
SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

16

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 16 (2014-2015)

Slavic Studies

EUT

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

—
SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

15
—

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal
VOLUME 16 (2014–2015)

Slavic Studies

ISSN **1592-0291**

WEB **www.slavica-ter.org**
EMAIL **editors@slavica-ter.org**

PUBLISHED BY **Università degli Studi di Trieste**
*Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione*

Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko

EDITORIAL BOARD
Ivan Verč (*University of Trieste*)
Jurij Murašov (*University of Konstanz*)
Miha Javornik (*University of Ljubljana*)
Blaž Podlesnik (*University of Ljubljana, technical editor*)

EDITORIAL
ADVISORY BOARD
Antonella D'Amelia (*University of Salerno*)
Margherita De Michiel (*University of Bologna*)
Patrizia Deotto (*University of Trieste*)
Nikolaj Jež (*University of Ljubljana*)
Alenka Koron (*Scientific Research Centre of
the Slovenian Academy of Sciences and Arts*)
Đurđa Strsoglavac (*University of Ljubljana*)
Tomo Virk (*University of Ljubljana*)

DESIGN & LAYOUT **Aljaž Vesel & Anja Delbello / AA**

Copyright by Authors

Contents

STUDIES IN SLAVIC CULTURE, LITERATURE AND LANGUAGES

- 8 **Osvajanje rdečega kozmosa: tehnologija kot sredstvo za uresničevanje mističnih utopij**
Conquering the Red Cosmos: Overcoming the Mystical Utopias with Technology
✦ KRISTINA PRANJIC
- 40 **Pomen prostora in časa v Driadi Gregorja Strniše**
The Meaning of Space and Time in Gregor Strniša's Driada
✦ IGOR ŽUNKOVIČ
- 66 **Odreálniony realizm...**
O „Trzech studiach na temat realizmu” Zbigniewa Herberta
Illusory Realism: Three Studies on Realism by Zbigniew Herbert
✦ ROMAN BOBRYK
- 86 **Мертвые души Гоголя и жанрово-мотивный комплекс «кладбищенской элегии» (Карамзин, Жуковский, Пушкин, Лермонтов)**
Gogol's Dead souls and genre-motive Complex of “Cemeterial Elegy” (Karamzin, Zhukovsky, Pushkin, Lermontov)
✦ СЕРГЕЙ ШУЛЬЦ

- 122 **Čechov e la critica dell'emigrazione**
Chekhov and the Emigration Criticism
✦ **PATRIZIA DEOTTO**
- 144 **Semantische Felder der deutschen Lehnwörter im Slowenischen**
Semantic fields of German loan-words in Slovenian
✦ **MATEJ ŠEKLI**
- 170 **Словари Амброджо Калепино и Памвы Беринды:
между Византией и Ренессансом**
*The Dictionaries of Ambroggio Calepino and Pamva Berynda:
between Byzantine and Renaissance*
✦ **НАЗАРИЙ НАЗАРОВ**

██████████

Osvajanje rdečega kozmosa: tehnologija kot sredstvo za uresničevanje mišičnih utopij

██████████

Članek osvetljuje aspekte mističizma v kontekstu ruskega zanimanja za vesolje in razvoja sovjetske vesoljske tehnologije. Znanstveni pristop, kasneje generiran s strani države, in človekovo izvorno navduševanje nad neznanim in mističnim se združita v edinstvenem fenomenu »materialističnega mističizma« ruskega kozmizma, ki oblikuje načrt za metafizično reformo sveta s tehnologijo. Kozmizem se odmika od socialističnega načrta formiranja nove družbe, hkrati pa se kozmizem in komunizem drug drugemu približata v boju za »skupni smoter« očetovstva in bratstva. Razmišljanje o preteklosti mistike, politike, umetnosti in tehnologije na ruskem področju razkriva paradigmo zlitja različnih metod človekovega osmišljanja nove (še skrite) plati resničnosti na enotnem kulturnem poligonu dveh poti – tehnologije in mistike – ter njunega prepleta.

RUSKI KOZMIZEM, N. F. FJODOROV:
FILOZOFIJA SKUPNEGA SMOTRA,
SOVJETSKO RAZISKOVANJE
VESOLJA, ZNANOST IN DUHOVNOST,
(DE)MITOLOGIZACIJA TEHNOLOGIJE,
OKULTIZEM IN MISTICIZEM,
KOMUNIZEM, TRANSHUMANIZEM

This paper aims to highlight some of the mystical aspects of the Soviet space exploration and to show how objective science and technology interweaves with the subjective spirituality in the Russian philosophical, artistic, and political traditions. We are focusing on the philosophy of Russian Cosmism that unites scientific and mystical approaches in order to provide the scheme for colonizing the unknown spaciousness of the cosmos. This unique phenomenon of “materialistic mysticism” sets out to metaphysically transform the world with technology. Russian Cosmists saw nature as a work in progress, which humans must perfect – a notion which is still alive today in the contemporary thought of Transhumanism. The idea of one “common task” of all people joined together in brotherhood also indicates some similarities between communism and cosmism, both of which are on the mission to create the “new man” and the “new world”.

RUSSIAN COSMISM, N. F. FEDEROV:
*THE PHILOSOPHY OF THE COMMON
TASK, SOVIET SPACE EXPLORATION,
SCIENCE AND SPIRITUALITY,
(DE)MYTHOLOGIZATION OF
TECHNOLOGY, OCCULTISM AND
MYSTICISM, COMMUNISM,
TRANSHUMANISM*

**»ZNANOST JE RELIGIJA SOVJETSKE ZVEZE!«
TEHNOLOGIJA KOT NOVA MAGIJA 20. STOLETJA**

Okultizem je bil v Rusiji prisoten skozi celotno 19. stoletje, pravi razcvet okultistične miselnosti pa se zgodi na koncu 19. stoletja, v času, ki je bil v Rusiji zaznamovan z intenzivnimi pretresi, vojnimi travmami in splošno kulturno ter duhovno zmedenostjo. Takrat je okultizem predstavljal edino alternativo uradni ideologiji cerkve in države, hkrati pa se je razlikoval tudi od materializma in pozitivizma ruske inteligence. Veliko vlogo pri razširjanju okultistične doktrine je odigral Zahod s preporodom francoskega okultizma in novih mističnih doktrin – spiritualizma, teozofije (sistem božanske modrosti, ki premaguje separatizem božanskega na različne religiozne nauke) in antropozofije (spoznavna metoda duhovnega sveta, ki jo uvede Rudolf Steiner; obstoj duhovnega sveta se ne zanaša zgolj na čutne zaznave, ampak se približuje naravoslovnim raziskavam, ki temeljijo na objektivnem znanju, točnosti in preverljivosti podatkov). Več pomembnih knjig o okultizmu je bilo kmalu prevedenih v ruščino, tako da so se lahko tudi ruski mistiki seznanili z vzhodno in zahodno literaturo spiritualizma. Ta je afirmirala življenje po smrti in verjela v možnost komunikacije z mrtvimi prek posebnih medijev. Spiritualistična literatura je bila popularna v vseh družbenih slojih v Angliji, Nemčiji in Rusiji. Zadovaljevala je potrebe množic po duhovnosti in jim nudila uteho, ne da bi se jim bilo potrebno odpovedati katolištvu in pravoslavju, obenem pa je uporabljala znanstveni jezik, kar je dajalo občutek verodostojnosti. (Rosenthal, Introduction 8)

Ruski avtorji so spiritualistično doktrino prilagodili svoji miselnosti in zgodovinski dediščini, zaznamovani s pojmom apokalipse in rusko temo mesijanstva. Pomembno vlogo pri razcvetu spiritualizma je imela

tudi ortodoksna cerkev, ki ni nikoli zanikala možnosti osebne religiozne izkušnje ali prepovedala mysticizma (povezano z grško gnostično tradicijo). Rusi so zajemali teme tudi iz starih folklornih pravljic ter mitov in legend, ki so vsebovali nadnaravna bitja in magične sile iz kmečkega okolja (prav tam, 9, 10). Spiritualistične teme se v Rusiji obogatijo z novimi, avtohtonimi impulzi, ki so bili poznani ruskemu človeku, zato postanejo nadvse popularne v vseh sferah življenja in ustvarjanja. V takšnem vzdušju se kmalu razvije tudi novo znanstveno-mistično poglavje, značilno za kozmično usmerjeno Rusijo – ruski kozmizem.

Kot najpomembnejšega kozmista in hkrati tudi začetnika kozmiistične filozofije izpostavljamo ruskega filozofa Nikolaja F. Fjodorova. Ta je na koncu 19. stoletja združil krščansko miselnost s tehnološkim napredkom in znanostjo ter izpostavil pomembnost sodelovanja vsega človeštva in vse tehnološke sile pri skupni nalogi zmage nad smrtjo in stihijsko silo narave. S svojimi idejami postopnega podaljševanja življenja, kloniranja organov, regulacije narave in osvojitve vesolja lahko Fjodorova postavimo na mesto začetnika transhumanistične miselnosti, ki v današnjem času postaja vse bolj ambiciozno in vse manj utopično gibanje za izboljšanje kvalitete človeškega življenja na vseh področjih.

Fjodorov je izpostavil pomembno nalogo človeka, ki ima kot bitje z najvišjo inteligenco ključno vlogo pri izpopolnjevanju in nadaljnji evoluciji sveta. Človek se tako iz vloge opazovalca postavi v vlogo aktivnega člana – stvarnika, ki si lahko podredi objektivno stvarnost in jo oblikuje po svojih željah, obenem pa lahko svojo kreativno moč aplicira tudi na neskončno prostranstvo celotnega kozmosa.

Ljubiteljem tehnologije je bila Fjodorovova vizija o uravnavanju narave in kreiranju novega človeka zelo blizu. Bernice H. Rosenthal razmišlja, da so ravno njegove ideje bile ključnega pomena za razvoj sovjetske znanosti in začetek tehnoloških raziskav (Introduction 11).

Mistična vizija, ki se na začetku kaže kot neuresničljiva utopija, pomeni namreč prvi korak k raziskovanju neznanega in odkrivanju novega. Začetna utopija postane generator novih znanstvenih raziskav, kar privede do pretvorbe utopije v uresničeno idejo, ki se iz mističnega polja premakne v realnost.

V Moskvi se v 20. letih 20. stoletja pojavi skupina »fjodorovcev« – ruskih kozmistov, navdušena nad kolonizacijo vesolja in tehničnimi aspekti Fjodorovove zamisli, ki jo poskušajo povezati z novimi znanstvenimi odkritji. Kozmisti so verjeli, da ima potovanje v vesolje preoblikovalno moč in da lahko človeštvo z medplanetarnimi potovanji doseže nesmrtnost. Navduševali so se nad idejami Fjodorova o človeku, ki je glavni usmerjevalec svoje lastne prihodnosti, kolonizator vesolja in regulator narave. Za kozmista je bila migracija v vesolje edini možen način preživetja v prihodnosti. Nadalje so kozmisti predvidevali postopno podaljševanje človeškega življenja ter tehnološko in znanstveno raziskovanje, ki bi omogočilo uresničitev zadanega cilja.

Na začetku 20. stoletja je doktrina okultističnega poleg filozofskih in znanstvenih raziskovanj globoko zaznamovala tudi rusko umetnost in kulturo. Kot največja pokazatelja vpliva mysticizma se kažeta ruski simbolizem ter ruska avantgarda, nedvomno pa je omenjeni vpliv zaznamoval tudi marksista Maksima Gorkega ter Anatolija Lunačarskega (Rosenthal, Introduction 17, 18). Simbolistom je zanimanje vzbujala okultna simbolika s skritim, religioznim in filozofskim pomenom, negacija racionalizma in pozitivizma, prevlada subjektivnega nad objektivnim in zanimanje za človekovo duhovnost nasproti materializmu. Za simbolista je bil umetnik teurg – mag, ki čara (ustvarja) z besedami, ustvarjanje pa je tako postalo pot k višji resnici in novi, duhovni resničnosti. Verjeli so namreč, da lahko z novo oz. prenovljeno besedo ustvarijo nov svet. V več revijah simbolistov (Мир искусства, Весы,

Золотое руно) lahko zasledimo različne astrološke, prostožidarske in teozofične simbole. Rosenthalova omenja zanimiva dejstva o Andreju Belem, ki naj bi užival ob branju okultne literature (Introduction 18). Beli naj bi si izdelal celo lasten horoskop, ki ga je jemal zelo resno. Podobno naj bi se z okultizmom ukvarjala še Valerij Brjusov in Aleksander Dobroljubov, med drugim naj bi eksperimentirala tudi s črno magijo (prav tam).

Futuristi so veliko svojega zanimanja namenili tudi idejam ruskega mistika in ezoterika Petra Uspenskega,¹ ki je prispeval marsikatero pomembno idejo 20. stoletja. V svojem delu *Tertium organum* (1911) je zagovarjal četrto dimenzijo kot možnost pobega od usode smrti v resnično življenje. Svoje ideje je Uspenski velikokrat izražal s pomočjo osnovnih geometričnih oblik, ki so že v preteklosti imele okultističen pomen. Njegove ravninske projekcije in grafične podobe so bile blizu futuristom, ki so se navduševali nad vizualnimi podobami. Skladatelj in slikar Mihail Matjušin je verjel, da so ideje Uspenskega popolnoma skladne s kubizmom. Vplivi Uspenskega so vidni tudi v razpravah suprematista Kazimirja Maleviča, enako tudi v delih »zaumnega pesnika« Alekseja Kručoniha (Gutkin 234). Nekateri umetniki avantgardnega slikarstva (npr. Malevič) so verjeli, da geometrične oblike, posebej kocka, predstavljajo osnovo sveta okrog nas. Navdih so iskali v mistiki četrte dimenzije, njihova poglobljena naloga pa je bila naslikati transcendenco, atmosfero in vibracije prave resničnosti, ki ostaja skrita našemu očesu. Vasilij Kandinski je želel z abstraktno sliko naslikati nevidno bistvo materialnega pojava ter tako razkriti višjo duhovno realnost. Podobno se je tudi v arhitekturi ruske avantgarde kazala obsedenost z okultnimi idejami in mistično simboliko. Arhitekti so verjeli v posvečenost geometrije, koncept boga pa so si razlagali kot veliki arhitekturni načrt (Rosenthal, Introduction 20, 21).

1
Leta 1915 se je Uspenski združil z vplivnim duhovnim učiteljem zgodnjega 20. stoletja Georgijem Gurdžijevim. Kmalu po boljševiski revoluciji sta se razšla, njuno sodelovanje pa se je nadaljevalo leta 1920, ko je Uspenski začel razvijati svoj sistem »četrte poti«. Zanimanje za miselnost in nauk Uspenskega ter Gurdžijeva je v Rusiji in drugod prisotno še danes. Obstajajo tudi predvidevanja, da je Gurdžijev s svojim konceptom »človeka-stroja« vplival na delovanje Stalina in Hitlerja. Stalinova vizija transformacije družbe naj bi se formirala tudi na osnovi filozofije Nikolaja Berdjajeva, Nikolaja F. Fjodorova in drugih filozofov (Young, »Esoteric Elements« 128).

2
Eden največjih prispevkov Gorkega je formiranje socialističnega realizma, ki je leta 1932 postal uradna umetniška smer Sovjetske zveze. Možnost vpliva na množico preko miselnih sugestij in hipnoze je Gorki raziskoval prek nauka teozofov, simbolističnega koncepta umetnosti kot teurgije in učenja psihologa Vladimira Behterjeva, Nikolaja F. Fjodorova ter drugih. Pri Gorkem lahko zasledimo očitno pozitivistično interpretacijo mističnih idej in politizacijo okultnega. Gre za transformacijo umetnika-teurga v »inženirja človeške duše«, ki z umetnostjo ustvarja novega človeka in posledično novo družbo. (Agursky 247–272)

Vpliv okultizma je bil viden tudi pri marksistih Maksimu Gorkem in Anatoliju Lunačarskem.² Oba sta se med drugim zanimala za nauk ezoterične teozofije. S teozofijo sta potešila svojo potrebo po duhovnem, obenem pa je k njunemu navdušenju zagotovo pripomoglo tudi dejstvo, da aspekti teozofije niso izključevali socialističnega nauka. Teozofija namreč ni predpostavljala osebnega boga, obsojala je egoizem in kopičenje materialnih dobrin ter nagovarjala ljudi k predanosti delu (nikoli tudi ni postala religija, ampak se je predstavljala kot sistem znanja). Med revolucijo leta 1905 sta Gorki in Lunačarski šla še korak dlje – razvila sta svojo marksistično religijo, ki je predstavljala nadomestek stare religije, čemur pa je Lenin ostro nasprotoval. Novo religijo sta imenovala богостроительство. »Graditelji boga« so izzivali že znane »iskalce boga« (simbolistični богоискатели), obenem pa so s tem nazivom izražali idejo, da je bog zgolj človekov konstrukt. Svojo novo religijo sta ustanovitelja osnovala na empiričnem kritištvu in pozitivistični fenomenologiji, ki je odpravila dualistično ontologijo oz. dvojno počelo. Navdihnjena z ničejansko vizijo samopozabe in Dionizovim kultom sta nagovarjala ljudi k opustitvi vseh osebnih interesov in želji ter kolektivni predaji boju za socializem. (Rosenthal, Introduction 22, 23)

V obdobju utopičnega navdušenja v Sovjetski zvezi se je zaradi hitrega napredka ljudem zdelo, da so že vstopili v obljubljeni prihodnost. Hitre spremembe so povzročile navdušenost in vsesplošno evforijo. Meja med magijo in znanostjo je tako začela počasi izginjati. Rosenthalova zapiše sovjetsko geslo, ki dobro prikaže bližino spiritualizma in znanosti v tistem času: »Znanost je religija Sovjetske zveze« (26). Tehnologija je Rusom pomenila moč ter izhod iz revščine in zaostalosti. V napredku in složnosti so videli pot k svetli prihodnosti.

Razlog za veliko priljubljenost ezoterične misli v času komunizma sta nedvomno bili znanost in tehnologija oz. njuna vloga pri »magični« transformaciji življenja. Anthony J. Vanchu pojasni: »Okultizem in znanost sta si pravzaprav sorodna: pri obeh gre za kozmologijo, sistem vednosti in prepričanja, s pomočjo katerega si človeštvo razlaga pomen materialnega sveta in včasih tudi način razumevanja in doseganja ti-stega, kar je vsakdanjim čutom nedosegljivo« (203).³

Ko Robertomaria Siena razmišlja, kako je bilo možno, da je Lunačarski na kongresu leta 1924 oklical suprematizem Kazimirja Maleviča za ekstremno levico v umetnosti, zaključuje razpravo z mislijo, da je bil marksizem pravzaprav vrsta profanizacije mysticizma (182). Siena pojasnjuje, da je revolucionarni marksizem zgolj zamenjal mistično avro ezoteričnega in religioznega za podobo trdne znanstvene doktrine – gre za »humanizacijo stare ideje«; marksizem se postavlja na mesto rešitelja človeka, ki se nahaja v peklu industrijske revolucije, človek se mora zato usmeriti v boljšo prihodnost, do katere ga bosta privedla revolucija ter združenje vseh ljudi v enakosti (182, 183). Podobno tudi Irena Gutkin med tematiziranjem mističnega v simbolizmu, futurizmu in socialističnem realizmu postavlja tezo, da so boljševiki uresničevali aspiracije okultističnih doktrin, tako da so jih z znanstvenim bese-diščem preoblikovali v znanstveni sistem enovitega nauka o svetu; mističnost magije se je spremenila v mističnost znanosti (241, 242). Sovjetska kultura naj bi bila tako kljub uradni dominanci materialistične ideologije vseskozi globoko zaznamovana z mistiko in okultnim, apliciranim na novo »materialistično religijo«: »Kar je za simboli-ste pomenilo odkrivanje ‚duše sveta‘, za Hlebnikova ‚zvezdni jezik‘, je bilo v sovjetski estetiki nadomeščeno z marksistično teleologijo« (Gutkin 244).⁴

3
V izvorniku: "Occult beliefs and scientific thought are, in fact, generically related: both function as cosmologies, systems of knowledge and belief through which humans seek to understand the material world and, in some cases, to comprehend or gain access to what lies hidden from everyday perception." (Prevod KP).

4
V izvorniku: "What for the Symbolists meant revealing 'the World Soul' or for Khlebnikov 'the astral language' was replaced in Soviet aesthetics by Marxist teleology." (Prevod KP).

5 Rosenthalova verjetje v okultno aplicira tudi na nacistično diktaturo, Hitlerja, Himmlerja in Rosenberga (Political 398).

6 V izvirniku: "The vocabulary of permitted words was sharply circumscribed. Newspapers went through several proofreadings, not only to appear professional and competent, and to provide a model of correct grammar and spelling for the newly literate masses, but also because changing the letter of a word might really change reality (as occultists had thought without calling for such policies). One misprint could spoil an entire project!" (Prevod KP).

Mitsko enačenje označevalca in označenca, ki se je pri magični praksi kazalo kot verjetje, da lahko z manipulacijo podobe ali imena vplivamo na njunega nosilca (osebo, predmet ali pojav), naj bi se na sovjetsko realnost preneslo v obliki čaščenja sovjetskih vodij, podobno kot svetnikov v religiji; uporabiti časopis, ki je vseboval sliko ali govor vodje za vsakodnevno rabo v gospodinjstvu, je bilo spoznano kot nekaj nespoštljivega; slogani so postali skorajda mantre sovjetskega vsakdana, primeri mističnega zaklinjanja ali obujanja božanstva skozi magični urok; skrivanje statistik naj bi bilo rezultat (simbolističnega) verjetja, da ima lahko manipulacija številok vpliv na resničnost; tiskarska napaka je lahko bila spoznana kot zločin proti državi (prav tam, 242, 243). Politizacijo (sicer apolitičnih) okultističnih doktrin, ki so kulminirale na začetku 20. stoletja, in njihovo integracijo v grajenje sovjetskega gledališča, kulta Lenina in Stalina ter socialističnega realizma, je opisala tudi Rosenthalova.⁵ Slogani, akronimi in neologizmi so imeli funkcijo magičnih besednih formul za ustvarjanje nove prihodnosti. Skrito vedenje o »magiji besed« je med drugim privedlo do vsesplošnega nadzora nad jezikom in mediji:

Seznam dovoljenih besed je bil strogo določen. Časopise so morali večkrat pregledati, ne le zaradi videza večje strokovnosti in kompetentnosti ali da bi bili dovolj zgleden model pravilne rabe slovnice in pravopisa za nove pismene množice, ampak tudi zaradi verjetja, da lahko sprememba črke v besedi spremeni resničnost (kar so verjeli tudi okultisti, čeprav se sami niso zavzemali za takšne ukrepe). Ena napaka v tisku je lahko uničila celoten projekt! (Rosenthal, Political 409)⁶

Proces objektivizacije in politizacije okultističnih elementov in magičnega se je z novim verjetjem v razvoj znanosti in tehnologije spre-

minjal v nov mit sovjetske realnosti. Anthony J. Vanchu govori o dveh procesih, ki sta potekala sinhrono – demistifikaciji in remistifikaciji (2004). V primeru izginjanja magičnih elementov zaradi vedno novih tehnoloških odkritij govorimo o demistifikaciji. Istočasno poteka fenomen remistifikacije, in sicer na ravni posameznika pri sprejemu novega znanstvenega in tehnološkega sistema, ki je podoben procesu sprejemanja prejšnje ezoterične misli in okultne prakse. Znanost tako postaja nadomestek starih magičnih idej, obenem pa se kaže kot nova magija in utopija. Novi miti se formirajo skozi tehnološke dosežke sodobne znanosti, ki odkrivajo neznano in neraziskano; tehnologija dobi status teurga, ki razkriva novo resničnost oz. na novo modelira vedenje o svetu.

RUSKI KOZMIZEM IN FILOZOFIJA SKUPNEGA SMOTRA – URESNIČEVANJE MISTIČNE UTOPIJE S POMOČJO TEHNOLOŠKEGA NAPREDKA

Ko govorimo o sintagmi »ruski kozmizem«, je potrebno opozoriti, da lahko v širšem kontekstu označuje svetovni nazor mnogih avtorjev, znanstvenikov, filozofov in umetnikov, ki so se navduševali nad kozmističnimi idejami in človekovo usmeritvijo v kozmos. V ožjem smislu pa jo rabimo bolj specifično, ko govorimo o skupini znanstvenikov in mislecev, ki se je formirala okrog nauka Nikolaja F. Fjodorova.⁷ Glede na to, da se ta skupina ni nikoli poenotila v gibanje s skupnimi idejami in programom, lahko pri različnih teoretikih ruskega kozmizma zasledimo več variant seznama pripadnikov ruskih kozmistov. Prисvajanje Fjodorovove filozofije je bilo namreč prisotno tako pri religioznih filozofih kot tudi pri mislecih z materialističnim pogledom na svet, brez religioznih konotacij. Med prve lahko uvrstimo Vladimira

7 Podrobna razčlenitev smeri kozmistične filozofije je opisana v članku «Проективность философии Н. Ф. Федорова в свете идей русского космизма» («Проективность философии Н. Ф. Фjodorova в свете идей русского космизма») Sergeja Rjabova v zborniku *Философия космизма и русская культура* (Beograd, 2004).

Solovjova, Pavla Florenskega in Sergeja Bulgakova, ki so upoštevali mistične elemente Fjodorova, med druge pa raketnega znanstvenika Konstantina Ciolkovskega, heliobiologa Vladimira Vernadskega in osnovele koncepta noosfere Aleksandra Čiževskega, ki predstavljajo znanstveno linijo ruskega kozmizma.

Kozmizem je poleg filozofskih in znanstvenih raziskovanj globoko zaznamoval tudi rusko umetnost in kulturo: vpliv se kaže v futurizmu, v delu Velimirja Hlebnikova in Kazimirja Maleviča. Fjodorov je bil tudi znanec Tolstoja in Dostojevskega (oba avtorja je omenjal v svojih tekstih). Impulze ruskega kozmizma lahko zasledimo tudi v delih Andreja Belega in Andreja Platonova, pa tudi v filmih režiserja Andreja Tarkovskega. Ob tem naj dodamo, da so se za Fjodorovovo filozofijo zanimali tudi boljševiki oz. »boljševiki-kozmistični«, kot sta sovjetski ekonomist in diplomat Leonid Krasin ter vodja Centralnega delavskega inštituta v Moskvi – Valerian Muravjov. Muravjov je objavil razpravo, v kateri je predstavil Taylorjevo metodo učinkovitega upravljanja in ji pridal elemente Fjodorovove filozofije, ki naj bi jo Lenin sprejel z navdušenjem (Lukashevich 28–29).

Kot osnova za formiranje ruskega kozmizma so služile ideje Fjodorova, zbrane v dveh delih, posthumno izdanih pod naslovom *Философия общего дела* (*Filozofija skupnega smotra*, 1906–1913). Skupna pot človeštva bi po Fjodorovu morala voditi iz smrtnega veselja v nesmrtni kozmos. Človek je pri Fjodorovu spoznan kot bitje, ki se še ne zaveda svojega potenciala – njegova trenutna stopnja v razvoju je zgolj začasen stadij vertikalne poze, ki bo premagana z naselitvijo človeka v celotnem vesoljnem prostranstvu. Ko se je človek postavil pokončno na dve nogi, je namreč storil samo en korak v evoluciji; naslednji korak je človekovo spoznanje, da ni podrejen naravnim zakonom in da si lahko sam prilagaja zakone po svoji volji.

Fjodorovova filozofija je vključevala tako kritiko takratne družbe in napredka kot tudi načrt za nove cilje in smeri razvoja, kamor bi se človek moral usmeriti po tem, ko bi spoznal svoj pravi življenjski smoter. V središču leži ideja aktivne vloge vsakega posameznika in celotnega človeštva kot enega organizma, sposobnega kolektivno transformirati družbo razkroja in smrti v vitalno družbo življenja in rasti. Človek postane nesmrtno bitje, ki je sposobno obuditi svoje prednike od mrtvih in naseliti druge planete; z »aktivno evolucijo« človek premaguje ustaljene miselne okvirje in se tako dviga nad tisto, kar je postal, da bi se (telesno, duhovno in razumsko) spremenil v tisto, kar bi moral biti. Ideje Fjodorova so močno zaznamovane z združevanjem včasih tudi nezdružljivih polov človekove stvarnosti. Njegova filozofija, ki je hkrati močno zaznamovana z duhovnostjo pravoslavne cerkve in verjetja v razvoj tehnologije, je poskus projektiranja človeške usode v prihodnosti, osnovane na zavestnem dvigu celotnega človeka – njegovega telesa, uma in duha.

Fjodorov je bil mnenja, da vse človeške težave izvirajo iz temeljne težave umrljivosti; takoj ko bomo premagali smrt, bomo rešili tudi vse druge težave, ki nas pestijo. Za Fjodorova je strah pred smrtjo celo prvinska človeška represija – Stephen Lukaschevich, avtor dela *N. F. Fedorov (1828–1903): A Study in Russian Eupsychian and Utopian Thought*, dodaja, da je Fjodorovov strah pred smrtjo prvotna in globlja represija kot seksualna represija po Freudu (14).

Zaradi radikalnosti svoje ideje se Fjodorov spopada z mnogo zagatami, ki jih rešuje s pomočjo vizije o razvoju tehnologije in znanosti. Osrednja ideja njegove miselnosti je velika tema vstajenja mrtvih; spreminjanje smrti nazaj v življenje oz. umiranje v večno bivanje, kar imenuje »skupni smoter« vsega človeštva. Kljub utopičnosti svoje ideje meni, da se lahko njegov projekt izvede že s človeško bistroumnostjo

8
 V izvorniku: «Всеобщее воскресение есть полная победа над пространством и временем. Переход «от земли к небесе» есть победа, торжество над пространством (или последовательное вездесущие). Переход от смерти к жизни, или одновременное сосуществование всего ряда времен (поколений), сосуществование последовательности, есть торжество над временем. Идеальность этих форм знания (пространства и времени) станет реальностью. Всеобщее воскресение станет единством истории и астрономии или последовательности поколений в совокупности, полноте, цельности миров.» (Prevod KP).

in skupnim trudom. Globoko namreč verjame, da je vstajenje mrtvih znanstveno možno, obenem pa je naša moralna dolžnost (oz. dejanje »supramorale«), da aktivno sodelujemo pri izpolnitvi tega cilja. Dolžnost vseh živečih ljudi je stopiti skupaj ne glede na spol, status in izobrazbo ter ustvariti raj na zemlji, ki bo pomenil večno življenje in zmago nad smrtjo:

Vstajenje vseh pomeni popolno zmago nad prostorom in časom. Prehod »od zemlje k nebesom« je zmaga, triumf nad prostranstvom (istočasna navzočnost povsod). Prehod od smrti k življenju oz. simultano soobstajanje vseh časov (rodov) in sobivanje zaporedij pa pomeni triumf nad časom. Idealnost teh oblik znanja (prostora in časa) bo postala resničnost. Vstajenje vseh se bo kazalo kot enotnost zgodovine in astronomije, hkratno obstajanje zaporednih generacij v popolnosti in celovitosti svetov. (Фёдоров 1982: 987)⁸

Fjodorov se posveti mnogo rešitvam, ki bodo omogočile uspešno izpolnitev najpomembnejše naloge človeštva. Razmišlja o vesoljskih poletih, genskem inženirstvu in postopnem podaljševanju življenja z izboljševanjem zdravja ljudi, dokler ne bi dosegli večne nesmrtnosti. Kot enega izmed ciljev, ki bi jih morali doseči v prihodnosti, Fjodorov izpostavi tudi avtotrofijo. Sonce in zrak bi tako postala naš edini vir hranilnih snovi. Fjodorov predvideva, da se bo človeško telo v daljni prihodnosti spreminjalo v smeri duhovne in intelektualne rasti, tako da bomo potrebovali vse manj organov in delov telesa, ki jih ne bo potrebno več oskrbovati. Človek bo podoben duhovno in intelektualno visoko razviti rastlini, saj mu bo komunikacija in delovanje omogočala že minimalna fizična prisotnost. (Young, 2011: 129)

Fjodorov meni, da se je potrebno zavedati bolečega dejstva umrljivosti, ki ga še najbolj občutijo neizobraženi kmetje v večnem boju z naravo in izgubo. V Fjodorovovem nauku je narava izpostavljena kot človekov največji sovražnik: »Kdo je naš skupni sovražnik – edini, ki je z nami neločljivo povezan vedno in povsod, ki živi znotraj in zunaj nas, a je kljub temu zgolj naš začasen sovražnik? Narava« (1982: 897, 898).⁹ Potrebno se je torej rešiti sveta, kot ga poznamo, preseči naravo in smrt ter ustvariti svet, ki bo brez trpljenja in umrljivosti – le tako se bomo sposobni izviti iz primeža narave, ki gospodari nad človeštvom. S tem, ko se človek kot posameznik prepozna kot vse bolj mogočno (božansko) bitje, se tudi celotna družba kot kolektiv dviga in doživlja podoben razvoj in izboljšanje vseh stopenj življenja v družbi, njenega kolektivnega znanja, njenih prepričanj in verjetij. Stagniranje v obstoječem lahko človeka privede samo do smrti, zato je potrebno misliti o napredku, toda ne za vsako ceno – superiornost človeka ne sme biti razumljena kot manipulacija z naravo kot od človeka ločenim objektom. Fjodorovova miselnost je kljub ideji o regulaciji narave pravzaprav zelo organska in predvideva zaustavitev razvoja v smeri industrializacije ter vračanje nazaj na podeželje – k zemlji in prednikom.

Fjodorov kljub usmerjenosti v prihodnost ostaja v svoji filozofiji zelo patriarhalen, kar je nedvomno še eden izmed razlogov za priljubljenost med ruskimi bralci. Čeprav se v svojem pisanju distancira od ženskega principa, ne moremo trditi, da je imel do žensk diskriminatoren odnos. Oba spola je jemal enakovredno – tako moškega kot žensko je videl kot »so-delavca«, ki sta nujna akterja pri doseganju skupnega človeškega cilja. Spolnost je bila zanj nepotrebna sla, ki jo je potrebno prepovedati, saj predstavlja oviro pri doseganju višjega cilja. Vse svoje sile moramo kot bratje in sestre vložiti v vstajenje svojih mrtvih prednikov. George M. Young zapiše: »Fjodorov zasnuje prihodnost brez razkroja in smr-

⁹ V izvirniku: «Кто наш общий враг, единый, везде и всегда присутствующий, в нас и вне нас живущий, но тем не менее враг лишь временный? Природа.» (Prevod KP).

10

V izvorniku: "Fedorov projects a future without decomposition and death, an eternity in which the risen world will never need to fall again, in which everything lost will be returned, and replacement, the messy business of conception and childbirth, will no longer be necessary." (Prevod KP).

ti; večnost, v kateri bo svet zavedno vstal in ne bo nikoli več padel, v kateri se bo vrnilo vse izgubljeno in tudi nadomeščanje ter umazano delo spočetja in rojstva otrok ne bo več potrebno« (1997: 178).¹⁰ V kozmističnem projektu Fjodorova ni prostora za nova rojstva. Raju bodo (večno) priča samo tisti, ki so živi, in tisti, ki bodo vstali od mrtvih. Človeška vrsta za preživetje ne bo potrebovala novih spočetij, saj bodo vsi ljudje živeli v nesmrtnosti.

Sintagme in ideje, prek katerih Fjodorov artikulira svoj nauk, so zelo blizu krščanskemu religioznemu nauku. Na kratko nam sugerira že Young, ko komentira, da je cilj obeh resnično enak, pot do cilja pa je popolnoma drugačna – Božja pot vodi skozi pravičnost in vero, pot Fjodorova pa skozi laboratorij in tehnološki napredek (prav tam). Fjodorov odločilno pozicijo podeli ljudstvu, saj je od človeškega truda odvisno, kakšna bo njihova prihodnost – takojšnji spremembi v razmišljanju ljudi in njihovi združitvi v »skupnem smotru« bo sledila instantna odrešitev brez božanskega razsojanja; nad človekom ni ničesar, sam postane naddeterminanta in odločilna sila svoje usode.

Kako težko je Fjodorova umestiti v kontekst religiozne tradicije, je razvidno iz razprave Anastasije Gačeve «Философия общего дела Н. Ф. Федорова в духовных исканиях Русского зарубежья» («Filozofija skupnega smotra N. F. Fjodorova v duhovnem iskanju Rusov v inozemstvu»), v kateri avtorica izpostavi dve nasprotni stališči v sprejemanju njegove filozofije. Krščanski filozofi so v njegovih idejah videli potrditev božje besede in »aktivno krščanstvo«, ostali pa so trdili, da je Fjodorov postavil človeka na mesto boga, kar v nobenem pogledu ni potrditev vere, ampak brezboštva. Gačeva kot primer prve naravnosti med drugim omenja G. V. Florovskega, ki v članku «Проект мнимого дела» («Projekt namišljenega smotra», 1935) Fjodorova obtožuje pozitivizma, eklekticizma, utopizma in nasilnega kolektivizma (21). Florovski

povezuje filozofijo Fjodorova z okultizmom in meni, da nobena izmed njegovih idej nima ničesar skupnega z naukom Jezusa Kristusa. Nasproti Florovskemu se postavi V. N. Iljin, ki meni, da je Fjodorov pravi »krščanski mislec«, oznanjevalec božjega in človeškega sodelovanja ter interpret bistva »aktivnega krščanstva«; bog je človeka ustvaril po svoji podobi in sedaj je človeštvo poklicano, da postane njegov pomočnik in nadaljevalec (prav tam).

Ne glede na različno močne argumente je filozofijo Fjodorova nemo-goče dokončno interpretirati kot (ne)religiozno. Sklicevanje na nauk ortodoksne cerkve, rabljena terminologija in razlaga bistva »skupnega smotra« kažejo na njegovo globoko povezanost s krščansko tradicijo. Istočasno pa lahko delo Fjodorova beremo tudi v ničejskem ključu nadčloveka, človeka-stvarnika in novega obdobja »smrti boga« in »presejanja« božjega.

