404,406, 421,427,428,453.
12. Cf.pour la mise au point la plus récente I.GERSHEVITCH, Die Sonne das Beste, "Mithraic Studies", ed.by J.R.Hinnells, Manchester, 1975, p.81.
13. "K rekonstrukcii praslavjanskogo teksta", pp.127-130.
14. R.SCHMITT, Die theophoren Eigennamen mit altiranisch **Miθra*-, p.406.
15. "The Second Stratum of the Indo-Iranian Gods", "Mithraic Studies", ed.by J.R.Hinnells, p.15-16 et "A Half-Century of Irano-Indian Studies", JRAS, 1972, p.109-110. Mais V.I.Abajev, Istoriko-étimologičeskij slovar' osetinskogo jazyka, I, 1958, pp.411-412 explique ces mots ossètes par emprunt aux langues caucasiennes, dont le kabarde, l'inguš et le čečene, lesquelles les ont pris au turc.
16. I.GERSHEVITCH, Die Sonne das Beste, p.81, malgré E.Benveniste, Etudes sur la langue ossète, Paris, 1959, p.132 qui pense plutôt à l'emprunt du persan *izad* (mais la longueur de *z* est un obstacle pour Gershevitch).
17. E.BENVENISTE, Etudes sur la langue ossète, p.132, n.1.

Elena SEMEKA-PANKRATOV (Newton, Massachusetts)

THE STRUCTURE OF THE TWIN-MYTH AND V.V.IVANOV'S
THEORY OF "EVEN" AND "ODD".

On the occasion of his 50th birthday.

The studies on twin myth and the cult of divine twins among different peoples of the world is only one part of Ivanov's research on binary symbolic classifications and dual organization among different archaic and ancient cultures.

We can trace the beginning of this theme in his works to the publication in 1964 of *Tribal System and Clan Structure and Primitive Mythology* by a Russian ethnologist, M.Zolotarev, (the original title of the book was *Dual Organization of Primitive Peoples and the Origin of Dualistic Cosmogonies*). In his review of this book (published in 1968), V.Ivanov characterizes it as "a book far ahead of the science of his time." As he points out in the review, Zolotarev's task was to study the teachers of dual organization which existed among different peoples of different part of the world and to establish the reflections of this type of organization in the corresponding cosmogonic myths, in twin myths in particular. Ivanov also emphasized Zolotarev's scientific insight which has been confirmed by later research. His ideas about kinship systems and especially those of the dual organization in many ways coincide with the ideas of C.Lévi-Strauss written almost ten years later. Ivanov was especially impressed by Zolotarev's discovery of binary systems of symbolic classification of all the phenomena of the universe which are connected with dual social organization.

In this review the future directions of V.Ivanov's research outlined the binary systems of symbolic classification as they are related to the dual organization of primitive and ancient peoples,

with the twin cult and dual cosmogony as one of the characteristics of this social organization.

He points out that in Zolotarev's book the problem of existence of two chiefs is related to a dual organization and that a detailed analysis of the twin myth in different cultures is analyzed. Specific features of the twin myth are outlined: a ritual rivalry between two groups, an enmity and competition between them, and the fact that all these features correlate with a polar opposition of the rows of dual classificatory symbols.

In this first article on the subject, Ivanov mentions with annoyance that some very important chapters were excluded, the chapter about twin myth among them, from the publication of Zolotarev's book (which was published many years after his death in a Soviet concentration camp). Already in this review Ivanov gives many examples from the ethnological literature about Africa, the country which was called by Zolotarev "the classical country of the cult of twins". Later, Africa, in connection with this problem, became the subject of special research (see Ivanov, 1978).

In the same review Ivanov mentions the importance of an analysis of the ancient Indian epic poem Mahābhārata, in which Zolotarev found the reflection of an ancient Indian twin myth and established agricultural spheres of cattle-breeding of ancient Indian twins, one of which was connected with a deified horse, the other with bulls. This is one of the features which according to Zolotarev, represents the dual social organization. Along with Zolotarev and also G.J.Held and F.D.K.Bosch, Ivanov investigated the Mahābhārata plot, i.e., the struggle between Kauravas and Pandāvas as a reflection of ritual enmity between fratricides. As another proof of the existence of a dual organization, Ivanov cited A.M.Hocart's data about the existence of four part structures in Ceylon which embody a ritual diagram of the universe and their connection to the social organization and symbolic classification. He also emphasized the importance of Hocart's discoveries of the two-part structures in Ceylon (and partly in India), Burma, ancient Cambodia and Siam which exist side by side with the four-part structures. These last structures, according to Hocart, represent the survivals of a dual social organization and are their direct, not indirect traces.

On the basis of the above mentioned research, Ivanov, like Zolotarev and later Lévi-Strauss, came up with a whole set of characteristics whose existence allows one to consider any given society a society with a dual social organization. (The presence of one or two characteristics is insufficient evidence and, as Lévi-Strauss stated, not every binary opposition has to be considered as a reflection of a dual organization, which rises to the level of an institution only in some exclusive cases.) These characteristics were established so that a combination of the majority of the most important ones can represent a society with true dual social organization. We can summarize them as follows:

- a) the division of a society into two exogamous moieties-fratries with mutual marriages between them;
- b) the territorial division; its connection with the economic functions of the fratries;
- c) the synthetic character of mutual gifts, including wives, material gifts and services. The interweaving of economic and ritual functions is observed (e.g. burial rituals, etc.);
- d) the ambivalent character of the relations between representatives of the two exogamous moieties, the existence of ritual rivalry, contests, games on one hand, and mutual friendships on the other;
- e) the existence of two chiefs understood as the elder and the younger which is correlated with two exogamous moieties. As a rule one of them represents the function of war, another of peace, etc. They are related to the two opposed rows of a binary symbolic classification;
- f) the twin myth in which twins are the intermediators between the two halves, each representing one of them. They are a particular case of the distribution of all phenomena according to definite classificatory rows.

This is why twins of different sexes (cross twins) marry each other; those of the like sex (parallel twins) perform an imitative marriage rite. This characteristic is closely connected with point d in many societies studied;

- g) the binary systems of symbolic classification; in societies with prescribed marriages it is directly connected to dual organization;

h) the universal principle of the division into two halves with each of them in turn divided into two, i.e. the principle of dichotomy. As a result there exists the four-part symbolic classification.

So, it is possible to say that beginning with this review of Zolotarev's book Ivanov's research goes in three directions: 1) a study of general typology of societies with binary symbolic classification in which the main set of characteristics is summarized in the examples of African and Asiatic traditions on the basis of distinctive features such as those used in linguistic analyses (see Ivanov, 1969); 2) a concrete analysis of the systems of symbolic classification and some other features characteristic of societies with dual organization, and the twin myth in particular, as one of the most important among the Indo-European peoples. These concrete analyses include Roman (Ivanov, 1968a, 1968b, 1969a), Ancient Indian (Ivanov 1974b) and Slavic traditions (1972, 1974, 1974a, 1976). The recently published article about African traditions (Ivanov 1978, see also Ivanov, 1966) belong to the same type of research. As a result of the two above mentioned types of research Ivanov makes a transition to a more general theory about the biological conditionality of the principle of the binary classification, beginning with the very principle of binary oppositions (see Ivanov, 1978a).

In his review of Zolotarev's book, Ivanov also cites the presence of a system of binary oppositions among different peoples of Australia, Oceania, India, South-East Asia, Siberia, and among Kets in particular. The dual binary myths of Eastern Europe, Slavic in the first place and a hypothesis about the existence of dual organization in Slavic tradition are also mentioned. The ideas about the role of the twins in Ancient Germanic sagas, in Babylonian and Biblical mythology, Zoroastrian dualism, dualistic motifs in Caucasian legends, the antiquity of the Greek twin myth, and also the cult of twins - the founders of Rome - are presented.

This last problem is investigated in detail in V.Ivanov's review of Dumézil's book on archaic Roman mythology (see Ivanov, 1968b). Here the importance of G.Dumézil's discoveries of the antiquity of the Italic twin cult is pinpointed and some far

reaching similarities between this cult and that of Ancient India are stated. It is important that after Dumézil's works, and we can add after Ivanov's discoveries dedicated to the same problem (see Ivanov 1968a, 1968b, 1969a), the Indo-European sources of the Roman twin cult became evident thanks to the discovery in Italic mythology of the cult of twins who were considered gods. V.Ivanov always emphasizes that the existence of the twin myth is one of the most important characteristics which define a society as a dual one. It is evidence of the building of a general typology of systems of binary classification which are usually connected to the twin myth.

In all three of the above mentioned works, the existence of a binary model in Rome is mentioned. This is found in many facts, for example the existence of the two ritual groups of priests (*Salii*) of Mars and Quirinus which correlate with the military and economic spheres respectively, the double high positions of priests, and also the existence of two ritual groups in such rituals as October Equus and Lupercalia. Interpreting these facts, as Zolotarev did, as the features of dual organization Ivanov pays special attention to the division into two fratres - Romans and Sabines, i.e. into two marriage classes in Roman society, and also to the fact of the ritual competition between them. Traces of the twin myth are also clearly seen in the culture under investigation. In addition to the twin myth about the twin-brothers - the founders of Rome - Romulus and Remus, the myth about Penates and Laras of Rome is interpreted as a twin myth. The connection between Penates and Dioscuri, and the importance of the connection of the Laras, two young men in sheeps' skin, with a dog are also significant. In the article "Observations on the typological and comparative historical study of Roman and Indo-European mythology", Ivanov discusses the problems connected to the Ancient Indian twins, their relation to the cattle-breeding sphere in particular as an important parallel. One new important fact which is developed in Ivanov's later works is mentioned in this article, i.e. the origin of the divine twins in Italic tradition from a maternal nephew. This shows the importance of maternal kinship, which is so characteristic of societies with dual organization (for example in Ceylon) and also the divine (supernatural) nature of the conception from

the spark of fire. This last fact is compared to the nature of the origin of the Roman twins Romulus and Remus, and also to the Ancient Indian twins *Aśvinas*. Here the connection of the *Aśvinas* to horses and bulls is also emphasized, together with the origin of the name itself, - *Aśvinas* - from the Ancient Indian word *aśva* 'horse' which shows the characteristic relation of the twins to the totemic symbols. The same can be said about their bond with the world tree *aśvattha* which is typical for twin myths everywhere. These last ideas were developed in detail in the special work, "An attempt at interpreting Ancient Indian ritualistic and mythological terms derived from *aśva* 'horse' (the cult of horse) and the tree *aśvattha* in Ancient India" (see Ivanov 1974b). Here another of Ivanov's themes is outlined (see also Ivanov, 1972), i.e. that the Ancient Indian *Aśvinas* replaced in time the more ancient common Indo-European term used to define both twins which were "at the very beginning" (Compare Ancient Indian *yama*, Avestian *yima*, ancient scandinavian (Eddic) *Ymir*, Lettish *jumis*).

The article "A reflection of Indo-European terminology of the cult of twins in Baltic languages" (see Ivanov, 1972) was written on the occasion of the publication of D.Ward's book *The Divine Twins* which gives some of the features of the Indo-European cult of twins reflected in Baltic traditions, in Lettish popular songs first of all.

In analyzing the names of the divine twins in these songs, Ivanov like Ward, points out that the first part of the name refers to deified daylight or sky, their father. On the semantic level it is possible to reconstruct the myth about divine twins, children of the Sun God, who courts their sister who has a Solar name. Comparing Lettish, Lithuanian, Vedic and also Greek data, Ivanov came to the conclusion that the names of the main personages go back to the same common Indo-European scheme, i.e. to the myth about twins which is based on incest. This conclusion brings the problem to the common Indo-European one-word term for a twin (see above) which is known particularly in connection with a myth about incest.

Comparison of Vedic and Avestan myths, and both of these with Hittite and Palaic data, points out that they represent a result of a transformation of one initial Indo-European myth, because in all the above mentioned variants the connection of twins and their

sister with the sea, and the sun coming out of the sea, can be shown. The connection between the sea and the sun is realized through the image of a boat probably made of a ritual tree (as in Rome, where the boat of Romulus and Remus stopped near the sacred fig tree at the mouth of the Tiber river), and through the above mentioned connection of the *Ašvinas* to the tree. Thus here again the characteristic connection of twins with vegetable and zoomorphic symbols is established. This feature is another common Indo-European one.

Because of the connection of the twin myth with a certain type of social organization, the placement of ridges in a form of horses in Baltic traditions and their very ancient names in Germanic traditions - Hengest and Horsa - are of great importance because these names coincide with archaic names of the dual chiefs of tribes of the Anglo-Saxons. According to Ivanov, the specific connection of the Indo-European cult of twins with the cult of a horse makes it possible to establish different intermediate links between social institutions, myths, rituals and data of material culture.

Upon investigating the idea of kinship between Lettish *jumis* and Ancient Indian *yama*, which was proposed by H.Güntert, Ivanov concludes that there is a combination in Lettish tradition of Indo-European and Finno-Ugrian elements. The meaning of Lettish *jumis* 'double accrete fruits' and also a 'field diety' in whose honor harvest ceremonies were performed Ivanov also explained by the connection of the cult of twins with agrarian rituals in Indo-European traditions, on one hand, and with data from the newest ethnological research on the archaic role of the ritual neutralization of a double opposition of classificatory rows, which include also the opposition 'male-female'. This last fact proves that the term was initially defined as an androgyny and that from this notion the motif of unity of the polar principles in the image of an androgyny and the image of incest of twins of different sexes was developed. From the same notion the idea about the emergence of a pair of twins out of the split of the unity appeared (compare to the Vedic *yama* and to the gaint *Ymir* of the Eddic tradition who existed "in the very beginning" (Avestan *paouruue*), when there was no earth, no sky, no sand, no sea). By reconstructing the common

Indo-European name of a divine twin from a creature which combined both rows of binary oppositions, by bringing forward a new phonetic explanation of the Lettish *jumis* influenced by the Finno-Ugrian tradition, and by pointing out the agrarian function of the Lettish divine twins, the author comes to the conclusion that all the above mentioned motifs of Baltic folklore go back to common Indo-European.

In the above mentioned article "An attempt at interpreting Ancient Indian ritualistic" (see Ivanov 1974b), a special section is dedicated to the problem of Ancient Indian twins at the world tree *aśvattha* and their connection with a horse - (*aśva*) which was understood as a world animal, and its sacrifice (which replaced human sacrifice) represented a cosmological act.

Numerous typological parallels including those from African traditions, are presented to prove the idea of the connection existing between zoomorphic and vegetable classificatory symbols. The idea of asymmetry of twins is important, e.g., one of the Indian twins *Aśvinas* is connected with horses, the other with bulls; when they are compared to two birds sitting at the crown of the world tree, one of the birds is pecking, and the other only watching; one of the twins is connected with the East, the other with the West, etc. According to Ivanov, this asymmetry of the Indian twins is also inherited from the common Indo-European twin myth, which in turn goes back to the Old Germanic legends about pairs of twin-heroes. The Greek *Dioscuri* are also connected with a horse. All of these are related to the world egg, which, exactly like a world tree contains simultaneously the polar rows of binary symbolic oppositions and is understood as the focus of all the world oppositions. And this naturally connects them with twins.

The author comes to an interesting conclusion: while many features of the notion about the world tree and its connection with the twin myth are universal, the cult of a horse has features common only among the Indo-European and some other Nostratic peoples of Euro-Asia. And if the representation of two twins in a form a two birds is not specific to Indo-European traditions, the identity 'bird-horse' is much more special.

Ivanov investigates the problem of twin myth in Slavic tradition not only in his book *Studies in the Field of Slavic Antiquities*

(written in cooperation with V.Toporov) (see Ivanov, 1974a), a classical system of the binary symbolic classification in mythology and rituals of ancient Slavs, but also in several articles (see Ivanov, 1972, 1974, 1976). In the above-mentioned book the authors write about twin myth only in connection with this general problem, in the articles the question is investigated from different angles. In one of them, "The functions of the blacksmith from the point of view of the semiotic typology of cultures" (see Ivanov, 1974, also written together with Toporov), the role of a divine blacksmith in Slavic rituals is compared to the type of request addressed to a blacksmith to forge attributes for the Solar Maid and the God's Sun in Lettish popular sings. Taking into consideration the fact that in a given situation brother and sister often play the main roles, it is possible, according to the authors, to see here a reflection of the universal myth about incest of deified twins of different sexes (like Vedic *Yama* and *Yami*, whose origin is related to *Tvashtri*). Divine twins in Slavic tradition, like the Lettish Sons of the Sky, are the adversaries of a serpent. At the same time the blacksmith is connected with the thunderer or represents the earthly incarnation of the God of the Storm himself and is linked to the fire and water. These kinds of connections have many typological parallels in Africa. On the basis of later replacement of the hero of the myth by a pair of saints (Cosmas and Damian, Boris and Gleb) and a comparison with the Ancient Greek Cabiri and with other Indo-European data, it is possible to reconstruct two divine twins with economic and other function, including poetic. This last in many Indo-European traditions is directly related to the priestly function. The connection of twin saints with divine twins is shown by their very important link to the system of double oppositions, e.g. for the horse-breeders Florus and Lauras who replaced ancient divine twins, the opposition of a left, black horse (of Florus) and a right, white horse (of Laurus) is evident. (See also Ivanov, 1974b, p.136). Reconstructed motifs of East-Slavic paganism which are transformed in Christian art, icon-painting, in particular, help in reading the symbolic code of these works of art. Thus the semantically important opposition of the right and left side in icon-painting is easy to see in those particular cases when ancient sacral symbols which go back to a twin

cult are correlated with the right and left side accordingly: twin saints, more often Florus and Laurus, sometimes Boris and Gleb, and also Saint George and Theodore Stratelates, and the horses connected with them (in the extreme situation having different colors - light and dark) are placed at the left and right side accordingly (see Ivanov 1976). As the author says "... in images like these a trace of such an archaic distinction which, for early Slavic paganism, is witnessed by the importance of a color, and for other Indo-European traditions, by such double images of the twin horses as the Germanic Fremdenpferd and Trauerpferd which can be related to the names of ridges of the roof." (p.279).

The problems related to the cult of twins in Africa which interested Ivanov all these years are discussed in detail in his recently published article "The cult of twins and binary symbolic classification in Africa" (Ivanov, 1978). The theme of this article, according to its author, is to represent the typologically common features of twin cult in different African traditions and the diachronic regularities of its formation. They were investigated in connection of the features of symbolic classification and social organization which usually accompany twin cult. Looking from this point of view into different traditions of this "classical country of the cult of twins" Ivanov discovered many common features which have been studied in Indo-European traditions and also some specific peculiarities.