»V KOZMOS!« VPLIVI NA SOVJETSKO RAZISKOVANJE VESOLJA, GENERIRANI »OD ZGORAJ« IN »OD SPODAJ«

Zanimanje za vesolje in popularno znanstveno tematiko je bilo v Rusiji prisotno že od konca 19. stoletja tako med inteligenco kot tudi med drugimi sloji prebivalstva, ki so se zanimali za neraziskan prostor vesoljskega prostranstva. Njihovo navduševanje nad tovrstno tematiko se je s tehnološkim napredkom samo še stopnjevalo, tako da lahko z nastopom 20. stoletja govorimo o pravi eksploziji znanstvenih in amaterskih raziskav potencialne vesoljske tehnologije. 20. leta 20. stoletja so pomenila dobesedno obsedenost z vesoljskimi poleti in astronomijo – skoraj vsi sovjetski državljani so na različne načine stremeli k izpopolnjevanju svojega znanja o astronomiji in raketni znanosti. Organiziranje različnih dogodkov, predavanj, izdajanje knjig, pam-

11

Znana so predavanja astronoma Aleksandra A. Mihajlova in profesorja Nikolaja A. Rinina, velikega promotorja potovanja v vesolje. Rinin, znanec Roberta H. Goddarda, izumitelja večstopenjske rakete in rakete na tekoče gorivo, je med letoma 1928 in 1932 izdal devet delov enciklopedije o kozmonavtiki, naslovljene Межпланетные сообщения (Medplanetarne komunikacije).

fletov in publikacij je v času NEP-a (1921–1927) potekalo neodvisno od države, kar je omogočilo še večje populariziranje tem, povezanih z vesoljskimi poletji.¹¹

Če spremljamo logiko razvoja ruskega navduševanja nad vesoljem, ugotovimo, da je bil v 20. letih posameznik seznanjen s sovjetskimi znanstvenimi odkritji in raziskavami kot tudi z dosežki Zahoda. Močan preobrat je opazen v času stalinizma, ko osvajanje kozmosa ni več v domeni človeškega čudenja in lastne radovednosti po osvojitvi neznanega, ampak postane cilj tehnološke tekme z Zahodom in del programa, promoviranega s strani države. James T. Andrews v poglavju »In Search for a Red Cosmos: Space Exploration, Public Culture, and Soviet Society« izpostavlja dve letnici – 1935 in 1937, ki sta ključno vplivali na recepcijo vesoljske tematike v Sovjetski zvezi; oba dogodka namreč spreminjata paradigmo iz pristnega človeškega zanimanja za vesolje kot nekaj neznanega, človeku skritega v novo sovjetsko paradigmo načrtnega oblikovanja cilja kolonizirati vesolje in zmagati v tekmi z zahodno vesoljsko znanostjo (40, 41).

Prvi dogodek se je zgodil 1. maja 1935 v času Stalinovega vodenja, ko so po naročilu centralnega komiteja na Rdečem trgu predvajali govor Ciolkovskega, ki se je po radijskih valovih prenašal po celotni Sovjetski zvezi (prav tam). Ciolkovski je v svojem govoru spregovoril o razvitju sovjetskega letalstva; bil je prepričan, da je le vprašanje časa, kdaj se mu bodo uresničile sanje o medplanetarnem poletu. Govor Ciolkovskega je imel funkcijo izpostaviti superiornost zgodnjih sovjetskih znanstvenikov nad zahodnimi in potrditi prevlado Sovjetske zveze. Andrews komentira, da je začetno navduševanje nad vesoljsko tematiko, ki je bilo sprva generirano s človeško radovednostjo, neodvisno od države (»od spodaj«), vse bolj postajalo odločilni faktor tehnološke tekme – torej želja politike in nacionalne prevlade, generirana »od zgoraj«

(prav tam). Ker je bilo ključno promovirati zgolj lastne dosežke, je v tem času v Sovjetski zvezi onemogočen dostop do informacij o znanstvenih raziskavah znanstvenikov na Zahodu, kar je izkrivljalo realno sliko dogajanja v svetu na področju vesoljske tehnologije. Ciolkovski je postal izjemno priljubljen tako med znanstveniki kot tudi med navadnimi državljani Sovjetske zveze, ki so leta 1935 množično romali v Kalugo, da bi ga še zadnjič videli pred smrtjo. Stalinu in pozneje tudi Hruščovu je Ciolkovski služil kot figura, s katero sta propagirala premoč sovjetske tehnologije in znanja nad zahodnim znanstvenim sistemom.

Ciolkovskega, največkrat imenovanega kot »oče raketne tehnologije« ali »začetnik sovjetske raketne znanosti«, se poleg Američana Roberta Goddarda in Nemca Hermanna Obertha omenja kot enega od treh najpomembnejših zgodovinskih osebnosti v osnovanju aeronavtike. Večino svojega življenja je Ciolkovski preživel v Kalugi, kjer je poučeval aritmetiko, fiziko in geometrijo, po revoluciji pa tudi kozmologijo, astronomijo in osnove termodinamike (Andrews, 2009: 28). Ciolkovski je bil priljubljen učitelj, med prvo svetovno vojno je pripravil več brošur za samoizobraževanje na področju znanosti. S svojimi knjižicami, predavanji in znanstvenofantastičnimi romani ter kratkimi zgodbami je v ljudeh vzbudil zanimanje za vesolje. Njegova dognanja ter sposobnost didaktičnega nastopa in razlage so izobrazila celotno generacijo sovjetskih znanstvenikov in raketnih inženirjev. Veliko vlogo pri razvoju raketoplanov in raziskovanju vesolja mu je priznal celo Hermann Oberth, s katerim sta imela tudi krajšo korespondenco. Ciolkovski je bil nedvomno velik vizionar. Verjel je, da lahko fantazija deluje kot katalizator novih idej in konceptov. Z znanstvenofantastično literaturo je želel mlade navdušiti nad novimi človeškimi možnostmi v vesolju. Sam je priznal, da so ga kot mladostnika navdušile zgodbe Julesa Verna. Že leta 1882 je analiziral učinke gravitacije na človeka, kar

je kasneje prenesel v razmišljanje o gibanju telesa v vesolju. Pozornost je namenil celo življenju rastlin in živali na drugih planetih. Veliko se je ukvarjal z idejo večstopenjske rakete in umetnih zemeljskih satelitov. Eden največjih dosežkov Ciolkovskega so matematične formule, ki so bile osnova načrtu za prvi Sputnik leta 1957. Neposredni vpliv njegovega dela je viden tudi pri raketnem inženirju Sergeju Koroljovu, konstruktorju rakete, ki je leta 1961 v vesolje izstrelila Jurija Gagarina.

Javni govor pomembne figure, kot je bil Ciolkovski, je zaznamoval premik vesoljskega raziskovanja v domeno interesa vrha Sovjetske zveze. Naslednji dogodek, ki okrepi novo paradigmo sovjetskega interesa za kozmos, je po Andrews izstrelitev Sputnika 1 leta 1957 (2007: 47). Čas Hruščova je bil še vedno zaznamovan z nadaljevanjem Stalinskega programa in mitologizacije kozmonavtov in fizikov, povezanih z vesoljskimi raziskavami. Izdajanje publikacij in prirejanje proslav v čast prvim teoretikom raketne znanosti je gradilo kult osebnosti vesoljskih znanstvenikov in drugih raziskovalcev, ki so prispevali k sovjetskim uspehom na področju vesoljske tehnologije. Takšna dejanja so imela cilj približati množicam idejo o superiornosti sovjetske tehnologije in obenem sovjetskega človeka osebno vpeti v vesoljsko tekmo z Zahodom. Čeprav se v času odjuge (1953–1962) pojavi prostor tudi za javno izražanje kritike in problematiziranje vesoljskih dogodkov, se s poletom Gagarina samo še stopnjuje enostransko poudarjanje zmage Sovjetskega režima (prav tam, 48).

Andrews z razkrivanjem načrtno promoviranih vzgibov za ambicije ruskega zanimanja za kolonizacijo vesolja opozarja na po njegovem mnenju pravo in izvorno zgodovinsko oporo navduševanja nad vesoljem in znanostjo sovjetskega človeka; njegova teza oživlja mistični aspekt v ozadju znanstvenih raziskav, ki se rojeva iz enega od primarnih človeških stremljenj k raziskanju neznanega in ustvarjanju novega. Še

preden je Sovjetska zveza začela načrtno pospeševati dejavnosti na področju raketne tehnologije, je v ljudeh že obstajalo navduševanje nad mističnim kozmosom. Rusija je imela dolgo zgodovino raketnih inovacij in drugih iznajdb že od obdobja carizma, vsesplošno zanimanje množic pa je doseglo vrhunec v kozmopolitanskem obdobju 20. let 20. stoletja (Andrews, 2007: 51). Začetke zanimanja ruske javnosti za raketno znanost Andrews postavlja v 18. stoletje, čas vladavine Romanovih, ki so ob praznikih pripravljali ognjemete (Romanovi so organizirali prvi večji ognjemet že leta 1690). Tehnološka inovacija tako predstavlja funkcijo proizvodnje novega čudenja; s tem, ko uresničuje pretekle utopije, se tehnologija iz znanstvenega območja premika v sfero magičnega in tako procesira nove mite za prihodnost. Mitologizaciji sledi demitologizacija, ki rodi nov mit in tako v brezkončnost človekovega neprestanega osmišljanja lastnega obstoja skozi različna (znanstvena, duhovna in umetniška) delovanja.

OČETOVSTVO IN BRATSTVO: KOZMIZEM IN KOMUNIZEM

Po Stalinovi smrti doživi Fjodorovova filozofija, ki je bila v obdobju stalinizma prepovedana, ponoven prepород. Nova interpretacija je stremela k potrjevanju marksizma in leninizma. Mistične ideje so se racionalizirale, dobivale so sekularne tendence, krščanski elementi so počasi popolnoma izginili iz Fjodorovove filozofije – poudarek se je z religioznih aspektov premaknil na poudarjanje tehnološkega napredka. Kozmistična miselnost »skupnega smotra« se je tako približala komunistični viziji.

Ko Nikolaj Berdjajev išče izvore komunizma, opozarja, da je kljub sprejetju komunizma kot mednarodnega pojava potrebno imeti v mislih, da gre za fenomen, ki je v temelju močno zaznamovan s karakte-

12

V kontekstu tematiziranja raziskovanja vesolja je smiselno opozoriti, da se omenjene značilnosti Vzhoda in Zahoda lahko aplicirajo tudi na različno konstruiranje oz. zunanjo formo vesoljskih plovil; ameriški oz. zahodni inženiring bazira na drugačni estetiki kot ruski. Medtem ko ruski temelji na bolj vidnih, odkritih konstrukcijah, krožnih in drugih geometričnih oblik, ameriški inženiring stremi k monolitnem videzu, ki zakriva sestavne dele v notranjosti, ki na zunaj niso vidni.

ristikami ruskega človeka in ruske filozofije. Nikolaj Berdjajev razlaga, da je bil ruski človek vedno tesno povezan z ortodokсно cerkvijo, na osnovi katere je izoblikoval svoje razmišljanje in čutenje. V navezavi s tem je tudi pojem »narave« pri Rusih dobil specifičen, bolj elementaren in globlji pomen, povezan s poganstvom, ki je močnejši od zahodne tradicije. Iz tega dejstva izvira tudi ena izmed temeljnih ruskih binarnih opozicij, na eni strani sestavljena iz poganstva in neskončnega ruskega prostranstva – stihijske narave – in na drugi iz ortodoksnega dela, ki prihaja iz Bizanca – asketizma. S tem po Berdjajevu dobimo dve osnovni karakteristiki ruskega naroda in njegovega ambivalentnega odnosa do sveta: naravni dionizem in krščanski asketizem. (gl. Berdjajev 7, 8)

Brezmejno prostranstvo ruskega ozemlja se prenese tudi na karakteristike ruske duše, ki je za razliko od Zahoda, kjer je vse omejeno, določeno in sistematizirano po kategorijah – tako ozemlje kot tudi človeški duh – podobno brezmejna; brez določene oblike in mej se razprostira v neskončnost.¹² Poleg ambivalentnosti – asketizma in dionizma – ter brezmejnosti ruske duše Berdjajev omenja, da rusko miselnost brez izjeme oblikuje tudi usmerjenost k apokalipsi oz. nihilizmu. Rusko apokaliptično vzdušje doživi velik obrat ravno s filozofijo Fjodorova. Od vseh ruskih filozofov – še posebej religioznih – je ravno Fjodorov tisti, ki prekine z večnim obračanjem v preteklost in se obrne v prihodnost oz. v »svetlo bodočnost« (Berdjajev 90). Fjodorov interpretira apokalipso v aktivnem duhu in ne več kot pasivno vdanost v neizogibno usodo. Dejstvo, da se v sovjetski Rusiji pojavi »šola« Fjodorovovega nauka (ruski kozmisti), kljub očitnim religioznim tendencam njegove filozofije in kljub dejstvu, da se je Fjodorov sam pravzaprav opredeljeval kot ortodokсни kristjan, ni za Berdjajeva čisto nič nenavadnega, v Fjodorovovi miselnosti je namreč prisotno veliko idej, ki so združljive s komunističnimi (91).

Značilno apokaliptično vzdušje v Rusiji je bilo po Berdjajevu dveh vrst – revolucionarno in reakcionarno, brez dvoma pa je prevladovalo pasivno razumevanje apokaliptičnega, torej reakcionarna apokaliptična tendenca (prav tam). Prihodnost je v Rusih vzbujala strah – pričakovali so neizbežen konec sveta, dan poslednje sodbe ali vladavino Antikrista. Človek nikakor ni bil spoznan kot aktivni člen, ki bi lahko vplival na prihodnost, apokalipsa pa je bila razumljena kot neizogibna usoda, ki ji ni moč pobegniti. To vdanost zunanjim silam Fjodorov korenito spremeni – sam razume apokalipso zgolj kot grožnjo, v kateri ni ničesar usodnega, saj lahko človek s svojo voljo postane aktivni delovalec svoje lastne prihodnosti in izvede revolucijo, ki bo zavedno premagala možnost apokaliptičnega konca sveta. Zavzeti aktivno pozicijo v odnosu do sveta pomeni za Fjodorova premagati uničujočo silo iracionalne narave in premagati smrt. Prihodnost je torej odvisna zgolj od človekovih nadaljnjih projektov.

Po Berdjajevu Fjodorova s komunizmom zbližuje njegov ekstremni aktivizem, vera v vsemogočnost tehnološkega napredka, pridiganje o kolektivnem »skupnem smotru« (kolektivizem), sovražnost do kapitalizma, praktična usmerjenost filozofije in zavrnitev zgolj teoretičnega znanja, spoznanje, da mora aktivno delo postati temelj življenja, stremljenje k popolnemu nadzoru nad naravo in aplikacija le-tega na širšo, svetovno raven. Če bi v Fjodorovovih idejah zanemarili religiozne temelje, je ravno njegov odnos do smrti in postavljanje vstajenja od smrti na prvo mesto človekovih dolžnosti v svetu ključni projekt, ki loči njegovo filozofijo od marksizma in komunizma. Zaradi elementov slavofilstva in religiozne podstate, na kateri temelji Fjodorovova filozofija, Berdjajev poimenuje Fjodorova kot »komunista posebne vrste« in celo zapiše, da je Fjodorov sovražil kapitalizem bolj kot marksisti. (Berdjajev 91, 92)

Tudi Stephen Lukasevich meni, da je Fjodorovova kritika kapitalizma še bolj prodorna kot marksistična (15). Lukasevich nadaljuje, da je Fjodorov kot pomemben kritik svojega časa že pred sociologom Karlom Mannheimom izrazil tudi dvom o socializmu in poudarjal podobnosti med socializmom in kapitalizmom, ki namesto da bi razreševala protislovja in razlike, stremita k še večjemu poudarjanju le-teh (prav tam). V razpravi „Socialism and the Twelve Paschal Problems“ Lukasevich poudarja Fjodorovovo verjetje, da je socializem enako kot kapitalizem odgovoren za težave, ki človeka pehajo v še večjo pogubo in ga odmikajo od njegovega temeljnega cilja (257). V Fjodorovovem sistemu projektiranja boljše (tudi edine možne in pravilne) prihodnosti je kapitalizem pojmovan kot mehanizem, ki izvaja konstantno produkcijo izgubljenih sinov, ki pozabljajo na svojo vez s predniki. Kakršno koli razdruževanje ljudi je bilo za Fjodorova nedopustno – tako kapitalistična delitev na revne in premožne kot tudi ljubosumje in sovraštvo do bogastva, ki ga je kritiziral v socialistični ureditvi. Zanj sta tako kapitalizem kot socializem predstavljala vir nasilja in seksualnosti, s tem pa sta oba sokriva za nadomeščanje iskrene človeške čutnosti in volje z živalskim poželenjem. Hkrati sta prepoznana tudi kot glavna krivca za spreminjanje znanja in umetnosti v služabnika industrije in militarizma (gl. Lukasevich 257).

Fjodorov je bil kritičen do ločevanja ljudi na osnovi njihove izobrazbe, ki po njegovem mnenju vodi do razlik in neenakomerne porazdelitve materialnih sredstev. Ne-bratski odnosi, ki nastajajo z deljenjem ljudi na skupine (tako v primeru izobrazbe kot tudi v primeru pripadnosti narodu in civilizaciji), bi po Fjodorovu morali biti dokončno izločeni iz naše civilizacije, ki bi morala postati »civilizacija bratstva« – ob tem pa z združitvijo s predniki tudi »civilizacija očetovstva«; podobno kot je človek potrgal vezi z drugimi ljudmi okrog sebe, se je namreč

ločil tudi od svojih očetov. Ravno ignoranca do prednikov (in prevelika osredotočenost na bratstvo) je naslednja pomembna kritika, ki jo izpostavlja Fjodorov v svojem interpretiranju socializma. Ta naj bi promoviral združitev ljudi zgolj na podlagi skupnih interesov, ki nimajo nič skupnega z resničnim čustvom povezanosti in krvnega sorodstva z vsakim posameznikom, ki je v svoji individualnosti nenadomestljiv – združenje ljudstva v socializmu je po Fjodorovu tako nemogoča naloga.

Lukashevich nadaljuje, da bi po Fjodorovu zmaga socializma nad kapitalizmom pomenila zmago najnižje oblike znanja, tj. praktičnega znanja (259). Fjodorov je namreč menil, da je najvišja oblika znanja aktivno znanje oz. delovanje, ki združuje tako praktično kot teoretično plat in pri katerem ne gre zgolj za podajanje vedenja (podobno sta trdila tudi Marx in Engels). Tako bi po Fjodorovu v primeru uresničitve socialističnih idej vsa vednost postala suženj delavcev v tovarnah, za katere bi vse, kar nima takojšnjega in praktičnega učinka, postalo nepotrebno in odvečno. Kot nesprejemljiva anomalija se pri Fjodorovu kaže tudi kabinetno znanje akademikov, ki se ukvarjajo s čistim, abstraktnim znanjem, ločenim od praktičnega življenja. Filozofi bi po Fjodorovu namesto kontemplacije morali aktivno sodelovati pri načrtovanju in izvedbi projekta za drugačno prihodnost človeštva.

Nadalje Lukashevich izpostavlja tudi Fjodorovovo obrambo podeželja pred socializmom, ki naj bi širil prepad med mestom in podeželjem v prid mest in urbanega; socializem je z močno vero v izboljšanje prihodnosti z industrijo zavrnil možnost rešitve človeka z združitvijo na podeželju (259). Fjodorov se načelno postavi nasproti tehnološkemu napredku in industrializaciji. Njegova večna zavezanost zemlji in podeželju izvira iz želje po združitvi s predniki in ideje osvoboditve vseh (kadar koli živčih) ljudi kot kozmičnih bitij. Podoba tovarne pa se popolnoma odmika od njegovega projekta, ki ne predvideva nobene

dejavnosti brez razumskega dela in je kategorično proti kakršni koli reprodukciji. Ravno tehnološki izumi se tako kažejo kot pomembno sredstvo za osvobajanje človeka vseh nehumanih del, kot je na primer delo v rudniku ali tovarni. Edina pravilna radikalna revolucija s tehnologijo in kolektivnim delom bi morala biti osnovana na tesni povezavi etike in morale. Etika je pri Fjodorovu neločljiv del tehnologije, znanosti in estetike, saj omogoča resnično spravo med ljudmi, oživlja mrtve in obuja žive v novi kozmični povezanosti.

NAMESTO ZAKLJUČKA:

FJODOROVOVA MISELNOST V DOBI TRANSHUMANIZMA

Ponoven preporod Fjodorovovih idej s konca 19. stoletja so omogočile znanstvene raziskave na področju krionike v 90. letih 20. stoletja, ki so dale upanje rešitvi problema smrtnosti s pomočjo tehnologije. Fjodorovove zamisli odzvanjajo tudi na začetku 21. stoletja in to ne zgolj v kontekstu vesoljskih odprav ter vse večjega zanimanja za kulturalizacijo vesolja, vesoljski turizem in morebitno življenje na drugih planetih. Nahajamo se v času transhumanistične miselnosti, obdobju človeka kot bio-tehno hibrida in možnosti večnega življenja z umetnim telesom – avatarjem, ki bi postal nesmrtni nosilec človekove osebnosti (npr. projekt Dmitrija Itskova Russia 2045). Podaljševanje življenja podpira tudi ena izmed največjih korporacij našega časa – Google, ki je lansko jesen investiral v podjetje Calico (California Life Company), ki se med drugim posveča ravno možnosti podaljšanja človekovega življenja. Prihodnji horizonti tehnološkega razvoja obljublajo tudi umetno inteligenco in vse večjo integracijo stroja v naše vsakodnevno življenje (npr. projekt ASIMO Honde Robotics). Razvoj biotehnologije se podaja na še neutrto pot biološkega inženiringa, ki z mikro- in nanotehnologijo napoveduje

nezamisljive spremembe v odkrivanju zgodnjih stadijev patoloških sprememb v organizmu. Objekt eksperimenta in raziskave postajajo vse manjši delci, ki tvorijo naš svet in človeka samega.

Človek s tehnologijo premika meje svojega vedenja in dosega nova področja, na katera lahko deluje – od notranjega prostora lastnega telesa do zunanega prostora vesolja. Človekovo zmožnost izboljšati svoje naravno okolje in povečati svoj potencial na vseh področjih je prepoznal že Fjodorov, ki nepopolnosti narave ni vzel za dejstvo ali zakon, ampak zgolj stadij v evoluciji civilizacije. Prvi zakon narave naj bi človek prekršil že, ko se je postavil v vertikalni položaj in je shodil – začel se je upirati »pravilom«, jih presegal in se z lastnim trudom odpravil iskat popolnost; evolucija človeka je spoznana kot misija naše civilizacije, ki ne more zavedno ostati v iskanju končnega cilja: »Zaradi tega človeštvo ne sme biti nekoristen potnik, ampak služabnik, posadka naše zemeljske [...] ladje [...] (Фёдоров 1982: 713).¹³

Z znanostjo in tehnologijo je človeku vsakič znova uspelo spremeniti položaj, ki ga zavzema na Zemlji in v celotnem kozmosu, ter obenem ustvariti vedno nove neznanke, ki mu dajejo motivacijo za nadaljnje raziskovanje sveta. Razmišljanje o preteklosti mistike, politike, umetnosti in tehnologije na ruskem področju nam odkriva paradigmo zlitja različnih metod človekovega osmišljanja in projektiranja boljše prihodnosti. Ločevanje različnih področij človekove dejavnosti ni nekaj, kar bi bilo tu že od nekdaj. Gre za tradicije, definicije in pojme, ki so se skozi zgodovino utemeljevali z binarnim sistemom moderne misli in konceptom stroge klasifikacije disciplin. Mistik, teolog, znanstvenik, umetnik in inženir (vsak s svojim delom, prepričanji in verjetji) se nahajajo na istem kulturnem poligonu, ki je fragmentaren zgolj v človeškem besedišču in (ne)spособnosti razumeti svet kot kozmično celoto. Kultura kot hibrid je neizpodbitno dejstvo, in ko nam uspe

13
V izvirniku: «Поэтому же человечество должно быть не праздным пассажиром, а прислугою, экипажем нашего земного [...] корабля [...]» (Prevod KP).

premostiti razlike med različnimi disciplinami brez ustvarjanja nove naddeterminante, bo človeška zavest doživela naslednji elementaren dvig in resnično humano kulturo sobivanja.

Tehnologija je v tem kontekstu spoznana kot nedeljiv del kulture; če odstranimo tehnologijo, odstranimo tudi velik del tistega, kar človek pravzaprav je. Evolucija naše civilizacije je bila od samega začetka zraščena z razvojem tehnoloških pridobitev. Tako agrikultura kot lov, iznajdba ognja in izdelava orodja – vse to je tehnologija, ki je človeku od nekdaj pomenila sredstvo za preživetje. V tej luči tehnologija postane prava narava človeka, po kateri se generiramo kot biološka vrsta in prepoznavamo, kdo v resnici sploh smo – kaj pomeni biti človek. S tem, ko razvijamo tehnologijo, doživlja transformacijo tudi naša vrsta in naše funkcije v svetu. V tehnologiji sami ni nič mističnega, tehnologija je človeška stvaritev – sredstvo, ki mu človek vdihne življenje, in samo od človeške odgovornosti je odvisno, kakšne posledice bo tehnologija proizvedla. Kam nas bo privedel tehnološki napredek, bo pokazal človeški prst, ki je ustvaril tehnološki podaljšek; tega bi namesto vse večje politizacije znanstveno-tehnološkega razvoja morala voditi vse večja »kozmicizacija«. ♡

Literatura

- AGURSKY, MIKHAIL, 1997: An Occult Source of Socialist Realism: Gorky and Theories of Thought Transference. In: *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ed. B. G. Rosenthal. New York: Cornell University Press. 247-272.
- ANDREWS, JAMES T., 2009: *Red Cosmos. K. E. Tsiolkovskii, Grandfather of Soviet Rocketry*. Texas: A&M University Press.
- , 2007: In Search of a Red Cosmos: Space Exploration, Public Culture, and Soviet Society. In: *Societal Impact of Spaceflight*. Ed. Steven J. Dick et al.. Washington: NASA. 41-52.
- BERDYAEV, NIKOLAI, 1948: *The Origin of Russian Communism*. London: University of Michigan Press.
- DJORDJEVIĆ, RADOMIR, 1999: Russian Cosmism (With the Selective Bibliography) and its Uprising Effect on the Development of Space Research. *Serbian Astronomical Journal* 159. 105-109.
- ФЁДОРОВ, НИКОЛАЙ Ф., 1982: Сочинения. Москва: Мысль.
- , 2010: Вакрсење и вакрсавање: Избор из Философије заједничког дела. Ур. Владимир Меденица. Београд: Логос.
- ГАЧЕВА, АНАСТАСИЈА, 2004: «Философия общего дела» Н. Ф. Федорова в духовных исканиях Русского зарубежья. В: Философия космизма и русская культура. Ред. Ратко Нешкович и Корнелия Ичин. Белград: Филологический факультет. 17-37.
- GUTKIN, IRENA, 1997: The Magic of Words. Symbolism, Futurism, Socialist Realism. In: *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ed. B. G. Rosenthal. New York: Cornell University Press. 225-246.

- LUKASHEVICH, STEPHEN, 1981: *N. F. Fedorov (1828–1903): A Study in Russian Eupsychian and Utopian Thought*. Newark: University of Delaware Press.
- НЕШКОВИЧ, РАТКО И КОРНЕЛИЯ ИЧИН (РЕД.), 2004: *Философия космизма и русская культура*. Белград: Филологический факультет.
- ROSENTHAL, BERNICE GLATZER, 1997: Introduction. In: *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ed. B. G. Rosenthal. New York: Cornell University Press. 1–32.
- , 1997: Political Implications of the Early Twentieth-Century Occult Revival. In: *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ed. B. G. Rosenthal. New York: Cornell University Press. 379–418.
- SCANLAN, JAMES P. (ed.), 1994: *Russian Thought After Communism: The Recovery of a Philosophical Heritage*. New York: M. E. Sharpe.
- SIENA, ROBERTOMARIA, 1980: Maljevič – mistik i boljševik. In: *Suprematizam – Bespredmetnost*. Ed. Žarana Papić. Beograd: SIC Univerzitetske konferencije SSO Beograda. 181–183.
- VANCHU, ANTHONY J., 1997: Technology as Esoteric Cosmology in Early Soviet Literature. In: *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ed. B. G. Rosenthal. New York: Cornell University Press. 203–222.
- YOUNG, GEORGE M., 1997: Fedorov's Transformation of the Occult. In: *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ed. B. G. Rosenthal. New York: Cornell University Press. 171–183.
- , 2011: Esoteric Elements in Russian Cosmism. *The Rose+Croix Journal* 8. 124–139.

Summary

While considering the reality of Russian artistic expression, as well as the governmental and philosophical thought in the Soviet period, we recognize the notions of the mystical and occult doctrines which had a big impact on the reality of that time. Science became the “religion” of the Soviet Union, and technology became the new theurgy for creating the new reality. The materialization and politicization of occult elements, along with the new belief in science and technology, created a new myth for the Soviet Union.

At the end of 19th century, Nikolai Fyodorov stated that humans are constricted by the reality of death, our subjection to nature and suffering. The reproduction of all things, including human reproduction, is considered as something that no longer serves humanity. Fyodorov’s *common task* is expressing the idea of acting communally to achieve a situation in which man can manipulate nature and not other way around. His ideas of life extension, immortality, and space colonization had a big impact on the beginning of Soviet space exploration by Konstantin Tsiolkovsky (a Soviet rocket scientist) and scientists such as Alexander Chizhevsky and Vladimir Vernadsky. Russian Cosmism highlighted the importance of science and technology in the further evolution of mankind. Indeed, Fyodorov’s ideas are still alive today in the work of transhumanism, which uses technology for the purpose of improving every level of the human being.

Mystical vision, which at the beginning is presented as a utopia of science fiction, is recognized as a first step to the realization of new paradigms in human culture. The material world is therefore generated through the human ability to produce new ways for the discovery of the hidden world which is beyond the reach of the human mind. We

are now able to track two vectors for the Russian obsession with space colonization – one coming from »below« (the genuine wonder of the human being to explore the unknown), and the other from »above« (the Space Race with the West, generated from the Russian government in the era of Stalinism).

The notions of brotherhood and fatherhood in Fyodorov's philosophy also reveal similarities with the communist version of utopia. Some authors (Berdyayev, Lukashovich) even consider him as a bigger critic of capitalism than the Marxists were. We therefore are trying to find the common ground between cosmism and communism, and through this comparison we are highlighting some important aspects of the technological revolution for the future which still needs to integrate the core part of human civilization – ethics and morals. Only this way will humankind be able to succeed in creating the real reconciliation between every man alive or dead in the cosmic unity.

With the help of science and technology, mankind is continually repositioning its place on Earth and in the cosmos, creating the new unknown as we evolve. Technology is an indivisible part of our culture. If we eliminate technology, we also remove a big part of what humanity is. Agriculture, hunting, the invention of various tools and the discovery of fire – all these things are types of technology which have enabled mankind to survive in his natural environment. With this said, technology becomes the true nature of humankind, which is generating as a biological species together with the development of technology, and thus we are becoming all the more aware of who we are as a civilization and what our task is. There is nothing mystical in technology; the means of technology are humanity's created objects, which become alive with our usage and our decisions. It is humanity's responsibility to determine which kinds of tasks will be carried out

via technological means. In contemporary society, where the human being is becoming a bio-techno hybrid living in two realities, it is all the more crucial that the development of science and technology is guided not by politicization, but rather by the “cosmisation” of our future steps in evolution.

Kristina Pranjić

Kristina Pranjić graduated from Faculty of Arts, University of Ljubljana in Russian language and literature, and Comparative literature. Her graduation thesis was: “Constructivism and Suprematism – Two Vectors to Post-gravity Theory”. Currently she is a PhD student at the Department for Slavic Studies in Ljubljana. At present she is focusing on the philosophy of Russian Cosmism and notion of non-objective sound and image in art and literature at the Faculty for Philology in Belgrade.

Pomen prostora in časa v *Driadi* Gregorja Strniše

Članek obravnava prostorsko/časovno konstrukcijo dramske realnosti v Strniševi drami Driada. To je tekst, ki ne upošteva treh enotnosti in vseskozi niza fantastične elemente ter prehaja med zelo različnimi dogajalnimi mesti in zgodovinskimi časi. A Strniševa zgodba prav s temi prehajanji in izrazito fantastiko konstruira resničnost, ki obstaja za tistim, kar je vidno na prvi pogled. Prehajanje od velikega k majhnemu in obratno ali od kratkotrajnega k večnemu ustvarja napetost med tragičnim in komičnim vidikom sveta. Zato je igra groteskna. To pa ji daje tudi izrazit etični naboj, saj kaže razliko med pesniško resničnostjo sveta in malomeščansko štacunarso miselnostjo, kakor Strniša pravi sodobni potrošniški družbi.

GREGOR STRNIŠA, SLOVENSKA
DRAMATIKA, POETIČNA DRAMA,
PROSTOR IN ČAS, NAČELO
KOMPLEMENTARNOST

The article analyses the space/time construction of reality in Driada, one of Gregor Strniša's most unusual works. The drama does not follow the aristotelian rules of the three unities. Furthermore, it easily changes between different historical periods and places and therefore constructs a virtual reality, which exists behind what can be seen through limited human experience of the world. The transitions from the biggest to the smallest and from the past to the future are distinguished features of the grotesque image of reality. The grotesque character of the play gives rise to an ethic dimension, which sees the contradiction between the poetic comprehension of the world and its everyday consumer logic.

GREGOR STRNIŠA, SLOVENIAN
DRAMATICS, POETIC DRAMA,
TIME AND SPACE, THE PRINCIPLE
OF COMPLEMENTARITY

Pravilo treh enotnosti, ki jih je teatrologija sintetizirala na podlagi Aristotelove *Poetike*, je do Brechtovega angažiranega, epskega gledališča oblikovalo koordinatni prostor teatra in dramatike, v katerem je bilo mogoče prepoznati neposredne analogije med odrom in predmetnostjo vsakdana. Te vzporednice ne obstajajo zgolj na ravni situacij, motivov in realističnosti dialoga, ki je v dramatiki najbolj mimetičen, temveč v sami strukturi prostora/časa in dogajanja.

Strniša na svojevrsten način prebije to analogijo in *Driada* učinkovito ustvarja svojo lastno notranjo realnost, v kateri pesniška masa oblikuje drugačen čas/prostor od tistega, ki ga izkušamo v objektivni realnosti. Zato njegova dramatika nasploh velja za primer poetične drame. Takšna zvrstna oznaka pa bi bila docela veljavna le, če bi Strniša svojo dramo ustvaril v stalnem, analognem razmerju z objektivno realnostjo, pri čemer bi nelogični, neverjetni in nemogoči, fantastični elementi kazali na nekaj mističnega v vsakdanjem človekovem življenju, kar bi dramo spravljalo v brezkončen dialog s človekovo objektivno realnostjo. Imeli bi eno realnost, znotraj katere bi iskali nekaj transcendentnega. Strniša počne nasprotno: ustvarja virtualnost kot lastno realnost dramskega teksta ali gledališke predstave, ne kot magično dopolnilo fizični realnosti, ampak kot njeno drugo, drugačno podobo. Ne gre več za vprašanje, ali je kaj takšnega možno v objektivni realnosti, ampak za vprašanje resničnosti virtualnosti.

To vprašanje Strniša v *Relativnostni pesnitvi* neposredno naveže na spoznanja sodobne fizike, s pomočjo katerih poskuša opisati svoj pogled na pesniško resničnost. Tako ustvarja svojevrstno poetiko, ki resničnost literarnega teksta ali v Striševih besedah besedne umetnine opisuje s principi relativnosti, nedoločenosti in komplementarnosti. Za njegovo dojetje časa in prostora ter mase in energije pa sta seveda najpomembnejši posebna in splošna teorija relativnosti, pri čemer

čas in prostor poveže s posebno, njun odnos do vsebine in čustvene energije pa s splošno teorijo relativnosti.

Realnost, ki jo ustvarja *Driada*, je tako umerjena v skladu s fizikalnimi konceptijami resničnosti, ki jih je Strniša poznal. Te teorije pa premikajo meje tistega, kar velja za objektivno in resnično, tudi onstran neposredno čutno zaznavnega in zdravorazumskega dojetanja sveta, in sicer zlasti kvantna mehanika, katere smisel ni popolno predrugačenje podobe realnosti, temveč omejitve veljavnosti katerekoli podobe realnosti z določujočimi jo okoliščinami (Weizsäcker, *Zum Weltbild*). Zato tudi Andreja Žižek Urbas v svojem opisu smisla relativnosti v Strniševi *Relativnostni pesnitvi* svojo pozornost usmeri k bralcu: „Vendar pa bralec glede na besedno umetnino ni zunanji opazovalec, pač pa ga literarno delo povleče v svoj referenčni okvir, zato so časovno-prostorske koordinate v času branja tudi njegove koordinate“ (Žižek Urbas, *Pojmovanje časa* 7).

To je smisel absolutne relativnosti besedne umetnine v Strniševem smislu – njene nasebnosti, ki oblikuje povsem samosvoj svet, svoje težnostno polje. A besedna umetnina je po Strniši tudi relativno transcendentna, kar pomeni njeno notranjo organizacijo časa in prostora ter mase in energije, s čimer se literarni teksti razlikujejo med seboj in tudi znotraj sebe. Zato je potrebno obravnavati oboje: organizacijo prostorsko-časovnih in snovno-emosivnih prvin v njihovem součinkovanju in spreminjanju znotraj teksta ter tekst kot tak v primerjavi z našo vsakdanjo resničnostjo.

Začenši s slednjim moramo najprej ugotoviti, da je *Driada* v vsakodnevem človekovem življenju nemogoča, o tem ni dvoma (Poseben izziv ostaja *Driada* tudi za gledališke režiserje, četudi jo je prvi na oder postavil že Mile Korun leta 1974.) in Strniša tega ne skriva: fantastičnih elementov je v *Driadi* preprosto preveč, toliko, da ne dopuščajo spraše-

vanja po možnostih njihove uresničitve v objektivni realnosti. Zato nam ostane pesniška realnost drame, kakršna je na sebi – na koncu lahko primerjamo le dve enakovredni realnosti, ki imata skupno to, da ju je mogoče izraziti v jeziku. A onstran razmisleka o možnostih uresničitve fantastičnih motivov v Driadi je bralec vedno, kot ugotavlja Žižek Urbas, vpet v povsem resnično doživljanje magije Strniševih tekstov. To imanentno razmerje, ki ga vzpostavlja Driada kot literarni tekst, se dogaja v bralcu samem in je po Strniši etični vidik besedne umetnosti.

Zgodba *Driade* je razmeroma preprosta: naslovna oseba, Driada, je drevesni duh, drevesna vila, ki se pojavi različnim ljudem v treh različnih časovno-prostorskih okvirjih. Srečuje dve vrsti ljudi: tiste, ki jo prepoznajo kot Driado (Obešenjak, Magajna, Astronom) in tiste, ki je ne prepoznajo, jo poskušajo tako ali drugače izkoristiti ali jo imajo za noro (predstavniki meščanske rodbine Pimpek). Driada se ne pusti ujeti in s svojimi fantastičnimi sposobnostmi tistim, ki ji prisluhnejo, odstre resničnejši pogled na svet, v katerem je v najmanjši stvari vsebovana celota vesolja in v katerem v tej celoti odseva vsaka najmanjša stvar. Izkaže se, da ni Driada tista, ki prinaša čudeže v človeško življenje, temveč je to človek sam, če se odpre svoji domišljiji.

Tako se stapljata animistični pogled na svet, v katerem je vsaka stvar oživljena, in sodobni, astrofizikalni pogled na svet, v katerem se razmerje med subjektom in objektom poruši tako, da so vse reči definirane le v natančno določenih okoliščinah, točno določenem vidiku opazovanja, zunaj teh določil pa so drugačne ali jih sploh ni. Driada je drevesna vila, vendar je tudi poimenovanje drevesa in s tem tisto, kar človek da drevesu, ko ga razlikuje od samega sebe, zato se Obešenjaku predstavi kot živost hrasta.

S stališča prostora je tekst razločno razdeljen na tri dele ali slike. Vsaka od njih ima tudi eksplicitno časovno določilo: prva junij, druga

jesen in tretja pomlad. Vsaka ima pet eksplicitnih določil (krajev dogajanja) in več implicitnih prostorskih določil (motivov povezanih s prostorom oz. krajem dogajanja). Na splošni ravni vidimo, da Driada ne upošteva enotnosti časa in kraja. Prvi del se dogaja leta 1930, drugi 1959 in tretji 1976 na različnih lokacijah v Ljubljani. Globlje od te površinske opazke pa prostor/čas in vsebina teksta začnejo sovpadati v celoto, ki je vse drugo kot evklidske oblike. Prostor oblikuje vsebino teksta nič manj kot vsebina prostor. Spodnja tabela kaže preplet glavnih prostorskih določil in vsebinsko/čustvenih poudarkov, pri čemer so snovno prostorska določila zapisana v običajni pisavi, čustvena pa v kurzivi.

TIVOLI (1930, POLETJE)

- noč v Tivoliju, hrast, veja
(Driada visi s veje z glavo navzdol = narobesvet = breztežnost) / *začudenje, negotovost, strah*
- rob tivolskega gozda = rob sveta
- kaplja vs. dežnik / *smeh, spolna sla*
- želod
- luna / *strah*

zabavišče

- luna vs. vodnjak (štant klobas) / *strah, spolna sla, zbežnost*
- človek = potapljač (skafander, vodnjak) / *smeh*

pod hrastom

- luna (odsev sonca) visi z veje / *strah (pred smrtjo)*
- luna ni luna = senca, zajček / *občutje lepega, estetski užitek*
- driada = zajček lune, sonca, zvezd
- človek = zajček Driade
- želod = noč + dan (sovpadanje vseh časov)

Jakopičev paviljon

- 4 slike
- stari mož, mladi fant, deklica in lunica
- lunica / *veselje, smeh, zabava*

HOTEL SLON (1959, JESEN)

- hotel (mož-punčka, fantek-žena)
- jaz = soba = hotel = Ljubljana
- hlače, krilo vs. veja = seksualnost vs. fantazija / *spolna sla, zabava, poželenje*

policijska postaja

- pest-veja-driada-hrast vs. ime, dom, poklic / *negotovost, zbežnost, strah*

bolnica

- sprejemnica = ime, dom, poklic (nedoločeno, resničnost) / *samozadovoljstvo*
- Polje = čas
- alkohol = luknja v zidu, kletki
- kavarna Union = mesto umetnikov / *občutek večvrednosti*
- ime, dom, poklic (določeno, resnica)

spalnica

- sončnica, klobasa vs. hrast, obraz / *strah*

GRAD (1976, POMLAD)

- človek = Driadine sanje / *negotovost, strah*
- Driada = velikan
- Daljnogled / *čudenje*
- Prešernov trg, kip, muza, Merkur / *spolna sla*
- Magistrat / *ljubezen*
- Nebo = poročni prstan (astronomov)
- Kostanj = hrast = narava = enotnost časa / *osuplost, mirnost, zadovoljstvo*
- eno bitje = velikan
- okrogla Zemlja = okrogel prostor

Golovec – zvezdarna

- daljnogled, najstnica, astronom
- obrnjeni daljnogled = astronomov vrtiljak / *navdušenje*

Golovec – zvezdarna

- Izumitelj = zmaj
- Luna = zmaj
- Luna = hlebec kruha (Pek) = sir (Pekovka) = slab sir (Doktor) / *smeh in žalost obenem – tragikomedija, groteska*
- jama (pradavnina)
- luna (vrač) = krup (Pimpeki, Silak) / *smeh*
- daljnogled = seksualnost, reta (Direktor, Pimpek) / *spolna sla, smeh*
- Mount Palamor

Golovec – zvezdarna

- Zemlja = prag sveta
- Planet (tuj) = Driada
- Zemlja = zibelka = otrok vs. vesolje = hiša = velikan

Podrobnejša analiza časovno–prostorske mreže teksta pokaže, da tridelna zgradba, ki kot celota prikazuje tri ločene slike kot dejanja v dramskem dogajanju, ni tako simetrična kot se zdi na prvi pogled. Slike niso povsem samostojne enote, temveč tečejo ena v drugo in sicer ne le tematsko (ponavljanje enakih čustvenih prvin v drugačnih okoliščinah – recimo seksualnost, strah), temveč prostorsko/časovno. Vseskozi dramski prostor oblikujeta dve prostorski težišči: Luna in hrast (drevo, želod). V nasprotju z njima je množica prostorskih določil, ki stopajo v njuno opozicijo: kaplja, dežnik, vodnjak, klobasa, sončnica, kozarec, kruh, sir, krap itd. V splošnih prostorskih določilih (Tivoli, zabavišče, spalnica, Golovec, grad itd.) se njihova običajna, čutna realnost, ki jo poznamo iz izkustvenega sveta, skrajno zgošča in skrajno razteza. Strniša je *Driada* oblikoval tako, da snovni elementi neposredno oblikujejo prostor dogajanja. Zato sta Luna in hrast ter ostali snovni motivi, povezani s kraji, v resnici oblika dogajalnega prostora.

Znotraj vsake od slik je samostojna dramska pripoved, posebna varianta Freytagovega trikotnika, ki skupaj sestavljajo eno samo burko različnih dimenzij človeškega sveta. Celovita struktura teksta je analogna motivu slik iz prvega dela (Jakopičev paviljon), kjer nastopijo štiri slike (Stari Mož, Fant, Deklica in Lunica), med katerimi prve tri oživijo, zadnja pa ne, ker je avtor (Obešenjak, slikar) nikoli ni videl. Tako strukturni elementi *Driade* kot slike sestavljajo tridelno celoto, združeno četrti sliki kot celoti teksta – transcendentno burko *Driada*. Lunica in *Driada* transcendirata vsaka svojo lastno realnost tako, da združujeta številne možne poglede v en sam umetniški pogled na svet. A tako kot Lunica ne oživi skupaj z ostalimi slikami, tako *Driada* kot transcendentna burka ni nujno namenjena odrski oživitvi v gledališču. Lunica in *Driada* se uresničita sami v sebi in človeški domišljiji.

Glavna značilnost snovnih motivov, ki oblikujejo prostor *Driade*, so njihova nenehna, nevzdržno hitra menjavanja, ki onemogočajo vsakršno enoznačno evklidsko opredelitev dogajalnega prostora. Prav neverjetno je, kako hitro Strniša prehaja med vesoljem in prestami ali luno in želodom, hlačami in Ljubljano itd. Naslovne (eksplicitne) časovno-prostorske oznake so namenjene temu, da pokažejo njihovo lastno spremenljivost in nepomembnost, medtem ko je njihova oblika odvisna od vanje postavljene snovi: Tivoli je lahko Ljubljana, lahko pa je rob sveta.

Prva slika, umeščena med Tivoli in Zabavišče v letu 1930, kaže Driado in umetnika, Obešenjaka, (ki jo prebudi iz spanca tako, da se poskuša obesiti na hrastovo vejo), slikarja Riharda Jakopiča ter meščansko družino Pimpek, policista in potapljača ob njihovem soočenju z Driado. Za to družino je značilno, da umetnika Driado sprejmeta z občudovanjem (pri Obešenjaku je to tudi strahospoštovanje) in navdušenjem, meščani pa njeno nenavadnost sprejmejo s strahom kot grozljivo: kot nekaj, kar ogrozi njih same (smrt) in njihovo podobo sveta (njihove vrednote in vrednosti), saj kaže resničnost izven tridimenzionalnega človeškega prostora.

Najprej je to resničnost dvodimenzionalnih slik, umetniških del, ki ne poznajo treh razsežnosti in časa, zato so njihova glasbila za človeško uho neslišna. Potem je to vrtiljak, ki je osrednji motiv prvega dela *Driade*. Obešenjak opiše ta vesoljski vrtiljak oz. njegov nastanek kot »rast« v vesolje oz. prostor. Vrtiljak raste iz želoda kakor drevo, saj je v želodu potencialna neskončnost reči, ki jih aktualizira domišljija. A domišljija ne lebdi v praznem prostoru, temveč raste iz tal, iz prsti, kar kaže na prizemljeno naravo njegove transcendentnosti: transcendentni pogled z vesoljskega vrtiljaka, s katerega je celo Zemlja tako majhna,

da je niti videti ni mogoče, in korenine globoko v zemlji, brez katere ga ne bi bilo.

Tako dvodimenzionalne slike kot Driadin vesoljski vrtiljak oblikujejo prostor konkavno, pri čemer so predmeti človeškega vsakdana (recimo ljubljanski nebotičnik, ki je v dogajalnem času prvega dejanja veljal za najvišjo stavbo jugovzhodne Evrope) videti majhni in nepomembni (ljubljski nebotičnik je čustveno in vrednostno označen kot bajta). Takšna konstrukcija prostora vzbuja čustva začudenja, zbeganosti in strahu, pa tudi občutje lepega in estetski užitek. Po drugi strani dramski liki, ki ne prepoznajo Driade kot drevesnega duha (poosebitve človeške domišljije), kot je vidno preko motiva prest v razmerju z Rimsko cesto, prostor doživljajo konveksno, s čimer neznansko povečajo lastno predmetnost, želje in svoj družbeni položaj, tako da si prilaščajo objekte svojih poželjenj (spolna sla, pridobitništvo, boj za ugled in položaj v družbi).

Vesoljski pogled z med zvezde segajočega vrtiljaka razširi svet, ki je bil prej omejen na Ljubljano z robom tivolskega gozda, na Rimsko cesto, a tudi Rimski cesta je, kot pravi Driada, le meja prvega sveta, koliko jih je še onstran, ostaja neznano.

Ob dvojici želod–vrtiljak imamo druge povezave, ki tvorijo paradokсна sovpadanja in menjave pesniške mase, kot bi rekel Strniša, s tem pa nenavadne oblike prostora, ki ga te mase oblikujejo: luna–zajček, zid–slika (luknja v zidu), dežnik–skafander–kaplja–luna, luna–štant klobas–vodnjak, Rimski cesta–preste, vrtiljak, ljubljanski nebotičnik itd. Prva slika, naslovljena *Zajčki*, je torej podoba ukrivljenosti prostora, v katerem najmanjše (konveksno) in največje (konkavno) reči na enak način tvorijo svoje lastne svetove, med katerimi dramsko dogajanje *Driade* prehaja z največjo, breztežno lahkoto.

Breztežnost je pojem, ki najustrezneje opiše prostor zajčkov, saj so zajčki seveda sence (ljudje z rokami na stene oblikujemo sence zajčkov), obrisi, igre, ne pa snovna telesa. Zato niso samostojni, ampak oblikujejo prostor skozi medsebojna razmerja, v katerih sta zmeraj vsaj dva elementa povezana v prostorsko strukturo, ki poveča njun pomen kot nekakšno povečevalno steklo. Toda to ni videz, temveč resničnost – povečevalno steklo ne povečuje le videza, temveč stvari same. S to povečavo pa se povečuje njihov pomen.

Druga slika, naslovljena Kozarci, ne prehaja med prostorskimi oblikami tako kot prva. Njena snovna razgibanost je manjša, svet pa bolj ploščat. A če se prva igra s prostori, se druga slika igra s človeškimi identitetami. Druga slika je zato nekakšna igra v igri ali dvojna igra. Prostor te igre vseskozi označuje zaprtost: hotelska soba, bolnica, sprejemnica, spalnica, terapijska soba in seveda naslovni motiv – kozarec (tudi steklenica). Snovne prvine, ki zapolnjujejo ta zaprti prostor človeškega (Strniša pravi tudi štacunarskega, potrošniškega) sveta so: hlače, krilo, sončnica, klobasa in kozarec. To je prostor, ki ga v prvem in drugem prizoru prebija veja (Driadina roka), v tretjem alkohol, v četrtem norost pacientk in v petem pogled primarija Magajne, ki prepozna Driado kot to, kar je.

Človeški prostor omejuje zgolj človeka: tridimenzionalna kletka je kletka človeka, ne pa Driade, ki končno pobegne skozi zamreženo okno, za seboj pa pusti želod, ki ga vzame Magajna, da bi mu bil vir inspiracije. Zaprte sobe hotela in psihiatrične bolnišnice so tudi notranji prostor malomeščanske subjektivne realnosti, štacunarskega pogleda na svet, skozi katerega človek sebe zapira v kozarec, svet pa v sobe različnih institucij. S prostorsko zaprtostjo in linearnostjo sob je povezan motiv izgubljanja časa, kjer nihče nima časa, da bi se ustavil in premislil samega sebe.

Izgubljanje časa je sicer pogost Strnišev motiv, ki se najbolj izrazi v zbirki *Škarje*, v *Driadi* pa ustvarja napetost med norci (pacienti psihiatrične bolnišnice), ki imajo čas, pa z njim nimajo kaj početi (so na zaprtem oddelku), ter Doktorjem (predstavnik meščanske rodbine Pimpek), ki nima časa in zgolj deluje (poročil se je štirikrat ali petkrat, česar niti sam ne ve) brez samorefleksije.

Ključni motiv druge slike je motiv identifikacije Driade, preko katerega se prevprašuje identiteta vseh nastopajočih oseb in človeka nasploh. Ime, naslov stalnega bivališča in poklic: to so določila meščanskega sveta, ki človeka umeščajo na ustrezno mesto v tem prostoru. Driada nima ustreznega imena, bivališča in poklica, zato v svetu Komandirja in Doktorja ne obstaja. Da bi jo mogla razumeti kot del njenega sveta, ji morata dati določila, ki ustrezajo njenemu svetu; ne moreta razumeti, da je še kaj drugačnega zunaj kozarca (subjekt), v katerega sta se zaprla in v katerem gospodarita s svojo institucionalno močjo. Ker Driada ne ustreza njenemu svetu, jo imata za noro. To je posebno natančno izraženo skozi dogajanje na policijski postaji, kjer Policist in Komandir v nekem trenutku opazita, da ima Driada namesto rok veje, ki štrlijo iz njenih rokavov. Ker v njenem svetu kaj takega ne obstaja, onadva pa sta spoštovana predstavnika tega sveta (imata moč), je edina možna ugotovitev, da je Driada nora, zato jo pošljeta v psihiatrično bolnišnico, kjer je Doktor seveda enakega mnenja.

Pomembno je, da tako Gospod kot Komandir (in Policist) in Doktor (in Pijanec) izenačijo Ljubljano s sobo, v kateri delajo oz. s seboj kot predstavnikom meščanskega sveta. Zato v svoji samozadostnosti ne morejo videti oken, skozi katere bi lahko ušli, lukenj v zidu, ki kažejo virtualnost tega zidu.

Zaprta prostor meščanskega štacunarskega sveta je zaprt le za ljudi, ki ne premorejo domišljije. Kakor je v prvi sliki umetniška domišljija

Obešenjaka premogla seči med zvezde in premagati gravitacijo Zemlje, Tivolija in vodnjaka, Driada brez težav zapusti Polje skozi zamreženo okno. Človeški prostor je poln oken, skozi katere more uiti tisti, ki ima domišljijo, da preseže svoje lastne navidezne meje. Okna so, tako kot zaprte linearne stene, za tiste, ki jih želijo videti – za norce, umetnike, znanstvenike.

Vse to so zelo jasne podobe človeka, ki meni, da je povsem samozadosten in da je ves pomen sveta osrediščen okrog njega. Strniša v drugem delu (sliki) *Driade* kaže, da je to iluzija. Toda tega ne stori tako, da bi vpeljal motive absolutne transcendence, ki bi relativizirala pomen absolutnega posameznika, saj v središče postavi domišljijo, ki v želodu vidi hrast in preko njega vse reči v vesolju. Le človek brez domišljije je v Driadi lahko povsem absoluten, samozavesten in samozadosten. Ljudje, ki premorejo domišljijo, pa vseskozi premišlujejo svojo identiteto, se nikoli ne ustavijo na mestu in se drugim zdijo nori.

Tretja slika *Driade*, kot vidimo iz zgornje tabele, z vidika prostora prehaja med gradom in Golovcem. Ti privzdignjeni mesti omogočata pogled na mesto od zgoraj, s ptičje perspektive, ki je zmeraj drugačen od pogleda na mesto iz njega samega. A Astronom ni tam zato, da bi gledal Ljubljano, temveč je tam zato, da bi gledal zvezde, ki jih z ulic mesta zaradi obilice umetne svetlobe ni videti. Njegova znanstvena domišljija je drugačna od Obešenjakove umetniške, zato iz želoda pri njem ne zraste nebesni vrtiljak, temveč je zanj želod obrnjeni daljnogled. Obrnjeni daljnogled pa ne presega prostorskih dimenzij človeškega sveta, temveč njegovo časovno dimenzijo, tako kot teleskopi tudi sicer v resnici ne premagujejo razdalj v prostoru, ampak razdalje v času (pogled v zvezde je zmeraj tudi pogled v preteklost).

Tretji del na prvi pogled vsebuje le štiri splošna prostorska določila: grad, Golovec, Golovec, Grad. A prva dvojica je od druge ločena s

časovnim popotovanjem, usmerjenim pod grajski hrib, skozi katerega Astronom vidi preteklost tega kraja, zgodovino mesta Ljubljana in njenih prebivalcev. Zgodovina naenkrat ni več nekaj preteklega in minulega, ampak nekaj vseskozi pričujočega, brezčasnega. Če je prva slika kazala relativnost človeškega prostora in možnost iz zemlje rastoče breztežnosti, tretja slika kaže relativnost linearnega človeškega časa in možnost brezčasnosti.

Brezčasnost ne obstaja v absolutni transcendenci in podobno kot breztežnost raste iz zemlje. Brezčasnost je čas, zgoščen v sedanjosti ali preteklosti ali prihodnosti okrog nekega snovnega sveta: prazgodovinske jame, izumiteljevega laboratorija itd. Brezčasnost je v tem, da Astronom vidi relativna prostorska razmerja snovnega sveta v sočasnosti preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Astronom, ki opazuje zvezde, zmeraj gleda v preteklost, saj vemo, da je svetloba, ki jo vidi, stara tisoče in tisoče let. Obrnjeni daljnogled je le obrat tega istega principa časovnega popotovanja.

Tako kot breztežnost iz prve slike in norost iz druge tudi brezčasnost v tretji sliki *Driade* izhaja iz domišljije. Le skozi domišljijo lahko človek doživi brezčasnost.

Tako kot je med obrnjenim daljnogledom in Direktorjevo reto neko notranje prostorsko razmerje, je to isto razmerje med Luno in krapom v prazgodovini ter Luno in zmajem Izumiteljevega laboratorija. Tak brezčasni pogled na svet prebija mit o napredku tehnike in samoobvladovanju človeka kot subjekta. Tehnika in subjekt strukturno, četudi se spreminjata fizično, ostajata vseskozi enaka v človeškem svetu zaprte škatle, steklenice in kozarca. Le domišljija (znanstvena ali pesniška) lahko pobegne skozi luknjo v zidu ali okno sobe in omogoči človeku pogled s stališča breztežnosti in brezčasnosti, ironični pogled na svet, ki je tako lasten umetnosti.

Konec *Driade*, ki je prostorsko ponovno umeščen na Grad, je tako le nov začetek. Soočita se Starček (Izumitelj, Obešenec, Pijanec) in Astronom; umetnik in znanstvenik. A pomembna razlika med njima ni v naravi njune domišljije, temveč v tem, da je Starček nanjo pozabil. Ustavil se je v človeškem, vsakdanjem, potrošniškem svetu in skrbi ga le še njegova pokojnina, pozabil pa je slikati: namesto ustvarjanja ga zanima prodaja, namesto brezčasnosti je na pragu smrti. Smrti ne uide niti Astronom, a ga ni strah; ne zato ker bi njegova znanstvena spoznanja presegla čas in prostor ter transcendirala človeško realnost, temveč zato, ker je še sposoben relativizirati absolutnost človeškega časa/prostora in s tem svojo lastno pomembnost v tem svetu. Astronom odhaja v Kalifornijo, v največjo zvezdarno sveta, kjer bo gledal zvezde, predajal se bo svoji znanstveni domišljiji in morda bo nekoč uzrl modri Planet, *Driado*.

Tako kot v prostoru prve slike, igri identitet druge in času tretje slike sledimo istim osebam v različnih prostorsko/časovnih razmerjih. To, kar na ravni snovi pomeni okno, slika ali luknja v zidu, je na ravni človeške čustvenosti motiv modre barve, ki se prav tako pojavi v vseh treh slikah. Modra je ena od le treh barv, ki nastopajo v *Driadi*, četudi se zdi dogajanje zaradi svoje snovne razgibanosti izredno pisano, kar še poudari njen strukturni pomen. Modrina nastopi zmeraj na vrhuncu domišljjskega doživljanja tiste osebe, ki se prepusti njenemu toku in stopi iz sebe, da lahko uzre resničnost z vidika vesoljskega prostora in brezčasnega časa. Modra je v *Driadi* seveda podoba domišljjskega sveta v trenutku njegove dovršitve. A Astronoma ta dovršitev še čaka, je le napoved, ki se bo uresničila, če bo sledil svoji znanstveni radovednosti in domišljiji.

Driada je tako odprta v prihodnost in hkrati zaprta sama vase. Morda je cikel nekega dogajanja, ki je večno ponavljajoče (Obešenjak–Astro-

nom–Obešenjak–Astronom ...), vendar je to le način, kako pesniški jezik izrazi tisto, kar je videti s stališča končanega literarnega teksta. Driada napove ponovno srečanje z Astronomom, morda ne tem, ki je lik obravnavanega teksta, morda s katerim drugim ali tretjim, a to s stališča vesoljskega časa in prostora ni nič več kot hip, kot kaplja, kot pravi Strniša, v aprilskem nalivu.

Drugi barvi, ki se pojavita v *Driadi* sta zelena in srebrna. Zelena je barva narave in znak velikana, ki je eno telo; je tisti temelj človeškega sveta, ki je vsepovsod prisoten, a se ga človek v svoji samozadostnosti ne zaveda. Srebrna barva je barva lune, zrcala in sanjskega privida (zajčkov). Tako dobimo barvno lestvico, ki je neke vrste gradualnost transcendiranja: narava, spoznanje človeškega obstoja kot privida, domišljija.

Zdi se, da zadnja slika, v kateri se srečata Starček in Astronom, skozi ustvarjanja sinhronije zgošča tematski središči prve in druge slike. To pomeni, da združuje zgoščanje prostora in spreminjanje identitet tako, da zgosti njun dogajalni čas, ju prisili v soočenje, ki je končno soočenje človeka s samim seboj. Astronomov prostor oblikuje njegovo razmerje do daljnogleda in Starčkov prostor oblikuje njegovo razmerje do slik. Tako slike kot daljnogled sta daleč od dramskih oseb, s katerima tvorita dvojici, toda Starček se od slik oddaljuje in jih prodaja, Astronom pa se daljnogledu približuje. Tako skozi sinhronijo ustvarja samorefleksijo človeka v odnosu do njegove predmetnosti, do njegove fizične prezenze v svetu.

Transcendentna burka Driada je tekst, ki skozi neskončno gibanje med vesoljem in prestami ustvarja premislek o človeški, o posameznikovi identiteti, ustvarjajoči samo sebe skozi čas in prostor, s katerima se igra človekova, posameznikova lastna domišljija. Tisti, ki ne prepozna te igre, je cel človek, je subjekt kot kozarec poln samega sebe in je ves

svet, vse, kar obstaja in more obstajati. Tisti, ki jo prepozna, je človek le polovično, polovično pa vidi drugačno resničnost stvari, ker gleda z vidika vesoljske zavesti.

Driada ni magična sila sveta, ki se dotakne nekoga, da je zaradi nje posvečeni učitelj smisla in bistva življenja. Nasprotno, šele tisti človek, ki se vnaprej odreče štacunarskemu, meščanskemu, pimpekovskemu življenju (Obešenjak, Astronom), se dotakne Driade. Driada je torej domišljija sama, edina sila, ki transcendirata, in edina transcendenca, ki v Strniševem vesolju obstaja, je znanstveno in umetniško delo.

Težišče prve slike je ukrivljanje prostora, druge ukrivljanje človekove subjektivitete in tretje ukrivljanje časa. Četrta slika, *Driada* kot literarni tekst, pa je v odnosu so same sebe posebna, neskončna opredelitev človeka, ki stopi iz zaprtosti vase kot subjekta ven v vesolje in se vrne nazaj, enak, a vendarle drugačen, saj sedaj ve, zakaj počne tisto, kar počne, četudi se njegovo delovanje ne razlikuje od ravnanja koga drugega, ki te vednosti nima. Astronom je še zmeraj zajček, tudi Driada je zajček, a zato nista nič manj resnična, le nekoliko manj pomembna se zdita sama sebi, kakor se zdijo sami sebi Pimpeki, ki so zajčki, pa tega ne vedo. Na ravni konkretnega sveta, predmetnega sveta, v katerem se dogaja življenje, se nič ne spremeni; vse se spremeni v človekovi notranjosti, kjer strah pred smrtjo izgine, ker je smrt že vseskozi tukaj, ker želja po posedovanju drugega izgine, saj človek ne poseduje niti samega sebe.

Če to prostorsko/snovno zgodbo *Driade* povežemo z njeno čustveno razsežnostjo, kot je to mogoče zelo preprosto storiti na podlagi gornje tabele, ni težko videti, da določena snovno/prostorska razmerja sovpadajo s točno določenimi čustvenimi prvinami. Prehod od mikrokozmosa k makrokozmosu vzbuja začudenje, navdušenje in tudi strah. Prehod od velikega k majhnemu pa je zmeraj povezan s smehom in seksu-

alnostjo. Čustvena stanja prehajajo skladno s prostorom od veselja do strahu (pred smrtjo). Njihovo pesniško maso povečujejo pesniška sredstva, ki jih Strniša uporablja za opis snovnih razmerij. Tako so ob smehu in z njim povezanim opisom majhnosti človekovega vsakdana pogoste asonance, posebno značilni pa so soglasniški stiki (aliteracije), ki stopnjujejo komičnost situacije.

Ob obrnjenih razmerjih in nasprotnih čustvih so pogosta svetopi-semska ponavljanja celih besed in stavčnih struktur skoraj v smislu čarovniških ali molitvenih obrazcev ter paradoks, ki v odnosu do človeškega sveta deluje destruktivno in begajoče, povečuje pa čustvi strahu in negotovosti, zbežanosti. Paradoksi so strukturirani kot različne figure: analogija, primera, metafora. Po drugi strani so komplementarnosti čustveno označene tudi s pomanjševalnicami (Luna-Lunica), kar povečuje njihovo nezdružljivost v svetu človeškega vsakdanjega življenja in groteskno ironijo vesoljskega pogleda, ki jih vidi v enotnosti, zaradi česar delujejo nelogično, medtem ko logična sklepanja izzvenijo banalno, komično.

Komplementarnih dvojic je v *Driadi* veliko, saj je skorajda vsak snovni motiv prikazan tako z vidika štacunarske kot z vidika vesoljske zavesti: recimo veja-roka, želod-vrtiljak, Luna-ogledalo, Zemlja-vodnjak, slike-dvodimenzionalna telesa, ustvarjanje-prodaja itd. Komplementarnosti niso paradoksi in delujejo drugače kot paradoksi, četudi jih je mnogokrat mogoče zamenjati zanje.

Dvojica veja-roka je podoba Driadinega telesa, okoli katere je osredinjen začetek drugega dela *Driade*. Driada pokaže svojo pravo naravo, ko Miličniku in Komandirju pokaže drevesno vejo, ki štrli iz njenih rokavov. Podobno na samem začetku teksta, ko Obešenjak s ponesrečenim poskusom samomora zlomi hrastovo vejo, Driada pravi, da ji je zlomil roko. Oboje je res, vendar obeh resnic ni mogoče videti hkrati

(komplementarnost). Policista zato menita, da je Driada nora, in jo napatita v psihiatrično bolnišnico. Norost je izraz paradoksa, ko je nekdo, ki ni pripravljen pogledati z vidika vesoljske zavesti (ironični temelj literature), prisiljen videti drugo resnico znotraj svojega sveta, medtem ko komplementarnost v Strniševi literaturi pomeni hkratni obstoj komplementarnih lastnosti (ženska-drevo) – tega kar je in tega kar ni. Človeški svet predmetnosti je s tem potopljen v povečane in pomanjšane zakone sodobne fizike, sedaj vidne s prostim očesom vsakomur. A vsakdo ni sposoben videti obojega; eni vidijo skozi paradoks posredovano norost, drugi vidijo skozi komplementarnost posredovano resnico vesoljske zavesti.

Driada je burka prav zaradi teh čustvenih prehodov, ki so hkrati prostorske modifikacije ali preobrazbe. Pomembno je vedeti, da gre za literarni tekst, ki skozi ironični pogled premore moč tragičnost in komičnost združiti v grotesknosti. Burka ni vseskozi groteskna, nasprotno, tragična in komična razmerja se menjajo, soočajo in včasih združijo, celostno pa ostajajo v napetem ravnotežju, ki ne popusti niti na koncu teksta, kjer skozi nasprotje med obupom in upanjem groteska doseže vrhunec. Toda tudi ta vrhunec je verjetno le začetek nove burke človeškega življenja.

Tako prostor in čas ustvarjata grotesknost človeškega življenjskega prostora. In etični uvid, ki nam ga avtor ponuja, črpa iz dvojnosti groteske, ki združuje komično in tragično. Šele oboje nam namreč omogoča izbiro in svobodo odločanja. Literatura tukaj nedvomno deluje kot družbeno pedagoško sredstvo.

A Driada ni didaktično besedilo, temveč besedna umetnina. Zato nam pušča svobodo interpretacije in je s tem tudi formalno zvesta svojemu vsebinskemu in idejnemu sporočilu. Strniša skozi variacije pro-

stora in časa doseže, da zaznamo razlike med trenutkom in zgodovino, določenim mestom in neskončnim prostorom, med resnico in lažjo.

Strukturno jedro drame pa ostaja razkrivanje možnosti življenja skozi postavljanje različnih časovno/prostorskih dimenzij. Pri tem natančno sledi *Relativnostni pesnitvi*, kjer Strniša izrazi svoja poetološka načela, po katerih v skladu s teorijo relativnosti snov (motivi, energija, čustva), oblikujejo čas in prostor in se snovi in energije vedno gibljejo glede na obliko tega prostora/časa. Zato je Tivoli zdaj del Ljubljane in zdaj rob sveta in zato je Grajski grič zdaj center Ljubljane in zdaj prazgodovinska votlina. To je Strniševa relativna transcendentnost besedne umetnine.

Specifične konstelacije snovnih prvih določajo prostor in prostor določa gibanje energije. To pomeni, da vsako posamezno sceno spremlja točno določena čustvena energija, ki ni naključna in relativna, temveč absolutna. Relativnost se pojavi šele skozi kontraste posameznih scen, skozi njihove primerjave na ravni celega teksta. Zato je, ko rečeno, ta podoba groteskna. A prav groteska¹ je šele izhodišče etičnega premisleka, ki ga vzbuja *Driada*. Brez zavesti o vseh teh različnih perspektivah in energijah ni svobode odločanja.

Vendar vsaka izbira ni enako pravilna. Starček in Obešenjak sta morda ista oseba s stališča človeške subjektivitete, s stališča *Driade*, ki izraža domišljijško bistvo sveta, pa gre za dve osebi in dve različni življenjski perspektivi. Odločanje se torej ne zgodi enkrat in ne velja večno, temveč je potrebno vseskozi in v vsakem življenjskem ali zgodovinskem trenutku. To je odgovornost, ki nam jo nalaga *Driada*, s čimer na povsem drugačen način kot Brecht počne enako: vzbuja pozornost in odgovornost, le da tega ne počne eksplicitno, temveč nam že v prvem koraku pušča možnost prepoznanja ali neprepoznanja lastne izbire.

1
O groteski kot pesniškem izrazu neabsolutnega, tudi v povezavi z etiko, je v slovenski literarni vedi pisal najprej Aleksander Skaza v *Groteska v literaturi: Poskus historičnotipološke opredelitve*, pa tudi v kasnejših tekstih, recimo *Kronotop v groteskni strukturi romana Peterburg Andreja Belega*. O prehodu od tragedije do sodobne groteske je pisal Jan Kott v *Esejih o Shakespearu*, medtem ko je v zvezi s poezijo o povezavi groteske in metafizike pisal še Gašper Troha v *Struktura poezije Svetlane Makarovič med grotesko in metafiziko*.

Abolutna transcendentnost besedne umetnine se končno izkaže kot dogajanje v bralčevi zavesti sami, ki sebe vedno razlikuje od literarnega dogajanja. Popolno zlitje kakor popolna umetnina ni mogoče. To je smisel besede absolutnost v tej Strniševi formulaciji. Od tod pa vodi pot človekovega etičnega premisleka, h kateremu nagovarja tudi *Transcendentna burka Driada*. ♡

Viri in literatura

- EINSTEIN, ALBERT, 1998: *The Meaning of Relativity*.
New Jersey: Princeton University Press.
- HRIBAR, TINE, 1993: Pesem, ki je ni. V *Interpretacije*.
Ljubljana: Nova revija. 71–83.
- KANT, IMMANUEL, 1998: *Kritik der reinen Vernunft*.
Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KOLŠEK, PETER, 1989: Balade o svetovjih. V *Balade o svetovjih*:
Izbrane pesmi. Ljubljana: Mladinska knjiga. 153–169.
- NOVAK, BORIS A., 1993: Asonanca pri Strniši. V *Interpretacije*.
Ljubljana: Nova revija. 122–141.
- SKAZA, ALEKSANDER, 1977. *Groteska v literaturi*.
Poskus historičnotipološke opredelitve.
Jezik in slovstvo 23. No 3–4. 71–81.
- STANEK, JANEZ, 1993: Srečevanja z Gregorjem Strnišo.
V *Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija. 7–31.
- STENGER, VICTOR, 2009: *Quantum Gods: Creation, Chaos, and the
Search for Cosmic Consciousness*. New York: Prometheus Books.
- STRNIŠA, GREGOR, 1989: *Balade o svetovjih: Izbrane pesmi*.
Ljubljana: Mladinska knjiga.
- STRNIŠA, GREGOR, 1976: *Driada, Transcendentna burka*.
Ljubljana: Mladinska knjiga.
- STRNIŠA, GREGOR, 1989: *Rhombos*. Ljubljana: DZS.
- STRNIŠA, GREGOR, 1988: *Svetovje*. Ljubljana: DZS.
- STRNIŠA, GREGOR, 1983: *Vesolje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- WEINBROT, HOWARD D., 2005: *Menippean Satire Reconsidered*.
Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

WEIZSÄCKER VON, FRIEDRICH CARL, 1970: Zum Weltbild der
Physick. Stuttgart: S. Hirzel Verlag.

ŽIŽEK URBAS, ANDREJA, 2004: Pojmovanje časa in prostora ter
kozmozologija v poeziji in poetiki Gregorja Strniše.
Jezik in slovstvo 49, no. 5. 5-11.

ŽUNKOVIČ, IGOR, 2007: Gregor Strniša in sodobna fizika.
Dialogi 43. no. 3-4. 17-33.

Summary

The rule of the three unities, synthesized by teatrology on the basis of Aristotle's *Poetics*, creates a theatrical and dramatic space, in which a direct analogy between the stage and the everyday experiences of the outside world can be identified. These parallels do not exist only at levels of situations, motives and the realistic representation of speech (the dialogue), but are embedded in the very structure of the dramatic space/time continuum. Strniša had thought of a unique way to suspend this analogy and *Driada* effectively creates its own internal reality in which the mass of poetic forms creates a different time/space continuum than the one experienced in the outside world. *Driada* is therefore also referred to as a poetic drama.

The reality created by *Driada* is carefully calibrated in accordance with the conceptual physical reality of the modern physics (theories of relativity and quantum mechanics). These theories could push the boundaries of what applies to objectively and reality well beyond the direct sensory perceptual and common-sense understanding of the world, especially quantum mechanics, which perhaps did not fully transform the traditional image of reality, but has certainly limited the validity of any particular image of reality by expressing the need for describing its defining circumstances.

From the perspective of space, this poetic drama is clearly divided into three parts (acts) or images. Each of them has also explicit temporal orientations: the first is set in June, and the second and the third in spring and autumn. Each has five explicit places (of events) and even more implicit spatial markers.

On a general level we see that *Driada* ignores the unities of time and place. The first part is going on in 1930, the second in 1959 and the third

in 1976 at various locations in Ljubljana. Deeper than these superficial observations, however, space/time and content of the text begin coincide in a whole that is anything but Euclidean. Space is forming the content of the drama no less than the content defines the geometry of space.

The focus of the first picture is bending of space, the focus of the second picture is bending of the human subjectivity, and the focus of the third is bending of the narrative time. But we can also look at the fourth picture, which is Driada as a whole. It is a definition of a man, who travels out into space and back, the same, yet different, because the curvature of space/time changes his basic human characteristics.

The structural core of this drama is the possibility for revealing life through pictures, set in different time/space dimensions, but nevertheless expressing the same existential problems of human existence. Strniša hereby carefully follows his own poetological principles, according to which (in accordance with the theory of relativity) the substance (motives, energy, and emotions) is creating the form of all spatial features in the narrative. Therefore, Tivoli is at one instance a part of Ljubljana and at another the edge of the world. This is the meaning of the author's term the "relative transcendence of art".

The specific constellation of the physical material defines the form of the dramatic space and the space provides the movement of energy, which defines the grotesque character of this text – meaning that each individual scene is accompanied by a precise emotional energy, which is never random or relative, but always absolute, and every single individual scene has its own constellation of these elements, different from any other scene or picture.

Relativity, however, occurs through contrasts of individual scenes, through their comparisons at the textual level. Consequently, this con-

figuration is perceived as grotesque. But the grotesque is just the starting point of the important ethical reflection, raised by *Driada*, because the relative (the non-absolute) subject can exist in Strniša's poetry only through our never-ending self-reflection, simultaneously mirroring our relative smallness and our relative importance. The awareness of all these different perspectives, notes Strniša, is the basis for arts, especially for poetry, which tends to find meaning, where there is none, and compassion, where every-day experiences see only personal gain, although there can be no absolute consilience between these incommensurable perspectives of the world.