The common African notion about the anomaly of twins and the understanding of the unnatural as the supernatural underlines the ritual custom of killing twins or the estrangement of them and their mother from the community. The existence of a similar custom among primates brings Ivanov to the conclusion that the existence of this archetype is inherited in each of these traditions. The idea that twins encroach upon the life of their parent of the opposite sex also is, according to Ivanov, very archaic.

In the light of many typological parallels he explains this notion as the result of a transformation of the myth about incest between twins of different sexes or a twin and his placenta.

For Africa, as for the whole Indo-European world, the connection between twins and animals is established. The birth of twins itself supposes an animal nature (compare with Ceylonese data below

about the origin of twins from a lion), and twin totemism is related to this type of origin. Side by side with zoomorphic symbols, twins in Africa are also connected with vegetable classifiers; broadly speaking, fertility as a phenomenon depend on them. That is why sacred trees, red - color of fertility, a double fruit, and agrarian rituals, are all typical features which accompany them. There, as in the Indo-European tradition, a double fruit expresses a symbolic idea about the unity of a pair. Analysis of related rituals brought the author to the following conclusions: where the binary symbolic classification is present, twins are considered as the embodiment of the unity of both its polar rows. The binary structure of the opposed classificatory rows of symbols in African rituals and myths is evident. The idea of the necessity of a unity is symbolically represented in a ritual of a sacred marriage of these opposites, e.g., sacred trees dedicated to twins. In a more general way, the author continues, we can speak about a tendency to unite the two opposites in a twin couple or to oppose them to each other. Ivanov also states that a system of binary oppositions in which the left side is correlated with the female principle is a common African feature. It has innumerable parallels in other regions of the world. The fact that the left side in a double unity is marked as a negative is of great importance for the whole cultural anthropology in its relation with the materials of adjacent disciplines. The last problem represents the main theme of the most recent of Ivanov's books *Even and Odd* (see below). The opposite understanding of the left side, i.e. as positive in some rituals, burials in particular, is explained not as certain local exceptions (as some scholars do) but as a well-known phenomenon of ritual inversion, having many typological parallels in other cultures.

According to Ivanov, the roots of the deep structure of the universal common African system of binary oppositions in which rows are related to one of the mythological twins, go back to the Stone Age. This has been confirmed by the different data from various archeological discoveries.

The ceremonies of unification of the two opposed principles, twins, i.e., a ritual neutralization of an opposition, is analyzed as this development of the idea of doubleness as a cosmological

principle. From this comes another, a quite different idea about the naturalness of twin birth, sometimes only twin birth. The fact that twins are children of a chief of a tribe and the existence of double kingship, sometimes in the form of a couple of brother and sister, in Africa have many typological parallels in Ancient Egyptian and many Indo-European cultures. Very often, a queen-mother is correlated with a king. Often, in this case, a king and his mother are called "twins", and are connected with zoomorphic classifiers, dual symbols of the sun and moon, and also with the idea of even and odd. The research leads to some very important conclusions. Already Zolotarev stated that in this "classical country of twins" twins are much more often represented in rituals than in dual cosmogonies. He also considered the idea that in Africa, forms of dual organization connected with marriage often do not exist; i.e., the question is mainly about cultic and ceremonial opposition of two halves. Further investigation of some African cultures unknown at Zolotarev's time confirmed these conclusions and showed that many African societies are characterized not as much by dual organization as by binary symbolic classification. At the same time, these last are connected with twin cult and the phenomenon of twins as a main cosmogonic principle. Explaining all the facts at his disposal, Ivanov sufficiently supplements Zolotarev's discoveries and proposes new general theoretical interpretations which are important for the definition of social organization of different African cultures. He states that in some cases it is possible to correlate a dichotomic classification of the double rows of oppositions and twin rituals based upon this classification in Africa with the social distinctions, which have long been understood as resembling the dual organization. Now it is possible to give a more accurate definition: in a ritual, squabbles, more often of a joking type, of maternal and paternal relatives, in some places connected with cross-cousin marriage take place. This structure can not be called dual in an ordinary meaning of the word, but the social meaning of the whole system of binary oppositions connected with twin cult can be found in it. The generalized exchange in all its forms, including the economic one, is connected with the same phenomenon.

Thus according to Ivanov's conclusions: "... the problem of the connection of a twin cult with dual organization can be reformulated as the problem of correlations between twin ritual, binary symbolic classification, and the exchange between two social groups, represented in this classification" (p.237).

In the above-mentioned book *Even and Odd*, Ivanov makes an attempt to describe the science of man and human culture in the light of new cybernetic hypotheses, ideas and methods. The author offers a model of a system of two hemispheres of the brain which is compared not with one but with a complex of two computers. In this case, the correlation between the parts of such a complex in a certain sense seems to be similar to the division of brain functions between the hemispheres of the brain, which has already been established in physiological and psychological research by recent discoveries. A special chapter of this book is called "Twins". Here on the basis of all the above-mentioned concrete research combined with the studies in the spheres of other sign systems of man, the author formulates a series of conclusions which are very important for contemporary science.

First of all, the emergence of oppositions, those of right and left, is connected with the emergence of speech. Their consolidation coincides with the flourishing of primitive art in the Upper Paleolith period. For this period, the opposition of female and male principles and the connection of the male with the right and female with the left side are primary. This system already corresponds to the principle of organization of the dual mythologies which characterizes all the early periods of development of human thought.

Already in paleolithic art a series of binary oppositions can be found, such as 'left-right', 'female-male', 'red color-black color', 'horse-bison'; the most important among them being the opposition of 'left hand-right hand' (see Ivanov 1972a).

Due to the above-mentioned facts it is possible to intercorrelate the main events in the biological, social and cultural evolution of man, i.e. the consolidation of language functions and control over right hand movements in the left (dominant) hemisphere; the development of the symbolic system of binary

oppositions which is reflected already in Upper Paleolithic art, and the creation of dual organization of a tribe.

As has been said, all these phenomena are connected with the twin myth. Worship of twins and fear of them existed in every primitive religion. Roots of this attitude go back to pre-historic times (see above about monkeys). At the next stage of the twin cult they became object of worship. In this case one of them is linked to the negative row of the binary symbolic classification, the other to the positive.

The situation which a specialist in primitive mythology faces can be clarified by a comparison to contemporary cybernetic models describing the simplest forms of automata's behavior. In such models it is assumed that every signal from the environment an automata evaluates as either favorable or unfavorable. The behavior of a primitive community and every member of it is similar. As a result there is one and the same set of classificatory characteristics and symbols in the Old and New World.

According to Ivanov, all the facts testify that the principle of formation and existence of some pairs of characteristics, e.g. 'left-right', 'female-male' etc., are universal, but the distribution of these characteristics in rows and their connections can be modified. The asymmetry of binary characteristics is also important. Unification of the two opposed characteristics in systems of this type usually happens in the course of a ritual which can be considered, first of all, as a means of achieving the inversion of the opposite symbol, or their unification, or finally a search for intermediary links between these oppositions. The function of unification of opposites is preserved in the symbolic role of divine twins.

The author also believes that the main problem for historical study is the sociological interpretation of the descriptive schemata of symbolic classification systems in terms of binary characteristics. As in contemporary linguistics and in other formalized scientific disciplines it is important to separate strictly the creation of such systems and their posterior interpretation accomplished in particular by their correlation with social organization.

To do this it is necessary to describe the system as a whole

including the symbolic classification and social structure. In these types of societies twins represent the simplest and most convenient form of embodiment of such an image of the universe which is based upon the balance of binary opposition. That is why when there were no twins their existence was invented.

The most general conclusion of the book is that the asymmetry of the sign systems of man is conditioned by the asymmetry of the functions of the human brain.

BIBLIOGRAPHY

- 1966 "Ob odnom semantičeskom arxaizme u Bamileke" (A semantic archaism in Bamileke), *Jazyki Afriki*, Moscow, 260-261.
- 1968 "Dual'naja organizacija pervobytnyx narodov i proisxoždenie dualističeskix kosmogonij" (Dual organization of primitive peoples and the origin of dualistic cosmogonies), *Sovetskaja arxeologija*, 4, 276-287 (book review: A.M.Zolotarev, Rodovoj stroj i pervobytnaja mifologija / Clan structure and primitive mythology).
- 1968a "Čisl'ovye karakteristiki rimskoj mifologii i ritualov" (Numerical features of Roman mythology and rituals), *Let'naja škola po vtoričnym modelirujuščim sistemam*, 3, 124-128, Tartu.
- 1968b "G.Dumézil, La religion romaine archaïque", *Information sur les sciences sociales*, UNESCO.
- 1969 "Dvoičnaja simvoličeskaja klassifikacija v afrikan'skix i aziatskix tradicijax" (Binary symbolic classification in African and Asian traditions), *Narody Azii i Afriki*, 5, 105-147.
- 1969a "Zametki o tipologičeskom i sravnitel'no-istoričeskom issledovanii rimskoj i indo-evropejskoj mifologii" (Observations on the typological and comparative historical study of Roman and Indo-European mythology), *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, 4, 44-75.
- 1972 "Otraženie indoevropejskoj terminologii bliznečnogo kul'ta v baltijskix jazykax" (A reflection of Indo-European terminology of the cult of twins in Baltic languages), *Balto-Slavjanskij sbornik*, Moscow, 193-205.
- 1972a "Ob odnom tipe arxaičnyx znakov iskusstva i piktografii" (A type of archaïque signs of art and pictography), *Rannie formy iskusstva*, Moscow, 105-147.
- 1974 (with V.N.Toporov) "Funkcii kuzneca v svete semiotičeskoj tipologii kul'tur" (The functions of the blacksmith from the point of view of the semiotic typology of cultures), *Materialy vsesojuznogo simpoziuma po vtoričnym modelirujuščim sistemam*, Tartu, I (5), 87-90.

- 1974a (with V.N.Toporov) *Issledovanie v oblasti slavjanskix drevnostej* (Studies in the field of Slavic antiquities), Moscow.
- 1974b "Opyt istolkovanija drevneindijskix ritual'nyx mifologičeskix terminov, obrazovannyx ot *Aśva* - "kon" (kul't konja) i derevo *aśvatthā* v Drevnej Indii" (An attempt at interpreting Ancient Indian ritualistic and mythological terms derived from *Aśva* "horse" (the cult of horse) and the tree *aśvatthā* in Ancient India), *Problemy istorii jazykov i kultury narodov Indii. Sbornik statej pamjati V.S.Vorob'ava-Desjatovskogo*, Moscow, 75-138.
- 1976 "Motivy vostočno-slavjanskogo jazyčestva i ix transformacija v russkix ikonax" (Motifs of Eastern Slavic paganism and their transformations in Russian icons), *Trudy Gos.muzeja izobrazitel'nyx iskusstv imeni A.S.Puškina* (Sbornik dokladov na konferencii, posvjaščennoj 100-letiju Rovinskogo), Moscow, 268-287.
- 1978 "Bliznečnyj kul't i dvoičnaja simvoličeskaja klassifikacija v Afrike" (The cult of twins and binary symbolic classification in Africa), *Africana*, Moscow, 214-246.
- 1978a Čet i nečet. Asimetrija mozga i znakovyx sistem (Even and Odd. Asymmetry of the brain and symbolic systems), Moscow.

A.M. PJATIGORSKY (London)

A META-PHILOSOPHICAL COMMENT ON TOPOROV'S CONCEPTION
OF "HISTORICAL SYMBOLISM"

*To V. V. Ivanov and V. N. Toporov on
the occasion of their 50th birthdays*

I will try to show in this brief essay, how vain our attempts are to reduce what we perceive as symbols to either 'universalia of the world's culture' or to 'universalia of our own perception'. The unique task of Toporov's works which are devoted to the 'World's Tree' and its variants consists in working out a somewhat neutral approach, which has enabled him to see in the so-called 'primary symbols' the sort of symbolic forms (of noumenal character, undoubtedly), which assume their features of *h i s t o r i c a l* phenomena, and moreover become the very instrument by means of which history could express itself objectively.

Being a dilettante by nature ("*...таковой организм [извольте мне просить ненужный прозаизм]...*"), I venture to put the following and evidently amateurish question: "Are symbols themselves something specific, or is it the context of a text, situation or ideological system which enables a thing (in principle - anything) to become a symbol?" Putting this question in a different way I may ask: "When dealing with symbols, do we treat them as facts or events of consciousness, or as phenomena of mind?"

Or, reducing the same question to its essential philosophical meaning: "Is a symbol a thing per se, or a sign which assumes its specific meaning in the context of a given sign-system only?"

And finally, I may reformulate this question as a semiotic problem: "Is a symbol an element of a text, or a function due to which an element of text may assume the specifically symbolic meaning?"

Instead of trying to answer these questions directly, I would be much more inclined to approach them "through the back door" of ancient Indian metaphysics, where thinking about symbols was never raised to the status of theory, having been, as it were, beyond the scope and the focus of the main stream of philosophizing.

The discussion of the symbol (liṅga) commenced in the early prosaic Upanishads, where it assumed its essential character which was preserved throughout the ages of philosophical development, notwithstanding all later changes and modifications; "liṅga" understood as 'symbol' was a t h i n g , that is, possessed some properties and qualities of a thing, in distinction from, say, Brahm which was thought of and meditated upon as 'without qualities' (nirguna). Yet these properties and qualities were of such a subtle nature, that they could not be perceived or conceived empirically, which meant that from an empirical point of view (and such a point of view was by no means alien to early historical Buddhism and also to some of the authors of the Upanishads as well), liṅga might figure as being nearer to ontological entity of Atman-Brahman than to the thingness of the perceptible phenomena of which mentality is composed. But of course such a thought about liṅga was only possible provided that the place of an observer of symbols was, let us say, inside mentality or mind (manas) itself. However, even if an observer put himself into a position outside mentality, and (ideally) nearer to Atman-Brahman, he could see liṅga only as 'no more than a thing', however subtle and imperceptible this thing might be.

Now putting aside all derivatives and connotations of liṅga, such as liṅga-symbolism in Shaivism, Vajra symbolism in Tantrist Buddhism, and universal symbolism of the liṅga in Lagayata, let us pass to an extremely interesting concretisation which was assumed by this symbol in the conception of liṅga-śarīra ('body of liṅga' or 'symbolic body').

From an empiricist's point of view, liṅga-śarīra is the subtlest intra-bodily structure upon which the grosser bodily structures are built (such as 'gross body', sthula śarīra and 'subtle body', sukṣma śarīra). However, the subtlest body c a n n o t - as such - be singled out from these structures during one's life, that is, its subtleness simply does not exist as a sort of 'thingness' up to the very moment of one's death, when the gross body falls off.

In a more abstract sense, liṅga-śarīra is understood as the mould of one's main mental and bodily propensities and tendencies (dispositions, inclinations, attitudes etc.), which cannot be reduced to the elementary c o n s t i t u e n t s of body and mind. We are here dealing with essentials of a personality (by no means

identical with 'individual self' or Atman), according to which its sameness is preserved from the moment of its death until the moment of its entering the new womb.

However, there is another aspect in the understanding of *liṅga-śarira*, the aspect of the sense in which it is thought to be one's body in its uniqueness, that is, irrespective of all changes in time and modifications in space, which have or might have befallen this body, and regardless of all possible connotations which the notion of 'one', 'personality' and 'I' might have been endowed within one or the other Indian philosophical system.

So, in other words, we have here the very strange and hardly ever explicitly revealed idea, that 'one' can be identified as (not 'with') a body, if he (not the body) is observed *sub specie individualitatis* and *aeternitatis* as well. We may say - this body is this person (but not the other way around, of course) in the sense that there is a possibility of one being recognized by someone else, but by no means by oneself. Pushing aside some striking but not very convincing analogies of *liṅga-śarira* with 'astral' and some other 'bodies' of medieval and modern occultism, I would rather be more tempted to call attention to a more complicated though less conspicuous similarity between the last aspect of *liṅga śarira* and the idea of the 'Body of Resurrection' in the sophiological teaching of S.Bulgakov. Summing up the meditational experience of the three bodies ('bodily body', 'body of soul' and 'body of Spirit'), which was preserved in the writings of the eastern Saints, particularly in those of St. Gregory of Nyssa, Bulgakov says: "Isn't there a direct connection preserved persistently between a man's existence in his earthly life (and his perishing after his death) and his resurrection? St. Gregory who..came near to such a solution of this question, asserted that soul imprints its seal on the particles and fragments of its body, and that the soul chooses just these particles and fragments for the restoration of an individual at the Universal Resurrection. But it is evident..that this general idea..must be defined more exactly. For it relates not so much to the fluid and changing matter of a body as to its individual f o r m" (S.Bulgakov, *The Bride of the Lamb*. Part three. Paris 1971, p.468-469). In Bulgakov's interpretation we see a clear idea that there is a body in which - and only therein - the individuality of a man persists. The individuality which is, as it were, a symbol (or icon) of an individual, or let us say, the t h i n g o f a t h i n g

(not a sign of a thing!). A further remark of Bulgakov is also of special interest: "When he turns to the Relics of Saints he maintains, that in this case the presence of the energy of the Holy Spirit is manifest and - not that of an individual soul (in the Saint's case we are dealing with the Body of Spirit). The parallelism with the role of Relics in the Mahāyāna Buddhism is amazing, particularly when we have in mind that in the latter there is no soul at all, and the Relics are said to preserve the dharmic individuality of a Great Person (mahā puruṣa) in this very reincarnation, every other reincarnation notwithstanding (provided of course, that the Great Person had become a Budhisattva previous to the time of the 'exposition' of the Relics, as we see in the Suvarṇaprabhāsa, X).

Thus the liṅga śarīra as well as 'the Body of Soul' is presented here, if understood from the point of view of an utterly individual thing, which is placed in a position intermediate between mind and body conceived phenomenologically, and 'absolute consciousness' conceived metaphysically (or theologically, when one speaks of the Holy Spirit). If the dimension of time were also regarded, this 'symbolic body' would act as if it were intermediate between life and death in one case, between death and next rebirth in the second, and between death and Resurrection in the third. But of course, this symbolic body can by no means be thought of as a 'reflection' and least of all as a 'sign' of another body. The very fact of its 'being symbolic' means that one thing (say 'gross body') is represented in another as an individual thing, if seen from the point of view of the 'third' which is not a thing, but in which the thingness can assume its individuality.