Igor Žunkovič

Igor Žunkovič received his PhD from University of Ljubljana in 2013 and is since then working as an assistant professor at the Department for Comparative Literature and Literary Theory, University of Ljubljana. His fields of interest are relations between science and literature, neuroaesthetics and modern poetry.

**Odrealniony realizm...
O „Trzech studiach
na temat realizmu”
Zbigniewa Herberta**

Artykuł jest próbą interpretacji wiersza Zbigniewa Herberta *Trzy studia na temat realizmu* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957). Utwór ten zbudowany jest z trzech odrębnych całości prezentujących różne typy realizmu. Wszystkie koncepcje realizmu zostają w wierszu zdemaskowane i zanegowane (odrzucone). Dwie pierwsze zostają odrzucone (podważone) w sposób bezpośredni, natomiast w przypadku trzeciego realizmu posłużył się poeta ironią w jego prezentacji.

ZBIGNIEW HERBERT, POLSKA POEZJA XX
WIEKU, POEZJA O SZTUCE, REALIZM

The article presents an analysis of Zbigniew Herbert's (1924–1998) poem *Trzy studia na temat realizmu* (*Three Studies on Realism*) from a selection *Hermes, pies i gwiazda* (1957). The poem consists of three thematically separated parts, presenting different types of realism. All the concepts of realism became deconstructed and rejected: the first two were rejected directly, while the third was ironically addressed.

ZBIGNIEW HERBERT, POLISH POETRY
OF THE TWENTIETH CENTURY,
POETRY ABOUT ART, REALISM

1 Zarówno W przypadku Herberta trudno mówić w tym przypadku o debiucie poetyckim, jako że jego pierwsze wiersze (co prawda bez zgody autora) ukazały się już w 1950 roku na łamach tygodnika „Dziś i Jutro”, a przed „Prapremierą pięciu poetów” publikował swoje utwory w „Tygodniku Powszechnym” i almanachu poetyckim „... każdej chwili wybierać muszę” (Warszawa 1954). „Prapremiera”, w której każdego z poetów rekomendował znany krytyk literacki (Herberta przedstawiał Jan Błoński), zapowiadała natomiast debiuty książkowe uczestników (wszyscy wydali swoje debiutanckie tomiki poezji w roku 1956).

2 Przypuszczenia takie potwierdzać może fakt, że drugi z zaprezentowanych w ramach „Prapremier...” wierszy Herberta – *Stołek* – znalazł się w debiutanckim tomiku.

Wiersz *Trzy studia na temat realizmu* ukazał się pierwotnie w roku 1955 w 51 numerze tygodnika „Życie Literackie” (z dnia 18. grudnia) w kolumnie *Prapremiera pięciu poetów*, w której oprócz Herberta zadebiutowali¹ wówczas i inni poeci zaliczani później do tzw. pokolenia „Współczesności”: Miron Białoszewski, Stanisław Czycz, Bohdan Drozdowski i Jerzy Harasymowicz. Z tego względu można byłoby go uważać za utwór dla Herberta szczególny. Tymczasem poeta nie włączył go jednak do opublikowanego w roku następnym debiutanckiego tomu *Struna światła* (1956). Znając ówczesne realia wydawnicze, można przypuszczać, że w tym czasie tomik już dawno znajdował się w redakcji wydawnictwa „Czytelnik”, ale z dużą dozą prawdopodobieństwa należy raczej przyjąć, że autor uznał, iż nie pasuje on do przygotowywanego wydawnictwa pod względem tematycznym i kompozycyjnym². Utwór został natomiast włączony do wydanego rok później tomu *Hermes, pies i gwiazda*. Przywołajmy go w całości:

1
*Ci którzy malują małe lusterka jezior
 obłoki i łabędzie sceny przy strumieniu
 ci którzy jak nikt potrafią oddać słodycz snu
 nagie ramię pod głową otwarty liść i niebo
 a jeśli już odważą się opowiadać morze
 łatwo mieszczą to słowo w ustach o brzegach różowych*

*oni noszą nas w małych koszykach z wikliny
 i składają na piersi z której piliśmy ongi
 nie krzyczymy na nich że świat ich bez burzy
 zwiędnie jak kwiat zerwany o zachodzie słońca
 ich mała krągła ciepła rzeczywistość*

jak policzek pasterza kiedy gra na flecie
 oni myśleli że znajdziemy szczęście
 w zacisznym sercu krajobrazu z tęczę

2

ci którzy malują wnętrza golarni
 niechlujne staruszki osły i warzywa
 sceny pijackie brutalnych żołdaków
 wszystko to ciężkim i brązowym ugrem
 a promień światła który się przedziera
 między belkami okopconej izby
 na stół upada na nim porzucone
 soczyste żółcie omglone błękity
 promień jest na to aby na nim ostrzyć
 surowy pędzel zgarbionego mistrza

więc przenikają wnętrza czynszowych kamienic
 i zaglądną w serce jak w mieszki srebrników
 i tylko widzą ślepcę który liczy perły
 dziewczynę pohańbioną bitych oszukanych
 ciemny płacz nisko i sznury na strychu

o jasną wodę potopów
 uprasza pędzel

3

na koniec oni
 autorzy płócien podzielonych na prawą stronę i lewą stronę
 który znają tylko dwa kolory

3
Gwoli ścisłości
trzeba zaznaczyć,
że Stala nie mówi o
socrealizmie, lecz o
„echach stalinizmu”.

4
Barańczak przywołuje
ten wiersz jako argu-
ment przeciw odczyta-
niu opisu ostatniego z
„realizmów” jako reali-
zmu socjalistycznego:

[...] zdanie o „płótnach
podzielonych na
prawą stronę i lewą
stronę” koresponduje
w interesujący sposób
z wczesnym wierszem
Herberta Fra Angelico:
Męczeństwo świętych
Kosmy i Damiana („Ty-
godnik Powszechny”
1951 nr 19), rozbitym
właśnie na opis „Lewej
strony obrazu”, „Prawej
strony obrazu” i „Tła”.
Fra Angelico kwalifiko-
wałby się na socrealistę
z niejakim trudem...
(Barańczak 1994: 112)

Przy całej błyskotli-
wości spostrzeżeń
badacza, warto jednak
zwrócić uwagę na
prosty fakt, że w
przypadku wiersza Fra
Angelico: Męczeństwo
świętych Kosmy i
Damiana mamy do
czynienia z poetyckim
opisem (werbalną
interpretacją) dzieła
malarzkiego, natomiast
Trzy studia na temat
realizmu odnoszą się
do szeroko rozumia-
nej poetyki pewnego
stylu/konwencji. Przy
tym, o ile w przypadku
pierwszego z tych
utworów mamy do
czynienia z całości-
wym tekstem, →

kolor tak i kolor nie
wynałazy prostych symbolów
otwartych dłoni i zaciśniętych pięści
śpiewu i płaczu
ptaków i pocisków
uśmiechów i szczerzenia zębów

którzy mówią
potem kiedy zamieszkamy w owocach
będziemy używali subtelnego koloru „może”
i „pod pewnym warunkiem” o perłowym połysku
ale teraz ćwiczymy dwa chóry
i na pustą scenę
pod oslepiające światło
rzucamy ciebie
z okrzykiem: wybieraj póki czas
wybieraj na co czekasz
wybieraj

I aby ci pomóc nieznacznie popychamy języczek wagi
(cyt. wg: Herbert 2008: 106–108)

Wiersz ten stał się swego czasu powodem kilku polemicznych wystą-
pień badaczy i krytyków. Ich źródłem były przede wszystkim różnice
w sposobie interpretowania trzeciej części wiersza (czy wręcz iden-
tyfikowania prezentowanej w nim konwencji). Większość piszących o
nim badaczy dopatrywała się we wspomnianym fragmencie odniesień
do strategii realizmu socjalistycznego (zob. np.: Balcerzan 1986: 71;
Kaliszewski 1990: 178–179; Stala 1998 [1983]: 204³). Najdobitniej wyra-

za to bodaj Andrzej Kaliszewski, który uznaje *Trzy studia...* za utwór przewrotny, gdzie za przykładami kryją się „szkoły lub tendencje artystyczne”. Jego zdaniem przykłady te „pochodzą raczej z obrębu malarstwa, choć mówi się w wierszu raczej o sprawach etyki pisarskiej”. Pierwszą część wiąże krytyk z malarstwem Poussina i bukolicznością, drugą – z malarstwem ekspresjonistów i pisarstwem tego nurtu, trzecią zaś „z malarstwem realizmu socjalistycznego, potem z taką samą literaturą, w jej bardziej obłudnych przykładach” (Kaliszewski 1990: 178). Z identyfikacją taką nie zgadza się Stanisław Barańczak, dopatrujący się w ostatniej części utworu analogii z pochodzącym z tego samego tomu wierszem *Kołatka*, w którym z kolei badacz widzi „autodefinicję poezji samego Herberta” (Barańczak 1994: 112). Można się jedynie domyślać, że interpretacja Barańczaka jest mimowolnym efektem próby opisu poetyki Herberta jako spójnego i zamkniętego systemu, opartego właśnie na zestawianiu antynomicznych zjawisk i wartości w obrębie poszczególnych utworów. Badacz posiłkował się przy tym faktem, że niektóre ze sformułowań i motywów zawartych w części trzeciej *Trzech studiów...* pojawiają się i w innych wierszach poety (*Kołatka*, *Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana*⁴). W efekcie dochodzi Barańczak do wniosku, że interesująca nas część pozbawiona jest elementu ironii i prezentuje formę realizmu moralistycznego, w którym „nie chodzi ani o „ozdobność”, ani o „prawdziwość” rozumianą jako werystyczne odbicie rzeczywistości: chodzi raczej o postawienie odbiorcy przed wyborem pomiędzy sprzecznymi wartościami – i o dopomożenie mu w wyborze godnym człowieka” (Barańczak 1994: 112). Nietrudno zauważyć w tym myśleniu odniesienia do traktowanej jako wypowiedź programowa *Kołatki*. Oba utwory zawierają pary przeciwstawnych partykuł – „tak” i „nie”, co zapewne zasugerowało Barańczaka. Z tym, że *Kołatka* dokładnie powtarza zakończenie ewan-

→ to w drugim jedynie z fragmentem jednej z części utworu. Trudno tu zatem mówić o jakiejś odpowiedniości pomiędzy nimi. Na marginesie zaznaczmy, że Herbert stosuje w kompozycji swoich wierszy między innymi układ trójdzielny (lub prezentację trzech postaw czy trzech różnych punktów widzenia), przypominający czasem heglowską triadę, trudno jednak uznać, by opowiadał się za którymś z wariantów. Raczej „zadowala się” samą prezentacją określonych postaw, ocenę pozostawiając czytelnikowi. Choć, oczywiście, odpowiednio „ukierunkowuje” myślenie odbiorcy za pomocą modelowania samych opisów. Mechanizm ten nie różni się w zasadzie od znakomicie opisanego przez Barańczaka zjawiska antynomiczności (a więc układu binarnego) Herbertowego świata poetyckiego. Szerzej na temat wiersza *Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana* zob. Bobryk 2013a.

5
 Podobne odczytanie
 zob. też w Bobryk 2004.

gelicznego nakazu mówienia prawdy, skierowanego przez Chrystusa do uczniów „Niech mowa wasza będzie: Tak, tak; nie, nie.” (Mt 5, 37 – cyt. wg: *Pismo...* 1980: 1129), natomiast w przypadku *Trzech studiów...* brak jakichkolwiek nawiązań do Ewangelii, a wspomniana opozycja wpisuje się w szereg podobnych przeciwstawień, co należałoby raczej tłumaczyć ogólną antynomicznością opisywanego świata, niż nakazami moralnymi. Te ostatnie są wprawdzie właściwe opisywanemu światu, jednak trudno w całej wypowiedzi doszukać się przejawów aprobaty takiego modelu świata. Dlatego raczej należy przyznać raczej Edwardowi Balcerzanowi, który po ukazaniu się książki Barańczaka uzupełnił swój (oddany znacznie wcześniej do redakcji „*Twórczości*”) artykuł o trzypunktowe *post scriptum*, w którym odniósł się między innymi do wspomnianej tu interpretacji. Balcerzan stwierdza, że:

3. Nie przekonuje mnie wreszcie Barańczak, iż ostatnia część *Trzech studiów na temat realizmu* to osobiste, programowe wyznanie poety [...]. „*Realiści*” z wiersza Herberta, nie bez powodu określani jako „oni”, obiecują swoim odbiorcom szczęście w świetlanej przyszłości: „*potem kiedy zamieszkamy w owocach*”. Herbert takich obietnic nie składa, w utopię nie wierzy. „*Realiści*” rezygnują z wszelkich ambiwalencji, półcieni, hipotez – Herbert odwrotnie. [...] Tradycyjne odczytanie tego wiersza jako „*ironicznej demaskacji praktyk socrealizmu*” (s. 64), przez Barańczaka zakwestionowane, proponuję utrzymać w mocy. (Balcerzan 1986: 71)⁵

W zasadzie rozważania na temat *Trzech studiów...* można byłoby na tym zakończyć, gdyby nie kilka niedomówień, z których najważniejszym jest właśnie kwestia identyfikacji poszczególnych „realizmów”. Stanowi ona przy tym zasadniczą oś sporów interpretacyjnych. Wprawdzie Herbert charakteryzuje je w taki sposób, że można na tej podstawie

rozpoznać opisywany nurt sztuki (styl/poetykę), czy wręcz, jak czyni to Kaliszewski, powiązać ten opis z twórczością konkretnego artysty. Z drugiej jednak strony, warto zauważyć, że poeta zatrzymuje się tu jednak właśnie na poziomie opisu, przez co pozostawia odbiorcy i pewną swobodę identyfikacji, i dopuszcza, czy wręcz zakłada możliwość odbioru wiersza w kategoriach uniwersalnych.

Utwór składa się z trzech odrębnych całości tematycznych. Każda z nich prezentuje, o ile wierzyć tytułowi, inną formę „realizmu”. Przy czym bardzo wyraźnie zaznacza się antynomiczność światów (a tym samym i konwencji, według których zostały one wykreowane) zaprezentowanych w dwóch pierwszych częściach. Pierwszy z nich przybiera cechy idylli, drugi – jej zaprzeczenia (może to być „owoc” proponowanej przez Kaliszewskiego poetyki ekspresjonizmu, ale równie dobrze i świat utworu naturalistycznego). Można przy tym przyjąć, że kolejność obu części odpowiada układowi chronologicznemu rozwoju sztuki (malarstwa) europejskiej. W obu przypadkach o takim, a nie innym charakterze prezentowanej „realności” decyduje przede wszystkim poziom relacji przestrzennych, motywiki i – jako że mamy do czynienia z opisami światów (na)malowanych – sfera kolorystyki.

W części pierwszej mamy do czynienia z przestrzenią otwartą, z przestrzenią natury. Składają się na nią „lusterka jezior”, „obłoki” (niebo), „strumień”, „morze” oraz „krajobraz z tęczą”. W tradycyjnym spacialnym przeciwstawieniu „otwarte – zamknięte” ten typ przestrzeni jest zwykle wartościowany pozytywnie (to samo można powiedzieć o kulturowym wartościowaniu natury w opozycji „natura – kultura”, choć w tym przypadku nie wygląda to już tak jednoznacznie). Na poziomie motywiki świat ten zapełniają „elementy” charakterystyczne dla malarstwa i literatury sentymentalizmu (ale też, przynajmniej po części, dla popularnych w wiejskich domach w XX wieku wyszywa-

6 Dotyczy to zwłaszcza pływających łabędzi (pary).

7 Współczesne tłumaczenie Biblii Tysiąclecia oddaje to w sposób następujący:

«[...] Zawieram z wami przymierze, tak iż nigdy już nie zostanie zglądzona wodami potopu żadna istota żywa i już nigdy nie będzie potopu niszczącego ziemię». Po czym Bóg dodał: «A to jest znak przymierza, które ja zawieram z wami i każdą istotą żywą, jaka jest z wami, na wieczne czasy: Łuk mój kładę na obłoki, aby był znakiem przymierza między Mną a ziemią. A gdy rozciągnę obłoki nad ziemią i gdy ukaże się ten łuk na obłokach, wtedy wspomnę na moje przymierze, [...] i nie będzie już nigdy wód potopu na zniszczenie żadnego jestestwa. Gdy zatem będzie ten łuk na obłokach, patrząc na niego, wspomnę na przymierze wieczne między mną a wszelką istotą żyjącą każdym ciele, które jest na ziemi». (Rdz 9, 11-16 - cyt. wg: Pismo Święte... 1980: 31)

8 Należy zaznaczyć, że zwłaszcza w ludowej tradycji tęcza nie jest postrzegana jednoznacznie i obok pozytywnych cech przypisywane są jej również właściwości →

nych makat⁶). Niektóre elementy odsyłają wprost do tradycji poezji idyllicznej („sceny przy strumieniu”, czy rzeczywistość porównana do „policzka pasterza, kiedy gra na flecie” nawiązują wprost do gatunku sielankowego w jego wersji bukolicznej, tj. przedstawiającej sceny z życia pasterskiego na tle niczym nie zmaconej, bezpiecznej od jakichkolwiek zagrożeń przyrody). Motywika ta konotuje poczucie bezpieczeństwa, czego najwyrazistszym przykładem jest „słodysz snu”, „zacisność” oraz odwołanie się do mitu dzieciństwa („oni [...] / składają nas na piersi z której piliśmy ongi”). Podobną symbolikę konotuje również motyw „tęczy”. Wynika to po części z samej natury tego zjawiska, które pojawia się najczęściej po burzy i jest oznaką jej końca i uspokojenia sił przyrody. W tradycji judeochrześcijańskiej tęcza jest swoistym gwarantem bezpieczeństwa, znakiem danym od Boga, przypominającym ludziom, że nigdy więcej ziemia nie zostanie zniszczona potopem⁷. To również czyni z tęczy symbol pozytywny⁸.

Sformułowanie „krajobraz z tęczą” można przy tym potraktować jako formę nawiązania intertekstualnego, a tym samym i jako swoistą odpowiedź interpretacyjną. Jest ono bowiem przytoczeniem tytułu obrazu Petera Paula Rubensa (w polskim przekładzie pojawia się najczęściej tytuł *Pejzaż z tęczą*). Artysta ten namalował w ostatnich latach życia trzy obrazy o podobnej tematyce (jeden kwalifikowany bywa jako dzieło pochodzące z „warsztatu Rubensa”⁹)¹⁰. Oprócz tytułowego pejzażu z tęczą odnaleźć można na nich jeszcze i inne (niektóre) spośród elementów świata pierwszej części wiersza Herberta (na jednym z obrazów (z lat 1632–1635¹¹)¹²: pasterza grającego na flecie/fujarce, śpiący pasterz, strumień, na drugim (z 1640 roku)¹³: łabędzie, strumień/rzeczka). Warto przy okazji zaznaczyć, że wspomniane obrazy stały się na długi czas wzorcami malarstwa idyllicznego. Z drugiej jednak strony, dla utworu Herberta stanowić mogą jedynie rodzaj

punktu odniesienia i modelu świata „realizmu” pierwszego typu.

Sam świat jest przy tym światem „bezpiecznym” i łagodnym pod względem kolorystyki, konotującym tylko pastelowe barwy. W warstwie językowej odczucie to konstruowane jest zarówno na poziomie leksykalnym, jak i pod względem zastosowanych środków gramatycznych. Ten typ świata skonstruowany jest przede wszystkim za pomocą słów nacechowanych pozytywnie, konotujących wyłącznie dodatnie skojarzenia i odczucia. Oczywiście, przynajmniej część spośród nich można byłoby uznać za neutralne, a ich wartość emocjonalna ulega modyfikacjom w zestawieniu z drugą częścią utworu. W opisywanym świecie większość elementów opatrywana jest przymiotnikiem „mały”, co w kontekście całości utworu stanowić ma zaletę – oznacza bowiem możliwość łatwego ogarnięcia całości oraz wywołuje wrażenie przytulności. Poczucie spokoju i bezpieczeństwa budowane jest również na poziomie bezpośredniej charakterystyki i ocen twórczości artystów uprawiających pierwszy typ „realizmu”. Sami artyści charakteryzowani i oceniani są z zewnętrznej, „obiektywnej” i zdystansowanej w stosunku do ich twórczości perspektywy. Ocena ta przybiera w niektórych momentach formę usprawiedliwienia i prób zrozumienia i wytłumaczenia przyjmowanej przez tych artystów postawy. Nie zmienia to jednak faktu, że sama reprezentowana

→ negatywne (wierzono m.in., że szkodzi człowiekowi, wypija wodę, zwiastuje burzę itp.). Ograniczamy się tu do omówienia jej pozytywnych aspektów wyłącznie ze względu na jednoznaczną tekstową charakterystykę tęczy jako elementu scenarii idyllicznej. O symbolice tęczy zob. np.: Forstner 2001: 107–109; *Leksykon symboli* 1992: 162–163; Lurker 1989: 245–246; Lurker 1994: 359; *Słownik stereotypów...* 2012: 190–198; *Славянские древности...* 2009: 386–389; *Энциклопедия знаков...* 1999: 411–412.

9 Według źródeł internetowych znajdują się one w zbiorach Ermitażu, w londyńskiej Wallace Collection i w Alte Pinakotek w Monachium. Oprócz tego w albumie zestawionym przez Marię Warszawską i Ksenię Jegorową mówi się, że wariant Pejzażu z tęczą znajduje się w zbiorach Luwru. Zob. np. Warszawska, Jegorowa 2006: 124.

10 Zob. https://pl.wikipedia.org/wiki/Pejzaż_z_tęczą (22.08.2015).

11 Kwestia datowania wszystkich trzech obrazów przedstawiających ten temat nie jest jednoznaczna. W źródłach internetowych i publikacjach książkowych spotkać się można →

→ z różnymi datami ich powstania. O ile w przypadku obrazu znajdującego się w zbiorach Ermitażu jako czas powstania podaje się najczęściej lata 1632–1635 (ale np. na stronie https://commons.wikimedia.org/wiki/Peter_Paul_Rubens/Landscapes figuruje jako data powstania ok. 1630 rok (24.07.2015)), to już obraz z Alte Pinakotek bywa też datowany na rok ok. 1636 (zob. <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/r/rubens/index.html> – 24.07.2015). Trzeci zaś (ze zbiorów londyńskiej Wallace Collection, olej na płótnie 136x 236 cm) datowany bywa na ok. 1638 rok.

12 Pierwotnie olej na desce, w 1869 przeniesiony na Płotno przez A. Sidorowa (86 × 130 cm). Obecnie w zbiorach Państwowe Muzeum Ermitażu w Sankt-Petersburgu [Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург]. Reprodukcję zob. w: Warszawska, Jegorowa 2006: 127.

13 Olej na desce (94 x 123 cm), w zbiorach Alte Pinakotek w Monachium (obraz z londyńskiej Wallace Collection i obraz z Alte Pinakotek uznać należy za dwie realizacje (dwa warianty) tego samego pomysłu artystycznego).

14

Szerzeg ten można poszerzyć jeszcze o serce. W pierwszej części wiersza Herberta jest ono ściśle powiązane z przestrzenią otwartą („serce krajobrazu”) i nacechowane zdecydowanie pozytywnie przez powiązanie z motywem tęczy (z całą jego symboliką) i „zaciszczością”. Stanowi tu ono coś na kształt centrum świata. Natomiast w części drugiej serce porównane zostaje do „mieszka srebrników”. Przeciwstawienie zachodzi tu zatem już na poziomie przestrzennym („otwarte” – „zamknięte”). Negatywne konotacje zyskuje jednak „serce” zwłaszcza z powodu powiązania go ze „srebrnikami”, tzn. motywem jednoznacznie kojarzącym się ze zdradą Jezusa przez Judasza. A trzeba pamiętać, że ten ostatni postrzegany jest jako największy zdrajca/grzesznik (Dante umieścił go – obok Brutusa i Kasjusza, którzy zdradzili Cezara – w najniższym kręgu piekła, każąc mu cierpieć wieczne męki w jednej z trzech paszcz Disa (Lucyfera)). Zaglądając w tak konceptualizowane serce, artysta jest w stanie dostrzec wyłącznie ludzkie wady...

przez nich poetyka zostaje oceniona negatywnie, a ściślej – zostaje podważony jej „realizm”. Porównanie przedstawianego w tej konwencji świata do kwiatu zerwanego z zachodzie słońca, który nieuchronnie zwiędnie, przywodzi na myśl holenderskie martwe natury kwiatowe, w których uroda ściętych, stojących w wazonie kwiatów miała (według niektórych interpretatorów) symbolizować ułudę i marność tego świata, który wprawdzie wydawać się nam może pięknym i kuszącym, ale jest niczym w zestawieniu ze światem „prawdziwym”, światem prawdy wiecznej. Elementem wspólnym dla tego typu interpretacji i zawartej w utworze oceny świata przedstawionego w części pierwszej jest postrzeganie świata jako złudzenia, dostrzeganie jego fałszywości. Stąd pojawiający się w zakończeniu tej partii wypowiedzi podmiotu lirycznego element dystansu (wyrażony zaimkiem „oni”), połączony jednak w przypadku tego „realizmu” z formą usprawiedliwienia. To ostatnie zaś można byłoby potraktować albo jako skrytą formę aprobaty (przy jednoczesnej świadomości zafałszowania prawdy o świecie rzeczywistym), albo jako wyraz pewnej pobłażliwości dla naiwnego postrzegania świata przez artystów reprezentujących ten nurt twórczości.

Świat drugiej części wiersza jest przeciwieństwem tego, który opisany został w części pierwszej. W warstwie tematycznej odwołuje się ona do diametralnie różnych malarskich form gatunkowych niż te zaprezentowane w części poprzedniej (zwłaszcza malarstwo rodzajowe). Miejsce otwartej przestrzeni natury zajmuje tu negatywnie nacechowana na poziomie słownej charakterystyki przestrzeń „wnętrza” („wnętrza golarni”, „okopcona izba”, „wnętrza czynszowych kamienic”, „strych”)¹⁴. Przywoływanemu w części pierwszej mitowi dzieciństwa/początku przeciwstawia się tu motywikę związaną ze schyłkiem/doświadczeniem/starością („staruszki”, „zgarbiony mistrz”), a obraz szczęśliwości znajduje swoje zaprzeczenie w w całej serii negatywnych

zachowań ludzkich i charakterystyce przywoływanych postaci („niechlujne staruszki”, „brutalni żołdacy”, „dziewczyna skrzywdzona”, „płacz” itd.). Na poziomie kolorystyki dominują w świecie części drugiej (w malarstwie „realistów” reprezentujących przedstawiany w niej nurt) barwy ciemne: brązowe ugary, czerń („okopcona izba”). Nawet barwy jasne i zwykle nacechowane w kulturze pozytywnie, jak błękit i żółć¹⁵, są w kontekście utworu nacechowane negatywnie (przypisuje się je przedmiotom „porzuconym”, a błękit opatrzony jest dodatkowo przymiotnikiem „omglony”). Podobnie ma się rzecz z funkcją światła, które zostało tu „odarte” ze swojej tradycyjnej symboliki i służy jedynie do pokazywania/oświetlania negatywnych aspektów świata (tak należałoby rozumieć „ostrzenie” na promieniu „surowego pędzla”). Negatywne nacechowanie całości świata drugiej części podkreśla fakt, że zło i cierpienie są w nim obecne na każdym poziomie („ciemny płacz nisko i sznury na strychu”). Ostatni dwuwiersz tej części można odczytywać jako zawołaną krytykę/negację prezentowanej konwencji. Przedstawiany za jej pomocą świat jest tak odrażający, że powinien zostać unicestwiony¹⁶. Jest to jednocześnie kolejne nawiązanie (i jednocześnie przeciwstawienie) do części pierwszej, w zakończeniu której pojawiał się motyw tęczy, która stanowiła gwarant Bożej obietnicy, że ludzkość nie zostanie więcej ukarana potopem. Rzeczywistość przedsta-

15 Można przypuszczać, że poeta nieprzypadkowo posłużył się w opisie tej konwencji słowem „żółć”. Żółć bowiem, oprócz nazwy barwy (jest to nota bene jedna z tzw. barw podstawowych), oznaczać może również „sok trawienny wytwarzany przez komórki gruczołowe wątroby zwierząt kręgowych i człowieka”, a przenośnie (co w kontekście wiersza Herberta wydaje się ważniejsze) także „gorycz, gniew, irytację, złość” (zob. *Słownik języka polskiego...* 2007: 1353). Ta ostatnia semantyka obecna jest m. in. we frazeologizmach „żółć kogoś zalewa” czy „żółć się w kimś gotuje”, oznaczających najogólniej stan wzburzenia.

16 Motyw potopu, obecny w finalnym dwuwierszu drugiej części, stanowi przy tym kolejny element przeciwstawiający tę część części pierwszej, w zakończeniu której pojawiał się motyw tęczy, a zatem znaku przymierza Boga z ludźmi, znaku danego ludzkości po potopie i stanowiącego dla niej obietnicę/gwarancję, że Bóg nie sprowadzi już na ziemię kolejnego potopu (zob. Rdz 9, 12–16). Oczywiście, odczytania zakończenia części drugiej nie wyczerpuje zestawienie go z mitem o potopie. Nazwanie wody „jasną” i wprowadzenie motywu pędzla powoduje, że daje się ono odczytać jednocześnie jako przywołanie określonego działania malarskiego mającego na celu rozjaśnienie barwnego spektrum przedstawianego świata (na marginesie zaznaczmy, że ingerencja taka możliwa jest wyłącznie w przypadku farb wodnych, podczas gdy większość znanych scen rodzajowych przywoływanego w drugiej części typu powstała w technice olejnej).

17

Tu i w przypadku następnego „realizmu” posługuję się terminami Stanisława Barańczaka (Barańczak 1994: 111).

wiona w drugiej części jest zatem tak przerażająca, że jedyne ratunku upatruje się w kolejnym potopie...

Wariant „realizmu” zaprezentowany w części trzeciej wyczerpuje w świecie wiersza listę możliwości. Wariant ten różni się od poprzednich już samą kwalifikacją artystów tworzących dzieła takiego typu. O ile bowiem w poprzednich częściach twórców uprawiających opisywane w nich formy „realizmu” charakteryzowało określenie „Ci którzy malują”, to twórcy uprawiający „realizm” opisywani w części trzeciej nazwani zostali „autorami”. Sugeruje to, że w świecie wiersza przypisuje się im większą świadomość własnej aktywności artystycznej, a tym samym i świadomość użytkowanych środków wyrazu. Tym bardziej, że nazywa się ich „autorami płócien”, a zatem nie malują określonego typu świata, lecz obrazy, tzn. przedstawiani są jako twórcy usytuowani na wyższym poziomie abstrakcji (malują nie „świat” a „płótna”). Nazwanie ich „wytworów” „płótnami” można przy tym rozpatrywać w kategoriach wartościowania – słowo „płótno” użyte w odniesieniu do obrazu (zabieg popularny w dyskursie sztukoznawczym), ma charakter nobilitujący, podnosi obraz do rangi dzieła sztuki (wydaje się, że w nieformalnej hierarchii języka historyków sztuki sytuuje się wyżej od „obrazu”).

Wyższy stan świadomości własnej aktywności artystycznej twórców tego typu „realizmu” znajduje odzwierciedlenie również na poziomie przypisywanych przedstawicielom poszczególnych „realizmów” czynności. Twórcy „realizmu idyllicznego”¹⁷ (część 1) „malują”, „potrafią oddać słodycz snu”, „myśleli, że znajdziemy szczęście”. Malarze „realizmu naturalistycznego” „malują”, „przenikają wnętrza”, „zaglądają w serce” i „widzą”. Aktywność jednych i drugich daje się sprowadzić do „pokazywania świata”, choć pierwsi zadowolają się prezentacją scenerii, zaś drudzy – pokazywaniem „wnętrza” (zarówno w wymiarze przestrzennym, jak i psychologicznym). W odróżnieniu od nich,

przedstawiciele trzeciej formy „realizmu”¹⁸ nie tyle malują świat, co go „konstruują”, korzystając z dostępnego repertuaru „znaków”. Co za tym idzie, świat ten nie tyle coś „pokazuje”, ile „znaczy”.

Świat trzeciego typu „realizmu” skonstruowany jest na zasadzie szeregu binarnych opozycji, zestawionych na zasadzie „pozytywne – negatywne”: „prawa strona” – „lewa strona”, „kolor tak” – „kolor nie”, „otwarte dłonie” – „zaciśnięte pięści” itd.. System ten, w myśl reguły „kto nie jest z nami, ten przeciwko nam”, nie dopuszcza istnienia żadnego elementu poza systemem. Każdy z elementów świata ulega w takim modelu swoistemu „pozycjonowaniu” w odniesieniu do stanowiska reprezentowanego przez samych malarzy (lub grupy, którą reprezentują). Można przypuszczać, że wszystko, co nie zgadzałoby się z „oficjalną linią”, zostałoby zakwalifikowane jako „wrogie” lub „szkodliwe”, jako „kolor nie”... Repertuar symboli użytkowanych przez przedstawicieli tego nurtu „realizmu” bardzo przypomina przy tym typowy zestaw motywów plakatów propagandowych z czasów PRL-u (czy, przy uwzględnieniu szerszego kontekstu, repertuaru motywów charakterystycznych dla plakatów propagandowych państw dawnego bloku wschodniego)¹⁹. Jako przykład przywołajmy tu choćby plakat *Dobry kułak*, na którym widać tytułowego kułaka²⁰, który wyciąga otwartą prawą dłoń w powitalnym geście, natomiast z tyłu trzyma zaciśniętą w pięść lewą dłoń w pozycji gotowej do wyprowadzenia ciosu. Przymrużone oczy i nienaturalnie eksponowane zęby („szczenie zębów”) oraz wyraz twarzy (wszelka brzydota miała w tego typu przedstawieniach charakter wartościujący i semantyzujący) świadczą o nieszczerości tej wyciągniętej dłoni. Dla ujednoznacznienia przekazu całość została opatrzona rymowanym podpisem mającym formę ludowego porzekadła: „Stara mądrość uczy: Nie wierz bogaczowi! / Jedną dłoń ci poda – a do drugiej złowi!”

18 Trudno w tym przypadku bez zastrzeżeń przyjąć Barańczakową kategorię „realizmu moralistycznego” (za taki mógłby on zostać uznany tylko z perspektywy samych malarzy), wygodniejszym określeniem byłoby chyba „realizm ukierunkowany/ukierunkowujący” lub „realizm sterowany/sterujący”.

19 Podobnymi chwytami posługiwały się i inne formacje artystyczne, np. średniowieczna sztuka chrześcijańska.

20 Plakat ten odwołuje się do przeniesionego na polski grunt z propagandy sowieckiej stereotypu bogacza-kułaka. W warstwie wizualnej wykorzystywana jest (choć stosunkowo słabo wyeksponowana) wieloznaczność, jaką uzyskuje się łącząc ten stereotypowy wizerunek bogacza (rosyjskiego „kułaka”) z dosłownym znaczeniem słowa „kułak” (i w polskim, i w rosyjskim oznacza ono „pięść”).



Oczywistym jest, że język takiego typu jednoznacznie ukierunkowywał oceny (a tym samym i wybory) odbiorców. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Trzech studiach...* Odbiorca „przekazów” tworzonych przez reprezentantów trzeciego typu „realizmu” zostaje w gruncie rzeczy ubezwłasnowolniony i to dwukrotnie.

Po raz pierwszy odbiorca ubezwłasnowolniony jest w chwili, kiedy zostaje samotnie rzucony „pod oślepiające światło²¹” i zmuszany do dokonania w tych warunkach wyboru jednego z „dwóch chórów”. Sam akt wyboru, ale i wszystkie okoliczności (= „rzeczywistość” ostatniego typu „realizmu”) towarzyszące mu konceptualizowane są tym samym jako forma przedstawienia teatralnego, a fakt, że bohater (będący jednocześnie odbiorcą sztuki tego typu) zostaje do niego zmuszony, sprawia, że przedstawiona sytuacja przypomina pod pewnymi względami konflikt tragiczny bohatera tragedii antycznej, lub – przy uwzględnieniu polskiej tradycji literackiej, której sytuacja zestawienia bohatera i dwóch chórów nie jest obca – także często rozdartego pomiędzy dwie racje bohatera romantycznego²². I w jednym, i w drugim przypadku bohater taki zmuszony jest wybierać pomiędzy dwiema (zwykle) równoważnymi wartościami²³. W obu też przypadkach konflikt taki staje się przyczyną jego (bohatera) klęski. W sytuacji wierszowej bohater zmuszany jest dokonać wyboru pomiędzy wartościami, których ze względu na „oślepiające światło” nie jest w stanie poznać i ocenić. Można przy tym – zwłaszcza po uwzględnieniu ewentualnych nawiązań do tragedii – przypuszczać, że i bohater wiersza (odbiorca „realizmu” trzeciego typu) odgrywać ma z punktu widzenia podmiotu utworu w przedstawionej sytuacji rolę postaci tragicznej.

Odbiorca-bohater ubezwłasnowolniony zostaje jednak i w inny jeszcze sposób. Z punktu widzenia twórców „realizmu” trzeciego typu samo „oślepienie” go światłem jest bowiem niewystarczające. „Nieznacne

popchnięcie języczka wagi”, którego dokonują „autorzy” oznacza, że w zasadzie mamy tu do czynienia z sytuacją „wyboru bez wyboru”, kiedy wybór zostaje dokonany nie przez osobę, mającą tego dokonać, ale przez samego nakazującego dokonanie tego wyboru. Takie zaś przedstawienie sytuacji w sposób oczywisty kompromituje trzeci typ „realizmu” jako konwencję artystyczną. Wbrew opiniom badaczy, nie może tu być mowy o „dopomożeniu [odbiorcy – R.B.] w wyborze godnym człowiekiem” (Barańczak 1994: 112), czy jakimkolwiek możliwym do zaakceptowania „modelu poezji zaangażowanej” (Mikołajczak 2006a: 350).