Now returning to my first question, I may ask: does it all mean that a symbol itself has an individuality? Or in order to deal with this question phenomenologically, I would formulate the question in such a way: does a symbol relate to all other things only in as much as those are (or might be) individual? The answer is - undoubtedly - yes, for a symbol bears in itself whatever is individual in a thing, and nothing else. However, a symbol is individual only in its relatedness to things, for if it has turned to "absolute consciousness" or "absolute soul", or God or Holy Spirit, or Dharma - it may assume the hidden meaning which cannot be expressed in such oppositional concepts as 'thing', 'nothing', 'sign', 'signless' etc.

This leads us to another and more complicated idea: in our treating the symbols as things, we have to bear in mind constantly that our observation must be projected first of all on a symbol understood in its two-sided relatedness (to things and to consciousness) - but by no means on relatedness of consciousness to the things t h r o u g h symbols - because there is no such relatedness, from the point of view of the objective consciousness. It is in this sense that we might understand the statement in the Upanishads that Brahman is aliṅga. Aliṅga means a s y m b o l i c , but by no means u n - m a r k e d , which in turn might well be interpreted in the sense that the Self of the Universe is devoid of 'intermediate symbolism' as such, though this does not preclude the symbols from being related to Brahman, that is, from being 'conscious', and it does not preclude the symbols from sharing some qualities (guṇa) with things, albeit modified to the utmost degree of irrecognizability.

It is quite natural that in modern thinking all attempts to understand the symbols theoretically, have been concentrated either on their historical meanings (hermeneutics, archeology of symbols, etymology of symbols), or on the patterns of their production, perception and use (semiological investigations in pragmatics of symbolism, phenomenological approaches etc.).

Needless to say, it was this dichotomic 'division of labour' in the study of symbols which brought about a very strong division between two groups of conceptions: (a) symbol understood as an object (not a thing!) or o b j e c t i v e l y g i v e n element of an ideological system (particularly mythology), and (b) symbol understood as an element or characteristic of the actual, past, or potential human mental activity. In the last case we are assuming that this activity is also conceived of as o b j e c t i v e , for it is directed to, oriented towards, or otherwise dealing with the objects of the universe. It is due to this everlasting opposition, that the symbols, if taken in their totality, are studied as if they were given to us or worked out by us in a kind of quasi-historical sequence or quasi-logical hierarchy (that is, when they are considered archetypic or derivative, primary or secondary etc.) The direct consequence of this dual approach, it appears, is that one of the most crucial cases of symbolism has come to be excluded from the field of symbolic investigations - that of symbols related to t h e w o r k o f t h i n k i n g o r m e n t a l i t y i n

i t s e l f , where no difference between 'mind as subjective' and 'mind's objects' can be perceived and where t h o u g h t thinks o f t h o u g h t , using the things which are placed between the ontology of absolute consciousness and phenomenology of empirical thinking. The things from which the thought assumes its nonempirical meanings, including that of a 'person' first of all.

The objectively mental ('objectively' in the sense that thought works on itself as on an object) character of a symbol is here taken into account mainly for its complexity. However, this is not an inner complexity, where the elements of the whole form an inner structure. It is not the complexity of an composition or construction of a symbol itself, for in itself a symbol remains 'a simple thing' all the way. It is rather complexity of aspects, in which a symbol is apprehended in one's thinking in its various forms and in its relationships on the one hand, and to nobody's consciousness on the other. Let me note, that in the context of a meta-philosophical investigation of a symbol, that is, f r o m t h e p o i n t o f v i e w o f o n e ' s t h o u g h t , the consciousness appears to be 'no-one's thought' (whereas if regarded from the point of view of consciousness, this same symbol would be related to 'someone's thought'). It is in this sense that M.Mamardashvili nicknames this complexity 'symbolic structure of consciousness'. So, for instance, from the point of view of one's thought, we could say that in Buddhism 'Lotus' symbolizes the Dharma, which is 'Dharma of the Buddha' (or Buddha's Dharma), and in this very sense the well-known formula of 'the Turning Wheel of Dharma' was understood (the Wheel seems to be a variant of Lotus, if not the other way around). At the same time, from the Buddha's i m p e r s o n a l point of view, Dharma is nobody's Dharma, the Wheel of which was not set in motion by anybody. The same thing could be said of that which was symbolized by the Lotus, if we consider not the Lotus but the Dharma as a 'sound-symbol', and so on. That is why the Diamond-Sutra states that there is no cognition of Dharma as is assigned to one or another Buddha (or that there is no cognition of one Buddha as predicted by another). I think that we might interpret it in the sense that both the Buddha and the Dharma are thought of as belonging to one and the same symbolic structure of consciousness to which no a n a - l y t i c a l cognition (samjñā) can be applied.

When the Buddhist philosophers started their a n a l y s i s

o f e m p i r i c a l c o n s c i o u s n e s s (which must have taken place somewhere around the fourth century BC), and became aware of objectivation of thought as the first stage in such an analysis, they came across several visual, oral and word-symbols which were preserved and used in the Suttas; such symbols as, for instance, Wheel, Lotus, Seed, Womb etc. And it was in the process of o b j e c t i v a t i o n that these symbols commenced to be used by the Buddhist yogis as 'measurements' by which their own yogic process was marked. However, after having achieved a certain stage, they came to a point where they understood that this analysis had gone so far that it was not possible for them to descend from its results back to the beginning where thinking was classified as 'one's or somebody's'. So this must have led them to the awareness that their own empirical consciousness (connected with its 'bearer' as well as with its objects) was n o t r e a l in the sense of the reality of non-empirical consciousness. Speaking metaphorically, these symbols served as if they were the mirror where the empirical consciousness of the yogis was reflected as non-empirical. Let me rephrase this with other words: Instead of turning back and looking at the beginning of their yogic exploits with their own thinking, they looked at the symbols before them, wherein their thinking was not reflected as theirs, that is, as such. May I conclude with a quotation from P. Florensky, where we find the same idea, though applied to the interpretation of icons: "If a symbol presents reality, then it is inseparable from it. Otherwise it is not a symbol but merely a sensual material." And further: "...the icon is the energy of God's Grace. If there is not Grace therein, then the icon is no more than a simple plank. Therefore, one has either to overestimate an icon or underestimate it, but in no way be fixed on it as on a 'symbol of remembrance' only." (*Messenger*, No. 114, Paris 1974, p.174).

REZENSIONEN

Otakar ZICH, *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie.*
Mit einem Vorwort von Oleg Sus. Würzburg: JAL-Reprint 1977
(= *Analecta Slavica*, hrg.v. H.Kunstmann, V.Setchkaev, Vol.14),
XXV + 412 S. (Reprint)

Die grundlegende Arbeit des tschechischen Ästhetikers, Musikologen, Literaturwissenschaftlers und Theatrologen Otakar Zich *Estetika dramatického umění* wurde erneut tschechisch als Reprint herausgegeben, und zwar 46 Jahre nach dem Erscheinen der Prager Erstausgabe im Jahre 1931. (1) Die verdienstvolle editorische Tat machte so auf den theoretischen und historischen Wert des Buches von Zich aufmerksam, das aus zwei Gründen bedeutsam ist: Vor allem ist es tatsächlich das Hauptwerk des Autors, das seine gedankliche Entwicklung von der empirischen, psychologisch fundierten Experimentalästhetik zur objektiv orientierten strukturellen Ästhetik abschließt und so in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein wichtiges Zwischenglied in der Entwicklungsgeschichte und -logik des tschechischen ästhetischen Denkens bildet. Zweitens handelt es sich um eine systematische Untersuchung, die die Entfaltung der modernen tschechischen Theatrologie eröffnet, und zwar nicht nur in dem Sinne, daß mit dem Buch von Zich die Theatrologie als selbständige Disziplin neben der Literaturwissenschaft konstituiert wird, sondern auch methodologisch. Diese umfangreiche theoretisch-ästhetische Monographie orientiert nämlich die entstehende Disziplin von Anfang an auf die strukturelle Analyse des Kunstwerkes selbst - in unserem Falle des dramatischen Theaterwerkes (-artefakts) - wie es der Wahrnehmung des Rezipienten zugänglich ist. Zich faßt das Werk als organisiertes Gefüge von sog. "Bedeutungsvorstellungen" auf, wodurch er sich einer semiotischen Anschauungsweise nähert. In der künstlerischen Gestalt (Struktur) erblickt er weder den Ausdruck der Erlebnisse des Urhebers (Autors) noch eine Kopie der dargestellten Realität, sondern ein spezifisch strukturiertes Ganzes, das zwischen dem Urheber und dem Aufnehmenden vermittelt. Man kann also sagen, daß Zichs "Ästhetik der dramatischen Kunst", die die gedankliche Entwicklung des Verfassers abschließt, gleichzeitig dem methodologischen und noetischen Aufschwung der tschechischen Theatrologie die Wege ebnet und ihre Fortsetzung im Werke von Jan Mukařovský, Petr Bogatyrev, Jindřich Honzl, Jiří Veltruský und anderer findet. Im weitergefaßten Kontext nimmt sie eine initiiierende Stellung auch in der Entwicklung der europäischen semantisch und semiotisch orientierten Theaterwissenschaft ein. (2)

Otakar Zich (1879-1934) war ein Schüler von Otakar Hostinský (1847-1910), dem ersten Professor für Ästhetik an der tschechischen Karls-Universität in Prag, dem Begründer der modernen tschechischen Ästhetik und Kunsttheorie. Hostinský war ein Herbartianer, aber zum Unterschied von Josef Durdík ein kritischer Herbartianer, der sich zum sog. konkreten Formalismus bekannte und in seinen Arbeiten dem ursprünglich abstrakten, statischen Formalismus einen deutlich empirischen und dynamischen Charakter gab. Er untersuchte die soziologischen und historischen Probleme der Kunst und strebte in Übereinstimmung mit der zeitgenössischen empirischen Ästhetik "von unten" auch eine Experimentalästhetik an. Zich hat die herbartianischen Ausgangspositionen seines Lehrers durch die Radikalisierung der psychologisch-experimentellen Orientierung seiner Ästhetik und vor allem durch das Verständnis für die Bedeutung der Ganzheitsqualität von Kunstwerk und künstlerischer Struktur überhaupt überwunden. Sei-

ne zweiteilige Habilitationsschrift *Estetické vnímání hudby* (gedruckt 1910, 1911) (3) ist ein typisches Beispiel für eine psychologisch experimentelle Untersuchung der Musik, sie geht aber mittels des (von J. Volkelt übernommenen) Zentralbegriffes der "Bedeutungsvorstellung" schließlich darüber hinaus und eröffnet so die Perspektive der künftigen semiotischen Musikwissenschaft. Zichs theoretische Entwicklung tendierte auf der autochthonen, heimischen Grundlage parallel mit der sich intensiv entwickelnden zeitgenössischen deutschen Ästhetik und Kunstwissenschaft, Gestaltpsychologie und Phänomenologie zur Überwindung des positivistischen Empirismus und Psychologismus alten Typs. Durch das Verständnis des Werkes als Ganzheitsstruktur gelangte Zich bis an die Schwelle der strukturellen und semiotischen Ästhetik. Wichtige Etappen seiner gedanklichen Entwicklung sind seine Arbeiten *O typech básnických* (*Časopis pro moderní filologii a literaturu* 6, 1917-1918, in Buchform 1937), *Estetická příprava mysli* (*Česká mysl* 17, 1920-1921) und das Buch *Symfonické básně Smetanovy* (1924). Zich, selbst aktiver Komponist und Autor von zwei Opern, widmete seine theoretische Aufmerksamkeit der Musik, dem Volkslied, aber auch der Poetik und Ästhetik der Theaterkunst überhaupt. Als integrierende Summe seiner Vorlesungen und Fachstudien über Drama und Oper, als Synthese seines Lebenswerkes erscheint die systematische Schrift *Estetika dramatického umění* (1931).

In seinem inhaltsreichen Vorwort (4) zur neuen Ausgabe des Zichschen Werkes charakterisiert Oleg Sus, der Brünner Dozent für Ästhetik, dieses Buch als "erstes systematisches Werk der modernen tschechischen Theatrologie", als ein Werk, in dem "die methodologischen, noetischen und terminologischen Antezedenzien des tschechischen Strukturalismus geschaffen wurden". Er kann sich dabei mit vollem Recht auf die gründliche Rezension berufen, die Jan Mukařovský schon im Jahre 1933 dieser Arbeit von Zich gewidmet hat, (5) sowie auf seine anderen sich auf Zich beziehenden Beiträge, aber auch auf Arbeiten anderer Autoren, die Zichs Anregungen in der tschechischen Theatrologie weiter entwickelten. Wie sich O. Zich im allgemeinen ästhetischen Bereich mit dem Werk von J. Volkelt, E. Meimann, R. Müller-Freienfels, M. Geiger und anderer auseinandersetzte, so kann man im theaterwissenschaftlichen Bereich einige Parallelen zwischen seinem Buch und dem Werk von H. Dinger und A. Kutscher (6) finden. Das vermindert aber nicht die Bedeutung seiner originellen Konzeption der dramatischen Kunst - nach Zichs Begriffsbestimmung: des aufgeführten dramatischen Theaterwerkes - als selbständiger Kunst, die auf die Literatur nicht reduzierbar ist und nicht auflösbar in eine Zusammenfügung der einzelnen "Teil"-Künste als Komponenten (wie zum Beispiel in Wagners Theorie der Oper als Gesamtkunstwerk).

Zichs Beitrag liegt aber vor allem in der Analyse der spezifischen Struktur des aufgeführten dramatischen Theaterwerkes, wie es sich dem wahrnehmenden Zuschauer (Publikum) auf der Bühne, in der durch das Spiel der Schauspieler realisierten dramatischen Handlung, in der Kreation der die dramatischen Personen darstellenden Schauspielerfiguren anbietet. Nach sinnreichen und folgerichtig durchgeführten begrifflichen Delimitationen definiert Zich das dramatische Theaterwerk als "ein Kunstwerk, das die Interaktion der Personen durch das Spiel der Schauspieler auf der Bühne darstellt" (*Estetika dramatického umění*, S. 68 - in der Originalausgabe und auch im Reprint). Die Wahrnehmung dieses Werkes erweckt die darstellende Vorstellung (*obrazová představa*), deren grundlegende Funktion darin besteht, uns mitzuteilen, was durch das, was wir als Zuschauer wahrnehmen, "dargestellt wird" (dargestellt werden soll): "Diese reichhaltige und komplizierte darstellende Vorstellung ist für uns als

Publikum entscheidend; deren grundlegende Elemente sind die dramatischen Personen und die dramatische Handlung" (ebenda, S.95). Die eigenständige Struktur des dramatischen Theaterwerkes analysiert nun Zich mit Hilfe seines Zentralbegriffs "Bedeutungsvorstellung" - významová představa (mit dem er schon in der Arbeit *Estetické vnímání hudby* operierte). Dieser Typ der "psychosemantischen" Untersuchung (nach der Bezeichnung von Sus) ist natürlich das grundlegende Novum des Buches. Den noetischen und für die später konsequent entwickelte semiotische Auffassung entscheidenden Schwerpunkt bildet hier die Zichsche Ausgangsrelation zwischen dem "Vorstellenden" und dem "Vorgestellten". Das gesamte Gefüge eines Theaterwerkes und seine innere Dynamik werden folgerichtig vom Gesichtspunkt dieser eigenartigen Semantik (Psychosemantik) aus erklärt in Form von komplizierten Bindungen zwischen zwei Typen der Bedeutungsvorstellungen, zwischen der "technischen Bedeutungsvorstellung" (TBV) und der "darstellenden Bedeutungsvorstellung" (DBV), die ungefähr den Ebenen des "Vorstellenden" und des "Vorgestellten" entsprechen. Nach diesem Modell der semantischen (psychosemantischen) Interpretation - TBV : DBV -, das aber nicht mit dem Zeichenbegriff operiert, sind drei Schichten in der Struktur des Theaterwerkes aufgefaßt und bis ins Detail analysiert, wie sie durch Relationen zwischen der Schauspielerfigur und der dramatischen Person, zwischen der Interaktion der Schauspieler und der dramatischen Handlung, zwischen der Theaterbühne und dem Handlungsort (dem dramatischen Raum) konstituiert werden.

Der Autor des Vorwortes O.Sus gibt eine subtile und tiefblickende Charakteristik des Zichschen begrifflichen Apparats und belegt am Beispiel der Relation zwischen der Schauspielerfigur und der dramatischen Person, wie es durch Zich möglich wurde, die binomische Einheit des Vorstellenden und des Vorgestellten entdeckend und produktiv anzuwenden, wobei die beiden Typen seiner Bedeutungsvorstellungen einen Vergleich mit den Ebenen von *signifiant* und *signifié* in der Zeichentheorie geradezu anbieten. Mit Recht weist er deshalb auch darauf hin, daß bei Zich die gesamte Struktur des Theaterwerkes semantisiert und dynamisiert wird, wenn auch auf der Grundlage der zeitbedingten Theorie der Bedeutungsvorstellung: "*Estetika dramatického umění*" hat der Forschung neue Horizonte aufgedeckt und zusammen mit dem tschechischen Strukturalismus der zeitgenössischen Theaterwissenschaft neue Wege gewiesen." (Vgl. Vorwort zum Reprint, l.c., S.XXIV). Die in Zichs bedeutendstem Werk enthaltenen oder verborgenen theoretischen Voraussetzungen ermöglichten also, an die Schaffung einer integrierten Theorie des Theaterzeichens, der gesamten dazugehörigen Semiose und dann auch einiger allgemeinen Aspekte der Kommunikationsprozesse heranzugehen, durch die die Aufführung und Rezeption des Theaterwerkes getragen wird. - Das hervorragende Niveau der semiotischen "Reinterpretation" des Zichschen Meisterwerkes in dem Vorwort von Sus ist dadurch gegeben, daß sich dessen Verfasser mit Zichs "prästruktureller" Ästhetik und Psychosemantik sui generis schon lange Zeit beschäftigt. (7) In zahlreichen tiefgründigen Studien über die geschichtlichen Wurzeln der strukturell-semiotischen Auffassung der Kunstwerke nicht nur bei O.Zich, sondern auch bei J.Durdík, O.Hostinský, F.X.Šalda und anderen hat Sus eine Art kontinuierliche "Vorgeschichte" und Geschichte der tschechischen strukturellen Ästhetik geschaffen, die in dem Werk von J.Mukařovský und seiner Schüler gipfelt. (Diese entdeckungsreichen Interpretationen

würden eine selbständige Herausgabe verdienen.)

In der Herausarbeitung der Bedeutungsvorstellung und durch die Semantisierung der künstlerischen Struktur ist Zich auf dem Weg von der psychologischen Ausgangsposition am weitesten gelangt zum auftauchenden Horizont der Semiotik, die mit der strukturellen Untersuchung verbunden ist. Er hat in der Ästhetik und Theaterologie der Zeichentheorie die Bahn geebnet, blieb aber an deren Schwelle stehen (mit anderen Worten: er stand dabei, als diese geboren wurde - nach I.Ślawińska), er entfaltete sie nicht bis zur letzten Konsequenz (8). Das beeinträchtigt aber keineswegs die Bedeutung seiner theoretischen Explorationsen im historischen Kontext der tschechischen und überhaupt europäischen Ästhetik. Der Reprint seines bahnbrechenden Werkes *Estetika dramatického umění* ist deshalb nur zu begrüßen; zur tieferen Erkenntnis und zur breiteren Wirkung des Werkes wäre aber wohl noch dessen Übersetzung ins Deutsche oder Englische angebracht. Desto überzeugender könnte nämlich dokumentiert werden, daß diesem Werk in der Geschichte der europäischen Kunsttheorien eine antizipierende, bahnbrechende Stellung im Zeichen der Semiotik gebührt.

Květoslav Chvatík (Praha)

A n m e r k u n g e n

1. O.ZICH, *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie (=Výhledy. Sbíрка zkušeností a úvah, Bd.11-12)*. Praha 1931.
2. Vgl.dazu I.ŚLAWIŃSKA, *La sémiologie du théâtre in statu nascendi: Prague 1931-1941*. In: *Roczniki Humanistyczne* 25, 1977 (Lublin), H.1; *Literatura Polska*, 53-75. - Auf die Initiatorrolle O.Zichs auf dem Gebiet der semiotisch orientierten Theaterologie weist auch L.MATEJKA hin in seinem Nachwort: *Postscript. Prague School Semiotics*. In: *Semiotics of Art. Prague School Contributions*. Ed.by L.Matejka and I.R.Titunik, Cambridge (Massachusetts) - London (England), 2.Aufl.1977, 280ff.
3. O.ZICH, *Estetické vnímání hudby. Psychologický rozbor na podkladě experimentálním*. In: *Česká mysl* 11 (1910), 6-22, 250-265, 330-337, 389-421; ders., *Estetické vnímání hudby. Psychologický rozbor*. In: *Věstník Královské české společnosti nauk. Třída filosoficko-historicko-jazykozpytná*, Jg.1910, Praha 1911, 1-97 (separate pagination).
4. O.SUS, *Průkopník české strukturálně sémantické divadelní vědy (Psychosemantika a divadelní umění)*. In: O.ZICH, *Estetika dramatického umění*. Würzburg 1977, I-XXV.
5. J.MUKAŘOVSKÝ, *Otakar Zich: Estetika dramatického umění*. In: *Časopis pro moderní filologii* 19 (1933), 318-326.
6. Vgl.Z.SRŇNA, *Hugo Dinger. Druhá kapitola z metodologických počátků divadelní vědy*. In: *Otázky divadla a filmu. Theatralia et Cinematographica* 2. Red.Artur Závodský (=Spisy University J.E.Purkyně v Brně. Fakulta filosofická, Bd.170). Brno 1971, 57ff.; ders., *Artur Kutscher - systematik teatrologie (Třetí kapitola o počátcích metodologie divadelní vědy)*. In: *Otázky divadla a filmu. Theatralia et Cinematographica* 3. Red. Artur Závodský (=Spisy University J.E.Purkyně v Brně. Fakulta filosofická, Bd.183). Brno 1973, 18; O.SUS, *Průkopník české strukturálně sémantické divadelní vědy*, 1.c., III, IX-X.

7. Vgl.z.B.: O.SUS, Sémantický problém "významové představy" u O.Zicha a J.Volkelta (K počátkům sémantiky umění v moderní české estetice). In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 7, řada uměnovědná (F)2, 1958 (Brno), 99-116; ders., K počátkům sémantiky umění v české estetice (Zichova teorie významové představy a sémantická typologie). In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 13, řada uměnovědná (F)8, 1964 (Brno), 279-290; ders., Geneze sémantiky v české tvarové estetice (Otakar Zich a teorie významové představy). In: O literárnej avantgarde. Litteraria 9, 1966 (Bratislava), 196-224; ders., Ke vzniku sémantické typologie v estetice Otakara Zicha. In: Česká literatura 14, 1966, 393-415; ders., Die Genese der semantischen Kunstauffassung in der modernen tschechischen Ästhetik. In: Die Welt der Slaven 17, 1972, 201-224; ders., On the Origin of the Czech Semantics of Art: The Theory of Music and Poetry in the Psychological Semantics of Otakar Zich. In: Semiotica 9, 1973, 117-139; ders., Zwischen "Formismus" 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 (N.F.1), 1977, 401-431.
8. Vgl. dazu L.MATEJKA (Postscript. Prague School Semiotics, l.c. 280): "Moreover, Zich's detailed discussion of 'things representing other things' in the realm of theater lent itself to reinterpretation within the framework of a doctrine of sign. Thus, for the young generation of Prague theorists, Zich was both potentially a structuralist and a semiotician although, of course, they recognized that in many respects Zich represented the traditional Czech aesthetics firmly rooted in its central European origins."

Legenda Christiani. Vita et passio sancti Wenceslai et sancte Ludmille ave eius. - Kristiánova legenda. Život a umučení svatého Václava a jeho báby svaté Ludmily. Edidit, in linguam Bohemica vertit, commentariis auxit Jaroslav LUDVÍKOVSKÝ. Pragae-Praha 1978. 165 S.+ 8 Bildtafeln (Verlag "Vyšehrad", Kčs 21,-)

Die Christianlegende vom Leben und Martyrium der beiden ältesten Landespatrone Böhmens, des Herzogs Wenzel (Dynastie der Przemysliden, †929) und seiner Großmutter Ludmilla (†920) ist eines der wichtigsten Werke der lateinsprachigen mittelalterlichen böhmischen Literatur. Es wurde mit Recht vom berühmten Historiker J.Pekař (†1937) als die älteste Chronik Böhmens bezeichnet: Christian erfaßt nicht nur (historisch und hagiographisch) eines der bedeutsamsten Kapitel der Frühgeschichte des böhmischen Przemyslidenstaates zur Zeit des kulminierenden Prozesses der endgültigen Stämmevereinigung (im dritten Dezennium des X.Jahrhunderts), sondern er überliefert - als erster - die böhmische Ursache von den Przemyslidenahnen Przemysl und Lubuscha, er berichtet über die Christianisierung Großmährens durch die kyrillo-methodianische Mission (2.Hälfte des IX.Jahrhunderts), über die slavische Liturgie, über die Taufe des ersten böhmischen christlichen Fürsten Borziwoj († um 894) u.a.m. Dabei ist die Chronik ein ästhetisch und sprachlich hoch wertvolles Werk der mittellateinischen Literatur. Das Denkmal liegt also im Bereich (oft sogar im Fokus) des wissenschaftlichen Interesses der Historiker Mitteleuropas, der Latinisten, der Slavisten, der Literaturwissenschaftler und Ästhetiker, der Fachleute für Hagiographie, der Byzantinisten und - besonders in einer guten Übersetzung - eines anspruchsvollen, gebildeten Leserkreises.

Die Christianlegende hat jedoch auch ihre eigene reiche und bewegte Forschungsgeschichte. B.Balbin (1677) und P.Athanasius a S.Iosepho (1767) haben sie für ein Werk des X.Jahrhunderts gehalten. G.Dobner hegte jedoch Zweifel am Alter der Chronik (1754); er meinte, sie wäre ein Falsum etwa aus dem Ende des XII.Jahrhunderts. Der Patriarch der Slavistik J.Dobrovský hat sie sogar für eine späte Kompilation aus dem Anfang des XIV.Jahrhunderts erklärt (1803-1826, †1829). Dieser Meinung haben sich auch solche großen Historiker angeschlossen, wie z.B. G.H.Pertz, F.Palacký u.a. Am Anfang unseres Jahrhunderts (1902-1906) ist J.Pekař anhand einer eingehenden und vielseitigen Untersuchung des gesamten Problemkomplexes zum Schluß gekommen, daß die Legende Christians dem X.Jahrhundert zuzuschreiben ist. Die Slavisten haben durch ihre Forschungsergebnisse auf dem Gebiet der slavischen Wenzels- und Ludmillalegenden seine Lösung eindeutig bestätigt (besonders M.Weingart, R.Jakobson und J.Vašica). Die Historiker B.Bretholz, V.Novotný, F.Vacek und J.Slavík haben die Rehabilitierung der Christianlegende nicht anerkannt. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg haben zwei tschechische Historiker die Echtheit Christians angegriffen: Z.Kalandra (1946) suchte den Ursprung der Legende am Anfang des XIV.Jahrhunderts, R.Urbánek (1947) in der Zeit um das Jahr 1300. In den Jahren 1949-1950 erhob J. L u d v í k o v s k ý seine Stimme. Auf Grund einer verfeinerten Sprach- und Stilanalyse und mit einer detaillierten philologischen Berücksichtigung des ganzen Kreises der lateinischen und slavischen Heiligenleben des böhmischen Mittelalters ist er zu dem Schluß gelangt, daß Christian verläßlich für ein Werk des X.Jahrhunderts gehalten werden muß. (Ein besonderes Gewicht gebührt sei-

ner Untersuchung des *cursus*, d.h., der rhythmischen Schlußkadenzen der Sätze, die die lateinische Kunstprosa verschiedener Jahrhunderte genau charakterisieren.) - Etwa zwanzig Jahre später hat Z.Fiala versucht, die Theorie vom Falsum aus dem XIV.Jahrhundert wiederzubeleben. (O.Králík hat zwar Christian als "echt" angesehen, er hat jedoch in die relative Chronologie und Abhängigkeitsfiliation des Legendenkreises viel Verwirrung hineingebracht.)

J. L u d v í k o v s k ý (emer.o.Professor der klassischen Philologie an der Brünner Universität) ist der beste und berufenste Kenner der ganzen Problematik. Sein Lebenswerk auf diesem Gebiet - mit ständiger Rücksichtnahme auf die neuesten Forschungsergebnisse und Einwände - hat er vor kurzem in seiner Abhandlung *Latinské legendy českého středověku* [=Die lateinischen Legenden des tschechischen Mittelalters] endgültig formuliert; diese Studie erschien im Sammelband: "Sborník filozofické fakulty Brněnské univerzity", E 18-19 (1973-1974), S.267-308.

Das vorliegende Buch bietet vor allem eine neue, den modernsten Anforderungen entsprechende Edition des Denkmals mit einer genauen, sprachästhetisch perfekten und stilgerechten tschechischen Übersetzung (parallel geordnet), die oft zugleich als Textinterpretation dient (S.8-103), mit einer vollständigen Handschriftenübersicht und mit einem reichen textkritischen Apparatus (S.105-117). Der parakritische Apparatus bringt neben dem näheren philologischen Kommentar auch einen ausführlichen Konspekt verschiedener Meinungen über die einzelnen Textstellen und über die damit verbundenen Fragen historischen und kulturgeschichtlichen Charakters - immer mit Literaturangaben (S.135-160). Eine - zu bescheiden als "Allgemeine Einführung zu den Anmerkungen" betitelte - Studie stellt eine vollständige und zugleich gedrängte Zusammenfassung der Christianproblematik und des Lebenswerkes Ludvíkovskýs in diesem Bereich (S.119-133) dar. Eine Bibliographie der Christian-Werke des Autors (S.161-162) und Anmerkungen zu den Abbildungen (S.163-165) sind abgeschlossen.

Das Buch wird jetzt als die neueste und beste, für die Forscher verbindliche Edition der Christianlegende dienen, zugleich jedoch als ein wissenschaftliches Kompendium des ganzen Problemkomplexes. Beim heutigen Forschungsstand muß das Resultat Ludvíkovskýs über das Alter der Christianchronik als ein definitiver Schlußpunkt hinter der zweieinviertel Jahrhunderte alten Streitfrage gelten. - Der wissenschaftliche Wert der Publikation steigt durch die immer klare Aussage des Autors über den Wahrscheinlichkeitsgrad der angeführten Hypothesen; so wird, z.B., als eine Hypothese die Meinung dargeboten, daß der Mönch Christianus einer Zweiglinie der Przemysliden angehörte und daß er sich seine hervorragenden Lateinkenntnisse im italienischen Milieu angeeignet hat (S.127-133). "Die Christianlegende stützt sich vor allem auf die westliche literarische Tradition, sie enthält jedoch auch eine beachtenswerte slavische Komponente. Eben darauf beruht ihre einmalige Bedeutung nicht nur in der böhmisch-lateinischen historischen Literatur, sondern auch im Rahmen der westeuropäischen Hagiographie," so lesen wir auf S.133. Und darauf beruht, unter anderem, auch die einmalige Bedeutung des Werkes Jaroslav Ludvíkovskýs.

* * *

Ceterum autem censeo: Man sollte danach trachten, daß das vorliegende Buch möglichst bald in der Übersetzung in eine Weltsprache erscheint (am besten mit der oben erwähnten ausführlichen Studie)

und dadurch allen an der Geschichte und Kulturgeschichte Mitteleuropas interessierten Forschern zugänglich gemacht wird.

A n m e r k u n g

1. W.Wattenbach hat in der Bibliothek des Stiftes zu Heiligenkreuz (NÖ) einen Teil des Textes Christians (ediert 1849) im *Magnum Legendarium Austriacum* entdeckt; man dachte jedoch daran, daß dieses Fragment (=Ludmillalegende) eine von Christians Quellen war.

František Václav Mareš (Wien)

Winfried BAUMANN: Die Literatur des Mittelalters in Böhmen. Deutsch-lateinisch-tschechische Literatur vom 10. bis zum 15. Jahrhundert. R. Oldenbourg Verlag (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, Bd. 37) München-Wien, 1978, 246 S.

Verlockend und jeden kultur- und geschichtsbewußten Mitteleuropäer ansprechend - so könnte man den ersten Eindruck von Titel und Untertitel des vorliegenden Buches wiedergeben; denn wen von uns bewegt nicht der geistige Werdegang unseres tschechischen Nachbarn, seine hier präsentierte "fromme Kindheit" der Heiligenlegenden bis zu den stürmisch-leidenschaftlichen "Jugendjahren" des Hussitentums! Beim zweiten Anblick des Untertitels kann man sich allerdings eines leisen Zweifels nicht erwehren: war die Rangordnung der Kultursprachen des tschechischen Raumes vom 10. bis zum 15. Jahrhundert tatsächlich I. Deutsch II. Latein III. Tschechisch? Von den 240 Seiten sind jedoch hier den deutschen Texten ganze 25 gewidmet, wobei allein die Ackermann-Tkadleček-Problematik 10 Seiten umfaßt. Und das 'in Böhmen' im Titel? Mähren und Schlesien waren ebenfalls Länder der tschechischen Krone, an deren Anteil am alttschechischen literarischen Schaffen der Autor letztlich auch nicht vorbeigeht! Also schade um diese Titelunterstellungen in einem sonst vorzüglich objektiven und (fast zu) positivistisch trocken abgefaßten Handbuch.

Die Einteilung des Stoffes ist in der Geschichte der tschechischen Literatur neuartig. Es wird nicht chronologisch-annalistisch (wie die bisherigen tschechischen Literaturgeschichten), sondern nach Gattungen berichtet. Diese Vorgangsweise schlug Roman Jakobson schon in der Zwischenkriegszeit vor, um auf diese Weise die Entwicklung der poetischen Strukturen zu eruieren; Baumann geht jedoch in eine andere Richtung. Die Gliederung nach Gattungen führt bei ihm lediglich zu einer chronologisch und faktographisch deskriptiven Aufzählung von Werken; die Strukturierung des Stoffes nach Gattungen bleibt der einzige strukturelle Ansatz. Das alttschechische Schaffen der hier beschriebenen sechs Jahrhunderte wird in folgende Kapitel (Gattungen) gegliedert: 1. Legende (S. 16-31) 2. Chronik (32-54) 3. Lyrik in lateinischer, deutscher und tschechischer Sprache (55-92) 4. Planctus, Streitgedicht/Streitgespräch, Satire und didaktische Dichtung (93-122) 5. Von der Visitatio sepulchri bis zum alttschechischen Salbenkrämerspiel (123-147) 6. Die alttschechische Epik, ihre mittellateinischen und mittelhochdeutschen Quellen und der Übergang zur Prosa (148-182) 7. Gelehrsamkeit und Humanismus im 14. Jahrhundert (183-202) 8. Die Zeit der religiösen Erneuerung und ihre Literatur (203-237). Es folgt ein Personenregister (leider kein Sachregister). Die Einteilung könnte man auch anders gestalten - sie erbringt auch bei dieser Art von Literaturgeschichte einerseits einige unvermeidliche Überschneidungen und andererseits Verzerrungen der Gesamtperspektive (unterschätzte oder überbetonte Werke und Persönlichkeiten, s. unten). Meist sind aber die Schwerpunkte relativ gut verteilt, sowohl was die Einteilung in die acht Kapitel als auch was die Wertungen und Kurzporträts innerhalb der einzelnen Kapitel betrifft.