W ostatecznym rozrachunku okazuje się, że Herbert nie akceptuje, a tym bardziej nie propaguje żadnego z wierszowych modeli „realizmu”. Przeciwnie, otwarcie lub pośrednio neguje właśnie ich „realizm”, pokazując ich sztuczność i konwencjonalność. Wiersz demaskuje przy tym same założenia poszczególnych odmian „realizmu” oraz mechanizmy, za pomocą których konstruują one swój świat i (za jego pomocą) manipulują odbiorcą. ❖

21 „Osłepiające światło” konotuje przy tym i element represyjny jako jedna z tortur zadawanych przez śledczych aresztowanym (w trakcie przesłuchań, ale też w czasie ich pobytu w celi w okresie śledztwa). W polskich uwarunkowaniach historycznych tortura ta kojarzona jest w zasadzie wyłącznie z komunistycznym aparatem represji. Skojarzenie takie jest tu o tyle uzasadnione, że ostatecznym celem śledztw prowadzonych przez komunistyczny aparat bezpieczeństwa było zmuszenie przesłuchiwanego by przyznał się do zarzuczanych mu czynów, a więc do uznania przez niego, że stał „po niewłaściwej stronie”. Przy czym świat „kreowany” w trakcie takiego śledztwa zakłada istnienie tylko dwóch możliwych wariantów postępowania (dwóch „stron”) – „słusznej” (reprezentowanej przez śledczych) i „niesłusznej/błędnej”. Na marginesie warto jeszcze zaznaczyć, że zarówno rewolucja bolszewicka, jak i terror pierwszych lat „władzy ludowej” miały mieć w retoryce samej władzy charakter czasowy, a po zniszczeniu „wrogów” władzy/ustroju i utrwaleniu jej, miał nastąpić czas demokratyzacji i dobrobytu („świećlana przyszłość”). Wierszowym jego odpowiednikiem byłby zapowiadany przez →

→ „autorów płócien” moment, kiedy zaczyna używać „subtelno koloru „może” / i „pod pewnym warunkiem” o perłowym połysku”.

22 Najbardziej znanym przykładem będą tu *Dziady. Część III* Mickiewicza, w *Prologu* których mamy do czynienia z rozgrywaną się na poziomie werbalnym walką „Duchów z prawej strony” z „Duchami z lewej strony”. Stawką tego starcia jest dusza poety – Konrada. Oczywistym jest, że obie grupy duchów – zwłaszcza wypowiadając się jako zbiorowości – są w warunkach realizacji teatralnej dwoma chórami. Podział na strony ma przy tym (podobnie jak w wierszu Herberta podział w świecie „płócien”) charakter wartościujący i związany jest z kulturą symboliką „prawej” i „lewej” strony.

23 Por. np. „klasyczny” dylemat Antygono związany z koniecznością wyboru pomiędzy przestrzeganiem praw boskich (obowiązek pochowania brata) albo praw ludzkich (zakaz Kreona).

Bibliografia

- BALCERZAN, EDWARD, 1986: *Arkadyjczyk w obłożonym mieście. (O poezji Zbigniewa Herberta)*. „*Twórczość*” 2986, nr 10, s. 39–71.
- , 1988: *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*. [W:] Edward Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939 – 1965. Część II: Ideologie artystyczne*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, s. 220–254.
- BARAŃCZAK, STANISŁAW, 1994: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław.
- BŁOŃSKI, JAN, 1998: *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. [W:] *Poznanie Herberta*. Wybór i wstęp Andrzej Franaszek. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 49–79.
[pierwodruk w: „*Poezja*” 1970, nr 3]
- BOBRYK, ROMAN, 1999: *Siódmy anioł jest...* («*Siódmy anioł*» Herberta) [W:] “*Slavica Tergestina*” 7. *Studia Slavica*. Edited by Patrizia Deotto, Mila Nortman, Ivan Verč. Trieste 1999, pp. 145–163.
- , 2004: *Попытка бегства из идеологии в поэзии Збигнева Херберта*. [W:] *Dzieło literackie jako dzieło literackie — Литературное произведение как литературное произведение*. Pod redakcją Anny Majmieskułow. Bydgoszcz, s. 399–414.
- , 2005: *Мотив тела в поэзии Збигнева Херберта*. [В:] *Телесный код в славянских культурах*. Ответственный редактор Н. В. Злыднева. Российская Академия Наук, Институт Славяноведения, Москва 2005, с. 107–119.

- , 2013a: „*Fra Angelico: Męczeństwo świętych Kosmy i Damiana*”
Zbigniewa Herberta – strategie pisania o sztuce. „Питання
Літературознавства. Науковий збірник”, Випуск 87, Чернівці
2013, , с. 180–193.
- , 2013b: *Мотив звезды в поэзии Збигнева Херберта*. „Культура
и текст” 2013, № 2 (15), с. 42–73. Tekst dostępny na stronie: [http://
www.ct.uni-altai.ru/.../2013/10/Бобрык20132.pdf](http://www.ct.uni-altai.ru/.../2013/10/Бобрык20132.pdf)
- FORSTNER, DOROTHEA, OSB, 1990: *Słownik symboliki chrześcijańskiej*.
Przekład i opracowanie Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek,
Ryszard Turzyński. Wybór ilustracji i komentarz Tamara
Łozińska. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
- KALISZEWSKI, ANDRZEJ, 1990: *Gry Pana Cogito*. Wydanie drugie,
rozszerzone. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- LEKSYKON, SYMBOLI, 1992: *Leksykon symboli*. Opracowała Marianne
Oesterreicher-Mollwo. Przełożył Jerzy Prokopiuk. Wydawnictwo
ROK Corporation S.A., Warszawa.
- LURKER, MANFRED, 1989: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*.
Tłumaczył bp Kazimierz Romaniuk. Pallotinum, Poznań.
- , 1994: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*.
Przełożył Ryszard Wojnakowski. Znak, Kraków.
- MIKOŁAJCZAK, MAŁGORZATA, 2006a: *Nurt liryczno-elegijny w poezji
Zbigniewa Herberta. Z perspektywy związków Herbert – Rilke*. [W:]
Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści. Materiały z
Warsztatów Herbertowskich w Oborach (wiosna 2006) pod
redakcją Józefa Marii Ruszara. Kaudium, Lublin, s. 336–360.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, 1980: W przekładzie z
języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich
z inicjatywy benedyktynów tynieckich. Wydanie trzecie,
poprawione. Wydawnictwo Pallotinum, Poznań – Warszawa.

- Słownik stereotypów...*, 1996: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*.
Koncepcja całości i redakcja: Jerzy Bartmiński. Zastępca
redaktora: Stanisława Niebrzegowska. Tom I: *Kosmos*. *: *niebo –
światła niebieskie – ogień – kamienie*. Wydawnictwo Uniwersytetu
Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- , 2012: *Słownik stereotypów i symboli ludowych*. Koncepcja
całości i redakcja: Jerzy Bartmiński. Zastępca redaktora:
Stanisława Niebrzegowska. Tom I: *Kosmos*. ***: *meteorologia*.
Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- STALA, MARIAN, 1998 [1983]: *Rok 1983: głos poety*. [W:] *Poznanie
Herberta*. Wybór i wstęp Andrzej Franaszek. Wydawnictwo
Literackie, Kraków 1998, s. 202–212.
- WARSZAWSKAJA, MARIA; JEGOROWA, KSENIA, 2006: *Peter Paul
Rubens. Animacja życia*. Tłumaczenie Hanna Podgórska. Firma
Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk, Warszawa.
- Славянские древности..., 2009: *Славянские древности*.
Этнолингвистический словарь. Под общей редакцией
Никиты И. Толстого. Том 4: П (*переправа через воду*) – С (*сито*).
Международные отношения, Москва.
- Энциклопедия символов..., 1999: *Энциклопедия символов, знаков,
эмблем*. Локид-Миф, Москва.

Summary

The article presents an analysis of Zbigniew Herbert's (1924-1998) poem *Trzy studia na temat realizmu* from a selection *Hermes, pies i gwiazda* (1957). The poem consists of three thematically separated parts. Each of them represents, according to their titles, different forms of realism. The first two "realisms" appear in the poem as an opposition: the first represents an idealized world without the sin and evil, the second, on the contrary, stresses all the negative aspects of the world. The lyrical speaker though accepts none of the world's models. The third type of "realism" is based on the arbitrary evaluation of the world's elements from the authors' points of view. The reader is seemingly free to make his own choices but in fact s/he is navigated and forced to make certain choices. The poem deconstructs the idea of different types of realism and the mechanism by which they construct the world, manipulating the reader (with its help).

Roman Bobryk

Roman Bobryk is an Associate Professor at the Department of Polish Philology and Applied Linguistics, Siedlce University of Natural Sciences and Humanities. He published two monographs (Martwa natura: gatunek, motywy, kompozycje (Siedlce 2011), Martwa natura w poezji polskiej XX wieku (Siedlce 2015)) and numerous articles.

■

Мертвые души Гоголя
И жанрово-мотивный
комплекс
«кладибищенской элегии»
(Карамзин, Жуковский,
Пушкин, Лермонтов)

■

В статье проводятся параллели между художественной структурой *Мертвых душ* и жанром кладбищенской элегии эпохи сентиментализма и романтизма (Карамзин, Жуковский, Пушкин, Лермонтов).

ГОГОЛЬ, КАРАМЗИН, ЖУКОВСКИЙ,
ПУШКИН, ЛЕРМОНТОВ,
«КЛАДБИЩЕНСКАЯ ЭЛЕГИЯ»

In the article parallels are drawn between *Dead souls* and genre of cemeterial elegy of Sentimentalism and Romanticism (Karamzin, Zhukovsky, Pushkin, Lermontov).

GOGOL, KARAMZIN, ZHUKOVSKY,
PUSHKIN, LERMONTOV,
«CEMETERIAL ELEGY»

Вопрос о месте элегии в жанровой структуре *Мертвых душ* уже ставился. В частности, А.В. Петров вполне справедливо отметил близость авторских отступлений (в шестой и седьмой главе первого тома), а также топики описания сада Плюшкина элегической традиции В.А. Жуковского (Петров 2003). С необходимостью напрашивается, однако, родственный вопрос о роли в гоголевской поэме жанрово-мотивных комплексов «кладбищенской элегии».

Эксплуатирующие топику жизни и смерти в их взаимозависимости и взаимопереходе, дающие парадоксальные образы смерти и мертвых на фоне «лирических» медитативных сентенций, «Мертвые души» не могли не испытать историального воздействия и, во всяком случае, не могли не иметь определенной типологической связи с жанром кладбищенской элегии.

Данный жанр возник, как известно, в эпоху сентиментализма и романтизма. Он строится по схеме вполне четкого хронотопического закрепления места «действия» за кладбищем и надстраивания над внешним хронотопом медитативных конструкций философского и духовно-этического плана. Впрочем, «надстраивание» в пределе стремится перейти из внешнего во внутренний план хронотопа (раскрыть, воссоздать, осветить это внутреннее и самому осветиться им), быть интроспективным и тем самым объять топику смерти и жизни в ее (топики) конкретности и вместе с тем всеобщности. Данная топка конкретна, т. к. имеет отношение исключительно к неповторимому «я» с его «единым и единственным местом в бытии» (Бахтин) – и она же всеобща, поскольку с неизбежностью входит в контекст абсолютного множества индивидуальных смертей и жизней.

Один из первых русских образцов жанра, *Кладбище* Н.М. Карамзина, создано в виде внешнего спора, «агона» двух «голосов», один

из которых утверждает почти «атеистическую» негативность претерпевания опыта могилы, во всем якобы покорного «мрачным» природным силам, а второй голос, напротив, отстаивает будто бы связанное с вечным упокоением состояние исключительного покоя и умиротворения, данное в разрезе уже обожествленной и христианизированной природы:

Один голос

Страшно в могиле, хладной и темной!

Ветры здесь воют, гробы трясутся,

Белые кости стучат.

Другой голос

Тихо в могиле, мягкой, покойной.

Ветры здесь веют; спящим прохладно;

Травки, цветочки растут

(Карамзин 1966; далее везде цит. по этому изд.).

Раздаются ли эти голоса из «реальных» могил (и в этом отношении представляют подобие «диалогов мертвых») или это некие вполне земные медитирующие голоса? Или это вообще абстрактные условные голоса, раздающиеся из некоего абстрактного «рассудка» (двух «рассудков»)? Однозначно ответить трудно, но с учетом появления в финале стихотворения фигуры вполне «реального» путника, примыкающего к заданному кладбищенскому хронотопу, можно предположить, что голоса раздаются именно из могил и выражают состояние пребывающих в них.

У Карамзина:

Первый

*Червь кровоглавый точит умерших,
В черепах желтых жабы гнездятся,
Змии в крапиве шипят.*

Второй

*Крепок сон мертвых, сладостен, кроток;
В гробе нет бури; нежные птички
Песнь на могиле поют.*

Если негативные образы могилы строятся у Карамзина по модели нагнетания словно «атеистического» устрашения, использования расхожих пугающих фигур безжалостного пожирания живого, то позитивные образы погоста используют мифотворческие мотивы христианского возвышенно-поэтического искусства.

В финале карамзинской элегии возникает фигура странника, который, в некоей гармонии со спором голосов, испытывает полярные ощущения от лицезрения кладбища: то «за», то «против». Так мотив агона удваивается еще и в сознании путника. Учитывая, что последние слова элегии закрепляют идеи благостности кладбищенского «постземного» существования, можно предположить, что таков итоговый вывод и автора/нарратора элегии. Идея позитивности смерти у Карамзина побеждает. Ср.:

Первый

*Странник боится мертвой юдоли;
Ужас и трепет чувствуя в сердце, кладбища спешит.*

Второй*Странник усталый видит обитель**Вечного мира – посох бросаю,**Там остается навек.*

Что значат слова «Там остается навек»? Ведь в данном случае речь не идет о некоей лишь временной остановке путника – он именно «остается навек», т. е., по всей видимости, сознательно и полно выбирает смерть, предпочитает жизни умирание, причем в конкретном хронотопе последнего пристанища, не дающем питать никаких иллюзий относительно действительного состояния путника после совершенного им выбора.

Фигура «странника усталого» носит символический характер «человека вообще» в его многотрудных земных поисках – отсюда и образ «посоха», символа пути, причем пути по преимуществу в религиозном значении. По наблюдению В. Э. Вацуру, ««Кладбищенская элегия» отправляется от предметного мира, который в процессе поэтического осмысления получает символическое расширение» (Вацуру 1994: 64). Правда, можно поспорить насчет объекта отталкивания: предметный ли это мир или все же чувственно-душевное представление о нем, как полагал Г. А. Гуковский.

Посох бросаю странником ради «вечного мира», ради «покоя». Карамзин словно приглашает читателя умереть, причем буквально, прямо, абсолютно.

Итоговый ход карамзинского сюжета (ненавязчивое назидание «умереть») накладывается на структуру гоголевских художественных смыслов с их амбивалентностью, взаимопереходом живого и мертвого таким способом, что высвечивает заложенную Гоголем

возможность полного танатоса для его уже омертвелых героев в качестве чего-то однозначно искомого.

Гоголевские герои, действительно, и так «не живы» на момент своего появления в поэме (и помещики, и чиновники, и крестьяне), но всем им, в том числе в свете спроецированной на мотивику поэмы карамзинской элегии, с необходимостью предстоит «абсолютно» умереть ради того, что воскреснуть к «вечному миру». За состоянием «вечного мира» же – ср. в этой связи, например, неожиданную буквальную смерть прокурора и окружающие ее сентенции автора/нарратора – должно последовать эсхатологическое преобразование, к порогу коего Карамзин в своей элегии только подошел.

Что касается отдельных сентименталистских и сентиментализированных «умильно»-мягких, «легких» оборотов Карамзина («травки», «цветочки», «нежные птички»), знаменующих расхождение с «архаистами» (Ю. Н. Тынянов), то Гоголь воспринимает все данные обороты (и не только из этого конкретного карамзинского стихотворения) несколько иронически.

Так, например, в тексте поэмы довольно комически обыгрывается отрывок из стихотворения Карамзина о «двух горлицах», эксплицируемый в любовной записке для Чичикова. Гоголь вообще оказывается во многих случаях ближе традиции романтического «архаизма», расцветающей в авторских «отступлениях», но снабженной при этом иронией, часто бурлеском и травестией. В восьмой главе первого тома со смехом сказано: «Прочие (чиновники губернского города. – С. Ш.) тоже были более или менее люди просвещенные: кто читал Карамзина, кто *Московские Ведомости*, кто даже и совсем ничего не читал» (Гоголь 2009–2010, 5: 152).

На первый поверхностный взгляд вообще может показаться, что в «Мертвых душах» вопросы жизни и смерти поданы только в комически-игровой плоскости. Но за нею стоит и в ней просвечивает вся многосложная философско-религиозная и духовно-этическая танатологическо-виталистическая традиция. Гоголь и смеется (причем смех его совершенно не носит однозначно снижающего характера), и «открыто серьезен» (Бахтин).

Напрямую без видимых комических обертонов – более трагически – отношение к смерти выражено Гоголем в известных <Заметках> к 1-й части поэмы: «Как пустота и бессильная праздность жизни сменяются мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. – И еще сильнее между тем должна предстать читателю Мертвая бесчувственность жизни. <...> Танец. Плечи. При бальном сиянии, при фраках, [при] сплетнях и визитных билетах [никто не заметит] никто не угадает последн<его часа>» (Гоголь 2009–2010, 5: 502). (В связи с последними словами цитаты допустимо поставить вопрос о близости Гоголя «осенней» элегии позднего романтизма – например, *Осени* Е.А. Баратынского. Гоголь вообще имел тесные духовные связи с представителями пушкинского поколения в литературе, особенно после смерти Пушкина – ср.: (Шульц 1997; Анненкова 1999)).

В приведенной цитате Гоголь сетует на «бессмысленность» (= неосмысленность) восприятия смерти его героями. Данное мнение героев – некая третья позиция по сравнению с эксплицированными двумя «голосами» у Карамзина. Это позиция «теплости» по сравнению с подразумеваемыми у сентименталиста «горячестью» и «холодностью», если вспомнить категории Нового завета.

«Теплость», согласно Новому завету, не дает шанса на преобразование. Герои *Мертвых душ* не видят ни негативности смертного опыта, ни его позитивности, т. е. они фактически вообще вне смысла. Осознать исцеляющий, преображающий опыт танатоса – таково наставление Гоголя его героям, делаемое в том числе вслед за Кармазиным. Услышать сигнал «последнего часа» невозможно при погруженности в «тину мелочей», а между тем, по Гоголю, такой сигнал – главное, что буквально-символически должны услышать омертвелые герои его поэмы для своего воскресения.

Слова Гоголя «Смерть поражает нетрогающийся мир» требуют отдельной дешифровки. Имея в виду начальную фразу цитаты о «ничего не говорящей смерти», можно предположить, что «поражает» использовано Гоголем не в значении вызывания удивления, а в значении оставления некоего следа, в аспекте нанесенного, хотя и не замеченного удара. К такому выводу подталкивает и фраза о «нетрогающемся мире», т. е. полном отсутствии реакции. Однако с учетом всегдашней гоголевской амбивалентности представляется более точным увидеть в слове «поражает» именно привнесение шока, которое, однако, нарочито «не трогает» никого, нарочито не осмыслено в виде душевно-духовного потрясения. Поэтому мир, будучи внешне удивленным, шокированным, так и остается «нетрогающимся», застылым. До наступления иных времен, когда «последний час» – т. е. в конечном счете Страшный суд в плане индивидуальной и общей эсхатологии – произведет свое действие, как и в финале «Ревизора».

В главе *Светлое Воскресенье из Выбранных мест из переписки с друзьями* появляется мотив, близкий первому «голосу» из *Кладбища Карамзина*: «Все глухо, могила повсюду. Боже! Пусто и страшно становится в Твоем мире! (Гоголь 2009–2010, 6: 203). Однако это

мнение входит в гораздо более широкий позитивный контекст пасхальных коннотаций данной главы, напоминающих уже о втором «голосе» карамзинской элегии, признанном нами выражающим итоговую позицию Карамзина. Положения карамзинских «голосов» даны в целостном гоголевском контексте не отдельно, не в виде только внешнего диалогизма, а целостно-слитно, хотя и в неизбежных оттенках всевозможных различий.

Образ могилы прямо возникает в главе о посещении протагонистом Плюшкина – но не столько в качестве предела того, к чему приближается путь Плюшкина, а, напротив, в качестве некоего предполагаемого позитива к его статус кво: «Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости. Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымите потом! Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: «Здесь погребен человек!» – но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости» (Гоголь 2009–2010, 5: 124).

Старость, по Гоголю, «бесчеловечна», она уже ничего не вернет из вех прошлого, «умертвив» их, а могила и смерть – человечны, т. к. они словно возвращают личности звание человека в его полноте и величии. Они и подводят итог, и возвращают к «началу». Старость лишает личность всего, она уже есть смерть других возрастов, а смерть же парадоксально оказывается превращением и модификацией уже омертвелого в нечто более живое или «совсем» «живое» и, тем самым, «осмысленное». (Для Гоголя жизнь в ее подлинной реализации и смысл равны).

«Эпитафия в эпитафии» Плюшкину – на фоне всего текста в качестве общей эпитафии омертвелым героям поэмы – напоминает о заключительной строфе *Сельского кладбища* Жуковского как также «эпитафии в эпитафии» (Топоров 1981: 241). И обе эти «внутренние» эпитафии эксплицируют «глубинную тему» Жуковского и Гоголя – «тайну человеческого достоинства, человеческое достоинство как тайну», «свойство человека быть человеком» (Аверинцев 1997: 710, 711).

Сельское кладбище Жуковского в первой редакции перевода развивает традиции прежде всего Карамзина (Измайлов 1956: 9–10), а во второй редакции учитывает опыт уже пушкинских элегий (Янушкевич 1992: 285). Начиная свою элегию с мотива закатных сумерек, в которых шествует в «шалаш спокойный свой» «усталый поселянин», Жуковский переходит к ирреальным образам («Окрестность исчезает» – (Жуковский 1956: 66)). В последнем случае развивается одна из линий карамзинского *Кладбища*, признававшая позитивность опыта могилы.

Основной слово-образ у Жуковского соотнесен с тишиной и покоем (Гуковский 1995). Это соответствует, с одной стороны, тональностям раннего гоголевского творчества (Гончаров 1997: 10–29), а, с другой, определению жанра элегии, даваемому Гоголем в *Учебной книге словесности для русского юношества*, где одним из главных качеств этого жанра была названа «тихость».

В частности, Гоголь пишет: «Элегия есть как бы покоенное изложение чувств, постоянно в нас пребывающих, не тех великих и сильных, которые пробуждаются в нас мгновенно при воззрении на предметы великие, не тех, которые, подобно святыне, сохранно пребывая в глубине души, стремят на великие подвиги человека, – но тихих, более ежедневных, более дружных с обыкновенным

состоянием человека» (Гоголь 2009–2010, 6: 328). Т. е. элегия, по Гоголю, – это как бы «малое» возвышенное, такое возвышенное, которое свойственно повседневному в его «покое» и простоте. Но правда этого повседневного пропущена через глубины индивидуального «я», через сердце и душу. Хотя Гоголем и зафиксировано, что в душе «сохранно» «пребывают» «не те» чувства, но это сделано больше для подчеркивания эффекта «невывразимого», т. е. уже имеющегося в наличии, но не находящего слов для «выражения» в элегии; М. Хайдеггер же вообще справедливо считал, что нет никакого «выражения».

Далее в определении жанра элегии Гоголь углубляет свою теорию «душевного покоя» обыкновенной повседневности, понятой не в качестве погруженности в мелкое и незначительное, а по-сентименталистски и отчасти по-романтически как символ «тихого», «уменьшенного» возвышенного, когда человек мирно беседует с самим собой и с понимающим его адресатом – другом, читателем: «Это сердечная история – то же, что дружеское откровенное письмо, в котором выказываются сами собою излучины и состояния внутренние души. <...> Ее бы можно было назвать дидактическим и описательным сочинением, если бы она не была изливанием умягченного и слишком нежного состояния души, подвинутого на тихую исповедь, которая не может излиться без душевной лирической теплоты. Все в ней тихо» (Гоголь 2009–2010, 6: 328–329). Отказ элегии в дидактике у Гоголя неполный и почти вынужденный, т. к. он сделан в пользу все той же «тихости». Но объективно это не отменяет хотя бы и «тихого» назидания (ср. финал *Кладбища* Карамзина). Вместе с тем, указанный «отказ» говорит о том, что самосознание Гоголя было по большому счету вне дидактизма.

Ниже Гоголь сравнивает элегию с дружеским посланием, вновь акцентируя в ней диалогический момент сочувственной обращенности к другому, к понимающему: «Подобно сердечному письму, <она> может быть и коротка и длинна, скупа на слова и неистощимо говорлива, может обнимать один предмет и множество предметов, по мере того как близки эти предметы ее сердцу. Чаще всего носит она одежду меланхолическую, чаще всего в ней слышатся жалобы, потому что обыкновенно в такие минуты ищет сердце высказаться и бывает говорливо» (Гоголь 2009–2010, 6: 329). «Говорливость», парадоксально уравненная в правах со «скупостью на слова», таким образом, оказывается соотносенной и с «тихостью» за счет одинакового акцента на «сердечности», акцента, перекрывающего различия между всеми рассматриваемыми категориями.

Заданный Гоголем контекст «малого», негромкого возвышенного заставляет вспомнить противопоставление поэтов пушкинского и гоголевского типов в начале седьмой главы первого тома *Мертвых душ*. Высокое, прямо «жреческое» творчество приписывается там автору типа Пушкина. Поэта, соотносимого со своей личностью, Гоголь интерпретирует в аспекте внимания к более сниженным началам. Элегия, с ее «тихостью», тем самым, становится жанром, более близким поэту гоголевского направления.

То, что Пушкин назвал Гоголя «великим меланхоликом», вместе с фактом акцентирования самим Гоголем «меланхоличности» элегии свидетельствует о большой субъективной близости именно Гоголю этого жанра, каковая не могла не отразиться, например, в *Ганце Кюхельгартене*, *Старосветских помещиках*, *Женитьбе*, *Мертвых душах*, *Выбранных местах*.

Нарратор/автор Жуковского подчеркивает, что жребий умерших поселян, «непышность» (Жуковский 1956: 67) их гробов могут «унижать» только «рабы сует» (Жуковский 1956: 67), т. е. не познавшие подлинного смысла существования, смысла и жизни и смерти. Далее у Жуковского в первой редакции следует фраза, обыгрывавшаяся позднее Гоголем в *Шинели* в пассаже о могуществе смерти и над незаметными людьми, и над «царями и повелителями мира» (Гоголь 2009–2010, 3: 141):

*На всех ярится смерть – царя, любимца славы,
Всех ищет грозная... и некогда найдет;*

*Всемощныя судьбы незыблемы уставы:
И путь величия ко гробу нас ведет <...>
Не слаще мертвых сон под мраморной доскою;
Надменный мавзолей лишь персть их бременит (Жуковский 1956: 67).*

У Жуковского появляется мотив нереализованных возможностей: тот или иной мог бы стать знаменитым, достигнуть высот духа и творчества:

*И гробожитель-червь в сухой главе гнездится,
Рожденной быть в венце иль мыслями парить <...>
Их рок обременил убожества цепями,
Их гений строгою нуждою умерщвлен <...>
Быть может, пылью сей покрыт Гампден надменный,
Защитник сограждан, тиранства смелый враг;
Иль кровию граждан Кромвель необагранный,*

*Или Мильтон немой, без славы скрытый в прах
(Жуковский 1956: 67–68).*

Поразительны слова о некоем злом «роке», простершемся над почившими. Они звучат в пику будущим построениям Гоголя. У Гоголя идея «рока» заменена, с одной стороны, идеей непредсказуемости («Все похоже на правду, все может стать с человеком» – (Гоголь 2009–2010, 5: 124)), а, с другой, верой в возможность общего «благого» эсхатологического исхода мира и человека.

Жуковский говорит, однако, и том, что смерть не только лишила умерших реализации их лучших способностей, но и предоохранила их от совершения, возможно, худшего, от делания зла, от ненужных «наслаждений», от «жестокости» к «страдальцам» (Жуковский 1956: 68).

Слова о потерянных талантах, о несостоявшихся наивысших реализациях повторит в *Евгении Онегине* Пушкин по поводу убитого на дуэли Ленского, подчеркнув, впрочем, так же, как и Жуковский, что дальнейший жребий почившего мог оказаться и плачевен:

*Быть может, он для блага мира,
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень.
Его страдальческая тень
Быть может, унесла с собою
Святую тайну... (Пушкин 1969, 4: 120).*

Нельзя не заметить, впрочем, в таком «плаче» по Ленскому и доли иронии (отсутствующей в элегии Жуковского). Она, в частности, выражается в явно комическом плеоназме «гремучий, непрерывный звон», который мог быть «поднятым» будто бы даже не в принципе, а непременно «в веках». Эпитеты «гремучий» и «непрерывный» в данном случае снижены, в том числе через свое соединение. Кроме того, учитывая невысокое мнение Пушкина о светском обществе, двусмысленно звучат слова о «ступенях света», на которых Ленского ждала бы гипотетическая «высокая ступень». Подобные элементы иронии в отношении образа Ленского объяснимы также предыдущим прямым иронизированием нарратора/автора по поводу писавшего «темно и вяло» юного поэта.

Нельзя, однако, не заметить в некоторых аттестациях возможной участи Ленского определенной – неполной, безусловно, но от этого не исчезающей – переклички с посмертными оценками судьбы Гоголя современниками (и поздними потомками также): «тайна», «страдальчество» – обо все этом писали и говорили Аксаковы, П.В. Анненков и др.

Далее, впрочем, в тексте *Евгения Онегина* нарратор/автор переходит к прямому снижению образа Ленского:

*А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганый халат;*

Узнал бы жизнь на самом деле,
 Подагру б в сорок лет имел.
 Пил, ел, скучал, толстел, хирел (Пушкин 1969, 4: 121).

Отмеченное нами переосмысление Пушкиным конкретных образов и мотивов элегии Жуковского идет в сторону иронии и общего «снижения», т. е., отчасти, того, что сам Пушкин, а впоследствии в более строгом терминологическом значении Л.Я. Гинзбург называли «прозаизацией» (Гинзбург 1974).

В целом же грустно-возвышенная «кладбищенская» топика становится в *Евгении Онегине* поводом и для амбивалентного возвышения, и для снижения всей мотивики и образности романа в стихах, что происходит также в некоторых других связанных с указанной традицией Жуковского стихотворениях Пушкина. В еще более резком виде то же самое ниже мы увидим на примере отдельных стихотворений Лермонтова.

Косвенная отсылка к размышлениям Жуковского о возможных «будущих» свершениях воспеваемых им умерших (но не о возможных и предотвращенных смертью их прегрешениях), отчасти преломленная через пушкинскую полуироническую оценку погибшего Ленского, есть в главе о посещении Чичиковым Коробочки, когда Чичиков восклицает в ответ на слова помещицы о том, что мертвые «в хозяйстве-то как-нибудь под случай понадобятся...» (Гоголь 2009–2010, 5: 53): «Мертвые в хозяйстве? Эх куда хватили! Воробьев разве пугать по ночам в вашем огороде, что ли?» (Гоголь 2009–2010, 5: 53).

Образ воробьев в данном случае включен, с одной стороны, в хозяйственный контекст борьбы со всем мешающим плодоношению, а, с другой, косвенно напоминает мифемы о воробьях

как птицах, по преданию, способствовавших крестным мукам Христа. По наблюдению В. И. Даля, «О ласточках говорят, что они чириканьем своим предостерегали Спасителя от преследователей Его, а воробьи продали Его, крича: «Жив, жив», за что у воробьев ноги связаны невидимыми путами и птица эта не может переступить, а только прыгать. Есть также предание, что ласточки крали у римлян гвозди, коими распинали Христа, а воробьи отыскивали их и опять приносили» (Даль 2007). В мифологическо-фольклорных представлениях символика воробья в основном отрицательная.

Намек на указанные размышления Жуковского о «большом» будущем почивших проявляется и в главе о посещении протагонистом Собакевича. Собакевич, подобно Коробочке, но в больших подробностях, начинает восхвалять умерших крепостных, словно они живы и благодаря этому Чичикову будет от них осежаемая польза. Тем самым ореол благих дел, окружающий умерших крестьян, переносится в виртуальную загробную плоскость в качестве еще могущего быть актуальным. Подобный ореол возникает и в разговорах Ноздрева и чиновников губернского города о Чичикове как «херсонском помещике», собирающемся брать крестьян «на вывод». Новые чичиковские знакомые воспринимают крестьян в свете их возможного биологически «живого» будущего.

Чичиков с самого начала замысла об афере с ревизскими сказками так же оценивает умерших крепостных: он думает именно о том, чтобы взять «на вывод»: «<...> теперь земли в Таврической и Херсонской губерниях отдаются даром, только заселяй. Туда я их всех и переселю! В Херсонскую их! Пусть их там живут! <...> Деревню можно назвать Чичикова слободка или по имени, данному при крещении: сельцо Павловское» (Гоголь 2009–2010, 5: 232–233).

Узнав о вполне реальной возможности совершения своей аферы, Чичиков радуется случившемуся мору, но это, конечно, не карамзинско-жуковское «умиление» по поводу смерти – дарования «вечного покоя», а обыкновенное злорадство и проявление шкурного интереса: «А теперь же время удобное, недавно была эпидемия, народу вымерло, слава Богу, немало» (Гоголь 2009–2010, 5: 232). Однако за нынешним злорадством Чичикова, по мысли Гоголя, в герое должно когда-нибудь проступить нечто действительно христианское.

Так же и у Коробочки Чичиков восклицает об умерших: «Или вы думаете, что в них есть в самом деле какой-нибудь прок?» (Гоголь 2009–2010, 5: 51), отказывая тем самым в наличии не только буквального, но и символического значения их «постземного» существования. Далее Чичиков высказывается еще более радикально: «Рассмотрите: ведь это прах. Понимаете ли? Это просто прах. Вы возьмите всякую негодную, последнюю вещь, например даже простую тряпку, и тряпке есть цена: ее хоть по крайней мере купят на бумажную фабрику, а ведь это ни на что не нужно. Ну, скажите сами, на что оно нужно?» (Гоголь 2009–2010, 5: 52). Между тем в православии сохранению тела покойного придается особое значение, т.к. именно телесно предстает индивид на Страшный суд.

Жуковский в первой редакции своего перевода Грея подчеркивал безымянность описываемых им сельских памятников, отсутствие на них дат жизни, что лишь приподнимало идею, смысл жизни умерших в их негордом достоинстве, в соответствии с «библейской моралью»,

| По коей мы должны учиться умирать (Жуковский 1956: 68).

Во второй редакции перевода мотив безымянности заменится противоположным – видимо, в плане утверждения торжества «философии имени», т. е., по А.Ф. Лосеву, итогового торжества самой «жизни».

В первой редакции «певец уединенный», от имени которого, надо полагать, и ведется акт наррации, обращаясь к себе же, напоминает о том, что

*И твой ударит час, последний, роковой
(Жуковский 1956: 69 – Вновь идея рока).*

Образ «певца уединенного» явно перекликается с образом автора *Мертвых душ*, как он дан в начале седьмой главы первого тома:

*Прискорбный, сумрачный, с главою наклоненной,
Он часто уходил в дубраву слезы лить,
Как странник, родины, друзей, всего лишенный,
Которому ничем души не усладить (Жуковский 1956: 69).*

Вспомним фразу Гоголя: «<...> без разделенья, без ответа, без участия, как бессемейный путник, останется он один посреди дороги. Сурово его поприще, и горько почувствует он свое одиночество» (Гоголь 2009–2010, 5: 130).

Эпитафия юноши в первой редакции также отчасти напоминает автопортрет Гоголя:

*Дарил несчастных он чем только мог – слезою <...>
Здесь (в могиле. – С.Ш.) все оставил он, что в нем греховно было,
С надеждою, что жив его спаситель – Бог (Жуковский 1956: 70).*

Образ Спасителя-Бога, завершающий первую редакцию – образ Христа первого пришествия, искупительной жертвы за весь мир.

Во второй редакции перевода *Сельского кладбища*, вопреки мнению А.С. Янушкевича, вовсе не появляется «герой, открытый миру» (Янушкевич 1992: 285) (Впрочем, и герой первой редакции не был «закрыт» для мира). Просто Жуковский убирает теперь мотивы определенного странничества изображенного в первой редакции «певца уединенного». В несколько ином плане дает-ся ныне эпитафия умершему юноше, в которой, Впрочем, также можно найти указание на отдельные элементы личности Гоголя: поиск искренней дружбы (каковой дарил Гоголя, в частности, Жуковский), упование на Страшный суд. Если первая редакция завершалась словами: «Прохожий, помолись над этою могилой...» ((Жуковский 1956: 70); ср. развитие этих и иных мотивов двух редакций элегии Жуковского в «Прохожем» М. И. Цветаевой), то теперь нарратор/автор отказываются от этой просьбы ради передачи идеи посмертного слова самому Богу-судие, т.е. Христу второго пришествия – судящему и карающему:

*Путник, не трогай покоя могилы: здесь все, что в нем было
Некогда доброго, все его слабости робкой надеждой
Преданы в лоно благого отца, правосудного Бога
(Жуковский 1956: 267).*

По словам Н. В. Измайлова, элегия Жуковского «была первым в русской поэзии законченным выражением сентиментализма, т. е. поэзии внутреннего мира, душевных переживаний и размышлений частного человека, противопоставленных его общественному бытию» (Измайлов 1956: 10). Соединивший сентиментализм и

романтизм Жуковский, передавая затем Гоголю эстафету этого синтеза, а также эстафету собственно романтизма, предопределил интерес Гоголя не только к внутреннему миру личности, но и к по-романтически понятому историческому бытию – как деянию личности. Личность и историческое бытие у Гоголя, в том числе в *Мертвых душах*, не противостоят друг другу, а ищут точки соприкосновения и взаимовлияния, что ярче всего предвосхищено в романе воспитания Гете, а затем в романтическом романе воспитания – *Генрихе фон Офтердингене* Новалиса.

Ряд прямых элементов жанрово-мотивного комплекса кладбищенской элегии присутствует в образцах пушкинской лирики, включенных в рассматриваемый интертекст историального движения и трансформаций жанра.

В пушкинском *Воспоминании* (*Когда для смертного умолкнет шумный день...*) (1828) нет буквальной кладбищенской топики, зато сразу задан мотив символический смерти – через образ «я» (в данном случае метафоры человека вообще) именно в качестве заведомо смертного:

*В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья;
Мечты кипят; у уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный разворачивает свиток;
И с отвержением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю (Пушкин 1969, 1: 285).*

Мотив покаяния автора-героя, его скорби за свое прошлое – но также настоящее и будущее (именно отсюда отказ «смыть» «покаянные строки», унять «угрызенья»), хотя последний момент неявен, исповедь перед самим собой – но и, явственно, при незримом присутствии Бога, все это значимо также для Гоголя. Задача позднего Гоголя – добиться внутреннего совершенства в христианском значении для создания совершенного произведения искусства (Такой путь русской литературы фиксировал впоследствии Н. А. Бердяев в своей *Русской идее*).

«Безмолвное» «вспоминание» с его «свитком» выступает чем-то объективированным; чем-то отдельным от «я», «живым» (и в этом значении субъективным). Данное «вспоминание» – это образ человека «в вечности», человека вообще, увиденный словно со стороны. Но это и этический, этизированный вариант Музы, «невыразимо», в духе элегии Жуковского первой редакции «безмолвно», дающей наставления и тем вдохновляющей.

Хотя Гоголь в *Выбранных местах* призывал «не повторять» Пушкина, в некоторых пушкинских текстах он мог найти созвучие собственным поискам периода создания второго тома и «Выбранных мест»: настроенность на покаяние перед Богом, на торжество в художнике внутреннего человека-христианина, наконец «этизацию» Музы.

В элегии Пушкина *Когда за городом задумчив я брожу...* (1836) в духе Жуковского противопоставлено «публичное кладбище», где «гниют все мертвецы столицы» (Пушкин 1969, 1: 424) и деревенское

Кладбище родовое,

Где дремлют мертвые в торжественном покое (Пушкин 1969, 1: 425).

Манера описания Пушкиным столичного кладбища, сохраняющего в фигурах своих «обитателей» все те же присущие им при жизни черты праздности, лжи, порочности под видом добродетели – крайне ироническая и язвительная (напоминающая, в частности, интерпретацию кладбищенского «диалога мертвых» в Бобке Достоевского):

*Могилы склизкие, которые также тут,
Зеваючи, жильцов к себе наутро ждут, –
Такие смутные мне мысли все наводит,
Что злое на меня уныние находит.
Хоть плюнуть да бежать... (Пушкин 1969, 1: 425)*

Способ изображения Пушкиным кладбища деревенского – контрастный, возвышенный, автор-герой отдает должное истинной, подлинно прожитой жизни, поэтому завершается описание объекта образом дуба – некоей вариации мирового дерева, стержня и держателя мира в его духовно-нравственных основах:

*Стоит широко дуб над важными гробами,
Колелясь и шумя... (Пушкин 1969, 1: 425)*

Ср. образ мирового дерева в раннем творчестве Гоголя (Шульц 1998).

В русских загадках о смерти образ дуба прямо соотнесен с мотивами смерти:

*На горе горенской
Стоит дуб вертенской.
Мимо дуба ни пройти, ни проехать*

*Ни царю, ни царице,
Ни красной девице,
Ни доброму молодцу (Садовников 1876: 251).*

В другой русской загадке топика смерти соотнесена с образом «дуба Ордынского», т.е. дана в более негативном контексте, подразумевающим мотив некоей чуждой «дали», а также мотив «ордынского» ига:

*На горе вольнской
Стоит дуб Ордынской,
На нем сидит птица Веретено,
Сидит и говорит:
Никого не боюсь
Ни царя в Москве
Ни короля в Литве (Садовников 1876: 252).*

Образ «короля в Литве» в данном случае также усиливает мотив «чуждости» смертной страны. Вместе с тем, описанные концепты «чуждости» в связи с их отнесением к миру мертвых могут иметь также значение их покорности, т.е. относительности. Образ птицы Веретено отсылает, видимо, через определенную генетическую связь, к образу птицы-тройки. Птица, согласно мифологическо-фольклорным представлениям, – нечто, имеющее отношение и царству мертвых, что подчеркивает в данном случае ее всеведение и вездесущность.

Сопоставление мотивов пушкинской элегии с мотивами загадки показывает амбивалентное утверждение Пушкиным самой смерти – но смерти как основы жизни, смерти в ее высокой

неизбежности и амбивалентной зиждительности – ведь мимо дуба никому «ни пройти, ни проехать», столь он «основателен».

Симптоматичен в связи с приведенными параллелями образ дуба в близком элегическому жанру стихотворении Лермонтова *Выхожу один я на дорогу...*:

Я ищу свободы и покоя!

Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы...

Я б желал навеки так заснуть,

Чтоб в груди дрек Мали жизни силы,

Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,

Про любовь мне сладкий голос пел,

Надо мной чтоб, вечно зеленея,

Темный дуб склонялся и шумел. (Лермонтов 1969: 342)

Лермонтов утверждает жизнь-в-смерти, полное сохранение жизни сознания вне кладбищенского хронотопа, но в соотношении с ним.

Поэт воспевает потусторонность в посюсторонности и наоборот.

В своей более ранней элегии *Стою печален на кладбище* (1834) Пушкин также подчеркивает умиротворенность, спокойное величие сельского погоста – «святого смерти пепелища» (Пушкин 1969, 1: 256), «вечного ночлега» (Пушкин 1969, 1: 257), правда, на этот раз «окруженного» «лишь» «степью», т.е. неким «лихим» пространством. Определенный просвет в этой обнаженности погоста – проходящая мимо «дорога сельская» (Пушкин 1969, 1: 257).

Здесь вызванные образом сельского кладбища интонации высокого умиротворения сменяются интонациями беспокойства по поводу факта окружающего могилы разверстого природного пейзажа; отсюда элементы высокой печали соединяются в элегии с элементами скрытой горькой иронии.

Для *Мертвых душ* (в отличие от ранних *Вечеров на хуторе близ Диканьки*) подобное противопоставление «светского» и «простонародного» – даже в их умирании – не вполне актуально, поскольку одинаково высокий счет предъявляется всем сословиям; Гоголь нацеливается на всеобщий критицизм ради всеобщего же преображения – с элементами хилиазма во втором томе.

По замечанию О. В. Зырянова, пушкинские элегии написаны в жанре «отрывка» (Зырянов 2003: 175–176). Это означает, однако, не столько установку на «ситуативность» (О. В. Зырянов), сколько постулирование «невыразимого», апелляцию к широкому внетекстовому духовно-философскому фону. Подобное жанровое измерение «отрывка» увеличивает смысловое наполнение стихотворения, делая его бездонным. То же относится и к авторским «отступлениям»–«отрывкам» Гоголя в *Мертвых душах*, к его «отрывку» *Рим*. Опознание «авторских отступлений» в *Мертвых душах* как «отрывков», «осколков» чего-то подразумеваемого большего многое добавляет в наше понимание поэмы, ее философско-культурного контекста.

Жанрово-мотивные конструкции кладбищенской элегии присутствуют в некоторых стихотворениях М. Ю. Лермонтова (Косяков 1999). Эти стихотворения были опубликованы уже после смерти Гоголя, поэтому речь в данном случае будет идти о типологических связях и, в большей степени, о проявлении некоей общей объективной историальной логики развития, трансформаций элегического жанра.

В элегии *Оставленная пустынь предо мной...* (1830) Лермонтов изображает заброшенный монастырь (ср. заброшенную церковь на хуторе у панночки в «Вие»). Конкретные детали запустения (например, «растреснувший колокол», «заржавленные ставни» – Лермонтов 1969: 107)

– все, все без слов

Нам говорит о таинствах гробов (Лермонтов 1969: 107).

Таким образом, именно запустение, а не нечто ему противоположное оказывается у Лермонтова во многом «родовой» приметой кладбища, его «таинств», что несколько напоминает о первом «голосе» элегии Карамзина, но одновременно, через слово-образ «таинства» перекликается со вторым, позитивным «голосом» этой элегии. И далее следует сравнение образа заброшенного, но оживающего под взглядом автора-героя монастыря с живым существом – со стариком, т.е. олицетворение и субстантивация:

Таков старик, под грузом тяжких лет

Еще хранящий жизни первый цвет;

Хотя он свеж, на нем печать могил

Тех юношей, которых пережил. (Лермонтов 1969: 107)

Слова «хотя он свеж» все же не могут относиться к старику, о котором выше сказано, что он «под грузом тяжких лет». Поэтому «свеж» тот «жизни первый цвет», который все же парадоксально хранит старик. Печать же могил на нем – это печать памяти о его бывших наперсниках, которых он «пережил». Данное описание напоминает изображение Плюшкина, особенно в связи с моти-

вами пережитых им знакомых и друзей. Ср. гоголевское: «Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же портрет в старости» (Гоголь 2009–2010, 5: 124).

Познание о «тайнствах» гробов совершается, согласно Лермонтову, «без слов», чем эксплицируется связь с фактом безымянности могил первой редакции перевода *Сельского кладбища* и, вместе с тем, фиксируется идея «невыразимого» (вспомним одноименную элегию Жуковского). Налицо также объективная связь с мотивом «безмолвно» разворачиваемого «свитка воспоминания» из пушкинского *Воспоминания (Когда для смертного умолкнет шумный день...)*.

Во втором стихотворении лермонтовского цикла *Оставленная пустынь предо мной...* появляется мотив «готического зданья» (Лермонтов 1969: 107). Тем самым привносится элемент готической литературы с ее таинственностью (ср. слово-образ «тайнства» в первом стихотворении цикла), идеей рока и дьявольских соблазнов. Далее возникает образ потерянного захоронения:

Где образ божеской могилы
Между златых колон стоял,
Где теплились паникадилы,
Где лик отшельников звучал (Лермонтов 1969: 108).

Последующая негация образа монастыря как места якобы умиротворения – во всеобщих представлениях – вскрывается обнаружением имевшей некогда место в монастырских «сердцах» (Лермонтов 1969: 108) тайной, незаконной в своих неистовых аффектах любви:

*Как сердце любит по конец
И бесконечно ненавидит,
Как ни вериги, ни кlobук
Не облеглают наших мук (Лермонтов 1969: 108).*

Монастырский хронотоп, вопреки своему предназначению, согласно Лермонтову, не смог унять человеческие аффекты. Загрянная же могила знаменует забвение памяти, но это опять же развитие, радикализация идеи безымянности памятника первой редакции элегии Жуковского, т.е. продолжение топики утверждения человеческого достоинства там, где в этом отказывают. Пожалуй, Гоголь мог бы согласиться в данном случае с таким осмыслением «безымянной» радикализации – вспоминаются, например, покупаемые Чичиковым также и беглые души, прах которых может упокоиться неизвестно где, «исчезнуть» вместе со своим именем и прозвищем.

В лермонтовской элегии *Кладбище* изображена ситуация ночной медитации автора-героя над «полустертыми словами» (Лермонтов 1969: 113) могил. Вновь апелляция к мотиву «безымянности» захоронения! Лермонтов соединяет в единое интериоризированное восприятие «все» как «мысль о ней (возлюбленной. – С.Ш.)» с образами ночных существ, переходя далее к философствованию и теологизированию о Боге-Творце, о сущности мира и человека.

Но прежде возникает, как всегда у Лермонтова, мотив тайной беззаконной любви:

*Там крест к кресту челом
Нагнулся, будто любит; будто сон
Земных страстей узнал в сем месте он (Лермонтов 1969: 113).*

«Сон земных страстей» – это и о похороненной любви, но это и о любви, хотя некогда и бывшей реальной, однако в самом своем существе все же, видимо, неподлинной, мертвой.

После конкретных – несколько сниженных – образов («толпящиеся мошки») у Лермонтова возникают образы более условные, символично-аллегорические, отвлеченные:

Над головой
 Жужжа, со днем прощаются игрой
 Толпящиеся мошки, как народ
 Существ с душой, уставших от работ!..
 Стократ велик, кто создал мир! Велик,
 Сих мелких тварей надмогильный крик
 Творца не больше ль славит иногда,
 Чем в пепел обращенные стада?
 Чем человек, сей царь над общим злом,
 С коварным сердцем, с ложным языком?.. (Лермонтов 1969: 113)

Заключительные скептические и горько-иронические суждения о человеке – «царе над общим злом» выдвигают в качестве позитивной альтернативы ему природные образы мошек – «существ с душой». Последнее определение автор-герой не готов отнести к человеку вообще, несмотря на христианские представления.

Если в разговоре о человеке и может возникнуть категория души, то, по Лермонтову, только «души» «мертвой», т.е. бездуховной. Фиксация автором-героем элегии Лермонтова «ложного языка» человека – все то же утверждение верховенства безымянного, «невыразимого» над «ложным», что и отмеченных выше

случаях. От всего данного интертекста протягивается линия к *Silentium!* Ф. И. Тютчева.

Образы же лермонтовских мошек напоминают даваемые Гоголем в начале седьмой главы первого тома концепты «равно чудных» «стекло», «озирующих солнца и передающих движенья незамеченных насекомых». И Гоголь и Лермонтов через свои «чудные стекла» сумели «передать» все самые тонкие и глубокие «движенья незамеченных насекомых». Однако у Лермонтова в подобной фиксации заключен также существенный момент однозначного скепсиса и разочарования. Сама ситуация на кладбище оказывается для Лермонтова и поводом для прославления Творца, но и для умаления человека, погруженного в «сон земных страстей», т. е. в мертвую, неистинную жизнь. Развенчивается здесь и миф о человеке как о «венце творенья», что косвенно ставит под сомнение (осознаваемое) и славословие автора-героя Богу.

Данный скепсис в отношении человека Гоголь разделял лишь отчасти – когда он видел его в «тине мелочей», в собственно земной плоскости. Поводом же для позитива для Гоголя неизменно являлись возможность жизни индивида в Боге, эсхатологическая перспектива. ♣

Литература

- АВЕРИНЦЕВ, С. С., 1997: *Британское зеркало для русского самосознания. Еще раз о «Сельском кладбище» Грея-Жуковского / Труды Отдела древнерусской литературы.* Санкт-Петербург. Т.50.
- АННЕНКОВА, Е. И., 1999: *Две книги переходного десятилетия («Сумерки» Е.А. Баратынского и «Выбранные места из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя)* Гоголезнавчі студії. Вип.4. Ніжин, 1999. Гоголеведческие студии. Вып.4. Нежин, 1999.
- ВАЦУРО, В. Э., 1994: *Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа».* Санкт-Петербург.
- ГИНЗБУРГ, Л. Я., 1974: *О лирике.* 2-е изд. Ленинград.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 2009–2010: *Полное собрание сочинений и писем в 17 т.* Москва-Киев.
- ГОНЧАРОВ, С. А., 1997: *Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте.* Санкт-Петербург.
- ГУКОВСКИЙ, Г. А., 1995: *Пушкин и русские романтики.* Москва.
- ДАЛЬ, В. И., 2007: *О повериях, суевериях и предрассудках русского народа/ Скоморошины.* Москва. Электр. ресурс: www.litres.ru (дата посещения 31.05.2014).
- ЖУКОВСКИЙ, В. А., 1956: *Стихотворения.* Ленинград.
- ЗЫРЯНОВ, О. В., 2003: *Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект.* Екатеринбург.
- ИЗМАЙЛОВ, Н. В., 1956: *В.А. Жуковский // Жуковский В.А. Стихотворения.* Ленинград.
- КАРАМЗИН, Н. М., 1966: *Полное собрание стихотворений.* Москва, Ленинград. Электр. ресурс: www.imwerden.de (дата посещения 31.05.2014).

- КОСЯКОВ, Г. В., 1999: *Ранняя лирика М.Ю. Лермонтова и образные модели «кладбищенской элегии»* Вопросы фольклора и литературы. К 70-летию со дня рождения Т.Г. Леоновой. Омск, 1999.
- ЛЕРМОНТОВ, М. Ю., 1969: *Собрание сочинений в 4 т.* Москва. Т.1.
- ПЕТРОВ, А. В., 2003: *Феномен элегической центрации в поэме Н.В. Гоголя Мертвые души* Гоголевский сборник. Санкт-Петербург; Самара.
- ПУШКИН, А. С., 1969: *Собрание сочинений в 6 т.* Москва. Т.4.
- САДОВНИКОВ, Д. Н., 1876: *Загадки русского народа.* Санкт-Петербург.
- ТОПОРОВ, В. Н., 1981: *Сельское кладбище Жуковского: к истокам русской поэзии.* Russian Literature. Т.10. №3. С.241.
- ШУЛЬЦ, С. А., 1997: *Пушкин – Гоголь «Нас мало избранных...»* Ростов-на-Дону.
- ШУЛЬЦ, С. А., 1998: *Мифологизм Гоголя.* Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Москва.
- ЯНУШКЕВИЧ, А. С., 1992: *В.А. Жуковский Русские писатели.* Биографический словарь. Москва. Т.2.

Summary

With its topic of life and death in their interdependence and mutually transition which give concrete paradoxical images of death and the dead against “lyrical” meditative maxims *Dead souls* had to feel historical influence and, in any case, had to have a certain typological communication with genre of cemeterial elegy presented, in particular, by names of Karamzin, Zhukovsky, Pushkin, Lermontov.

The final behavior of elegy’s plot of Karamzin *Cemetery* (unostentatious edification “to die” for eternity) is applied to structure of Gogol’s art meanings with their ambivalence, mutually transition of alive and dead in this way that possibility of full thanatos, included by Gogol, for his already stiff heroes as something unambiguously required.

The synthesizing sentimentalism and romanticism of Zhukovsky, passing on Gogol the baton of this synthesis, and also the baton properly of romanticism, predetermined Gogol’s interest not only to inner world of personality, but also to romantically understood historical life – as act of personality.

Though Gogol called in *The selected passages from the correspondence with friends* “not to repeat” Pushkin, he could find in some Pushkin texts the accord to own searches of the creation period of the second volume: a mood on repentance to God, on celebration in the artist of internal Christian person, at last, on “etization” of Muse.

Gogol divided Lermontov’s scepticism concerning a person only partly – when he saw an individual in “ooze of trifles”, in actually terrestrial plane. A reason for a positive concerning a person for Gogol were steadily possibility of life of the individual in God, eschatological prospect.

Сергей Анатольевич Шульц

Доктор филологических наук, автор работ по мифопоэтике и исторической поэтике русской литературы XVIII – XX вв. (Радищев, Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Блок и др.), по зарубежным связям русской литературы, по теории литературы и культуры.

Čeňov e la critica dell'emigrazione

Nell'articolo si analizzano i saggi e le monografie che i critici dell'emigrazione russa hanno dedicato all'opera di Čechov. Alla definizione di *bytopisatel'*, di cronista ancorato al suo tempo, con cui nella Russia Sovietica degli anni Venti si decretava l'appartenenza dello scrittore ormai al passato, viene contrapposta la modernità di Čechov sia per le riflessioni su problematiche esistenziali sempre attuali sia per il carattere innovativo della scrittura.

ČECHOV, EMIGRAZIONE
RUSSA, BIOGRAFIA, BUNIN,
LETTERATURA RUSSA

The article analyses essays on Chekhov's works written by Russian emigration critics. It focuses on the contraposition between Chekhov as a writer belonging to the past, a *bytopisatel'* and chronicler of his times, as stated by Soviet Russia in the 1920s, and Chekhov as a truly modern writer provoking reflection on timeless existential issues through his innovative writing.

CHEKHOV, RUSSIAN EMIGRATION,
BIOGRAPHY, BUNIN,
RUSSIAN LITERATURE

1 In quello stesso periodo si assiste in Unione Sovietica a una rinascita dell'interesse per l'opera di Čechov che, alla luce dei nuovi parametri culturali, viene investito del ruolo di critico inesorabile della nobiltà terriera, della borghesia nascente e dell'intelligencija fiacca e debole del suo tempo. Questo è il ritratto ufficiale, delineato dal critico V.M. Fričë nell'introduzione alle opere di Čechov del 1929, cf. V. A. Fričë, *Bigrafičeskij očerok. A.P. Čechov, Sočranie sočinenij v 12 tomach* (Pod obščej red. A.V. Lunačarskogo i dr. M. — L., GIZ, 1929 (Priloženie k žurnalu "Ogonek" za 1929 g.)). (Cf. Suchich 2010: 16-17).

2 B.S. Žitkov, allora agli esordi della sua attività letteraria, in una lettera del 1923 scrive: "Čechov è un *bytopisatel'*", e la sua concisione è incantevole, poetica, ma lui è conciso, perché i suoi lettori conoscono perfettamente il *byt*, la quotidianità che descrive... Le parole, le frasi, le azioni tipiche di un frammento di vita limitato nel tempo e nei personaggi. Ai lettori di oggi tutto ciò è ormai incomprensibile, il fascino del dettaglio preciso si è perso per sempre: conciso e incomprensibile come una battuta in una lingua straniera... nuove parole, nuova →

Čechov non amava "le concezioni del mondo", e non amava le parole altisonanti... ha sempre scritto semplicemente delle cose più semplici, la sua opera tratta sempre gli stessi tragici e irrisolvibili problemi, al di fuori dei quali non esiste né una vera arte né una vera cultura.

— GAZDANOV, A PROPOSITO DI ČECHOV

Alla fine degli anni Venti, e in particolare nel 1929 in occasione del venticinquesimo anniversario della morte di Čechov, nelle riviste dell'emigrazione furono pubblicati diversi articoli dedicati alla figura e all'attività letteraria dello scrittore¹, un segnale di rinnovato interesse che nel corso dei due decenni successivi si concretizza in lavori più corposi come *Serdce smjatennoe* (1934) di M. Kurdjumov (pseudonimo di Marija Aleksandrovna Kallaš), alcuni saggi di Bicilli, lo scritto incompiuto *O Čechove* (1955) di Bunin, e la biografia letteraria *Čechov, Literaturnaja Biografija* (1954) di Zajcev.

Dall'analisi degli articoli e dei saggi emerge una serie di motivi che hanno condotto gli scrittori e i critici esuli a individuare in Čechov non solo un rappresentante fondamentale di quell'eredità classica, cui essi attingevano per assicurarsi una continuità con la propria tradizione letteraria, ma anche una figura di riferimento estremamente significativa per la propria scrittura.

ATTUALITÀ

In questi lavori si coglie l'intento di sviscerare l'attualità di Čechov e smentire la definizione di *bytopisatel'*, di cronista ancorato al suo tempo, con cui, nella Russia sovietica dei primi anni Venti, se ne decretava l'appartenenza ormai al passato². Una considerazione ripresa anche da

alcuni autori esuli come Mirskij che, pur riconoscendo Čechov come “classico”, lo ritiene sorpassato e inadeguato per le nuove generazioni: “Nessuno attenta al suo posto di classico, di classico riconosciuto... Solo che questo classico giace temporaneamente sullo scaffale” (Mirskij 2010: 26)³ o come Zinaida Gippius che definisce tratti essenziali della personalità di Čechov l’immobilismo, l’inerzia. La poetessa, riprendendo, a suo dire, le parole di Andreevskij su Čechov afferma: “Era una persona normale e un normale, straordinario scrittore del suo momento” (Gippius 1924: 207). Un’affermazione a cui Chodasevič controbatte facendo notare che, se uno scrittore è “straordinario”, lo è sempre e non per un momento, e la sua parola ha un’intensità particolare, che in epoche diverse può assumere significati differenti, ma non per questo è meno efficace. Anche se la Russia di Čechov si allontana insieme al suo lettore, trascinando con sé personaggi ormai anacronistici, ciò che rimane alle nuove generazioni, afferma il poeta, è il racconto degli scontri, dei rapporti, del combinarsi di circostanze, di tutto quel complesso di elementi e di energie che costituiscono la vita. I semplici intrecci dei racconti di Čechov sollecitano una riflessione sulle visioni future della condizione esistenziale molto più tragiche e profonde di quelle prospettate dalla parola *toska*, declinata nelle sue diverse modulazioni di angoscia, malinconia, aspirazione a un generico ideale, con cui la critica coeva ha spesso liquidato l’essenza dell’opera cechoviana (cf. Chodasevič 2010[1929]: 53-55)

Nei primi anni Cinquanta Bunin, nella sua monografia incompiuta, riprende la polemica con la Gippius, contrapponendo al Čechov immobile e statico, delineato dalla scrittrice, una personalità in continuo mutamento (cf. Bunin 1955:I:126; it 2015: 126-127) e sottolinea, come Chodasevič, l’inoscidabilità dell’opera cechoviana (cf. Deotto 2014: 362). Se nella poetica di Čechov il “momento” svolge un ruolo centrale, tutta-

→ gente, e i nostri figli non capiranno la nostra ammirazione per questi brevi racconti-aneddoti, incisivi come epigrammi (cf. Čudakova 2001: 367,368).

3 Osorgin nel 1934 considera le opere migliori di Čechov alla stregua dell’argenteria di famiglia, su cui il tempo ha depositato una patina di sapore antico (cf. Mel’nikov 2010: 4).

via, ribadisce Bunin, è il tempo la misura della creazione artistica dello scrittore che continua ad essere letto e riletto come un poeta autentico (cf. Bunin 1955:I:130; it 2015: 131).

Adamovič, nell'articolo del 1959, concorda che per la profondità con cui Čechov sapeva cogliere nella realtà circostante ciò che è permanente e universale, non poteva essere semplicemente relegato al ruolo di cronista. Prendendo in esame il racconto *Una storia noiosa*, spesso indicato dalla critica come una variante della *Morte di Ivan Il'ic*, Adamovič ne mette in luce il senso nascosto, facendo emergere la profonda differenza con il racconto di Tolstoj: Čechov non vuole richiamare il dolore, ma attutirlo (cf. Adamovič 2010[1959]: 78–79). L'ottundimento del dolore, il rimpianto sordo di tanti personaggi cechoviani per ciò che poteva essere e non si è realizzato è uno stato d'animo ben comprensibile a una generazione che è vissuta nella prima metà del Novecento, epoca segnata dalla delusione per le speranze perdute. Questa consapevolezza dolorosa non è fine a se stessa, ma viene interpretata, alla luce della ricerca cechoviana, come preparazione ad affrontare le sofferenze future, trovando nel ridimensionamento delle esigenze, delle pretese, la chiave per intraprendere il cammino verso una vita più cosciente, attenta ai valori umani: "affinché ciò che porterà la storia non sia per di più aggravato da ciò che si sono inventati gli uomini" (*ibidem*, 80).

Il sentimento di condivisione con questi personaggi, così autentici e umani nel loro districarsi tra le difficoltà della vita e nello stesso tempo rincuorati dalla possibilità di un'esistenza diversa e migliore (cf. Slonim 2010[1929]: 50), esplicita l'attualità dell'opera cechoviana. Gli scrittori esuli, rimasti privi di punti di riferimento, trovano nell'opera di Čechov non formule pronte con cui risolvere la complessità del percorso esistenziale dell'uomo, ma lo stimolo per riflettere sulle possibili vie da perseguire nella propria ricerca di autenticità (cf. Strada 1986: 103).

UMANITÀ

In questo modello di interpretazione dell'opera cechoviana, focalizzato a sottolineare l'attenzione dello scrittore per il destino del singolo in contrapposizione ad astratte promesse di eterna felicità per il genere umano, rientra un altro elemento evidenziato dagli scrittori esuli: il sentimento di umanità e di rispetto con cui Čechov si rapporta a ogni singolo uomo e al mondo interiore di ogni personalità. L'individuo è di nuovo posto in primo piano con i suoi problemi e le sue sofferenze dopo gli anni della guerra e della rivoluzione, in cui l'uomo era considerato un numero destinato a sparire in una massa senza volto, lanciata allo sbaraglio in nome del bene dell'umanità (cf. Kizvetter 2010[1926]: 27-28).

L'animo umano è l'unico oggetto dell'arte di Čechov che ne indaga le diverse sfaccettature e ne interpreta il destino. Questa convinzione di Adamovič è per lo più condivisa dagli autori esuli, che tuttavia la modulano secondo sensibilità diverse. Abbandonati i cliché del "ch-murjy pisatel'" (scrittore cupo) e del "sozdatel' sumerečnych nastroenij" (bardo di umori crepuscolari), ridicolizzati da Bunin (cf. Bunin 1955:114; it. 2015: 114), vengono valorizzati nello scrittore altri sentimenti, come la bontà d'animo e il calore, sentimenti alimentati da un amore autentico per l'essere umano, in quanto tale, irripetibile nella sua "modesta unicità"⁴ (cf. Adamovič 2010[1934]:70-74).

Čechov si avvicina ai suoi personaggi con un sentimento di indulgenza e di compassione, compassione che Remizov declina come imparzialità, come capacità di far emergere le ragioni di ognuno: "nessuno è colpevole", indicando come esempio lampante i due protagonisti del breve racconto *Vragi* (1885) (cf. Remizov 2010 [1954]: 135) Per Adamovič la compassione si manifesta innanzitutto come profonda comprensione per l'uomo. L'eroe cechoviano è un uomo rimasto solo, senza punti

4

In realtà Bunin polemizza anche con questa posizione "Ora esagerano nel senso opposto. Si parla di cechoviana tenerezza, malinconia, dolcezza" del suo "amore per l'essere umano"... Posso immaginare come reagirebbe Čechov sentendosi ascrivere moti di "tenerezza"... E ancora più sgradite gli sarebbero "malinconia e dolcezza" (Cf. Bunin 1955: 114-155, trad.it. 2015: 114-115)

5
Già nell'articolo del 1929 Adamovič aveva scritto che Čechov "conosce nel mondo solo l'anima umana, ma non sa aiutarla" (Adamovič 2010 [1929]:69)

d'appoggio, che da un lato viene posto senza mezzi termini di fronte alla propria infelicità e che dall'altro si vorrebbe consolare. Il critico ritiene che a Čechov sia "riuscita meglio la prima cosa⁵ e che proprio per questo sia stato apprezzato" (Adamovič 2010 [1934]: 71-72). Il riferimento è al successo ottenuto in Occidente, tanto che Čechov era stato definito da André Maurois "il più grande scrittore russo"; un successo spiegabile, secondo il critico, con la perdita della dimensione del divino nella cultura occidentale il che ha comportato il generarsi di un'"angoscia metafisica" tutta rivolta all'uomo e tutta compresa nell'interiorità dell'animo umano (cf. Adamovič 2010 [1929]: 67-68).

Se una parte della critica in esilio ritiene che l'approccio di Čechov al materiale artistico rifletta una visione rigorosamente laica del mondo, convinzione che trova conferma nel fatto che lo scrittore è vissuto in un'epoca culturale, in cui Dio ha smesso di essere centrale, un'altra parte di critici esuli colloca l'opera cechoviana all'interno di un modello culturale religioso.

La compassione e l'indulgenza sono identificate come segnali di una visione cristiana, dove fondamentale è l'amore per l'uomo e per la vita in tutte le sue manifestazioni. Čechov non giudica i suoi personaggi, ma li descrive con tenerezza, provando come un novello San Francesco pietà per tutte le creature (cf. Zenkovskij 2010 [1959]:162-163), una pietà che emana, nella visione di Bicilli, dalla "luce quotidiana dell'ortodossia russa", intesa come compassione nei confronti del mondo. Il critico chiama in causa Dostoevskij che, come profondo interprete del pensiero religioso ortodosso, ne conosceva perfettamente "la poesia sommersa, mite, lo spirito di mansuetudine, di pietà, di compassione" (Bicilli 2000: 417). Tuttavia, a differenza dell'"ateo" Čechov, che è ispirato da un sentimento autentico di comprensione e di pietà, Dostoevskij non riesce a trasmettere questi sentimenti, perché non gli sono connaturati:

“Čechov ci attira sempre e non ci respinge mai... Nella compassione di Čechov non c'è mai nessuno “strazio” e nessuna costrizione. Dostoevskij ci costringe, ci obbliga a provare pietà per ciò che suscita in noi ripugnanza. Ma il più delle volte ci contamina con sentimenti di odio e di orrore” (*idem*).

All'interno di questo modello la *toska*, che fa da contrappunto alla ricerca esistenziale di molti personaggi cechoviani, assume una valenza profondamente religiosa e viene declinata come espressione di una nostalgia, che non può essere pacificata da niente di terreno (cf. Močul'skij 2010 [1929]: 38). L'insoddisfazione che fa da contrappunto all'esistenza di tanti eroi di Čechov nasce dall'assenza di una giustificazione, di uno scopo superiore: “non essendo credenti, hanno nostalgia dell'eternità” (Kurdjumov 2013 [1934]: 47).

Ai personaggi tormentati dal disperato tentativo di trovare una via d'uscita dalla banalità, dalla trivialità delle loro esistenze, Kurdjumov contrappone altre figure, ispirate da una visione religiosa della vita, visione consapevole, come nel caso dell'Arcivescovo dell'omonimo racconto, del diacono del *Duello* o del seminarista dello *Studiante*, oppure dettata da un'istintiva adesione ai valori del cristianesimo come si vede in Ol'ga (*Mužiki*) o nella giovane e semplice Lipa (*Nella forra*). Questi personaggi vedono il mondo come la manifestazione di un disegno divino, dove tutto va accettato, perché tutto ha un senso: “non c'è nulla di assurdo in ciò che sembrerebbe assurdo, non c'è terrore né disperazione in ciò che il mondo ha di più tremendo” (Kurdjumov 2013 [1934]: 56). Zajcev interpreta il racconto *Nella forra* attraverso la mediazione delle sacre scritture. Nelle parole di conforto del vecchio di Firsanov, che Lipa incontra in una notte stellata, mentre riporta a casa dall'ospedale il suo bambino morto, vittima dell'odio della cognata, e nell'esortazione ad accettare il dolore, la sofferenza, per quanto in-

comprensibili alla mente umana, trova un'affinità di senso con il Libro di Giobbe (cf. Zajcev 1954: 201). La stessa immagine di Lipa sembra sia stata tratteggiata come un'impalpabile figura evangelica che aleggia sulla forra, nella luce splendente del tramonto o in una notte stellata con in braccio il suo bambino (*ibidem*, p. 203).

Nel racconto *Mužiki Kurdjumov* e Zajcev focalizzano l'attenzione sul cambiamento provocato nei contadini dalla visione di simboli e di rituali religiosi: le icone, le processioni, la lettura del Vangelo risvegliano in uomini rozzi e abbruttiti da una vita misera, sentimenti elevati, una tensione verso qualche cosa di bello che essi stessi non sanno definire: "Tutti sembravano aver compreso che tra la terra e il cielo non c'era il vuoto ("Все как будто вдруг поняли, что между землей и небом не все пусто") (Čechov 1976: IX: 307). Entrambi i critici interpretano il racconto alla luce dei valori del cristianesimo: Kurdjumov sottolinea la grande umanità di Ol'ga che al momento di andarsene, nonostante abbia sofferto profondamente per i lunghi mesi trascorsi nel villaggio natale del marito, costretta a condividere una quotidianità grama, arida, meschina, riesce ancora a provare pietà per quei contadini grossolani, rissosi, ubriaconi e a coglierne l'umanità. Zajcev, nell'immagine finale in cui Ol'ga e la figlia supplicano con voce mite e cantilenante: "Cristiani ortodossi, una piccola elemosina, per amore di Cristo", avverte la voce implorante di tutta la misera campagna russa e di tutta la Russia (cf. Zajcev 1954: 167).

Anche l'analisi del lungo racconto *Il duello* è mediata da categorie proprie al modello culturale cristiano. I comportamenti dei due protagonisti sono valutati in termini di peccato e di vittoria su di esso. La rinascita spirituale di Laevskij è percepita come resurrezione e inizio di una nuova vita, conseguente al pentimento per la condotta moralmente riprovevole tenuta dal personaggio nel passato;

una resurrezione⁶ stimolata da un amore pacificatore, di matrice cristiana, che tutto dimentica e tutto perdona. L'ammissione e le scuse da parte di Von Koren per aver drasticamente e erroneamente giudicato Laevskij sono considerate un esempio della vittoria sul peccato di orgoglio. Zajcev pensa che la tensione interiore di questo racconto sia profondamente cristiana e si rallegra dell'ottimismo evangelico dimostrato da Čechov nella parte conclusiva del racconto: "l'anima umana può salvarsi 'nel giro di una sola ora', compiere una svolta di centottanta gradi" (Zajcev 1954: 119).

L'interesse di Kurdjumov e Zajcev è rivolto soprattutto ai racconti in cui i ragionamenti filosofici e umanistici di Čechov sembrano corroborati dall'"inconsapevole percezione di un mondo superiore, del regno di Dio" (Zajcev 1954: 227). Tuttavia interpretare l'opera cechoviana alla luce di un modello culturale religioso non significa necessariamente attribuire allo scrittore un punto di vista predefinito di matrice cristiana. Kurdjumov infatti ritiene che Čechov-scrittore, con il suo istinto creativo, avverta la vicinanza di Dio, ma che nella sua instancabile ricerca della verità e del senso ultimo dell'esistenza sia dibattuto tra "la sensazione inconscia della vicinanza di Dio e del Disegno divino del mondo" e "la piena consapevolezza di chi ragiona in modo "scientifico" e dunque da non credente⁷.

Una considerazione che trova conferma in una lettera di Čechov a Suvorin: "Se una persona conosce i meccanismi della circolazione sanguigna, allora è ricca, se oltre a ciò apprende anche la storia della religione e la romanza *Mi ricordo il meraviglioso momento*, non diventerà più povera, ma si arricchirà, dunque ne trarrà dei vantaggi..." (Lettera A.S. Suvorin, 15 maggio 1889). Lettera che lo studioso Čudakov commenta, affermando che nella coscienza di Čechov coesistevano in modo antinomico il concetto cristiano sulla struttura teleologica del mon-

6 Kurdjumov nel suo saggio sottolinea che il *Duello*, e non il romanzo di Tolstoj, dovrebbe essere intitolato "Resurrezione", perché è nel racconto di Čechov che avviene la vera trasformazione dell'uomo e viene rappresentata la *resurrezione* dell'anima e non nel romanzo di Tolstoj, dove Nekljudov agisce soltanto per senso del dovere. Il suo agire non è dettato da un sentimento cristiano, ma da una "bontà" umana, non spontanea, dettata dal cervello e non dal cuore (cf. Kurdjumov 1934: 118, 127).

7 Kurdjumov sostiene che in Čechov *mirovozzrenie* (visione del mondo) e *mirosušćenie* (empatia con il mondo) non colliminano: il positivismo, elaborato sotto l'influenza dell'epoca in cui lo scrittore è vissuto, non coincide con il suo "sentire" cristiano (cf. Kurdjumov 1934: 18). Riguardo al rapporto di Čechov con la religione si veda Čudakov 1996 e V. Strada *La Russia di Čechov come "anima del mondo"*, in *L'anima del mondo e il mondo di Čechov*, Il Melangolo, Genova, 2005, p. 92 a cura di D. Buongiolrolami.

do e l'antiteleologismo scientifico, nel senso darwiniano del termine (cf. Čudakov 1996: 9: 190).

L'umanità di Čechov non nasce dunque dall'applicazione di valori, dettati da modelli precostituiti, ma dalla volontà di studiare e capire l'anima umana in piena libertà.

ASSOLUTA LIBERTÀ INTERIORE

L'assoluta libertà interiore, che guida Čechov nella sua ricerca esistenziale, è interpretata unanimemente dai critici esuli come rifiuto da parte dello scrittore di adeguarsi ai luoghi comuni del suo tempo e non come assenza di una visione del mondo, accusa rivolta a Čechov dalla critica coeva.

Il rifiuto di scrivere dei "diritti dell'uomo" e del "futuro del popolo" e di identificarsi con una posizione ideologica forte era stato criticato da Michajlovskij. L'autorevole critico di orientamento liberal-populista si rammaricava del distacco di Čechov da ciò che egli considerava la via maestra della letteratura russa e cioè dalla fedeltà a "un'idea generale", a un ideale etico (cf. Strada 1986: 93), tant'è vero che, pur apprezzando il talento dello scrittore, lo aveva definito "fotografo". Un appellativo che Bicilli contesta, sottolineando che Čechov non si limita a guardare la realtà circostante, ma la osserva con occhio acuto, pone ogni cosa sotto la giusta luce, e ciò che vede risveglia in lui compassione e pietà (cf., Bicilli 2000 [1930]: 60).