Die E i n l e i t u n g stellt eigentlich eine kurze, jedoch nichtausreichende Apologie des Untertitels dar, merkwürdigerweise beginnend mit der Rolle des Lateinischen. Vieles müßte man hier ergänzen, kommentieren, kritisieren, aber auch loben. So heißt es im ersten Satz: "...maßgebliche Bohemisten haben bereits versucht, die wesentlichen Züge des literarischen Lebens im mittelalterlichen Böhmen in den europäischen Kontext zu stellen" (S. 11); in der zugehörigen Anmerkung jedoch nur den Aufsatz von Bamborschke-Boldt (14 Seiten)

zu zitieren, ist etwas zu wenig. Hrabák, Vilikovský u.a. (die in Anm. 5, S. 12 wohl angeführt werden, jedoch im anderen Zusammenhang) gehören offensichtlich nicht zu den maßgeblichen. Diese Kontext-Thematik wurde leider bis heute nur in Ansätzen aufgegriffen,¹ es gibt keine Monographie darüber (das Buch von Tadra² ist eher eine rein historische Arbeit), was die Rezeption dieses wichtigen Teils des gesamteuropäischen Kulturgutes in den belesebenen Kreisen des Ostens und besonders des Westens - auch mangels irgendwelcher Übersetzungen - negativ mitbeeinflusste. Kommentarlos zitiere ich noch aus Seite 11: "In lateinischer Sprache entstanden ja noch zur Hussitenzeit Werke... Dies zeugt immerhin von der ungebrochenen Kraft des Lateins seit dem Ende der Antike bis in die Zeit nach Jan Hus". Was wissen wir über die Sprachkultur der tschechischen Länder im urslavischen 6.-8. Jahrhundert?³ Nicht ganz zustimmen kann man zu Anm. 3, S. 11: "Unzutreffend ist die Behauptung von Jakubec, den alttschechischen Rezipienten seien lateinische Quellen lieber als deutsche gewesen". Lob verdient die gute Bibliographie zu den lateinischen Wurzeln der alttschechischen Literatur, zusammengestellt in Anm. 5, S. 12, sowie auch die objektive Einschätzung des nun einmal geringeren deutschen literarischen Einflusses im Vergleich zum lateinischen. Man sollte die literarischen Wechselbeziehungen nicht überbetonen, besonders nicht in der anonymen mittelalterlichen Literatur; genauso vorsichtig ist auch die Rolle des künstlerischen Wortes bei der Entstehung der hussitischen Massenbewegung abzuwägen. War etwa die Predigt ein Kunstwerk oder - wie es einmal nicht ganz unangebracht formuliert wurde - eher eine "mittelalterliche Tageszeitung"? Neuzeitlich publizistisch und die historische Tatsache nur approximativ treffend klingt der Satz: "Nicht von ungefähr ist damals (d.h. durch die Auswirkungen der Literatur auf die Hussiten-Bewegung, J.V.) auch ein Volk beinahe in seiner Gesamtheit von der Kirche abgefallen" (S. 14). War nicht etwa auch die tschechische nachhussitische Utraquistenkirche im 15. und 16. Jahrhundert ein integrierter, wenn auch mit Sonderrechten ausgestatteter Teil der gesamt katholischen Kirche? Trotz der aufrichtigen und bescheidenen Anmerkung im letzten Absatz der Einleitung - "Die Auswahl der literarischen Denkmäler... wurde zunächst nach Gesichtspunkten getroffen, die einzig und allein dem Verfasser bedeutsam erschienen" (S. 15) - erscheinen uns bei einer so umfangreichen Gesamtdarstellung des alttschechischen literarischen Schaffens sowohl zum Ganzen wie auch zu Einzelproblemen einige Bemerkungen angebracht.

Die **L e g e n d e n** stehen am Anfang der tschechischen Literatur, obwohl es sich in den ersten Jahrhunderten um kirchenslavische und lateinische Texte handelt. Zu dieser Gattung gehören doch auch die alttschechischen Verslegenden, die in diesem Kapitel wenn schon nicht ausführlicher behandelt, so doch wenigstens erwähnt (mit Verweis auf das Kapitel über die Epik) werden sollten. Die gesamte Darstellung der Legendenproblematik, vor allem der Wenzel- und Adalbertlegenden, beruht auf den Arbeiten von O. Králík. Gegen Králíks Meinung datiert aber der Verfasser die Christianlegende nach Fiala ins 13. Jahrhundert, obwohl heute meist die Datierung von Pekař und Ludvíkovský⁴ (10. Jahrhundert) angenommen wird. Bei der Legende 'Beatus Cyrillus' meint Baumann, daß sie von Christian ausgehen könnte, und läßt hier die Datierung von Christian ins 10. Jahrhundert zu. Man muß zugeben, daß die Orientierung in der komplizierten und vieldiskutierten Problematik der Filiation der Wenzel- und Adalbertlegenden sehr schwierig ist und die endgültige Lösung noch bevorsteht, aber dann sollte der Verfasser entweder seine eigene Meinung darlegen oder die bestehende Sekundärliteratur objektiver wiedergeben (wenn auch selbstverständlich mit der notwendigen Skepsis, die übrigens gerade bei den Arbeiten von O. Králík angebracht ist). Einfacher ist die Bewertung

der kleinen kirchenslavischen Legenden (Hl. Veit, Hl. Benedikt u.a.), die jetzt in einer Neuedition erschienen sind.⁵ Die beigefügte ausführliche Bibliographie der Wenzellegenden ist sehr nützlich, es fehlen jedoch wesentliche Beiträge von Dvorník, Fiala, Ludvíkovský⁶ (der letztgenannte heißt mit dem Vornamen nicht Jan, sondern Jaroslav, S. 30).

Das zweite Kapitel behandelt die **C h r o n i k e n**, die auch chronologisch gesehen die zweite von den Tschechen aufgegriffene literarische Gattung darstellen (wenn man nicht z.B. die Wenzellegenden als Chroniken einstuft). Mit Recht zitiert Baumann aus Hrabák, der das 12. Jahrhundert in der Geschichte der tschechischen Literatur als "Zeitalter der Geschichtsschreibung" bezeichnet hat, die darauf folgende Anmerkung ("die noch bestehende Legendenschreibung, die geistliche Lyrik und der Beginn des Osterspiels blieben bei dieser Wertung unberücksichtigt", S. 32) ist jedoch vollkommen fehl am Platz. In welchen Denkmälern sind denn etwa die Texte der geistlichen Lyrik aus dieser Zeit zu finden? Ich weiß es nicht, und wenn mit der geistlichen Lyrik vermutlich das Lied 'Svatý Václave' (ev. noch 'Hospodine pomiluj ny') gemeint ist, so bleibt dies doch (leider) eine Einzelerrscheinung. Sehr gut ist die 'Chronica Boemorum' von Kosmas dargestellt, ebenso seine Nachfolger bis in die Zeit Karls IV., die hussitische Geschichtsschreibung wird jedoch fast nur am Rande erwähnt. Unklar bleibt uns die Einordnung von Reisebeschreibungen und des Somnariums in dieses Kapitel (S. 47), unproportional groß ist der Raum, der dem Preislied auf den Sieg bei Taus (Domažlice) gewidmet wird (S. 48-49).

Den Abschnitt über die **L y r i k** hat Baumann ausgezeichnet bearbeitet, besser als es in den bisherigen Geschichten der älteren tschechischen Literatur der Fall war. Er bringt keine eigenen Ergebnisse, es handelt sich vielmehr um Reproduktion und gelungene Kompilation von älteren tschechischen Abhandlungen (vor allem Vilíkovský), doch hat er auch die neuesten Publikationen berücksichtigt, ja bietet sogar zahlreiche Textproben der schönsten Lieder (an manchen Stellen nähert er sich in Stil und Komposition weniger einem Handbuch als vielmehr einem Vortrag). Allerdings: wird der Autor der 'Cantio Zawissonis' nicht zu hoch eingestuft? - "Záviš ist eigentlich der erste uns dem Namen nach bekannte Komponist aus einer stolzen Reihe, die so berühmte Namen wie Dvořák, Smetana und Janáček aufweist" (S. 90).

Das nächste Kapitel behandelt Planctus, Streitgedicht, Satire und didaktische Dichtung, also lyrisch-epische Kompositionen. Viele neuen Erkenntnisse zur Planctus-Problematik bringt die Studie in der Neuedition des Passionalis der Äbtissin Kunigunde.⁸ Sehr umfangreich wird die Tkadleček-Ackermann-Problematik behandelt (obwohl es ein Prosawerk ist). Interessant und wichtig für die tschechischen Literaturhistoriker sind die neuesten Forschungsergebnisse von A. Hrubý⁹, nämlich daß der Ackermann nicht die direkte Vorlage des Tkadleček war und daß beide Texte vielmehr auf einen Ur-Ackermann zurückzuführen sind. Der alttschechischen Satire wird - wenn man weiß, wie sehr manche Kenner gerade diese Gattung schätzen - viel zu wenig Raum gewidmet.

Das **D r a m a** wird vom Autor relativ selbständig behandelt, besonders der Teil über 'Mastičkář', wo er eine eigene frühere Studie abgedruckt hat. Er führt (meist in deutscher Übersetzung) viele lateinische und alttschechische Textstellen aus Passionsspielen und dem 'Mastičkář' an, was sonst in einem Handbuch nicht ganz üblich, hier aber für seine Argumentation wichtig sein mag. Seine Schlußfolgerung, daß der 'Mastičkář' wohl ein selbständiges Stück mit zahlreichen volkstümlichen Elementen darstellt, daß aber einige Passagen aus einem deutschen Salbenkrämerspiel übernommen wurden, müßte meines Erachtens erst

durch eine noch etwas gründlichere Argumentation erhärtet werden.

Die Bearbeitung der alttschechischen E p i k zeigt wieder, daß die größte Schwäche dieses sonst guten Handbuches die Unausgewogenheit bei Verteilung der Schwerpunkte ist. Die alttschechische Alexandris wird äußerst ausführlich behandelt, sogar mit Textproben und Inhaltsangaben einschließlich einer Kurzdarstellung des heutigen Forschungsstandes (besonders in bezug auf Ulrich von Eschenbach). Ebenfalls im Vordergrund stehen noch die ältesten tschechischen Verslegenden, die Übersetzungen deutscher Epen wie Tristan, Herzog Ernst u. a., etwas stiefmütterlich behandelt werden die Prokoplegende und das Meisterwerk der alttschechischen Dichtkunst, die Katharinenlegende; viel zu wenig beachtet werden dagegen das Passional, die alttschechische Vita Christi, die Vitae patrum (nicht Vitas, wie im Inhaltsverzeichnis und S. 178). Der Autor kennt relativ gut die Sekundärliteratur zu den wichtigsten Werken und bietet eine gute Bibliographie.

Die G e l e h r s a m k e i t und der H u m a n i s m u s stehen im Mittelpunkt des vorletzten Kapitels, das vor allem dem Wirken der ältesten mitteleuropäischen Universität in den Jahrzehnten nach ihrer Gründung (1348) gewidmet ist (es ist hervorzuheben, daß sie hier nicht die ‚deutsche‘ Universität genannt wird, wie es oft in der älteren deutschen Historiographie geschah). Durch die Anführung des Begriffs ‚Humanismus‘ gleich im Titel wird die Rolle dieser sich auch im südlichen Europa gerade erst formierenden Richtung im Rahmen des alttschechischen Geisteslebens deutlich überbewertet, denn humanistisch orientierte Persönlichkeiten blieben im Böhmen des 14. Jahrhunderts noch Einzelerscheinungen. Sonst werden zu Recht einige bemerkenswerte Züge des damaligen Kulturlebens hervorgehoben, die sonst in früheren tschechischen Literaturgeschichten stiefmütterlich behandelt wurden - die Rhetorik, die Rolle der Universität und besonders der deutschen und anderer nichttschechischer Professoren. Die Anfänge der Gelehrsamkeit vor der Gründung der Karlsuniversität werden nur kurz gestreift, obwohl mit Kolda von Koldice¹⁰ begonnen wird, wenig wird auch die wissenschaftliche und lexikographische Leistung der Gelehrtengruppe um Klaretus betont. Kritischer könnte die Wertung des ‚Quadripartitus‘ ausfallen (hier nach Trifška).

U n t e r L i t e r a t u r d e r r e l i g i ö s e n E r n e u e r u n g wird im letzten Kapitel auch die hussitische Prosa subsumiert. Die Predigt ist vielleicht die wichtigste Gattung dieser Zeit, von Milíč bis Hus. Gut dargestellt ist Štítný, nur nebenbei wird Johann von Jenstein erwähnt (wie in den bisherigen tschechischen Literaturgeschichten) - diese in der geistlichen Lyrik alle Zeitgenossen überragende Persönlichkeit würde endlich eine monographische Bearbeitung verdienen, die ihm, nach den Vorarbeiten von Vilikovský, endlich die gebührende Stellung in der tschechischen und europäischen Literatur einräumt! Eine bedauernde Unkenntnis verrät der Autor bei der Behandlung der alttschechischen Bibelübersetzung, wenn er schreibt: "Vielleicht kam es Ende des 14. Jahrhunderts sogar zu einer Bibelübersetzung" (S. 213). Die älteste, aus den 60-er Jahren des 14. Jahrhunderts stammende tschechische Übersetzung, die sog. Leskovecká (Dresdner)-Bibel, eine der ersten Übertragungen der ganzen Heiligen Schrift in eine nationale Sprache, wird doch überall erwähnt (Jakubec, Novák, Hrabák u.a.) und außerdem in der vom Verfasser zitierten Monographie von Kyas (S. 214) ausführlich analysiert und präzise datiert! Diese kulturelle Leistung bedeutete für die tschechische Literatur und Kultur weit mehr, als aus den zehn ihr im Baumannschen Buch gewidmeten Zeilen hervorgeht. Oder handelt es sich hier um eine die historischen Tatsachen absichtlich verdrehende Ignoranz? In diesem Zusammenhang muß

man den schon einmal beanstandeten Satz über die tschechische Häresie (S. 14 und 225) als simplifizierend und nicht der historischen Wahrheit entsprechend bezeichnen. Er stört gerade im sonst guten Abschnitt über Hus (S. 224-229), dem nur wenig Wesentliches hinzufügen wäre.¹¹ Vielleicht nur eines - Hus war kein Feind der Deutschen, wie aus einem Satz auf S. 224 geschlossen werden könnte, er befürwortete z.B. Lesungen aus der Heiligen Schrift "česky neb německy" ,tschechisch oder deutsch', erklärte, daß ihm ein guter Deutscher lieber sei als ein böser Tscheche u.ä. Der zweitwichtigsten Persönlichkeit der hussitischen Zeit, Petr Chelčický, wird zu wenig Raum gewidmet. Die Charakteristik seines Stils und seines wichtigsten Werkes 'Sietviery' mag nur ungefähr zutreffen; kein Wort wird jedoch über seinen Pazifismus gesagt, der - wie sein Gesamtwerk - zur ideellen Basis der Brüderunität gehörte. Hier ließ sich der Autor die Möglichkeit entgehen, auf die kontinuierliche Weiterentwicklung im 16. Jahrhundert (mit dem Bindeglied der Unität) zu verweisen, vielmehr gewinnt der Leser den unrichtigen Eindruck einer Zäsur nach dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Es ist nicht leicht, über Baumanns Buch ein Gesamturteil zu fällen. Man kann dieses Werk nicht einfach als Kompilation abtun (dazu ist es in vielem zu gut gelungen), man kann es aber wohl auch nicht zur ersten umfangreicheren und wegweisenden deutschen Geschichte der älteren tschechischen Literatur emporloben (als erster Versuch weist das Buch noch die verschiedensten Mängel auf, beginnend bei zahlreichen Druckfehlern in tschechischen Titeln bis zu manchen unzutreffenden Äußerungen über historische Entwicklungen) - entscheiden mag der Leser, der Student, der Historiker, bei denen vermutlich die Positiva überwiegen werden. Sie können sich nun endlich informieren, ohne das Tschechische beherrschen zu müssen, sie können durch die objektiven und ziemlich erschöpfenden bibliographischen Hinweise zum weiteren Studium angeregt werden. Den Literaturwissenschaftler muß man schließlich nicht eigens darauf aufmerksam machen, daß er sich bei der Benützung dieser Literaturgeschichte seines handwerklichen Instrumentariums bedienen soll. Gesamtdarstellungen von Epochen, wie etwa der Zeit Karls IV. oder des Hussitismus, muß er entweder anderswo suchen oder sich solche durch eigene Forschung zurechtlegen, denn in Baumanns-Buch entsteht von diesen wichtigen Perioden, auch nach dem Zusammensuchen der betreffenden Angaben aus den Einzelkapiteln, ein eher entstelltes Bild. Die behandelte Literatur wird den heutigen Leser bestimmt nicht in ihrer ganzen Breite interessieren, aber die herausragenden Gipfel, der eigentliche tschechische Beitrag zur mittelalterlichen europäischen Kultur wie die gotischen Lieder, die Katharinenlegende u.a., verdienen bis heute Bewunderung. Der deutsche Slavist Gerhard Gesemann schrieb im J. 1929: "...die russische Literatur des 19. Jahrhunderts von Puškin bis zu Tolstojs Tode, die polnische Romantik, die südslavische...Volksepiik, die alttschechische Literatur und die tschechische religiöse Bewegung des Mittelalters, das sind die großen Leistungen des slavischen Geistes, der große Tribut an die europäische Gemeinschaft."¹²

A n m e r k u n g e n

1. Vgl. z.B. BALAJKA, B.: Přehledné dějiny literatury, I. Dějiny literatury české a slovenské s přehledem vývojových tendencí světové literatury. Praha 1970
2. TADRA, F.: Kulturní styky Čech s cizinou až do válek husitských. Praha 1897

3. Vgl. ISAČENKO, A.: Začiatky vzdelanosti vo Velkomoravskej ríši. Turč. Sv. Martin 1948; - ZAGIBA, F.: Das Geistesleben der Slawen im frühen Mittelalter. Wien-Köln-Graz 1971
4. Zulezt LUDVÍKOVSKÝ, J.: Kristiánova legenda. Praha 1978 (vgl. die Buchbesprechung von F. V. Mareš in diesem Band)
5. MAREŠ, F. W.: An Anthology of Church Slavonic Texts of Western (Czech) Origin. (Slavische Propyläen, Bd. 127, Fink-Verlag) München 1979
6. DVORNÍK, F.: Svatý Václav. Řím 1968; - FIALA, Z.: Hlavní pramen legendy Kristiánovy. Praha 1974, rez. von LUDVÍKOVSKÝ, J. in Listy filologické 98, 1975, 164-175; - LUDVÍKOVSKÝ, J.: Latinské legendy českého středověku. Sborník prací filos. fak. brněnské university E 18-19, 1973-1974, 267-308
7. Anlässlich des 600-jährigen Jubiläums sind zahlreiche neue Studien erschienen, als bibliophile Neuedition erschien auch 'Vita Caroli Quarti', lat. Text ed. B. RYBA, tschech. Übersetzung J. PAVEL, histor. Studie J. SPĚVÁČEK, Praha 1978
8. Pasionál Přemyslovny Kunhuty - Passionale abbatissae Cunegundis (phot. Edition, kodikol. Einf. E. URBÁNKOVÁ, Studie zum Text und Illuminationen K. STEJSKAL). Praha 1975
9. HRUBÝ, A.: Der Ackermann und seine Vorlage. München 1971 (Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 35)
10. Viel Neues dazu findet man bei STEJSKAL, K., s. Anm.8, und auch in der neuen Publikation des Kollektivs im "Kabinet pro studia Fecká, římská a latinská ČSAV" Antika a česká kultura, Praha 1978
11. Wichtig ist die neue Edition von J. DAŇHELKA, Magistri Iohannis Hus Opera omnia I, Expositiones Bohemicae: Výklady, Praha 1975
12. Slavische Rundschau 1, 1929, 625

Josef Vintr (Wien)

Igor A. MEL'ČUK, *Studies in Dependency Syntax*. Ann Arbor: Karoma Publishers 1979, IX + 163 S.