Kurdjumov esemplifica l'avversione di Čechov verso chi si avvicina alla realtà con immagini e concezioni banali, analizzando alcuni racconti di ambientazione religiosa. Nel commentare l'*Arcivescovo* osserva che Čechov, a differenza dei "liberi pensatori" del suo ambiente e della sua epoca, non disprezza, ma piuttosto compatisce i sacerdoti,

ne capisce le debolezze tutte umane, le difficoltà di sopravvivere in una chiesa sempre più succube della burocrazia e di un potere soffocante (cf. Kurdjumov 2013 [1934]: 83). Nel racconto *l'Incubo* (Košmar') sottolinea da un lato la profonda vergogna provata dal protagonista Kunin, giovane proprietario terriero e membro dello *Zemstvo*, per aver commesso un errore madornale nel giudicare Padre Jakov sulla base di pregiudizi e di stereotipi, e dall'altra la bellezza della figura del pope (*Ibidem*, 94-95). Da questo personaggio emerge la potenza spirituale che alimenta l'ortodossia russa e infonde nei suoi migliori rappresentanti, nonostante la povertà e l'umiliazione, una fede incrollabile non solo in Dio e nella Chiesa, ma anche nel proprio dovere pastorale. Questo approccio al personaggio di Padre Jakov è per Kurdjumov un'ulteriore dimostrazione della libertà di Čechov che non teme di osservare senza pregiudizi anche la vita e l'anima dei religiosi.

Interessanti sono le considerazioni di Adamovič e Cetlin a proposito della libertà interiore di Čechov, vista non solo come tratto caratteriale, ma anche come effetto del periodo in cui lo scrittore è vissuto, cioè il cosiddetto *bezvremen'e*, tempi bui, malati e insignificanti con quest'accezione negativa la critica liberale coeva aveva definito l'epoca compresa tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta dell'Ottocento.

I due critici dell'emigrazione propongono una visione del *bezvremen'e* opposta a quella usuale, attribuendo proprio agli elementi comunemente percepiti come negativi - lo sfaldarsi delle speranze e l'affievolirsi degli slanci ideali - il merito di aver favorito l'atmosfera adatta per osservare la realtà con sguardo lucido e aperto: "In un'altra epoca il peso delle idee e delle visioni del mondo sarebbe stato più ingente, e sarebbe stato più difficile liberarsene" (Cetlin 2010 [1930]: 93). Il fatto che i processi storici si fossero in apparenza fermati, il pulsare della vita rallentato, aveva lasciato grande spazio alla riflessione. La stampa

e l'ambiente non esercitavano pressioni e quindi Čechov aveva avuto la possibilità di concentrarsi sull'uomo, di affinare la propria sensibilità per cogliere l'animo umano nelle sue più nascoste sfaccettature e di sviluppare una raffinatezza di visione e una sensibilità creativa più intensa rispetto ai suoi "collegli scrittori" (*idem*). Come osserva Adamovič: "Si ritrovò tra le mani un materiale eterno, e cioè l'animo umano" (Adamovič 2010 [1934]: 73).

Sia Adamovič sia Cetlin insistono in modo particolare sull'assenza di imposizioni ideologiche che caratterizzava il *bezzvremen'e*; nel suggerimento di procedere a una rivalutazione di quell'epoca se non dal punto di vista socio-culturale, almeno dal punto di vista letterario e più in generale artistico (cf. Cetlin 2000 [1930]: 93), si coglie sia una presa di distanza implicita dalla letteratura sovietica ufficiale, ideologicamente orientata, sia l'invito a una riflessione sulla scrittura.

La libertà interiore di Čechov si declina per Cetlin innanzitutto come indipendenza artistica che il critico individua nella quasi totale estraneità di elementi religiosi, morali, pubblicistici nell'opera dello scrittore. Sottolinea il rapporto consapevole di Čechov con la narrazione letteraria vista come creazione puramente artistica, un atteggiamento che il critico dice di riscontrare fra gli autori contemporanei soltanto in Bunin (cf. Cetlin 2010 [1930]: 90).

SCRITTURA INNOVATIVA

L'affermazione consegnata da Čechov a una lettera a A.N. Pleščeev del 4 ottobre 1888 "vorrei essere uno scrittore libero e basta" ribadisce il ruolo primario della funzione estetica che si realizza nella ricerca di una parola nuova. Cetlin ricorda il percorso intrapreso da Čechov per ottenere una scrittura perfetta, non appesantita dallo stile troppo ricercato

e da espressioni di dubbio gusto, che di tanto in tanto emergono nelle lettere e perfino nelle commedie, rivelando l'origine "mešanskoe", piccolo borghese, dello scrittore e la frequentazione giovanile di ambienti giornalistici poco qualificati. La sua prosa, a parte i primissimi racconti, è indenne da questo difetto; lo scrittore dimostra fin dal principio una particolare sensibilità nell'individuare i cliché letterari e la sua è una parola sempre corretta e precisa. (cf. Cetlin 2010 [1930]: 84-85). Gazdanov, in un articolo del 1964 scritto in occasione del sessantesimo della morte dello scrittore, riprende queste considerazioni e sottolinea la straordinaria espressività della lingua di Čechov, dove ogni parola sta al posto giusto, assicurando un ritmo impeccabile alla narrazione (cf. Gazdanov 2010 [1964]: 171). L'apprezzamento per l'infaticabile lavoro sulle frasi, indirizzato a eliminare il superfluo, a creare una prosa stilisticamente e musicalmente perfetta: "quando pensi a Čechov, ti viene in mente prima di tutto un suono, il suono particolare della sua prosa" (Cetlin 2010 [1930]:90), è quasi unanimemente condiviso dagli autori dell'emigrazione⁸.

Čechov si rendeva conto che una letteratura estranea a verità pre-confezionate esige una forma di espressione adeguata e quindi non stupisce la sua tenace ricerca in ambito poetico e stilistico. Kizvetter lo considera uno straordinario innovatore per aver introdotto l'impressionismo⁹ nella prosa realistica, infondendo contenuto nuovo a ciò che già esisteva: "Turgenev descrive il paesaggio in modo dettagliato e preciso, Čechov descrive l'impressione, che il paesaggio produce nell'animo dei suoi personaggi, gli stati d'animo che il paesaggio suscita in essi... Contrariamente a Turgenev, nei racconti di Čechov non c'è quasi mai il narratore, tutto viene mostrato nell'azione, nella raffigurazione" (Kizvetter 2010[1926]: 29). Cetlin conferma per Čechov la definizione di "primo impressionista russo", cui però si deve la scoperta non del *plein*

8 Poche sono le voci discordanti: Mirskij, pur apprezzando Čechov per la struttura perfetta dei racconti, pensa che sia privo di "sensibilità per la parola" come dimostra la lingua scialba e monocorde dei suoi personaggi. Remizov riconosce a Čechov abilità e chiarezza, ma gli rimprovera l'eccessiva sottomissione alle regole della grammatica normativa e l'utilizzo di definizioni stereotipate nelle descrizioni della natura pur di ottenere la "semplicità" puškiniana. Dal suo punto di vista Čechov, a differenza di Gogol', non ha riflettuto a sufficienza sull'arte della parola. Remizov ritiene che la parola di Čechov, a differenza di quella di Gogol', non sia esteticamente creativa e che la scrittura troppo lineare non sia in grado di stimolare riflessioni. (Cf. Remizov 2010 [1954]: 158-159). Per un'analisi del rapporto fra le poetiche di Remizov e Čechov si veda E. Gornyj, Remizov i Čechov (materialy i prologomeny, "Philologica", 1997, t.4, n. 8-10. C 153-159.

9 La presenza di elementi impressionistici era già stata notata dai primi critici dell'opera di Čechov (a questo proposito cf. R.G. Kulieva, *Realizm A.P. Čechova i problema impresionizma*, Baku, 1988).

10

A questo proposito
 cf. D.D. Nikolaev *Ot Tolstogo do Leskogo: pamjatnye "pisatel'skie" daty v russkom zarubež'e v I-j polovine 1920-ch godov*, Kul'tura russkoj diaspory: znaki i simvoly emigracii. Sbornik statej pod red. A. Danil'evskogo, S. Jacenko. M: Flinta: Nauka, 2015: 8–29.

air, ma del crepuscolo e dei toni sfumati. Čechov scrive non di getto, sotto l'impulso delle impressioni, ma a freddo, rielaborando attraverso la memoria i ricordi e lasciando filtrare solo ciò che è significativo. Adamovič sottolinea la capacità di Čechov di esprimere e di mostrare tutto con una parola, quella "parola sintetica", ma densa di significato, che introduce nella letteratura russa un modo nuovo di rapportarsi alla scrittura (cf. Adamovič 2010 [1929]: 68). Una parola che nella lettura di Bunin caratterizza non solo la scrittura, ma è anche il riflesso del modo di stare al mondo di Čechov "Era preciso e di poche parole anche nella vita di ogni giorno. E alle parole dava gran peso..." (cf. Bunin 1955:73; it. 2015: 67). Ed è proprio nella capacità di trovare la parola precisa, semplice, quotidiana, ma creativamente ricca, in grado di alludere al nucleo indefinito, impalpabile e misterioso dell'esistenza che Bunin individua la grandezza e la forza innovativa dello scrittore.

Tre sono gli elementi centrali che emergono dai lavori analizzati: 1) l'opera di Čechov non si esaurisce nella testimonianza di una Russia scomparsa, ma stimola una riflessione su problematiche esistenziali sempre attuali, trasmettendo l'aspirazione a un rinnovamento della vita; 2) la libertà con cui lo scrittore ha analizzato l'uomo in quanto tale, al di fuori degli schemi sociali, politici o religiosi, è un'implicita conferma alla necessità di un ritorno a una letteratura non orientata ideologicamente; 3) l'importanza attribuita alla parola segna il carattere fortemente innovativo della scrittura cechoviana.

Il fatto che siano emersi proprio questi elementi conferma che i critici dell'emigrazione si sono rivolti a Čechov non tanto per affermare le proprie posizioni ideologiche, come è avvenuto per Tolstoj e per altri autori cosiddetti "classici"¹⁰, quanto per confrontarsi sul piano delle scelte estetiche.

Questo confronto rivela nella percezione dell'opera di Čechov alcune linee di interpretazione che accomunano la cultura dell'emigrazione con la cultura russa prerivoluzionaria e con quella sovietica¹¹: Bunin, che valorizza Čechov innanzitutto per la capacità di ricercare una parola nuova, è in sintonia con Majakovskij che nel suo articolo *Due Čechov del 1914* (*Dva Čechova*; cf. Majakovskij 1978: XI: 22-29) definisce lo scrittore "maestro della parola"¹² e rifiuta le banalità propinate dalla critica del tempo. Zamjatin, in uno scritto del 1924, definendo Čechov un grande innovatore, che per primo ha utilizzato i procedimenti dell'impressionismo, e un artista libero da idee preconcepite e tendenziose, anticipa le tematiche sviluppate dai critici dell'emigrazione e dalla critica sovietica degli anni Quaranta (cf. Zamjatin E.I. 2010 [1924]: 127-128). ♡

11
Paradossalmente anche nei pochi casi in cui Čechov è stato utilizzato a fini pubblicistici, i critici dell'emigrazione e i critici sovietici sottolineano gli stessi elementi, pur interpretandoli in modo opposto. I critici sovietici ufficiali sostenevano che il pessimismo cechoviano potesse demoralizzare i giovani nella costruzione del socialismo, i critici dell'emigrazione "impegnati" ritenevano controproducenti l'abulia e l'inerzia cechoviana per la lotta contro il bolscevismo (cf. Slonim 2010[1929]: 41).

12
Per un'analisi del significato della parola di Čechov nell'articolo di Majakovskij cf. I. Verč I "Due Čechov" di Vladimir Majakovskij, *Cronotopi slavi. Studi in onore di Marija Mitrović*, (a cura di Persida Lazarević Di Giacomo, Sanja Roić), Firenze: Firenze University Press, 2013: 207-215.

Bibliografia

- ADAMOVIČ G., 2010 [1929]: *Čechov*, [“Poslednie novosti”, Pariž, n. 3035, 14.7.1929], in: *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturovedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom ruskogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 62-69.
- ADAMOVIČ G., 2010 [1934]: *O Čechove*, [“Poslednie novosti”, Pariž, n. 4864, 19.7.1934.], in: *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturovedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom ruskogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 70-74
- ADAMOVIČ G., 2010 [1959]: *O čem govoril Čechov*, [“Novyj žurnal”, N'ju-Jork. 1959. 135-142], *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturovedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom ruskogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 74-80.
- BICILLI P.M., 2000 [1930]: *Čechov*, [“Čisla”, 1930, n.1. 162-168], v: *Tragedija ruskog kul'tury. Issledovanija. Stat'i. Recenzii*. Moskva: Russkij put'. 412-417.
- BUNIN I.A., 1955: *O Čechove*. N'ju-Jork: Izdatel'stvo im. Čechova (A proposito di Čechov. Milano: Adelphi, 2015 trad. it. di C. Zonghetti).
- CETLIN M., 2010 [1930]: *O Čechove*, [“Sovremennye zapiski”, Pariž, 1930, n. 41. 486-500], in: *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturovedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom ruskogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 81-96.

- CHODASEVIČ V., 2010: O Čechove, [“Vozroždenie” 15.7.1929],
in: *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturovedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom russkogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 51–55.
- ČECHOV A. P., 1974–1984: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Sočinenija v vosemnadcati tomach. Voll. I-XVIII. Pis'ma v dvenadcati tomach. Voll. I-XII*, Moskva: Izdatel'stvo Nauka.
- ČUDAŠKOV A., 1996: “Meždu “est' Bog” i “net Boga” ležit celoe gromadnoe pole...” Čechov i vera, “Novyj mir”, n. 9. 186–192.
- ČUDAŠKOV A., 2001: Čechov i francuzskaja proza XIX-XX vv. v otečestvennom literaturnom processe 1920–30-x godov, in: *Literatura sovetskogo prošlogo*, Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. 2001:1:367–375.
- DEOTTO P., 2014: Čechov v vospominanijach Bunina, in: *Esemeny és költészet. Tanulmányok Kovács Árpád hetvenedik születésnapjára*, Pannon Egyetem, Veszprem (a cura di Szitár Katalin, Molnár Angelika et al.). 357–363.
- GAZDANOV G., 2010 [1964]: O Čechove k 60-letiju so dnja smerti [“Novyj žurnal”, N'ju-Jork. 1964. 128–137], in: *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturovedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom russkogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 164–173.
- GIPPIUS Z., 1924: *Blagouchanie sedin. O mnogich*, “Sovremennye Zapiski”, Pariž. 1924: 21:197–229.
- KIZVETTER A., 2010 [1926]: *Opjat' o Čechove*, [“Segodnja”, Riga, n. 263, 21.11.1926], in: *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturovedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom russkogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 27–30.

- KURDJUMOV M., 2013 [1934]: *Serdce smjatennoe. O tvorčestve A. P. Čechova 1904–1934*, Moskva: Kniga po Trebovaniju.
- MAJAKOVSKIJ V.V., 1978: *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, I–XII, Moskva: Pravda 1978.
- MEL'NIKOV N.G., 2010: *Čechoviana russkogo zarubež'ja*, in: *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturovedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom russkogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 3–9.
- MIRSKIJ D., 2010 [1926]: *Čechov (Iz knigi Istorija russkoj literatury s drevnejšich vremen do 1925 goda. Per. s angl.. R. Zernovoj)*, in: *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturvedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom russkogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 13–26.
- MOČUL'SKIJ K., 2010 [1929]: *Teatr Čechova* [“Rossija i slavjanstvo”. Pariž, n. 33. 13.7.1929], *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturovedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom russkogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 31–39.
- REMIZOV A., 2010 [1954]: *Anton Pavlovič Čechov 1860–1904* [“Novoe russkoe slovo”, N'ju-Jork, n. 15443, 8.8.1954], in: *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturovedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom russkogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 152–161.
- SŁONIM M., 2010: *Zametki o Čechove*, [“Volja Rossii”, n. 7, 1929], перед Russkoe ставит in: *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturovedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom russkogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 47–55.

- STRADA V., 1986: *Idea di Čechov*, in: *Le veglie della ragione*, Torino. 91-131.
- SUCHICH I.I., 2010: *Skazavšie "O!"*. *Potomki čitajut Čechova*, in: A.P. Čechov, *Pro et contra*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Russkoj christianskoj gumanitarnoj akademii. 2010:2:7-54.
- ZAJCEV B., 1954: *Čechova. Literaturnaja biografija*. N'ju-Jork: Izdatel'stvo im. Čechova.
- ZAMJATIN E.I., 2010 [1924] *Čechov, A.P. Čechov*, in: *Pro et contra*, Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Russkoj christianskoj gumanitarnoj akademii. 2010:2:123-129.
- ZENKOVSKIJ V., 2010 [1959]: *K jubileju A.P. Čechova* ["Vestnik ruskogo studenčeskogo christianskogo dviženija", n. 55. 4-6], in: *Russkoe zarubež'e o Čechove. Kritika, Literaturovedenie, Vospominanija. Antologija* (Sost., predisl., primeč. N.G. Mel'nikova). Moskva: Dom ruskogo zarubež'ja im. A. Solženicyna. 162-163.

Summary

At the end of the 1920s and particularly in 1929 on the 25th anniversary of Chekhov's death, magazines and periodicals dedicated to emigration issues published several articles on Chekhov as a writer and on his literary works. Such interest grew in the following twenty years, resulting in more detailed essays such as *Serdce smjatennoe* (1934) by M. Kurdjumov (pen name of Marija Aleksandrovna Kallash), some essays by Bicilli, the unfinished work *O Chekhove* (1955) by Bunin and *Chekhov. Literaturnaja Biografija* (1954), a literary biography on Chekhov's production written by Zajchev.

This article analyses the above-mentioned works in order to identify the reasons that drove both exiled writers and critics to choose Chekhov as a very significant point of reference. There are three key points that resulted from the analysis of these works: 1) Chekhov's works are not just proof of a Russia that no longer exists, they also provoke a reflection on timeless existential issues, inspiring a renewal in his readers' existence; 2) the author's analysis of humankind, free from social, political or religious schemes, is an implicit confirmation of the necessity to come back to a non-ideologically-oriented literature; 3) the importance given to the *word* is the truly innovative characteristic of Chekhov's writing.

These key points actually confirm that emigration critics looked to Chekhov not to express their ideological positions, as with Tolstoy and other „classical“ authors, but rather to compare aesthetic choices.

Patrizia Deotto

*Patrizia Deotto is Associate Professor of Russian Language and Literature at the University of Trieste. Her research activity has been mainly aimed at investigating the Twentieth Century, with a particular focus on Russian emigration and cultural ties between Italy and Russia, a subject that has been further developed in her monographic work *In viaggio per realizzare un sogno. L'Italia e il testo italiano nella cultura russa* (2002), as well as in a number of articles relating to the reception of Italian culture as emerging from Russian literates and painters' correspondence and autobiographic works. She took part, as a member of the Milan University Unit, in a research project, "Russians in Italy" (www.russinitalia.it), financed by the Italian Ministry of Education and coordinated by the University of Salerno.*

*She has also been editor of the section Performance of the website *Arte e cultura russa a Milano e Lombardia*. Over the last few years she has extended her research field to the literary genres of biography and autobiography. She is member of the Editorial Board of the online journal «AvtobiografiJA». (www.patriziadeotto.it)*



Semantische Felder der deutschen Lehnwörter im Slowenischen¹



Im vorliegenden Beitrag wird der slowenisch-deutscher Sprachkontakt in einem größeren Rahmen der slawisch-germanischen Sprachkontakte eingeordnet und werden die semantischen Felder der deutschen Lehnwörter im Slowenischen erörtert. Aufgrund der phonetischen Eigenschaften der deutschen Lehnwörter im Slowenischen werden der Geolekt, d. h. die geographische Varietät, der Soziolekt, d. h. die gesellschaftliche Varietät, und der Chronolekt, d. h. die zeitliche Varietät, aus dem das jeweilige Lexem entlehnt wurde, ebenso wie das semantische Feld, dem das Lexem angehört, festgestellt. Die phonetische und semantische Analyse der deutschen Lehnwörter im Slowenischen bildet die Grundlage zur Feststellung der Kulturbereiche, in welchen die deutsche Kultur zu verschiedenen Zeiten ihren Einfluss auf das Slowenische ausgeübt hat.

KONTAKTLINGUISTIK, SPRACHEN IN KONTAKT, SUBSTITUTIONSPHONETIK, SEMANTIK, (SÜD)BAIRISCHES HOCHDEUTSCH, SLOWENISCH

In the article the semantic fields of German loan-words in Slovenian are discussed. The Slovenian-German language contact is put into a broader context of Slavic-Germanic language contacts. On the basis of the phonological characteristics of German loan-words in Slovenian the relevant geolect (i.e. the geographic variant), the sociolect (i.e. the social variant) as well as the chronolect (i.e. the temporal variant) of the German source is determined. Both phonological and semantic analyses of German loan-words in Slovenian help to expose the spheres of human culture in which the German culture exerted its influence on the Slovenian culture throughout the different historical periods.

CONTACT LINGUISTICS, LANGUAGES IN CONTACT, SUBSTITUTIONAL PHONOLOGY, SEMANTICS, (SOUTH) BAVARIAN HIGH GERMAN, SLOVENIAN

1
Die slowenische
Version dieses Textes
wurde in Šekli 2015
veröffentlicht.

2

SLOWENISCH-DEUTSCHER SPRACHKONTAKT IM SLAWISCH-GERMANISCHEN KONTEXT

Die deutschen Lehnwörter im Volks- und Schriftslowenischen wurden bis jetzt am ausführlichsten in den Wörterbüchern analysiert (Stiedter-Temps 1963; Jazbec 2007; Bezljaj I-IV; Snoj 2003). Im Rahmen der Sprachkontaktforschung wurden die deutschen Lehnwörter in den Kärntner-slowenischen Dialekten besprochen (Bayer 2006: 64–82). Der vorliegende Beitrag basiert vorwiegend auf dem Material von Striedter-Temps.

3
Die älteren Germanismen im Urslawischen sind ausführlich behandelt z. B. in Kiparsky 1934 und Pronk-Tiethoff 2012. Die Problematik wird im Überblick in Šekli 2014: 287–288, 294–296, 298 dargestellt.

Der slowenisch-deutsche Sprachkontakt wird zuerst in einem größeren Rahmen der alten slawisch-germanischen Sprachkontakte bzw. der Einflüsse der germanischen Sprachen auf die slawischen Sprachen betrachtet.²

Germanismen in den slawischen Sprachen

Die Germanismen in den slawischen Sprachen können einerseits aus der Perspektive des germanischen Idioms, aus dem sie entlehnt wurden, andererseits vom Blickpunkt des slawischen Idioms, in das sie entlehnt wurden, in zwei Gruppen unterteilt werden, nämlich in die älteren und die jüngeren Germanismen.

Die älteren Germanismen wurden aus altgermanischen Sprachen ins Urslawische (bis ca. 800 n. Chr.) übernommen. Vor der Wanderung aus ihrer Urheimat nördlich der Karpaten (bis ca. 500 n. Chr.) entnahmen die Sprecher des Urslawischen die Lexik vielleicht schon aus dem Urgermanischen, jedenfalls aus dem Gotischen, nach der Wanderung (nach ca. 500 n. Chr.) jedoch aus dem Westgermanischen bzw. aus den gerade ausgeformten altwestgermanischen Sprachen, höchstwahrscheinlich aus dem Althochdeutschen.³

Die jüngeren Germanismen wurden aus den germanischen Sprachen bzw. deren geographischen und zeitlichen Varietäten in die einzelnen slawischen Sprachen (nach ca. 800 n. Chr.) übernommen. Die südslawischen Sprachen entlehnten aus dem Hochdeutschen, die westslawischen Sprachen aus dem Hoch- und Niederdeutschen und die ostslawischen aus den skandinavischen Sprachen. Zu den jün-

geren Germanismen in den slawischen Sprachen gehören auch die hochdeutschen Lehnwörter im Slowenischen.⁴

Hochdeutsch in Kontakt mit dem Slowenischen

Beim Studium des Sprachkontakts des Hochdeutschen mit dem Slowenischen müssen verschiedene geographische, gesellschaftliche und chronologische Sprachvarietäten der Gebersprache beachtet werden:

- a) diatopischer Aspekt: in geografischer Hinsicht trat nur ein deutscher Geolekt, und zwar das (süd)bairische Hochdeutsch, mit dem Slowenischen in Kontakt;
- b) diastratischer Aspekt: auf gesellschaftlicher Ebene kann man zwei deutsche Soziolekte unterscheiden, die das Slowenische beeinflussten; dabei handelt es sich um das dialektale (süd)bairische Hochdeutsch sowie um das Schrifthochdeutsch, dessen dialektale Basis das fränkische Hochdeutsch repräsentiert;
- c) diachronischer Aspekt: in zeitlicher Abfolge kam es zu Berührungen zwischen dem Slowenischen und mehreren Chronolekten des (süd)bairischen Hochdeutsch; dieses veränderte sich kontinuierlich, was die Unterscheidung dreier Chronolekte desselben erlaubt: (süd)bairisches Alt-, Mittel- und Neuhochdeutsch.

Der Schwerpunkt der Studie liegt im Hoch- und Spätmittelalter, weil diese Epochen eine grundlegende Veränderung des slowenischen Wortschatzes durch den Einfluss des Deutschen mit sich brachten.⁵

ALTGERMANISCHE LEHNWÖRTER IM URSLAWISCHEN

Die altgermanischen Lehnwörter wurden aus den altgermanischen Sprachen ins Urslawische übernommen. Es handelt sich entweder um ererbten Wortschatz, d. h. um Lexik germanischer Herkunft, oder um

4
Die jüngeren Germanismen in den slawischen Sprachen wurden am Material des *Slawischen Sprachatlases* in Siatkowski 2004 und 2005 monografisch bearbeitet.

5
Jazbec 2007: 100;
Furlan 2014: 27.

6
 Bevor das Gotische überliefert wurde, war es also schon zwei Jahrhunderte lang in Kontakt mit dem Urslawischen. Daher muss man auch die Veränderungen des Gotischen in der Epoche vom 2. zum 4. Jh. n. Chr. berücksichtigen (z. B. den Lautwandel got. *e > i).

Wortschatz, der aus dem Lateinischen ins Urgermanische oder in eine der bereits ausgeformten germanischen Sprachen entlehnt wurde. Aufgrund der phonetischen Analyse der altgermanischen Lehnwörter im Urslawischen und des Studiums der Substitutionsphonetik, d. h. welcher germanische Laut durch welchen slawischen Laut substituiert wurde, kann man davon ausgehen, dass die altgermanischen Lehnwörter im Urslawischen aus dem Gotischen (etwa zwischen 150 bis 375 n. Chr.) oder aus den westgermanischen Sprachen (zwischen 500 und 800 n. Chr.) stammen, wobei ein Teil des Wortschatzes angesichts seiner phonetischen Eigenschaften aus beiden entlehnt sein könnte.

Gotische Lehnwörter im Urslawischen

Die ersten slawisch-gotischen Sprachkontakte reichen bis ins 1. Jh. v. Chr., als die Goten noch in ihrer germanischen Urheimat ansässig waren; im 1. Jahrtausend v. Chr. wanderten sie nämlich aus ihrem ursprünglichen Siedlungsgebiet am unteren Lauf der Elbe und der Oder nach Osten an den unteren Lauf der Weichsel. Als sie im 2. Jh. n. Chr. von der Ostseeküste durch den slawischen Siedlungsraum Richtung Nord- und Nordwestküste des Schwarzen Meeres an den Unterlauf von Dnepr (Ostgoten) und Donau (Westgoten) kamen, wo sie ihren Staat gründeten und sich christianisieren ließen (Wulfilas Bibelübersetzung ins Westgotische entstand um 350 n. Chr.) wurden sie zu unmittelbaren Nachbarn der Slawen.⁶ Das Ende der slawisch-gotischen Kontakte fällt ungefähr in die Zeit um 375 n. Chr., als der Westgotische Staat nach dem Einfall der Hunnen zerfallen war.

Die gotischen Lehnwörter im Urslawischen unterliegen den folgenden Regeln der Substitutionsphonetik: a) Vokale: got. *ē* → ursl. **ě*₁ (ursl. **lěk*); got. *aiC* → ursl. **ě*₂*C* (ursl. **xlěb*, **xlěv*); got. *iuC* → ursl. **ju*₂*C* (ursl. **blud*); got. *auC* → ursl. **u*₂*C* (ursl. **kupiti*, **kusiti*);

got. *ENC, ONC* → ursl. **εC, *ρC* (ursl. **usьrεzьb, *xρsa*);⁷ got. *ū* → ursl. **γ* (ursl. **xyzьb/*xyza*); got. *i, u* → ursl. **ь, *ь* (ursl. **stьklo, *xьlmь*); got. *a* → ursl. **o* (ursl. **kotьbь, *osьbь*); b) Konsonanten: got. *h^F* → ursl. **š* (ursl. **šelmь, *šatь*); got. *kaiC* → ursl. **cěC* (ursl. **cěsařь*); got. *ing, ig* → ursl. **εз, *ьз* (ursl. **usьrεzьb, *gobьzьb*); got. *f* → ursl. **p* (ursl. **pьlkь*); got. *s, *z* → ursl. **s, *z* (ursl. **usьrεzьb, *goneznqti*). Die gotische Lexik wurde vor der Herausbildung des späterslawischen Lautsystems ins Slawische übernommen.⁸

Die gotischen Lehnwörter im Urslawischen gehören zu den folgenden semantischen Feldern:⁹

- a) Herrschaft und Armee: got. *kaisar* → ursl. **cěsařь* ‘Herrscher, König, Kaiser’ (> slow. *cěsar* ‘Kaiser’); got. **fulka* (nur in Eigennamen wie z. B. wgot. *Fulgaredus, Θεούλαρις* bezeugt) → ursl. **pьlkь* ‘Armee’; got. **helms* (> *hilms*) → ursl. **šelmь* ‘Helm’; got. *hansa* → ursl. **xρsa* ‘Hinterhalt, Diebstahl’; got. **ganesan* (> *ganisan*) → ursl. **goneznqti* ‘sich befreien, entfliehen’; got. *ganasjan* → ursl. **gonoziti* ‘befreien’;
- b) Handel und Geld: got. *kaupōn* → ursl. **kupiti* ‘kaufen’ (> slow. *kupiti*); got. *kintus* → ursl. **cęta* ‘Kleingeld’; got. *leiha* → ursl. **lixva* ‘Zins’; got. *lēkeis* → ursl. **lēkь* ‘Arznei, Medikament’ (> slow. *lěk*); got. *skatts* → ursl. **skotь* ‘Vieh, Rind’; got. *asilus* → ursl. **osьbь* ‘Esel’ (> slow. *ósəl*); got. **hēt-* → ursl. **šatь, *šata* ‘Kleidung, Bedeckung’;¹⁰ got. *stikls* → ursl. **stьklo* ‘Glas’; got. **ausihriggs* → ursl. **usьrεzьb* ‘Ohrring’;
- c) Vorratsbehältnisse: got. *biuþs, biuda-* → ursl. **bludь* ‘Geschirr, Schüssel’; got. **katils* (GPI *katilē*) → psl. **kotьbь* ‘Kessel’ (> slow. *kótəl*);
- d) Siedlungsteile, Gebäude und Eigentum: got. (*gud-*)*hūs* → psl. **xyzьb/*xyza* ‘Haus’; got. *hlaiw* → ursl. **xlěvь* ‘Stall’ (> slow. *hlěv*);
- e) Sonstiges: got. *gabei, GSG gabeins* → ursl. **gobino, *gobina* ‘Reichtum, Fülle’; got. *gabigs* → ursl. **gobьzьb* ‘ausgiebig’; got. *hlaifs, hlaiba-* → ursl. **xlěbь* ‘Brot’ (> slow. *hlěb/hlěb* ‘Laib’); got. **hulms* → ursl. **xьlmь* ‘Hügel’

7
Die Symbole haben die folgende Bedeutung:
*E = vorderer Vokal,
*O = nicht-vorderer Vokal, *N = nasaler Konsonant.

8
In der Zeit der Entlehnung aus dem Gotischen ins Urslawische fanden die urslawische Monophthongierung der Diphthonge vor Konsonanten und die urslawischen Palatalisierungen der Velare vor oder nach vorderen Vokalen (ursl. **xelmь* > **šelmь, *kaisařь* > **kěsařь* > **cěsařь, *usьrεgь* > **usьrεzьb*) noch nicht statt.

9
Für die semantische Klassifizierung der germanischen Lehnwörter im Urslawischen in letzter Zeit s. Pronk-Tietzthoff 2010: 321–324.

10
Obwohl das Lexem **hēt-* im Gotischen nicht überliefert ist, kommt ahd. *hāz* als Entlehnungsquelle nicht in Frage, weil es den westgermanisch-nordgermanischen Wandel **ē* > *ā* aufweist.

11

Vor ihren Überlieferungen waren das Niederdeutsche (das Altsächsische) und das Althochdeutsche fast zwei Jahrhunderte in Kontakt mit dem Urslawischen. Zur größeren Sprachdifferenzierung zwischen den beiden kam es erst mit der zweiten (althochdeutschen) Lautverschiebung um 750 n. Chr. (z. B. as. *budin* : ahd. **budin* > *butin*). Die Slawen aber übernahmen den Wortschatz aus dem Westgermanischen schon vorher.

(> slow. *hōlm*); got. *handugs* → ursl. **xǫdogǫ* 'erfahren'; got. *kausjan* → ursl. **kusiti* 'versuchen, kosten' (> slow. *-kúsi*); got. *faírguni* 'Berg, Gebirge' → ursl. **pergyni*, GSg **pergynę* (ursl. *-*y*ni nach Enlehnung an den Typ **bogyni* 'Göttin', **pustyni* 'Wüste').

Westgermanische Lehnwörter im Urslawischen

Die Slawen kamen im 6. Jh. n. Chr., als sie den Ostteil Mitteleuropas und Südosteuropa besiedelten, mit den Westgermanen in Kontakt. Die westliche Grenze des neuen slawischen Siedlungsraumes erstreckte sich von Elbe und Saale im Norden über die Donau und die Ostalpen sowie den Ursprung der Drau bis zum Golf von Triest im Süden. So wurden das sich ausformende Altniederdeutsche (damals das Altsächsische, dokumentiert etwa zwischen 800 und 1100) sowie das fränkische und bairische Althochdeutsch (belegt etwa in der Zeit von 750–1050) zu den westlichen Sprachnachbarn.¹¹ In den meisten Fällen entnahmen die Slawen die Lexik aus dem Althochdeutschen bzw. dessen Vorstufen.

Die westgermanischen Lehnwörter im Urslawischen unterliegen folgenden Regeln der Substitutionsphonetik: wgerm. **ō* → ursl. **u*₂ (ursl. **buky*, **plugǫ*); wgerm. **ki* → **č* (ursl. **črky*); wgerm. **ENC*, **ONC* → ursl. **ęC*, **ǫC* (ursl. **pěņęzǫ*, **trǫba*); wgerm. **ing* → ursl. **ęz* (ursl. **pěņęzǫ*); wgerm. **ū* → ursl. **γ* (ursl. **myto*); wgerm. **a* → ursl. **o* (ursl. **popǫ*); wgerm. **i*, **u* → ursl. **ь*, **ъ* (ursl. **kǫbьlǫ*); wgerm. **eRC*, **aRC* → ursl. **eRC*, **oRC* (ursl. **korlǫ*); wgerm. **f* → ursl. **p* (ursl. **pila*), ahd. *pf* → ursl. **p* (ursl. **korǫ*); ahd. *s* [**š*, **ž*] → ursl. **š*, **ž* (ursl. **xyša*/**xyža*), ahd. *ss* [**š*] → ursl. **š* (ursl. **mǫša*), ahd. *sk* [*sk* > *šk*] → ursl. **sk*, **šk* (ursl. **skrini*, **škoda*). Die Substitution der westgermanischen Laute durch urslawische weist darauf hin, dass es in der Zeit zwischen den slawisch-gotischen und den slawisch-westgermanischen Sprach-

kontakten im Urslawischen bereits zu einigen Lautveränderungen gekommen ist.¹²

Die westgermanischen Lehnwörter im Urslawischen gehören zu den folgenden semantischen Feldern:

- a) Herrschaft und Armee: wgerm. **kuning* (> as. *kuning*, ahd. *chuning*) → ursl. **кѡнезь* 'Fürst' (> slow. *knêz*); ahd. *Karl* → ursl. **korľь* 'König' (> slow. *kráľj*);
- b) Handel und Geld: wgerm. **penning* (> as. *penning*, ahd. *pfenning*) → ursl. **пѣнезь* 'Geld' (> slow. *pĕnez*); ahd. (bair.) *mūta* → ursl. **myto* 'Zahlung' (> slow. *mīto* → *mitnīna* 'Maut, Zollgebühr');
- c) Vorratsbehältnisse: wgerm. **budinō* (> as. *budin*, ahd. *butin*) → ursl. **бѡдѣнь*, **бѡдѣна* 'Art Geschirr' (> slow. *bədĕnj*); ahd. *kubilo* → ursl. **кѡбѣль* 'Art Geschirr' (> slow. *kăbĕľ*); ahd. *lāge* → ursl. **lagy*, ASg **lagъvъ* 'Flasche'; ahd. *scrīni* → ursl. **skrini*, GSg **skriñę* 'Schrein' (> slow. *skrīnja*); ahd. *stampf* → ursl. **stōpa* 'Böller' (> slow. *stōpa*);
- d) Siedlungsteile, Gebäude und Eigentum: ahd. *hūs* → ursl. **xyša*/**xyža* 'Haus' (> slow. *hīša*, *hīža*);
- e) technische Terminologie: wgerm. **plōg* (> mndd. *ploch*, ahd. *pfluoc*) → ursl. **plugъ* 'Pflug' (> slow. *plŭg/plŭg*); wgerm. **filō* (> as. *fila*, ahd. *fila*) → ursl. **pila* 'Feile' (> slow. *pīla*); wgerm. **wāgō* (> as. *wāga*, ahd. *wāga*) → sl. **vaga* 'Waage' (> slow. *vāga*);
- f) christliche Terminologie: wgerm. **kir(i)kō* (> as. *kirika*, ahd. *kirihha*) → ursl. **сѣркы*, ASg **сѣркъvъ* 'Kirche' (> slow. *сѣркъvъ*); ahd. *munih* → ursl. **мѣnixъ* 'Mönch' (> slow. *mĕñih*); ahd. *pfaffo* → ursl. **popъ* 'Priester' (> slow. *pōp*); ahd. *fasta* → ursl. **postъ* 'Fasten' (> slow. *pōst*); ahd. *missa* → ursl. **мѣša* 'Messe' (> slow. *māša*); ahd. *altāri* → ursl. **oltaрь* 'Altar' (> slow. *oltár*);
- g) Sonstiges: wgerm. **bōkō* (> as. *bōka*, ahd. *buohha*) → ursl. **buky*, ASg **bukъvъ* 'Buche' (> slow. *bŭkĕvъ*); ahd. *karpf(o)* → ursl. **korpъ* 'Karpfen,

12

Es ist sehr wahrscheinlich, dass in der Zeit der Entlehnung aus den westgermanischen Sprachen ins Urslawische die urslawische Monophthongierung der Diphthonge vor Konsonanten schon im Lauf war und das neue urslawische *u₂C < *auC lautlich dem westgermanischen *ō am nächsten war.