Der in der Reihe *Linguistica Extranea* als *Studia 2* erschienene Band vereinigt drei Aufsätze des im Jahre 1977 aus der Sowjetunion nach Kanada (Montréal) emigrierten Sprachwissenschaftlers Igor A. Mel'čuk. Wie der Herausgeber Paul T. Roberge in seinem Vorwort bemerkt, stellt sich der Verlag *Karoma Publishers* mit der Herausgabe dieser Studien die Aufgabe, Mel'čuks Konzeption einer Dependenz-Grammatik (als Teil des Gesamtmodells "Bedeutung \Leftrightarrow Text") innerhalb der nordamerikanischen Linguistik die gebührende Aufmerksamkeit zu sichern. Entsprechend dem Umfang des Buches kann dies nur exemplarisch geschehen: vorgestellt werden ein Überblicksartikel ("Dependency Syntax") und zwei Fallstudien ("The Predicative Construction in Dyirbal" und "Types of Surface Syntactic Relations").

In der nur 19 Seiten umfassenden Einleitung über Dependenz-Syntax legt Mel'čuk in stichwortartiger Form die Leitlinien fest:

- Es geht um den Charakter seines Ansatzes, dessen Ziel es ist, **R e l a t i o n e n** zwischen syntaktischen Einheiten anzugeben (und nicht syntaktische Strukturen mit ihren Konstituenten zu generieren);
- Es geht um die Unterscheidung zwischen lexikalischen und nicht-lexikalischen Mitteln der Sprache, sowohl in ihrer semantischen, als auch in ihrer syntaktischen Kapazität, und damit um die **Aussonderung der syntaktischen Mittel** als Objekt der syntaktischen Forschung;
- Es geht um den Begriff der **syntaktischen Struktur**, also um Zweck, Aufbau und Bestandteile jenes Konstruktes, mit dem der Forscher die syntaktische Seite von Sätzen erfaßt;
- Es geht um die Stellung der syntaktischen Repräsentation im Rahmen des Gesamtmodells "Bedeutung \Leftrightarrow Text";
- Es geht schließlich um die Aufspaltung der Darstellung auf syntaktischer Ebene in eine Oberflächen- und eine Tiefenstruktur.

Damit ist der Rahmen abgesteckt, in dem sich Mel'čuks Forschungen bewegen - sein Programm und sein wissenschaftliches Credo zur Syntax.

Die erste Fallstudie "The Predicative Construction in Dyirbal" hat den Untertitel: "Towards the Notions 'Grammatical Subject', 'Transitivity', 'Accusative Case', 'Ergative Construction' and 'Grammatical Voice'". Ausgehend von Robert Dixon, *Dyirbal Language of North Queensland, Cambridge 1972*, demonstriert Mel'čuk, wie er sich den Aufbau eines Begriffssystems von intuitiver Klarheit und definitorischer Strenge vorstellt. Daß es sich beim sprachlichen Material um Dyirbal handelt, scheint von zweitrangiger Bedeutung. An einem aufgelisteten Repertoire von Sätzen, Formen und einigen Regeln der Dyirbal-Grammatik revidiert und ergänzt er zwar bestehende Vorstellungen über diese Sprache, doch steht die Bestimmung und Abstimmung der oben genannten Begriffe deutlich im Zentrum des Interesses (in diesem Sinne werden auch zahlreiche russische Beispiele zur Illustration herangezogen).

Als eine der hervorragenden Linien sei die Konstituierung des **P a t i e n t i v s** als Kasus genannt: in erster Annäherung wird ein eigener "Akkusativ" im Kasussystem ausgemacht, der dann in seiner Funktion als grammatisches Subjekt eines transitiven Verbs mit Referenz auf das "logische Objekt" eben jene Bezeichnung erhält (in

Entsprechung mit der Bezeichnung Ergativ für jenen nicht-nominativen Fall, in dem das grammatische Subjekt eines transitiven Verbs mit Referenz auf das "logische Subjekt" erscheint). Eine andere Linie betrifft das Genus verbi und führt unter Heranziehung von Merkmalbündeln auf verschiedenen linguistischen Ebenen (Morphologie, Aktantenstruktur, kommunikative Struktur) zur Festlegung von vier Genera: active, passive, middle und reciprocal.

Eine besondere Note bekommt die Arbeit durch ein Postscript, in dem Einzelfragen behandelt werden, die im Lauf der Diskussion der noch unveröffentlichten Studie von R. Dixon und A. Wierzbicka aufgeworfen wurden (Einheit von Instrumental und Ergative; Bestimmung von "logischem Subjekt" und "logischem Objekt"; Synonymie zwischen Aktiv- und Passiv-Konstruktionen mit demselben Verb).

Die Studie "Types of Surface Syntactic Relations: Three Distinction Criteria" ist die erweiterte Fassung des bereits 1977 erschienenen Artikels *О типах поверхностно-синтаксических отношений (три критерия различения)* in *Russian Linguistics* 3, 245-270. Hinzugefügt wurde vor allem englisches Material, die Kriterien selbst blieben unverändert. Es sind dies: das semantische Kontrastkriterium, das Substituierbarkeitskriterium (Kunze-Eigenschaft) und das Wiederholbarkeitskriterium - alles der Idee nach Anwendungen von Methoden der Phonologie und Morphologie auf syntaktische Sachverhalte, womit sich wieder Mel'čuks Verfahren zeigt, einmal in die Linguistik eingegangenes möglichst zu nützen, es gleichsam als Prisma zu verwenden, in dem gestellte Fragen sich brechen. Unter der Annahme der Verbreitung der Studie in der ersten Fassung sei hier auf eine genauere Behandlung verzichtet. Wichtig erscheint jedoch der Hinweis darauf, daß einige von Mel'čuk dort herangezogenen Beispiele in einem Artikel des vorliegenden Almanach-Bandes 4 neu aufgegriffen und interpretiert werden (vgl. В.З.Санников, Сочинительные и сравнительные конструкции: их близость, их синтаксическое представление, und seine Fortsetzung in *Wiener Slawistischer Almanach* 5).

Tilman Reuther (Wien)

B I B L I O G R A P H I E

Wolf SCHMID (Hamburg)

MATERIALIEN ZU EINER BITOV-BIBLIOGRAPHIE

VORBEMERKUNG

Andrej Georgievič Bitov (geb. 1937 in Leningrad) gehört zu den Autoren der russischen Gegenwartsliteratur, die eine grundlegende ästhetische Erneuerung der erzählenden Prosa durchsetzten. Die innovatorische Poetik, die sich seit Mitte der fünfziger Jahre immer deutlicher herauskristallisiert, hat in Bitovs Erzählkunst den wohl prägnantesten Ausdruck gefunden. Gleichwohl ist Bitovs Werk im Westen auch bei Kennern der Sowjetliteratur immer noch weniger bekannt als etwa das Oeuvre von Trifonov oder Rasputin. Übersetzungen in westliche Sprachen liegen kaum vor. Und die Literaturwissenschaft hat von Bitov bislang so gut wie keine Notiz genommen. In der Sowjetunion wird Bitov zumindest von den Liebhabern der neuen Prosa hoch geschätzt. Doch fehlt es auch dort an bibliographischer Erfassung, die dem Wissenschaftler den Zugang erleichterte. Diese Lücke zu schließen ist das Ziel der vorgelegten Materialien.

Der Titel deutet an, daß Vollständigkeit nicht erreicht werden konnte. Dieser Mangel mag zumindest teilweise dadurch ausgeglichen werden, daß die gesammelten Sekundärtitel mit wenigen Ausnahmen auf die in ihnen behandelten Werke und Aspekte hin ausgewertet wurden. Außerdem konnten Informationen verwertet werden, die Bitov in persönlichen Gesprächen gegeben hat. So sind die ursprünglich von ihm konzipierten Werktitel verzeichnet, wenn diese im Druck - auf Wunsch der jeweiligen Redaktion - durch andere Versionen ersetzt wurden.

Das Verzeichnis der Primärliteratur beschränkt sich für die belletristischen Werke auf Sammelbände und selbständige Veröffentlichungen. Hinter den Einzelwerken ist in Klammern das Entstehungsjahr angegeben und in einer Reihe von Fällen die Zeitschrift der Erstveröffentlichung, gegebenenfalls auch der abweichende Titel der Zeitschriftenversion. Auf systematisches Erfassen aller Erstveröffentlichungen sowie jener Erzählungen, die nur in einer Zeitschriftenversion vorliegen und später weder in einen Sammelband aufgenommen noch in selbständig erschienene Werke eingearbeitet wurden, mußte verzichtet werden.

Für hilfreiche Unterstützung bei den Recherchen danke ich meinen Mitarbeiterinnen Karin Clausen, Sigrid Fehling, Ursula Henninger und Ursula Renner. Herrn Dr. Jacob vom Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR gilt mein Dank für die freundliche Information über die in der DDR erschienenen Übersetzungen.

I. WERKE VON ANDREJ GEORGIEVIČ BITOV

SAMMELBÄNDE UND SELBSTÄNDIGE VERÖFFENTLICHUNGEN

1. BOL'ŠOJ ŠAR. Moskva/Leningrad, "Sovetskij pisatel'" 1963, 216 S.
Inhalt:
 2. Odná strana. Putešestvie Borisa Murašova (1960), S.5-104 (= Nr.14,28,53).
 3. Babuškina piala (1958), S.107-115.
 4. Fig (1959), S.116-123 (= Nr.21).
 5. Solnce (1959), S.124-129.
 6. Inostrannyj jazyk (1959), S.130-139.
 7. Ženy net doma (1960), S.140-149.
 8. Strašnaja sila (1961), S.150-166.
 9. Dver' (1960), S.167-181 (= Nr.23,39; enthalten in Nr.33).
10. Jubilej (1960), S.182-195.
11. Bol'šoj šar (1961), S.196-214 (= Nr.19,31; dt.Übers.: Nr.71,73).
Rez.: Nr.96,101,102,153,157.
12. TAKOE DOLGOE DETSTVO. Povest' (Zs.-Version in Junost' 1964, H.11). Moskva/Leningrad, "Sovetskij pisatel'"1965, 206 S. (= Nr.52)
Rez.: Nr.107,118,119,130,151.
13. DAČNAJA MESTNOST'. Povesti. Moskva, "Sovetskaja Rossija" 1967, 224 S.
Inhalt:

(Vera Panova: Neskol'ko naputstvennych slov [= Nr.135])

 14. Odná strana (1960), S.5-69 (= Nr.2,28,53).
 15. Putešestvie k drugu detstva (1963-65), S.71-128 (= Nr.29,54).
 16. Sad (1962-63), S.129-186 (= Nr.40, s.Nr.33).
 17. Žizn' v vetrenuju pogodu. Dačnaja mestnost' (1963-64), S.187-222 (= Nr.34; dt. Übers.: Nr.71).
Rez.: Nr.77,78,111.
18. APTEKARSKIJ OSTROV. Leningrad, "Sovetskij pisatel'" 1968, 248 S.
Inhalt :
 19. Bol'šoj šar (1961), S.5-23 (= Nr.11,31; dt. Übers.: Nr.71, 73).
 20. Aptekarskij ostrov (lt. Auskunft des Autors ursprüngl. Titel: No-ga) (= Nr.30).
 21. Fig (1959), S.43-50 (= Nr.4).
 22. Bezd'el'nik (1961-62), S.51-58.

23. Dver' (1960), S.86-100 (= Nr.9,39; enthalten in Nr.33).
24. Penelopa (1962), S.101-126.
25. Infant'ev (1961-1965), S.127-146 (= Nr.43).
26. Narisuem - budem žit'. Kinopovest', S.147-247.

Rez.: Nr.92, 128.

27. PUTEŠESTVIE K DRUGU DETSTVA. Leningrad 1968.

Inhalt:

28. Odná strana. Putešestvie mladogo čeloveka (1960), S.8-71, (= Nr.2, 14, 53).-
29. Putešestvie k drugu detstva. Naša biografija (1963-65), S.74-127 (= Nr.15,54).
30. No-ga (1962), S.130-142 (= Nr.20).
31. Bol'šoj šar (1961), S.143-155 (= Nr.11,19; dt.Übers.: Nr.71,73).

32. OBRAZ ŽIZNI. Povesti. Moskva, "Molodaja gvardija" 1972, 288 S.

Inhalt:

33. Sad (1960-63), S.5-69 (= Nr.9,23 verbunden mit Nr.16).
34. Žizn' v vetrenuju pogodu. Dačnaja mestnost' (1963-64), S.73-105 (= Nr.17; dt.Übers.: Nr.72).
35. Koleso. Zapiski novička (1969-1970), S.107-163 (= Nr.56).
36. Uroki Armenii (1967; Zs.-Version in družba narodov 1969, H.9 mit Untertitel Sentimental'noe putešestvie), S.165-285 (= Nr.55,59; dt. Übers.: Nr.74).

Rez.: Nr. 94,103,150,156.

37. DNI ČELOVEKA. Povesti. Moskva, "Molodaja gvardija" 1976, 352 S.

Inhalt:

38. Rol'. Roman-punktir, S.5-190, besteht aus:
 39. Dver' (1960), S.5-14 (= Nr.9,23; enthalten in Nr.33).
 40. Sad (1962-63), S.15-71 (= Nr.16,33).
 41. Tretij rasskaz (u.d.T. Obraz in Zvezda 1973, H.12), S.72-99.
 42. Les (1965-1972; u.d.T. Uletajuščij Monachov in Zvezda 1976, H.8), S.100-176.
 43. Infant'ev (1961-1965), S.177-190 (= Nr.25).
 44. Molodoj Odoevcev, geroj romana (1964-1970)(= Nr.66), besteht aus:
 45. Kavaler soldatskogo Georgija (u.d.T. Soldat in Zvezda 1973, H.7), S.193-219 (= Nr.61).
 46. Neljubimaja Al'bina, S.220-236.
 47. Mif o Mitišat'evе, S.237-250.
 48. G-ža Bonas'e. Čto budet..., S.251-259.
 49. Professija geroja, S.260-282.
 50. Pticy, ili Novye svedenija o čeloveke (1971-75), S.283-346.
(Nachwort: Vladimir Gusev, Sovest' i dni čeloveka, S.347-350 [= Nr.91])

Rez.: Nr.95,97.

51. SEM' PUTEŠESTVIJ. Leningrad, "Sovetskij pisatel'" 1976, 592 S.
Inhalt:
52. Takoe dolgoe detstvo. Prizyvnik (lt. Auskunft des Autors ursprüngl. Titel: Prizyvnik. Junošeskij roman) (1959-61), S.5-134 (= Nr.12).
53. Odna strana. Putešestvie molodogo čeloveka (1960 S.135-200 (= Nr. 2,14,28).
54. Putešestvie k drugu detstva. Naša biografija (1963-65), S.201-260 (= Nr.15,29).
55. Uroki Armenii. Putešestvie v nebol'suju stranu (lt. Auskunft des Autors ursprüngl. Untertitel: Putešestvie iz Rossii) (1967-68), S.261-398 (= Nr.36,59; dt.Übers.: Nr.74).
56. Koleso. Zapiski novička (1969-70; Zs.-Version in Avrora 1971, H.9), S.399-468 (= Nr.35).
57. Azart. Iznanka putešestvija (lt. Auskunft des Autors ursprüngl. Titel: Naš čelovek v Chive, ili Obosnovannaja revnost') (1971-72), S.469-522.
58. Vybory natury. Tri gruzina (lt. Auskunft des Autors ursprüngl. Titel: Tri gruzina. Portrety na fone) (1971-73), S.523-591.
- Rez.: Nr.95,97
59. UROKI ARMENII. Erevan, "Sovetakan groch" 1978, 184 S.
(= Nr. 36,55; dt. Übers.: Nr.74).
60. PUŠKINSKIJ DOM. (1971) Ann Arbor/Michigan, "Ardis" 1978, 412 S.
In den Roman sind in leicht veränderter Form und mit anderen Titeln folgende früher veröffentlichte - z.T. scheinbar nicht-fiktionale, literaturkritische - Werke eingegangen, in denen als (fiktives und keineswegs den abstrakten Autor repräsentierendes) Subjektprisma jeweils der "Held des Romans", der Literaturwissenschaftler Lev Nikolaevič Odoevcev, figuriert:
61. Soldat. Iz vospominanij o semejstve Odoevcevych.-In: Zvezda 1973, H.7, S.24-40 (= Nr.45).
62. Čto bylo, čto est', čto budet... Istorija odnoljuba. Povest'. - In: Avrora 1975, H.1, S.25-44.
63. Achilles i čerepacha. - In: Literaturnaja gazeta, 22.1.1975.
64. Pod znakom Al'biny. Iz chroniki semejstva Odoevcevych.- In: Družba narodov 1975, H.7, S.89-99 (dt. Übers.: Nr.75).
65. Tri "proroka". - In: Voprosy literatury 1976, H.7, S.145-174.
Vgl. dazu die Antworten auf die Enquete Nužny li v literaturovedenii gipotezy? (= Nr.132).
66. Molodoy Odoevcev, geroj romana (= Nr.44).

Rez.: 114,146.

FILMSZENARIUM

67. Zapovednik. Kinomelodrama (1972-75). - In: Iskusstvo kino 1977, H.8, S.159-191 (=Szenarium für den Spielfilm V četverg i bol'she nikogda. Regie: Anatolij Efros).

NICHT-FIKTIONALE LITERATURWISSENSCHAFTLICHE ABHANDLUNGEN

68. [Diskussionsbeitrag zu:] Razgovor idet o rasskaze. - In: Literaturnaja Rossiija, 21.8.1964 und 25.9.1964.
69. Granicy žanra. - In: Voprosy literatury 1969, H.7, S.72-76.
70. Dlja kogo pišet kritik? - In: Voprosy literatury 1976, H.3, S.76-82.

ÜBERSETZUNGEN VON WERKEN BITOVŠ INS DEUTSCHE

71. Der große Luftballon (= Übers. von Nr.11,19,31). - In: Lothar Kaempfe (Hrsg.), Die verbotene Frucht. Erzählungen über Kinder, Berlin (Ost) 1972, S.452-468.
72. Leben im windigen Wetter (= Übers. von Nr.17,34). - In: Helen von Ssachno (Hrsg.), Russische Prosa Heute, München 1972, S.363-413.
73. Der große Luftballon (= Übers. von Nr.11,19,31). - In: Herbert Krempien (Hrsg.), Musik auf dem Bahnhof. 14 neue sowjetische Erzähler, Berlin (Ost) 1974, S.265-278.
74. Armenische Lektionen. Reisebilder (= Übers. von Nr.36,55, 59), Berlin (Ost) 1975.
75. Im Zeichen Albinas. Aus der Chronik der Familie Odojewzew (= Übers. von Nr.64). - In: Sowjetliteratur 1976,H.10, S.42-55.

II. LEXIKONARTIKEL, LITERATURKRITISCHE UND LITERATURWISSENSCHAFTLICHE ABHANDLUNGEN ÜBER BITOVŠ WERKE

76. ANAŠENKOV, B.: "Vyedennoe jajco. Seredina. Seredina..." - In: Literaturnoe obozrenie 977, H.1, S.59-61.
Über Nr.42.
77. ANNINSKIJ, L.: Točka opory. - In: Don 1968, H.6.
Über Nr.13.
78. ANNINSKIJ, L.: Složnost' mirooččuščeniija. - In: Literaturnaja gazeta, 17.4.1968.
Über Nr.13.

79. ANTOPOL'SKIJ, L.: Nužnoe slovo. Nравstvenno-filosofskie poiski sovremennoj prozy. - In: Voprosy literatury 1975, H.10, S.73-102.
S.89-92 Über Bitovs Personen als "obraznye sistemy",
Über Nr.41, 45, 62.
80. APUCHTINA, V.A.: Sovremennaja sovetskaja proza. 60-e - načalo 70-ch godov, M. 1977.
S.20,24,26.
81. BELAJA, G.A.: [Stichwort:] Bitow, Andrej Georgiewitsch. - In: Handbuch der Sowjetliteratur. 1917-1972, Leipzig 1975, S.193f.
82. BELAJA, G.A.: Roždenie novych stilevyh form kak process preodolenija "nejtral'nogo" stilja. - In: Mnogoobrazie stilej sovetskoj literatury. Voprosy tipologii, M.1978, S.460-485.
S.476 Über Bitovs stilistische Entwicklung.
83. BOČAROV, A.G.: Trebovatel'naja ljubov'. koncepcija ličnosti v sovremennoj sovetskoj proze, M.1977.
S.4,206 (Über Nr.17,36,62), 226,286,311 (Über Nr.44, 60).
84. BROVMAN, G.A.: Problemy i geroi sovremennoj prozy. Kritičeskoe obozrenie, M.1966.
Über Nr.12 Kap.5,1: Preodolenie infantil'nosti i formirovanie charaktera: Takoe dolgoe detstvo.
85. BROWN, Deming: Narrative Devices in the Contemporary Soviet Russian Short Story: Intimacy and Irony. - In: American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. Vol.II. Literature and Folklore, The Hague 1973, S.53-74.
S.54f. Über Nr.7, S.56 Über Nr.12.
86. BROWN, Deming: Soviet Russian Literature since Stalin, Cambridge 1978.
S.151,181,187,192-197 (Über Nr.1,12,15,17,24), 210,216, 305.
87. ČHAJLOV, A.: Grani rasskaza. - In: Žanrovo-stilevyje iskanija sovremennoj sovetskoj prozy, M.1971, S.200-231.
S.202,204,218f.,220.
88. ČHMEL'NICKAJA, T.: Zapasniki duši. - In: Literaturnaja gazeta, 19.5.1966.
Über Nr.24.
89. ČHMEL'NICKAJA, T.: Meždu pomyslom i postupkom. O psihologičeskoj proze. - In: V seredine semidesjatyh. Literatura našich dnejj, L. 1977, S.199-224.
S.200-209 Über Bewußtseinsdarstellung in Nr.17,16,22,24, 15,35,36,41,62.
90. ČIŽKOVÁ, Marta. [Stichwort:] Bitov, Andrej Georgievič, - In: Slovník spisovatelů. Sovětský svaz. Bd.1, Praha 1977, S.230f.

91. DEDKOV, I.: Sladkie, sladkie slezy... - In: Literaturnoe obozrenie 1977, H.1, S.57-59.
Über Nr.33,41,42.
92. DROZDOV, I.: S samoj pristrastnoj ljubov'ju. - In: Ogonek 1969, H.19, S.24.
Über Nr.18.
93. ÉL'SBERG, Ja.E.: O stilevykh iskanijach v sovremennoj russkoj proze, M.1966.
S.17f.
94. ÉL'SBERG, Ja.E.: Kul'tura pereživanija mira. - In: Literaturnoe obozrenie 1973, H.10, S.40-44.
Über Nr.32; gegen Rez. Nr.150.
95. ÉPŠTEJN, M.: Vremja samopoznanija. - Družba narodov 1978.
Über Nr.37,51.
96. ERMILOV, V.: Budem točnymi. - In: Literaturnaja gazeta, 16.4.1964.
Über Nr.1; kritisch gegen Rez. Nr.157.
97. EROFEEV (Jerofiejew), V.: Andrzej Bitow albo jeszcze raz mądremu biada. - In: Twórczość 1978, H.2, S.141-144.
Über Nr.37,51.
98. FILJUŠKINA, S.: Ispytanie povsednevnost'ju. - In: Literaturnaja gazeta, 10.4.1974.
Über Nr.41.
99. GEJDEKO, V.: Ot opisanija k osmysleniju. Zametki o sovremennom rasskaze. - In: Sibirskie ogni 1965, H.3, S.173-180.
Über Nr.7.
100. GIRŠMAN, M.M. - KUZIN, S.V.: Osobennosti avtorskoj pozicii i organizacija povestvovanija v rasskaze A.Bitova "Soldat". - In: Voprosy russkoj literatury 1977, H.1, S.69-76.
Über Nr.45 (= Nr.61), 36 (S.73), 62 (S.69,75f.).
101. GRINBERG, I.: "A rasti emu - v nebo..." - In: Literaturnaja gazeta, 19.1.1965.
Über Nr.1,12.
102. GULIA, G.: Kak že byt' s jumorom? Vopros Vsevolodu Voevodinu. - In: Literaturnaja gazeta, 2.4.1964.
Über Nr.1; gegen Rez. Nr.157.
103. GUSEV, V.: Iskusstvo, analiz, poisk. - In: Družba narodov 1973, H.5, S.277-279.
Über Nr.32.
104. GUSEV, V.: V predčuvstvii novogo, M. 1974.
S.162 Über Gattungsproblem bei Bitov.
105. GUSEV, V.: Sovest' i dni čeloveka. - Nachwort zu Nr.37, S.347-350.

106. HAGER, Regina : [Stichwort:] Bitov (Bitow), Andrej Georgievič.-In: Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 1, Leipzig 1977, S.211.
107. IVANOVA, L.: Rasstavanie s detstvom. - In: Moskva 1965, H.8, S.200-202.
Über Nr.12.
108. IVASČENKO, V.: in Junost' 1968, H.5.
109. JAKIMENKO, L.: Na dorogach veka. Aktual'nye voprosy sovet-skoj literatury, M. 1978.
S.456 über Nr.18. Gegen Rez. Nr.92.
110. JOVANOVIĆ, Milivoje: Novosti ruske proze. - In: Književne novine, 5.4.1977.
111. KAMJANOV, V.: [über Nr.13]- In: Literaturnaja Rossija 1968.
112. KAMJANOV, V.: Evklidu - Evklidovo. Iz žizni "molodoj prozy." - In: Voprosy literatury 1969, H.4, S.26-47.
S.36-42 über Nr.17.
113. KANTOROVIČ, V.: Zametki pisatelja o sovremennom očerke, M. 1973.
S.128-135 (Esseistskij stil' v proze) über Nr.35,36.
114. KARABIČEVSKIJ, Ju.: Točka boli. O romane Andreja Bitova "Puškinskij dom". - In: Grani Jg.32/1977, H.106, S.141-203.
115. KASACK, Wolfgang: [Stichwort:] Bitov, Andrej Georgievič. - In: W.K., Lexikon der russischen Literatur ab 1917, Stuttgart 1976, S.57f.
116. KASPER, Karlheinz: Entwicklung und Leistung des Genres der Erzählung in der sowjetischen Literatur 1945-1975. - In: Zs. f. Slawistik Bd.22/1977, S.733-739.
S.734 über Nr.68,69; S.738 über Nr.36.
117. KASPER, Karlheinz: Multinationale sowjetische Erzählung 1945 - 1975, Berlin (Ost) 1978.
S.112-117 über Nr.15,24,2,17,69,36.
118. KLADO, N.: "Osoboe sostojanie" geroja.- In: Literaturnaja Rossija, 5.2.1965.
Über Nr.12.
119. KLADO, N.: Pjat'sot strok umilenija. - In: Literaturnaja Rossija, 20.8.1965.
Über Nr.12; gegen Rez. Nr.130.
120. KOVSKIJ, V.: Žizn' i stil'. Obraz mladogo čeloveka i chudo-zestvenno-stilevye iskanija prozy 60-ch godov. - In: Žanrovo-stilevye iskanija sovremennoj sovetskoj prozy, M.1971, S.266-307.
S.268.

121. KOŽEVNIKOVA, N.A.: O tipach povestvovanija v sovjetskoj proze. - In: Voprosy jazyka sovremennoj russkoj literatury, M.1971, S.97-163.
S.149f. Über Nr.2 (rublenaja fraza bei Tendenz zu neutralen lexikalischen Mitteln; logische Sprünge und Brüche zwischen den Sätzen; rhetorischer, buchsprachlicher Charakter der rublenaja proza); S.158f. über Nr.12 (verschleierte Subjektivität des Erzählens); S.160 über Nr.16 (nesobstvenno-avtorskoe povestvovanie ohne Hinweis auf Trägerinstanz der im objektiven Erzählen fremden Stilmittel); S.162 über Nr.12 (Einfärbung des Erzählens durch lediglich eine Person).
122. KOŽEVNIKOVA, N.A.: Otrazhenie funkcional'nych stilej v sovjetskoj proze. In: Voprosy jazyka sovremennoj russkoj literatury, M.1971, S.222-300.
Über Nr.15 (S.267,272), Nr.12 (S.279), Nr.16 (S.299).
123. KOŽEVNIKOVA, N.A.: O sootnošenii reči avtora i personaža. - In: Jazykovye processy sovremennoj russkoj chudožestvennoj literatury. Proza, M.1977, S.7-98.
S.13 über Nr.12,16; S.21 über Nr.16 (personale, subjektive, nicht auktorial korrigierte Erzählperspektive); S.22 über Nr.12 (Divergenz der Wertungen in den sukzessiven personalen Perzeptionen ein und desselben Wahrnehmungsgegenstandes); S.30 über Nr.15 (Integration fiktiver Dokumente in den fiktionalen Text); S.32 über Nr.16,17 (unmittelbare, nicht angezeigte Einführung in die Subjektsphäre der Person, deren Perspektive das Erzählen organisiert); S.35 über Nr.16 (unerwarteter Übergang von auktorialer Darstellung zu personaler Wahrnehmung dritter Personen); S.37 über Nr.16 (Übergang von Dialog zu nesobstvenno-prjamaja reč'); S.49f. über Nr.12 (nesobstvenno-prjamoj dialog mit ausgelassenen Repliken); S.51 über Nr.12 (personale Wahrnehmung fremder schriftlicher Rede); S.53 über Nr.12 (Vermischung normativer und charakterologischer Stilmerkmale im personalen Erzählen); S.80 über Nr.16 (Gestaltung der personalen Redeperspektive durch Konstruktionen der Umgangssprache bei minimaler Verwendung lexikalischer Mittel).
124. KOŽINOV, V.: Sovremennost' iskusstva i otvetstvennost' čeloveka. - In: Moskovskij komsomolec, 7.5.1966.
125. KUBAT'JAN, G.: Nauka putešestvij i nauka ljubvi. - In: Literaturnaja Armenija 1970, H.6, S.85-89.
Über Nr.36.
126. LANŠČIKOV, A.P.: Voprosy i vremja, M.1978.
S.37-42 über Nr.2,15,16,17.
127. LATCHINIAN, Adelheid: Probleme der sowjetischen Erzählung im Zeitraum von 1957-1969. Versuch einer Typologie, Diss. Leipzig 1970.
S.13,15.

128. LISICKIJ, S.: Stydlivaja nevinnost'. - In: Žurnalist 1969, H.2, S.58-60.
Über Nr.18.
129. MARČENKO, A.: "Metalličeskij vkus podlinnosti"... - In: Literaturnaja gazeta, 3.10.1973
Über Nr.15,17,35,36,61; gegen Rez. Nr.142.
130. MITIN, G.: Proščanie s detstvom. - In: Smena 1965, H.12.
Über Nr.12; gegen Rez. Nr.118.
131. MOTJAŠOV, I.: Otvetstvennost' chudožnika. Zametki kritika. - In: Voprosy literatury 1968, H.12, S.3-32.
Auseinandersetzung mit Rez. Nr.77 (S.10-16).
Über Nr.15 (S.11-17), 17 (S.14f.).
132. Nužny li v literaturovedenii gipotezy: Antworten von G.Asatiani, S.Bočarov, B.Bursov, L.Ginzburg, Ja.Gordin, N.Dolinina, V.Kamjanov, A.Kušner, D.Maksimov, M.Nol'man, Vladimir Ognev, L.Ozerov, K.Pigarev, St.Rassadin, B.Sarnov, B.Sluckij, V.Turbin, T.Cjavlovskaja, A.Čičerin, N.Ėjdel'man. - In: Voprosy literatury 1977, H.2, S.82-112.
Über Nr.65.
133. OGNEV, O.V.: Prozaičeskaja miniatura kak žanr. - In: Problemy literaturnych žanrov. Materialy vtoroj naučnoj mežvuzovskoj konferencii 30 sentjabrja - 4 oktjabrja 1975 goda, Tomsk 1975, S.190-192.
134. OSKOČKIJ, V.: Aleksej Monachov na randevu. - In: Literaturnoe obozrenie 1977, H.1, S.55-57.
Über Nr.33,41,42.
135. PANOVA, V.: Neskol'ko naputstvennyh slov [= Vorwort zu Nr.13]. - In: [Nr.13], S.3f.
136. PANKOV, A.V.: Proza-1976, M.1977 (= Novoe v žizni, nauke, tehnike. Serija "Literatura", Jg.1977, H.9) .
S.35-44 Über Helden in Nr.17,41,42,45.
137. PROTČENKO, V.I.: Povest' 60-ch - načala 70-ch godov. - In: Sovremennaja russkaja sovetskaja povest', L.1975, S.161-223.
S.166 über Nr.17.
138. RODNJANSKAJA, I.B.: Obraz i rol'. - In: Sever 1977, H.12, S.111-119.
Über Nr.7,9,11,15,16,17,20,22,24,35,36,38,41,42,43,44,50,58.
139. RODNJANSKAJA, I.B.: [Stichwort:] Bitov, Andrej Georgievič. - In: Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija, Bd.9, M.1978, Spalte 130f.
140. ROMENEC, M.V.: Problema gumanizma v sovremennom russkom rasskaze, Čarkov 1969.
S.28f. über Nr.11, S.29f. über Nr.7.

141. RYBAL'ČENKO, T.L.: Besfabul'nyj rasskaz 60-ch godov i razvitie sovremennoj povesti. - In: Problemy literaturnych žanrov. Materialy vtoroj naučnoj mežvuzovskoj konferencii 30 sentjabrja - 4 oktjabrja 1975 goda. Tomsk 1975, S.180-183.
Über Nr.4,24,7,17,16.
142. SACHAROV, V.: Alchimija prozy. - In: Literaturnaja gazeta, 3.10.1973.
Über Nr.22,24,35,36,61. Dagegen vgl. Rez. Nr.129.
143. SCHMID, Wolf: Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa. - In: Wiener slawistischer Almanach Bd.4(1979), S.55-93.
Über das "putešestvie" bei B.; über Nr.1,13,18,51;
Über B.s quasi-wissenschaftliche Abhandlungen, insbes. Nr.65; über die Entauktorialisierung durch Erzählerkommentar in Nr.17.
144. SCHMID, Wolf: Andrej Bitovs "Leben im windigen Wetter" als Fibel des Verfremdens. - In: Wiener slawistischer Almanach Bd.5(1980).
Über Nr.17.
145. SSACHNO, Helen von: [Vorwort zu:] H.v.S. (Hrsg.), Russische Prosa Heute, München 1972, S 27f.
Über Nr.17.
146. SSACHNO, Helen von: Formkünste sind dem Zensor suspekt. Andrej Bitovs Roman "Das Puschkin-Haus" erschien in Amerika. - In: Süddeutsche Zeitung, 10.1.1979.
147. SSACHNO, Helen von: Metropol feiert Premiere. - In: Süddeutsche Zeitung, 8.8.1979.
148. [ŠUBIN, Ě.A. in:] Russkij sovetskij rasskaz. Očerki istorii žanra, L.1970, S.672-674.
Über "bessobytnost'" der Fabel, chronologisches Prinzip des Sujets in Nr.4,5,6,7,10,15.
149. ŠUBIN, Ě.A.: Sovremennij russkij rasskaz. Voprosy poetiki žanra, L.1974.
S.116-119 über "besfabul'nost'" und "bessobytnost'" in Nr.1,4,5,6,7,10,15.
150. TREFILOVA, G.P.: Rabočij moment. - In: Literaturnoe obozrenie 1973, H.10, S.40-43.
Über Nr.32-36. Vgl. dagegen Rez. Nr.94.
151. TRIFONOV, Ju.V.: [Über Nr.1] in: Junost' 1964, H.4, S.74.
152. TURBIN, V.N.: Listopad po vesne. - In: Novyj mir 1972, H.4, S.259-264.
Über Nr.35 (Reise als Motivierung für verfremdende, die inerte ganzheitliche Weltwahrnehmung destrukturierende fragmentarische Perzeptionen).

153. TURKOV, A.: Protivnik pritaivšegosja sna. - In: Molodaja gvardija 1964, H.8, S.309-312.
Über Nr.1, insbes. über Nr.2 (verfremdende Deskription aus der Perspektive des Kindes; alltägliche Reise als "otkrytie mira", als Mittel "promyt' čeloveku glaza, čtoby on zanovo uvidel daze to, k čemu uspel privyknut' doma").
154. TVRDIKOVÁ, Sylva: Modifikace hrđiny a žánru. Andrej Bitov. - In: Bulletin ruského jazyka a literatury Bd.20/1976, S.49-58.
Über Nr.15,24,35,36,61 (Erneuerung der Gattungsform des rasskaz und der povest' durch Einführen von "vnesjužetnye élementy" - wie lyrische Digressionen - und nicht-fiktionalem Material; Prinzip der Collage).
155. UGREŠIĆ, Dubrovka: in: Književna smotra 1976, H.25.
156. URBAN, A.: V nastojaščem vremeni. - In: Zvezda 1973, H.7, S.214-216.
Über Nr.32.
157. VOEVODIN, V.: Otvetstvennost' talanta. - In: Literaturnaja gazeta, 24.3.1964.
Über Nr.1, insbes. über Nr.2,3,6,9. Dagegen vgl. Rez. Nr.96,102.
158. VOEVODIN, V.: Na melkovod'e. - In: Literaturnaja gazeta, 24.3.1964.
Über Nr.1, insbes. über Nr.2,3,6,9. Dagegen vgl. Rez. Nr.96,102.
159. ZOLOTUSSKIJ, I.: Teplo dobra, M.1970.
S.192-198 (Kap. "Ostriem vnutr'") über Nr.16,17 (äußere Welt als Vorwand für "issledovanie duši"; Analyse des Innern in Zeitlupentechnik: "glaz anatomiruet rost duši").
160. ZOLOTUSSKIJ, I.: Poznanie nastojaščego. - In: Voprosy literatury 1975, H.10, S.3-37.
Über Bitovs "raskrepoščenie žanra očerka" am Beispiel von Nr.36 (S.19-24); über den "mechanizm nabljudenija" (S.23f.), über Nr.16 und 17 (S.23), 35,45 und 62 (S.20).

WERKREGISTER

In Versalien erscheinen die Titel der Sammelbände und der selbständig erschienenen Einzelwerke. Die Zahlen bezeichnen die Nummern der Bibliographie, dabei verweisen die kursiven Ziffern auf Abhandlungen über die genannten Werke.

- Achilles i čerepacha
63
siehe auch Puškinskij dom
- APTEKARSKIJ OSTROV
18, 92, 109, 128
- Aptekarskij ostrov
= No-ga
20, 30, 138
- ARMENISCHE LEKTIONEN
siehe: Uroki Armenii
- Azart. Iznanka putešestvija
=Naš čelovek v Chive
ili Obosnovannaja rev-
nost'
57
- Babuškina piala
3, 157
- Bezdel'nik
22, 89, 138, 142
- BOL'ŠOJ ŠAR
1, 96, 101, 102, 149, 151,
157
- Bol'šoj šar
11, 19, 31, 71, 73, 138, 140
- Čto bylo, čto est', čto budet..
Istorija odnoljuba. Povest'.
62, 79, 83, 89, 100, 160
siehe auch: Puškinskij dom
- DAČNAJA MESTNOST'
13, 77, 78, 111
- Dačnaja mestnost'
siehe: Žizn' v vetrenuju
pogodu. Dačnaja mestnost'.
- Dlja kogo pišet kritik?
70
- DNI ČELOVEKA
37, 95, 97
- Dver'
9, 23, 33, 39, 138, 157
siehe auch: Sad
siehe auch: Rol'. Roman-
punktir.
- Fig
4, 21, 141, 148, 149
- Granicy žanra
69, 118, 117
- Der große Luftballon
siehe: Bol'šoj šar
- G-ža Bonas'e. Čto budet..
48
siehe auch: Molodoj Odo-
evcev, geroj romana
siehe auch: Puškinskij dom
- Im Zeichen Albinas
siehe: Pod znakom Al'biny
- Infant'ev
25, 43, 138
siehe auch: Rol'. Roman-
punktir.
- Inostrannyj jazyk
6, 148, 149, 157
- Jubilej
10, 148, 149
- Kavaler soldatskogo Georgija
= Soldat. Iz vospominanij
o semejstve Odoevcevyh.
45, 79, 100, 129, 136, 142,
154, 160
- Koleso. Zapiski novička.
35, 56, 89, 113, 129, 138,
142, 150, 152, 154, 160
- Leben im windigen Wetter
siehe: Žizn' v vetrenuju
pogodu. Dačnaja mestnost'.

- Les**
= Uletajuščij Monachov
42, 76, 91, 134, 136, 138,
siehe auch: Rol'. Roman-
punktir.
- Mif o Mitišat'eve**
47
siehe auch: Molodoy Odoevcev,
geroj romana
siehe auch: Puškinskij dom
- Molodoy Odoevcev, geroj romana**
44, 66, 83, 112, 138
siehe auch: Puškinskij dom
- Narisuem - budem žit'. Kinopovest'**
26
- Naš čelovek v Chive, ili Obosno-
vannaja revnost'**
siehe: Azart. Iznanka pute-
šestvija
- Neljubimaja Al'bina**
46
siehe auch: Molodoy Odoevcev,
geroj romana
siehe auch: Puškinskij dom
- No-ga**
siehe: Aptekarskij ostrov
- Obraz**
siehe: Tretij rasskaz
- OBRAZ ŽIZNI**
32, 94, 103, 150, 158
- Odna strana**
= Odna strana. Putešestvie
Borisa Murašova.
= Odna strana. Putešestvie
molodogo čeloveka.
2, 14, 28, 53, 117, 121, 126,
153, 157
- Penelopa**
24, 86, 88, 89, 117, 138, 141,
142, 154, 158
- Pod znakom Al'biny**
64, 75
siehe auch: Puškinskij dom
- Prizyvnik. Junošeskij roman**
siehe: Takoe dolgoe detstvo
- Professija geroja**
49
siehe auch: Molodoy Odoev-
cev, geroj romana
siehe auch: Puškinskij dom
- Pticy, ili Novye svedenija o
čeloveke**
50, 138
- PUŠKINSKIJ DOM**
60, 83, 114, 146
- PUTEŠESTVIE K DRUGU DETSTVA**
27
- Putešestvie k drugu detstva
= Putešestvie k drugu
detstva. Naša biografija.**
15, 29, 54, 88, 89, 117,
122, 123, 126, 129, 131,
138, 148, 149, 154
- Razgovor idet o rasskaze**
68, 116
- Rol'. Roman-punktir.**
38, 138
- Sad**
16, 33, 40, 89, 91, 121,
122, 123, 126, 134, 138,
141, 150, 159, 160
siehe auch: Rol'. Roman-
punktir.
- SEM' PUTEŠESTVIJ**
51, 95, 97
- Soldat. Iz vospominanij o
semejstve Odoevcevych**
siehe: Kavaler soldatskogo
Georgija
- Solnce**
5, 141, 148, 189
- Strašnaja sila**
8
- TAKOE DOLGOE DETSTVO**
= Prizyvnik. Junošeskij
roman.
= Takoe dolgoe detstvo
Prizyvnik.
12, 52, 84, 85, 86, 101,
107, 118, 119, 121, 122,
123, 130

- Tretij rasskaz
= Obraz
41, 79, 89, 91, 98,
134, 136, 138
- Tri gruzina. Portrety na fone
siehe: Vybor natury. Tri
gruzina.
- Tri "proroka"
65, 132
siehe auch: Puškinskij dom
- Uletajuščij Monachov
siehe: Les
- UROKI ARMENII
= Uroki Armenii. Pute-
šestvie iz Rossii.
= Urok Armenii. Pute-
šestvie v nebol'šuju
stranu.
- = Uroki Armenii. Senti-
mental'noe putešestvie.
36, 55, 59, 74, 83, 89, 94,
100, 103, 113, 116, 117,
125, 129, 138, 142, 150,
154, 156, 160
- Vybor natury. Tri gruzina
= Tri gruzina. Portrety na
fone.
58, 138
- Zapovednik. Kinomelodrama
67
- Ženy net doma
7, 85, 99, 138, 140, 141,
149
- Žizn' v vetrenuju pogodu.
Dačnaja mestnost'
17, 34, 72, 83, 86, 89,
112, 117, 123, 126, 129,
131, 136, 137, 138, 141,
143, 144, 145, 150, 159, 160

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

BAND 1 (1978)

Aus dem Inhalt: R.ZIEGLER, Briefe von A.E.Kručenych an A.G. Ostrovskij. - H.LADURNER, David D.Burljuks Leben und Schaffen 1908-1920. - G.KÖNIG, Die Kinderlyrik der Gruppe OBERIU. - S.S.GREČIŠKIN / A.V.LAVROV, Biografičeskie istočniki romana Brjusova *Ognennyj Angel* (I). - G.WYTRZENS, Zum Wortschatz des *Krysolov* der Marina Cvetaeva (I). - A.HANSEN-LÜVE, Lev Lunc' Erzählung *Nenormal'noe javlenie* als "literaturtheoretische Parabel". - H.LAMPL, Zinaida Hippus an S.P.Remizova-Dovgello. - I.A.MEL'ČUK, Čislitel'noe POL' v sovremennom russkom jazyke. - J.VINTR, Das Systemmodell in der diachronen Phonologie. Am Beispiel des Tschechischen und Sorbischen. - G.NEWKLOWSKY, Zur Derivation der Substantiven in den südslawischen Sprachen.

BAND 2 (1978)

Aus dem Inhalt: A. K. ŽOLKOVSKIJ, How to Show Things with Words (Ob ikoničeskoj realizacii tem sredstvami plana vyraženiya). - R. GRÜBEL, Zwischen "Leier" und "Trommel". Zur Funktion zweier Topoi im Wechselverhältnis von Struktur und Selbstverständnis russischer avantgardistischer Lyrik. - E. A. TUDOROVSKAJA, O kontaminacii skazočnych sjužetov. - S. S. GREČIŠKIN / A. V. LAVROV, Biografičeskie istočniki romana Brjusova *Ognennyj Angel*. - A. HAARDT, Marxismus und Ethik im Frühwerk Nikolaj Berdjaevs. Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Marxismus der Jahrhundertwende. - E. MARKSTEIN, Der Stil des "Unstils"; Andrej Platonov. - G. WYTRZENS, Zum Wortschatz des *Krysolov* der Marina Cvetaeva. - I. A. MEL'ČUK, O semantičeskich osobnostjach "isčisljaemych" i "neisčisljaemych" suščestvitel'nych v russkom jazyke. - L. KRYSIN, Sovremennaja rusistika: Leksikologija i leksičeskaja semantika. Obzor rabot za 1970-1973 gg. - A. NOZSICSKA, Bemerkungen zur Quantifikation, Konjunktion und Negation im Russischen. - N. B. THELIN, Leskien, Kiparsky and the Russian Conjugation. - G. NEWEKLOWSKY, Perception of Pitch in Monosyllabic Utterances: Intonations of Statements vs. Questions in Russian. - J. VINTR, Zwei unbekannte alttschechische Fragmente. - G. BIRKPELLNER, Ein unbekanntes serbisch-kirchenslawisches Pergamentfragment. - R. PREINERSTORFER, Editions-kritisches Rückblick auf eine siebenbürgisch-bulgarische Handschrift der Österr. Nationalbibliothek. - REZENSIONEN. - BIBLIOGRAPHIE: H. LAMPL, Bemerkungen und Ergänzungen zur Bibliographie A. M. Remizovs.

BAND 3 (1979)

Aus dem Inhalt: I.P.SMIRNOV, Generativnyj podchod k kategorii tragičeskogo (na materiale russskoj literatury XVII v.) - Ju.K. ŠČEGL'OV, Čerty poëtičeskogo mira Achmatovoj. - S.I.EL'NICKAJA, O nekotorych čertach poëtičeskogo mira M.Cvetaevoj. - H.WEFERS, Der literarische Erzähler als Faktor textueller Kommunikation und Konstruktion. (Am Beispiel Dostoevskijs und H.Bölls.) - F. Ph.INGOLD, "Škola dlja durakov". Versuch über Saša Sokolov. - E.A.TUDOROVSKAJA, Archaičeskie byval'sčiny v sostave volšebnoj skazki. - Chr.SAPPOK, Zur linguistischen Struktur der Bylinenzeile. - Th.LAHUSEN, Allocution et société dans un roman polonais du XIXe siècle. Essai de sémiologie historique. - Ju.D. APRESJAN, K ponjatiju glagol'nogo upravlenija. - L.IORDANSKAJA, O semantike russkich glagolov *vosprinimat'*, *oščuščat'* i *čuvstvovat'*. - N.B.THELIN, Russian Conjugation: Alternative Hypotheses and their Empirical Value in the Light of a Psycholinguistic Experiment. - A.NOZSICKSKA, Bemerkungen zur Quantifikation, Konjunktion und Negation im Russischen. - G.HOLZER, Das stimmlose *j* und das mouillierte *x* im Russischen. - P.TROST, Zur Ältesten tschechischen geistlichen Lyrik. - G.BIRKFELLNER, Anmerkungen zu slavistischen Editionsproblemen. - A.A.HANSEN-LÖVE, Nachgetragene Thesen zu Wolf Schmid, Der ästhetische Inhalt. - REZENSIONEN. - TEXTE / BILDENDE KUNST: E.A.MNACAKANOVA, Iz "Knigi Sinego". Iz knigi "Beimto dezu gast". - K.EIMERMACHER, Zwei Interviews mit Vadim Sidur.

362 Seiten.

BAND 4 (1979)

A.M.PJATIGORSKIJ, A Word about the Philosophy of Vladimir Nabokov. - S.I.EL'NICKAJA, O nekotorych čertach poëtičeskogo mira M.Cvetaevoj (II). - M.DROZDA, Povestvovatel'noe masterstvo Evgenija Zamjatina. - W.SCHMID, Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsprosa. - L.GELLER, Opyt prikladnoj stilistiki. Rasskaz V.Šukšina kak ob'ekt issledovanija s peremennym fokusnym rasstojaniem. - A.K.ŽOLKOVSKIJ, O podgotovke rify: *predvestija i otkazy* v rymovke. - F.Ph.INGOLD, Kunst und Ökonomie. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič. - K.D.OLOF, Zur Frage des poetischen Wertes Übersetzter Lyrik. Župančičs Goethe-Übersetzungen. - O.Březina, Dva listy. Vydává a komentuje P.HOLMAN. - M.ČERVENKA, Březinův výklad "Svitání na západě". - V.BINAR, Jakub Deml. Básnik tragičnosti české individuality. - Jakub Deml, Texty téměř neznámé. - B.FUČIK, Okouzlený čarovník (Josef Palivec). - Ch.HANSEN-LÖVE, Die Wurzeln des tschechischen Surrealismus. - M.PROCHÁZKA, U základů sémiotiky divadla. I. Sémiotická témata v české meziválečné teatrologii. - J.DANHELKA, Die Epoche Přemysl Ottokars II. Die Zeit der Entstehung des tschechischen kulturellen Bewußtseins. - J.VACHEK, An Old Czech Vowel Shift. - F.KOPEČNÝ, Zu Dobrovškýs Reform der tschechischen Orthographie. - B.OGUIBENINE, Le Dieu Jazmir. - E.SEMEKA-PANKRATOV, The Structure of

the Twin-Myth and V.V.Ivanov's Theory of "Even" and "Odd". - A.M. PJATIGORSKIJ, A Meta-Philosophical Comment on Toporov's Conception of Historical Symbolism. - V.Z.SANNIKOV, Sočinitel'nye i sravnitel'nye konstrukcii: ich blizost', ich sintaksičeskoe predstavlenie (I). - REZENSIONEN. - BIBLIOGRAPHIE: W.SCHMID, Materialien zu einer Bitov-Bibliographie.

501 Seiten.

Bestellungen, Beiträge, Rezensionsexemplare, Zuschriften an die Adresse: WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Universität Wien, A-1010 Wien, Liebiggasse 5.

JU. D. A P R E S J A N

TIPY INFORMACII DLJA POVERCHNOSTNO-SEMANTIČESKOGO KOMPONENTA
MODELI "SMYSL ↔ TEKST"

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
S O N D E R B A N D 1

125 S. ÖS 120.-, DM 17.-, \$ 9.- Dezember 1979. Zu beziehen über:
WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Univ.
Wien, A-1010 Wien, Liebiggasse 5.

Kapitelüberschriften: Obščaja charakteristika modeli i zadači poverchnostno-semantičeskogo komponenta; Semantičeskie priznaki; Tolkovanie značaščich edinic jazyka; Pravila vzaimodejstvija značenij.

Diese jüngste Monographie Apresjans ist ein Beitrag zur Theorie des Modells "Smysl ↔ Tekst" und bringt eine wesentliche Neuerung im Bereich der Semantischen Komponente: die Aufspaltung in eine semantische Tiefen- und Oberflächenstruktur.

An exemplarisch ausgewähltem russischen (und französischen) Material zeigt der Autor auf der Grundlage feinfühligere Analyseverfahren den Platz, an dem verschiedene Typen semantischer Information in einem Modell natürlicher Sprache unterzubringen sind.

Dieses Buch ist nicht nur für Slawisten von erstrangigem Interesse, sondern auch für alle Linguisten, die sich mit struktureller Semantik und dem Modell "Smysl ↔ Tekst" beschäftigen.

A. K. Ž O L K O V S K I J - J U . K . Š Č E G L O V

POÉTIKA VYRAZITEL'NOSTI

SBORNIK STATEJ

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

S O N D E R B A N D 2

ca. 300 S., ÖS 200.-, DM 28, \$ 15,- Frühjahr 1980. Zu beziehen über WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH, Institut für Slawistik der Univ. Wien, A-1010 Wien, Liebiggasse 5.

G Ü N T H E R W Y T R Z E N S

BIBLIOGRAPHISCHE MATERIALIEN ZUR GESCHICHTE
DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN SLAVISTIK.
BIBLIOGRAPHIE VON SCHRIFTENVERZEICHNISSEN.

Wien: Institut für Slawistik der Univ. Wien,
1979. 60 Seiten. ÖS 50.-, DM 7.-, \$ 3.90.

Eine Auswahlbibliographie selbständig erschienener oder in Festschriften, Periodica oder Nachschlagewerken enthaltener Schriftenverzeichnisse von Slavisten und anderen Gelehrten, die Beiträge zur Erforschung der slavischen Literaturen, der Geschichte der Literatursprachen, der slavischen Verskunde oder zur Edition von Denkmälern geleistet haben.

Zu beziehen über: Institut für Slawistik der Univ. Wien, A-1010 Wien, Liebiggasse 5.

E R R A T A

(Band 3/1979)

| Seite | Zelle | | zu korrigieren auf: |
|-------|--------|----------------|---------------------|
| 59 | 3 v.u. | X | (X, Y) |
| 60 | 9 v.o. | сня | сня |
| 61 | 2 v.u. | лапица | ланица |
| 62 | 3 v.o. | (вори) 'самое' | (вори) + 'самое' |
| 64 | 8 v.u. | нам | наш |
| 70 | 8 v.u. | суть | сути |
| 72 | 8 v.u. | сотворение | сотворения |
| 279 | 3 v.u. | [Ү] | [Ү'] |