Fisch *Cyprinus carpio* (> slow. *kräp*); fahd. *raubian* (> ahd. *roubōn*) → ursl. *rubiti* 'pfänden' (> slow. *rubiti/rúbiti*); ahd. *scado* → ursl. **škoda* 'der Schaden' (> slow. *škōda*); ahd. *trumba* → ursl. **trǫba* 'Trompete' (> slow. *trōba*); ahd. *affo* → ursl. **opъ* 'Affe' (→ slow. *ōpica*).

Die althochdeutschen Entlehnungen im Urslawischen erfolgen also in denselben semantischen Feldern wie die gotischen, mit dem Unterschied, dass die Lexik aus dem Althochdeutschen zusätzlich im Bereich der christlichen und technischen Terminologie auftritt. Das ist auch verständlich, übernahmen doch die Westslawen und die westlichen Südslawen das Christentum von den Bayern bzw. den Franken.

ALTHOCHDEUTSCHE LEHNWÖRTER IM ALPENSLAWISCHEN UND FRÜHSLOWENISCHEN

Als die Bayern und Franken Mitte des 8. Jh. mit der Unterwerfung der slawischen Fürstentümer begannen, kamen sie in den Ostalpen in Kontakt mit den Alpenlawen. Das nördlich der Karawanken gelegene Karantanien mit dem Zentrum in Karnburg/Krnski Grad (erste Erwähnung um 664 als *Carantanum* (→ sl. **Korǫtanъ* > slow. *Korotān* 'Kärnten')) wurde Bayern in den Jahren 743–745 angeschlossen. Das südlich der Karawanken gelegene Carniola mit dem Zentrum in *Carnium* (→ sl. **Korńъ* > slow. *Krānj* 'Krain'), dem heutigen Kranj (erste Erwähnung um 738 als *Carniola*), kam in der Zeit der fränkisch-awarischen Kriege zwischen 791 und 795–796 zum fränkischen Reich (bereits 788 war Bayern von den Franken annektiert worden). Auf diese Weise kam die slawische Sprache in den Ostalpen in Kontakt mit dem (bairischen) Althochdeutsch (überliefert in der Epoche zwischen 750 und 1050). Aus der Sicht des Slawischen kann man in dieser Epoche zwei slawische Chronolekte unterscheiden, und zwar das Alpenlawische, d. h. die

slawische Sprache im Ostalpenraum bis zum 9. Jh. (bis ca. 800), und das Frühslowenische, das sich aus dem Alpenlawischen im 9. und 10. Jh. (etwa zwischen 800 und 1000) auszuformen begann.

Althochdeutsche Lehnwörter im Alpenlawischen

Die althochdeutschen Lehnwörter im Alpenlawischen spiegeln wie die Lehnwörter im restlichen slawischen Sprachgebiet in jener Zeit ein Lautsystem urslawischen Typs, jedoch mit einigen jüngeren Erscheinungen, wider.¹³ Sie sind nur für das Alpenlawische charakteristisch, d. h. sie tauchen nur im Slowenischen auf. Die semantischen Felder dieser Lexik unterscheiden sich nicht wesentlich von der gemeinslawisch übernommenen Lexik:

- a) Vorratsbehältnisse: ahd. *pfanna* → sl. **pony*, ASg **ponъvъ* > slow. *pónav* 'Pfanne';
- b) Siedlungsteile, Gebäude und Eigentum: ahd. *scugin(a)* → sl. **skъdъnъ* > slow. *skadъnj skadnjâ* > *skadъnj skagnjâ* ≥ *skagъnj skagnjâ* 'Scheune';¹⁴
- c) christliche Terminologie: ahd. fränk. *abbat* : ahd. bair. **appât* → sl. **opatъ* > slow. *opât* 'Abt'; ahd. (gi)*fatero* → sl. **botrъ* > slow. *bôtar* 'Pate'; ahd. *jungiro* 'jünger' → sl. **jogъrъ* > slow. *jógar* 'Jünger, Apostel';
- d) Sonstiges: ahd. *kêrvol(l)a*, **kêrvulla* → sl. **kerbuļa* > slow. *krébúlja* 'Kerbel'; ahd. *wêrd* → sl. **verd-ъnъ* > slow. *vrédan* 'wert'; ahd. **wunskjan* (> *wunscen*) → sl. **vôščiti* > slow. *voščiti/vôščiti* 'wünschen'.

Althochdeutsche Lehnwörter im Frühslowenischen

Die althochdeutschen Lehnwörter im Frühslowenischen (etwa zwischen 800 und 1050) weisen das Lautsystem urslawischen Typs nicht mehr auf. Die wichtigsten phonetischen Substitutionen sind die folgenden: ahd. *k^E*, *g^E*, *x^E* → slow. *k*, *g*, *x*; ahd. *ENC*, *ONC* → slow. *ENC*, *ONC*; ahd. *û* → slow. *u*; ahd. *a* → slow. *a*; ahd. *i*, *u* → slow. *i*, *u*. Die lexikalischen

13
Im Unterschied zu den (vielleicht ein wenig älteren) „urslawischen“ Lehnwörtern können im Alpenlawischen zum Beispiel die Velare *k*, *g*, *x* vor vorderen Vokalen aufkommen und werden nicht palatalisiert (z. B. sl. **kerbuļa*).

14
Ramovš 1924: 275;
Bezlaj III: 241–242.

Entlehnungen erscheinen in den folgenden semantischen Feldern (da die Alpenslawen das Christentum durch die Bayern empfangen, ist unter jenen die sich auf das Christentum beziehende Terminologie auffällig):

- a) Kirchenleben und Glauben: ahd. *biscof* → slow. **pškof* > *škof* ‘Bischof’; ahd. *fimfchusti* → slow. *bînkošti* ‘Pfungsten’; ahd. *firmōn* → slow. *bîrmati* ‘firmen’; ahd. *sëgan* (> mhd. *sëgen*) → slow. *žëgøn* ‘Segen’, *žëgnati* ‘segnen’;
- b) Vorratsbehältnisse: ahd. *skaf*, *skaph* → slow. *škäf* ‘Bottich, Schaff’;
- c) Bau, Einrichtung, Werkzeuge: ahd. *saga* → slow. *žâga* ‘Säge, Sägemühle’; ahd. fränk. *zimbar* : ahd. bair. **zimpar* → slow. *cîmpær* ‘Dachstuhl’; ahd. fränk. *zimbarman* : ahd. bair. *zimparman* → slow. *cimpærman* ‘Zimmermann’; ahd. fränk. *swëbal*, *swëval* : ahd. bair. **swëpal* → slow. *žvéplo* ‘Schwefel’; ahd. *scâri* → slow. *škârje* ‘Schere’;
- d) Haushalt (Kleider, Geschirr, Essen, Hausmedizin): ahd. *flëc* (> mhd. *vlëc*) → slow. *blëk* ‘Flicken, Lappen’;
- e) Sonstiges: ahd. *fazzôn*, mhd. *vazzen* → slow. *básati* ‘hineinstopfen, laden’; ahd. fränk. *roubôn* : ahd. bair. *roupôn* → slow. *rôpati* ‘rauben’; ahd. *scrato* → slow. *škrät* ‘Schratt’; ahd. fränk. *truha* : ahd. bair. *truya* → slow. dial. *trúga* ‘Truhe, Totentruhe’; ahd. *slahta* (> mhd. *slah(e)*) → slow. dial. *žlâhta* ‘Verwandtschaft’.

Die althochdeutschen Lehnwörter sind für das ganze slowenische Sprachgebiet charakteristisch. Da sie in der Zeit der Standardisierung des Schriftslowenischen Mitte des 19. Jh. wegen ihrer phonetischen Eigenschaften, die nur mehr wenige Gemeinsamkeiten mit der modernen deutschen Sprache aufwiesen, nicht mehr als deutsch empfunden wurden, übernahm man sie in sehr großem Umfang ins Schriftslowenische. Nur wenige dieser Wörter sind heute nicht Teil der Standardsprache (z. B. *básati*, *blëk*, *cîmpær*, *cimpærman*, *žëgøn*, *žëgnati*, *žlâhta*).

MITTELHOCHDEUTSCHE LEHNWÖRTER IM SLOWENISCHEN

Die Konsequenz historischer Ereignisse wie der Feudalisierung, die im 9. Jh. beginnt und in der 2. Hälfte des 10. Jh. sowie im 11. Jh. ihren Höhepunkt erreicht, der „großen deutschen Ostkolonisation“ vom 10. bis ins 12. Jh., der Gründung von Klöstern ab dem 11. Jh., der Entstehung von Burgen ab der 2. Hälfte des 12. Jh. und der Gründung von Städten ab dem 13. Jh. war die Verstärkung des deutsch-slowenischen Sprachkontakts im Hoch- und Spätmittelalter, da diese Prozesse mit dem Einwandern von deutsch-sprachiger Bevölkerung auf das ursprünglich slowenische Sprachgebiet verbunden waren. Folglich kam mit einem neuen Denotat, d. h. neuen zivilisatorischen Errungenschaften im Zusammenhang mit Stadt, Burg oder Kloster, auch der entsprechende Begriff dafür aus dem Deutschen ins Slowenische. Es handelt sich dabei um s. g. Kulturwörter, die eine Konsequenz der „Modernisierung der Lebensverhältnisse“ sind, deren Zentrum gewöhnlich die überwiegend deutschsprachige Stadt war. Diese vermittelte dem slowenischsprachigen Land den Wortschatz aus den Bereichen Kirchenleben, Verwaltung, Marktwesen und Handwerk im Rahmen des Zunftwesens (technische Terminologie, Berufsbezeichnungen).¹⁵ Neben dieser Lexik außerhalb des Grundwortschatzes wurden in beschränktem Maße auch Entlehnungen innerhalb des Grundwortschatzes (vorwiegend Modaladverbien und Partikeln) entnommen. In dieser Epoche wurde das Slowenische von deutschen Lehnwörtern sprichwörtlich überströmt.

Da vom Alt- zum Mittelhochdeutschen einige charakteristische Lautverschiebungen stattgefunden haben, unterscheiden sich die mittelhochdeutschen Lehnwörter von den althochdeutschen im Slowenischen in ihren phonetischen Eigenschaften. Die wichtigsten Lautverschiebungen im bairischen Mittelhochdeutsch und die pho-

15
Der Begriff „Kulturentlehnung“ ist z. B. in Bayer 2006: 65–68 definiert.

netischen Substitutionen von bairisch-mittelhochdeutschen Lauten im Slowenischen sind die folgenden: a) Vokale: mhd. *ī* > *ei* (um 1100) > *ai* (um 1250) → slow. *i* : *ej* : *aj* (mhd. **rīde* → slow. *rīda* : *rējda* : *rājda* ‘Wendung, Serpentine, Kurve’); mhd. *ū* > *ou* (um 1100) > *au* (um 1250) → slow. *u* : *ov* : *av* (mhd. *rūt* → slow. *rūt* : *rōvt* : *rāvt* ‘Gereut, Neuland’); mhd. bair. *a/ā* > *o/ō* (um 1200) → slow. *a* : *o* (mhd. bair. **pharrehūs* → slow. *fárovž* ‘Pfarrhaus’ : mhd. bair. *wagener* > **wogener* → slow. *bógnar* ‘Wagner’); b) Konsonanten: mhd. *šk* > *š* (um 1100) → slow. *šk* : *š* (mhd. *schaf* → slow. *škāf* ‘Bottich, Schaff’ : mhd. *schenken* → slow. *šēnkati* ‘schenken’); mhd. *pf* → slow. *p* (bis 1100) : *f* (ab 1100) (mhd. *schupfe* → slow. *šūpa* ‘Schuppen’ : mhd. *pharre* → slow. *fāra* ‘Pfarre’); mhd. *v* > *f* (um 1200) → slow. *b* : *f* (mhd. *vazzen* → slow. *bāsati* ‘hineinstopfen, laden’ : *fāsati* ‘bekommen’); mhd. *u* > *w* (um 1100) > *v* (um 1200) → slow. *v* : *b* : *v* (mhd. *wihennahten* → slow. *vēnahti* ‘Weihnachten’ : mhd. *wirt* → slow. *birt* ‘Wirt’).

Die Lehnwörter aus dem (bairischen) Mittelhochdeutsch (ca. in der Zeit zwischen 1050 und 1350 überliefert) können im Slowenischen in allen semantischen Feldern dokumentiert werden. Dabei handelt es sich nicht nur um Kulturwörter, sondern auch um Wortschatz, der die zielsprachige Lexik verdrängt. Die Lehnwörter aus dem (bairischen) Mittelhochdeutsch können in die folgenden Domänen unterteilt werden:

- a) Kirchenleben und Religion: mhd. *pharre* → slow. *fāra* ‘Pfarre’; mhd. bair. **pharrehūs* → slow. *fárovž* ‘Pfarrhaus’; mhd. bair. *pharr* → slow. *fār* ‘Pfarrer’; mhd. bair. **pharremeister* → slow. *fārmoštər* ≥ *fājmoštər* ‘Pfarrer’; mhd. *mesnære* → slow. *měžnar* ‘Mesner’; mhd. *turn* → slow. *túrən* ‘Turm’; mhd. *vrīthof* → slow. *brītof* ‘Friedhof’; mhd. fränk. *bāre* : mhd. bair. **pāre* → slow. *pāre* ‘Bahre’; mhd. *jārmak* → slow. *jarmark* ‘Jahrmak’; mhd. fränk. *bērhtnaht* : mhd. bair. *pērhtnaht* → slow. *pērnahti* ‘Fest der Epiphanie’; mhd. *wihennahten* → slow. *vēnahti* ‘Weihnachten’; mhd. *opfer* → slow. *ófar* ‘Spende für Kirche’; mhd. *bredige*,

predige → slow. *prídiga* ‘Predigt’; mhd. *wīse* → slow. *vīža* ‘Art und Weise; Singweise, Melodie’;

- b) Leben auf dem Land und in der Stadt: mhd. *grunt* → slow. *grünt* ‘Grundstück’; mhd. *gemeine* → slow. *gmājna* ‘unbebautes Land, Grundeigentum einer Gemeinde, Gemeinde’; mhd. *rūt* → slow. *rūt, rōvt, rāv* ‘Gereut, Neuland’; fränk. mhd. *burgære* > *burger* : mhd. bair. *purger* → slow. *pūrgar* ‘Bürger’; mhd. fränk. *rāthūs* : mhd. bair. **rōthous* → slow. *rōtovž* ‘Rathaus’; mhd. *schoule* → slow. *šōla* ‘Schule’;
- c) Berufsbezeichnungen und Aktivitäten: mhd. fränk. *wagener* : mhd. bair. **wogener* → slow. *bōgnar* ‘Wagner’; mhd. *mālære* → slow. *mālar* ‘Maler’; mhd. fränk. *badære* : mhd. bair. *padære* → slow. *pādar* ‘Bader, Arzt’; mhd. fränk. *becke* : mhd. bair. *peck* → slow. *pĕk* ‘Bäcker’; mhd. *rihtære* > *rihter* → slow. *rīhtar* ‘Richter’; mhd. *schuoster* → slow. *šūštar, šōštar* ‘Schuster’; spmhd. *tischler* → slow. *tīšljar* ‘Tischler’; mhd. *wirt* → slow. *bīrt* ‘Wirt’; mhd. *snīdære* > *snīder* → slow. *žnīdar* ‘Schneider’; mhd. *soldenære* > *soldner* > *solner* → slow. *žolnír* ‘Soldat’;
- d) Haus: mhd. *ziegel* → slow. *cĕgəl* ‘Ziegel’; mhd. *zwęc* → slow. *cvĕk* ‘Nagel’; mhd. *drāt* → slow. *drāt, drōt* ‘Draht’; mhd. bair. **gerust* → slow. *grūšt* ‘Gerüst’; mhd. fränk. *bant* : mhd. bair. *pant* → slow. *pānt* ‘Türband’; mhd. *trām* → slow. *trām* ‘Balken, Tram’; mhd. *ganc* → slow. *gānk* ‘bedeckter hölzerner Gang, Balkon’; mhd. *kamer(e)* → slow. *kāmra* ‘Zimmer, Stube’; mhd. *kaste* → slow. *kāšt* ‘Dachboden’, *kāšta, kášča* ‘Getreidezimmer’;¹⁶ mhd. fränk. **badstube* > *batstube* : mhd. bair. **patstube* → slow. *pāštuba, pājštva* ‘Dörrkammer’; mhd. fränk. *schībe* : mhd. bair. *schīpe* → slow. *šīpa* ‘Fensterscheibe’; mhd. *schupfe* → slow. *šūpa* ‘Schuppen’; mhd. *stēge, stiege* → slow. *štĕnga* ‘Treppe, Stiege’; mhd. *polster* → slow. *pōvštār* ‘Kissen, Polster’; mhd. **ride* → slow. *rīda, rĕjda, rājda* ‘Wendung, Serpentine, Kurve’;

16
Über die Substitution
mhd. *št* → slow. *šč* : *št*
s. Ramovš 1924: 273.

- e) Werkzeuge: mhd. *vackel* → slow. *bâkla* 'Fackel'; mhd. *furkel* → slow. *bûrklja* 'Ofengabel'; mhd. *geisel* → slow. *gâjzlja* 'Geißel'; mhd. fränk. *bühse* : mhd. bair. *puhse* → slow. *pûška* 'Flinte'; mhd. *sackel* → slow. *žákaj* 'Sack', mhd. *snuor* → slow. *žnôra* 'Schnur';
- f) Kleidung: mhd. *arssack* → slow. *âržet* 'Tasche'; mhd. *vürtuoch* → slow. *bîrtah*, *fîrtah* 'Schürze, Vortuch'; mhd. *gewant* → slow. *gvânt* 'Kleidung, Gewand'; mhd. *kittel* → slow. *kîklja* 'Rock'; mhd. *samīt*, *samāt* → slow. *žámet* 'Samt'; mhd. *sīda* → slow. *žīda* 'Seide';
- g) Geschirr: mhd. *glas* → slow. *glăž* 'Glas'; mhd. *vlasche* → slow. *fláša* 'Flasche'; mhd. *phister* → slow. *pískar* 'Topf'; mhd. fränk. *büt(t)e* : mhd. bair. *püt(t)e* → slow. *pûta* 'Bütte'; ahd. *prëssa* → slow. *prëša* 'Presse'; mhd. *rībisen* → slow. *rībež(ə)n* 'Reibeisen';
- h) Essen: mhd. *riht(e)* → slow. *rīhta* 'angerichtete Speise'; mhd. *smac*, *smach* → slow. *žmäh* 'Geschmack'; mhd. *phanzēlte* → slow. *fancelt* ≥ *fláncat* 'Straube'; mhd. *eẏzīh* → slow. *jésih* 'Essig'; mhd. fränk. *brāte* : mhd. bair. *prāte* → slow. *prāta* 'Braten'; mhd. fränk. *buter* : mhd. bair. *puter* → slow. *pûtər* 'Butter'; mhd. *rīs* → slow. *rīž* 'Reis'; mhd. *smalz* → slow. *žmälč* [žmälč] 'zerlassenes und zum Gebrauch aufbewahrtes Schweinefett'; mhd. fränk. *spëk* : mhd. bair. *spëch* → slow. *špëh* 'Speck'; mhd. *sulze* → slow. *žôlca* [žôuca] 'Sülze'; mhd. *suppe* → slow. *žúpa* 'Suppe';
- i) Kutur-, Speise- und Zierpflanzen: mhd. *heiden* → slow. *âjda* 'Buchweizen, Heidekorn'; mhd. fränk. *veige* : mhd. bair. **pfiġe* → slow. *fiġa* 'Feige'; mhd. *nagellīn*, *negellīn* → slow. *nágelj* 'Nelke'; mhd. *nëspel* → slow. *nëšplja* 'Mispel'; mhd. fränk. *buhsboum* : mhd. bair. *puhspām* → slow. *pûšpan* 'Buchsbaum'; mhd. *snit(e)louch* → slow. *žnítlah*, *šnítlah* 'Schnittlauch'; mhd. *safrān* → slow. *žafrān* 'Safran'; mhd. *salbeia* → slow. *žájbalj* 'Salbei';
- j) Körper, Körperhygiene, Gesundheit: mhd. *krage* → slow. *krágən* 'Hals'; mhd. *arzenīe* → slow. *arcnīja* 'Medikament, Arznei'; mhd. *pflaster* →

slow. *fláštár* ‘Pflaster’; mhd. *seife* → slow. *žájfa* ‘Seife’; mhd. *salbe* → slow. *žávba* ‘Salbe’;

- k) Familie: mhd. fränk. *buobe* : mhd. bair. *puobe* → slow. *pôb* ‘Bursche, Bube’; mhd. *swāger* → slow. *švāgər* ‘Schwager’;
- l) Verben: mhd. *volgen* → slow. *bōvgati* > *bōgati* ‘gehörchen’; mhd. fränk. *zoubern* : mhd. bair. *zoupern* → slow. *cōprati* ‘zaubern’; mhd. *vazzen* → slow. *fāsati* ‘bekommen’; mhd. *vēhten* → slow. *fēhtati* ‘betteln’; mhd. *rīben* → slow. *rībati* ‘reiben’; mhd. *rouben* → slow. *rāvbatī* ‘rauben’; mhd. *schenken* → slow. *šēnkati* ‘schenken’; mhd. *spot* → slow. *špôt* ‘Spott, Gespött’, *špótati* ‘(ver)spotten’;
- m) Adjektive, Modaladverbien: mhd. *valsch* → slow. *fāvš*, *fōvš* ‘falsch; neidig’; mhd. *gelich* > *glich* → slow. *glīh* ‘gleich’; mhd. *sicher* → slow. *žīhər* ‘sicher’; Sonstiges: mhd. *sleht* → slow. *žlěht* ‘böse, schlecht’; mhd. *luft* → slow. *lüft*
- n) ‘Luft’; mhd. *sūber* → slow. *žāvbər(n)*, *zāvbər* ‘schön’; mhd. *mūle* → slow. *mūla* ‘verdrießliche Miene’; mhd. bair. *tūsent* → slow. *tāvžənt* ‘tausend’.

Ähnlich wie die althochdeutschen waren und sind auch die mittelhochdeutschen Lehnwörter in der Mehrheit der slowenischen Dialekte verbreitet. Des ungeachtet wurden sie im Prozess der Standardisierung mit seltenen Ausnahmen (wie z. B. *âjda*, *bâkla*, *u-bōgati*, *figa*, *nāgəlj*, *nēšplja*, *pēk*, *prídiga*, *pūška*, *pūšpan*, *rīž*, *škāf*, *šōla*, *trām*, *žafṛân*, *žājbəlj*, *žákəlj*, *žámet*, *žōlca*) nicht in das Schriftslowenische integriert.

NEUHOCHDEUTSCHE LEHNWÖRTER IM SLOWENISCHEN

Der Entlehnungsprozess aus dem Deutschen ins Slowenische, der sich im Hoch- und Spätmittelalter gefestigt hatte, setzte sich in der modernen Zeit fort. In der neuhochdeutschen Epoche (ab ca. 1350) kamen die deutschen Lehnwörter sowohl aus der Volkssprache, d. h. aus den Dialekten, als auch aus der Schriftsprache ins Slowenische.

17

Die phonetischen Eigenschaften der einzelnen bairischen Dialekte sind in Kranz-mayer 1956 dargestellt.

Da der Umfang der neuhochdeutschen Lexik im Slowenischen enorm ist und ähnlich wie die mittelhochdeutsche Lexik, mit Ausnahme der Entlehnungen aus der Schriftsprache, die Phänomene der Hochkultur bezeichnet, in ähnlichen semantischen Feldern vorkommt, wird hier der Prozess nur an einigen Beispielen illustriert.

Volkssprachliche neuhochdeutsche Lehnwörter im Slowenischen

Die volkssprachlichen neuhochdeutschen lexikalischen Entlehnungen kamen durch direkten Sprachkontakt der Slowenisch sprechenden mit der Deutsch sprechenden Bevölkerung ins Volksslowenische, d. h. in die slowenischen Dialekte und sind für die gesamte moderne Epoche nachweisbar. Aufgrund ihrer phonetischen Eigenschaften kann man sagen, dass sie aus dem südbairischen Neuhochdeutschen übernommen wurden. Nur in einigen Fällen kann man aufgrund der Verbreitung von einzelnen Lexemen in verschiedenen südbairischen Dialekten zwischen einigen österreichisch-südbairischen Dialekten wie Kärntnerisch, Steirisch und Tirolerisch unterscheiden.

Die volkssprachlichen/dialektalen neuhochdeutschen Lehnwörter im Slowenischen weisen die phonetischen Eigenschaften des südbairischen Neuhochdeutschen, genauer die der Südkärntner Dialekte, auf. Im Vergleich zur Schriftsprache sind die wichtigsten dialektalen phonetischen Eigenschaften die folgenden:¹⁷ ahd. bair. *b-*, *d-*, *g-* > *p-*, *t-*, *k-* (dt. *Bild* : dial. *Pild* → slow. *pild*; dt. *Dusche* : dial. *Tusch* → slow. *tûš*; dt. *Gesicht* : dial. *Ksicht* → slow. *ksîht*); mhd. bair. *a/ā* > *o/ō* (dt. *schwach* : dial. *schwoch* → slow. *žboh*, *švoh*); mhd. *iu*, *ū* > dt. dial. *ai* (dt. *Feuerzeug* : dial. *Faierzaig* → slow. *fajërcajg*, *faracajg*); mhd. *ei* > *ai* > dt. dial. *ā* (dt. *teilen* : dial. *tāln* → slow. *tālati*); mhd. *ou* > *au* > dt. dial. *ā* (dt. *Baum* : dial. *Pām* → slow. *pam*); mhd. *ü/ū* > dt. dial. *i/ī* (dt. *Kübel* : dial. *Kībl* → slow. *kīblja*); mhd. *ö/ō* > dt. dial. *e/ē* (dt. *bügeln* : dial. *pögeln* > *pēgeln* →

slow. *peglati*); mhd. *ä/ā* > dt. dial. *a/ā* (dt. *Teller* : dial. *Täller* > *Taller* → slow. *táler*).

Schriftsprachliche neuhochdeutsche Fremdwörter im Slowenischen

Die schriftsprachlichen neuhochdeutschen Fremdwörter kamen aus dem Schriftdeutschen durch die s. g. Hochkultur ins Schriftslowenische. Sie sind vorwiegend für das 19. und 20. Jh. charakteristisch, als das Slowenische mittels des Deutschen die Mehrheit der europäischen Fremdwörter, die s. g. Europäismen übernahm. Die meisten dieser Wörter sind griechisch-lateinischer Herkunft. Während die volkssprachlichen neuhochdeutschen Lehnwörter im Schriftslowenischen wegen der puristischen Tendenzen im Standardisierungsprozess fast gänzlich durch weniger verbreitete einheimische slowenische Wörter oder Slawismen, d. h. durch Wörter, die aus anderen slawischen Schriftsprachen stammten, ersetzt wurden, übernahm man ab der zweiten Hälfte des 19. Jh. zahlreiche bis heute gebräuchliche schriftsprachliche neuhochdeutsche Fremdwörter ins Schriftslowenische und von da weiter in die slowenischen Dialekte. Das Schriftdeutsche war also mindestens bis 1918, teilweise aber auch bis zum Zweiten Weltkrieg die Vermittlersprache, durch die das Schriftslowenische den internationalen und sehr verbreiteten Wortschatz aus europäischen Sprachen entnahm. Das bedeutet, dass die Mehrheit der Europäismen aus dem Deutschen ins Slowenische kam (z. B. dt. *Benzin* → slow. *bencîn*; dt. *Kassette* → slow. *kasêta*; dt. *Stipendium* → slow. *štipêndija*; dt. *Vase* → slow. *váza*; dt. *Version* → slow. *vêrzija*; dt. *Viadukt* → slow. *viadûkt*; dt. *Vulkan* → *vulkân*).

ZUM SCHLUSS

Der deutsche Einfluss auf die slowenische Kultur und folglich der Einfluss des Deutschen auf das Slowenische begann in der Zeit nach dem politisch-administrativen Anschluss der alpenlawischen (altslowenischen) Fürstentümer Karantanien und Carniola an Bayern bzw. den fränkischen Staat in der zweiten Hälfte des 8. Jh. Ein Rückgang dieses Einflusses ist im zentralslowenischen Raum, nicht aber in Südkärnten und am südlichen Rand der Steiermark, die in Österreich blieben, ab 1918 erkennbar, als der Großteil des slowenischen Sprachgebiets unter die politische Administration „Jugoslawiens“ kam. Die slowenische Kultur war und ist seit mehr als tausend Jahren in engem Kontakt mit der deutschsprachigen Kultur und bis heute wird die slowenische Sprache intensiv durch die deutsche beeinflusst. Historisch betrachtet wurde stets Wortschatz aus den deutschen Dialekten, und zwar aus den südbairischen hochdeutschen Dialekten bzw. deren zeitlichen Varietäten, das sind südbairisches Alt-, Mittel- und Neuhochdeutsch, in die slowenischen Dialekte übernommen, in der Moderne, vorwiegend im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jh., aber auch aus der deutschen in die slowenische Schriftsprache. In der zweiten Hälfte des 20. und im 21. Jh. nahm der Einfluss der deutschsprachigen Kultur und der deutschen Sprache im (zentral)slowenischen Raum ab und lässt sich nun mit dem der anderen europäischen Sprachen und Kulturen, mit Ausnahme der anglo-amerikanischen Kultur und deren Globalsprache, des Englischen, vergleichen. ♡

Literatur

- BAYER, MARKUS, 2006: *Sprachkontakt deutsch-slavisch: Eine kontrastive Interferenzstudie am Beispiel des Ober und Niedersorbischen, Kärntnerslovenischen und Burgenlandkroatischen*. Berliner Slawistische Arbeiten 17. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- BEZLAJ, FRANCE, 1976, 1982, 1995, 2005, 2007: *Etimološki slovar slovenskega jezika I–V*. Ljubljana: Mladinska knjiga, Založba ZRC.
- BICHLMEIER, HARALD, 2010: Röma – Namenkundlich-sprachhistorische Anmerkungen zu einem allgemein bekannten Ortsnamen. *Das Altertum* 55 (2010). 175–202.
- BRAUNE, WILHELM, ¹⁴1987: *Althochdeutsche Grammatik*. Bearbeitet von Hans Eggers. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- BREZNIK, ANTON, 1906: O tujkah in izposojenkah. *Dom in svet* 18 (1906). 149–154. Nachdruck in: Breznik, Anton, 1982: *Jezikoslovne razprave*. Izbral in uredil Jože Toporišič. Ljubljana: Slovenska matica. 365–370.
- FURLAN, METKA, 2013: *Novi etimološki slovar slovenskega jezika: Poskusni zvezek*. Ljubljana: Inštitut za slovenski jezik ZRC SAZU, Založba ZRC.
- FURLAN, METKA, 2014: *Slovarska monografija Hildegard Striedter-Temps Deutsche Lehnwörter im Slovenischen (1963) v luči Bezlajeve kritike (1964) – petdeset let pozneje*. *Jezikoslovni zapiski* 20/1. 25–42.
- GRAFENAUER, IVAN, 1923: *Naglas v nemških izposojenkah v slovenščini (Donesek k zgodovini slovenskega naglasa)*. *Razprave Znanstvenega društva za humanistične vede v Ljubljani* 1. Ljubljana. 358–391.

- HOLZER, GEORG, 2008: Slavisch-deutsche Lautgeschichte im österreichischen Kontaktbereich. In: *Namenkundliche Aufsätze. Innsbrucker Beiträge zur Onomastik 4*. Wien: Praesens Verlag.
- JAZBEC, HELENA, 2007: *Nemške izposojenke pri Trubarju: na primeru besedila Ena dolga predgovor*. *Linguistica et philologica* 17. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KIPARSKY, VALENTIN, 1934: *Die gemeinslavischen Lehnwörter aus dem Germanischen*. *Annales Academiae scientiarum Fennicae*, B XXXII, 2. Helsinki: Druckerei der Finnischen Literaturgesellschaft.
- KLUGE, FRIEDRICH, ²³1999 (¹1883): *Etymologische Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- KOS, MILKO, 1955: *Zgodovina Slovencev od naselitve do petnajstega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KÖNIG, WERNER, ¹²1998 (¹1978): *DTV-Atlas: Deutsche Sprache*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- KRANZMAYER, EBERHARD, 1956: *Historische Lautgeographie des gesamt-bairischen Dialektraumes*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- LEXER, MATTHIAS, ³⁸1992: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*. Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft Stuttgart.
- MIKLOSICH, FRANZ, 1867: *Die Fremdwörter in den slavischen Sprachen*. Wien: Kaiserlich-königliche Hof und Staatsdruckerei.
- PAUL, HERMANN, ²⁴1989: *Mittelhochdeutsche Grammatik*. Überarbeitet von Peter Wiehl und Siegfried Grosse. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- PRONK-TIETHOFF, SASKIA, 2010: Semantička polja germanskih posuđenica u praslavenskoj. *Rasprave instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 36/2. 317–327.

- PRONK-TIETHOFF, SASKIA, 2012: *The Germanic loanwords in Proto-Slavic: Origin and accentuation*. Leiden: Rodopi.
- RAMOVŠ, FRAN, 1924: *Historična gramatika slovenskega jezika: II. Konzonantizem*. Ljubljana: Znanstveno društvo za humanistične vede v Ljubljani.
- RAMOVŠ, FRAN, 1936: *Kratka zgodovina slovenskega jezika I*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- SCHÜTZEICHEL, RUDOLF, ⁵1995: *Althochdeutsches Wörterbuch*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- SHEVELOV, GEORGE Y., 1964: *A Prehistory of Slavic. The Historical Phonology of Common Slavic*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- SIATKOWSKI, JANUSZ, 2004: *Studia nad wpływami obcymi w Ogólnosłowiańskim atlasie językowym*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej.
- SIATKOWSKI, JANUSZ, 2005: *Słowiańskie nazwy wykonawców zawodów w historii i dialektach*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej.
- SNOJ, MARKO, ²2003 (¹1997): *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Modrijan.
- SNOJ, MARKO, 2005: O prevzetih besedah, tujkah in izposojenkah. *Slovenski jezik / Slovene linguistic studies* 5. 113-122.
- STRIEDTER-TEMPS, Hildegard, 1963: *Deutsche Lehnwörter im Slowenischen*. Wiesbaden: Otto Harrssowitz.

- ŠEKLI, MATEJ, 2012: Notranja delitev neprevzetega in prevzetega besedja v praslovanščini. In: Stankovska, Petra, Wtorkowska, Maria, Pally, Jozef (Hrsg.): *Individualna in kolektivna dvojezičnost*. Slavica Slovenica 1. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 369-381.
- ŠEKLI, MATEJ, 2014: *Primerjalno glasoslovje slovanskih jezikov 1: Od praindoevropščine do praslovanščine*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- ŠEKLI, MATEJ, 2015: Pomenska polja nemških izposojenk v slovenščini. *Jezikoslovani zapiski* 21/2. 31-44.
- ŠTIH, PETER, SIMONITI, VASKO, 2009: *Na stičišču svetov: Slovenska zgodovina od prazgodovinskih kultur do konca 18. stoletja*. Ljubljana: Modrijan.
- Wörterbuch der bairischen Mundarten in Österreich 1(-4), 1963(-1998)*: Bearbeitet von Viktor Dollmayr und Eberhard Kranzmayer. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Summary

The German influence on Slovenian culture and, consequently, the influence of the German language on Slovenian started in the period after the political administrative annexation of the Alpine Slavic (i.e. Old Slovenian) principalities of Carantania and Carniola to the duchy of Bavaria resp. to the Kingdom of the Franks in the second half of the 8th century. This influence began to diminish in the central Slovenian area after 1918 when the majority of the Slovenian language territory was integrated into the Yugoslav political frame. However, this was not the case in South Carinthia and on the southern margins of Styria, which remained in present-day Austria. Thus, Slovenian culture, including the language, had been heavily influenced through contact with the German-speaking culture for more than a millenium. The borrowing of words from dialect German into dialect Slovenian mainly progressed from the South Bavarian variant of High German and its chronolects (i.e. Old, Middle and New South Bavarian High German). In the 19th and in the first half of the 20th century borrowing into Standard Slovenian was additionaly based on Standard German. Since the second half of the 20th century the influence of the German-speaking culture and the German language has been much reduced in (Central) Slovenian area and can be compared to the influence of other European languages and cultures except for the global Anglo-American culture and its global English language.

Matej Šekli

Matej Šekli graduated from the Faculty of Arts, University of Ljubljana (Comparative Slavic Linguistics, Slovenian Language and Literature, 2001), where he also received his doctoral degree in linguistics in 2007. He currently teaches comparative Slavic linguistics at the Department of Slavic Studies and the Department of Slovenian Studies, Faculty of Arts, University of Ljubljana. He is also a research fellow at the Fran Ramovš Institute of the Slovenian Language, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana. His research interests span a wider range of topics in comparative Slavic linguistics, Slovenian historical grammar and dialectology, Slovenian onomastics, and contact linguistics. He is the author of two monographs: Zemljepisna in osebna lastna imena v kraju Livek in njegovi okolici 'Geographical and personal proper names in Livek and its surrounding area' (2008) and Primerjalno glasoslovje slovanskih jezikov 1: Od praindoevropsčine do praslovanščine 'Comparative phonology of the Slavic languages 1: From Proto-Indo-European to Proto-Slavic' (2014), and a co-author of two linguistic atlases: Slovenski lingvistični atlas 'Slovenian Linguistic Atlas', and OLA (Общеславянский лингвистический атлас 'Slavic Linguistic Atlas').

■■■■■

Словари Амброджо Калепино и Памвы Беринды: между Византией и Ренессансом

■■■■■

В статье рассматриваются проблемы развития восточнославянской лексикографии XVII века в связи с достижениями западноевропейской лексикографии. Анализ произведен на материале двух словарей, которые с известной полнотой характеризуют состояние лексикографических практик двух культурных ареалов – католического и православного. Обнаружены точки соприкосновения между словарями А. Калепино и П. Беринды в плане функционального предназначения, в то время как в плане культурных ориентаций их векторы отображают специфику каждого из культурных ареалов.

А. КАЛЕПИНО, П. БЕРИНДА, СЛОВАРЬ,
ИСТОРИЯ ЯЗЫКОЗНАНИЯ

The article discusses the problem of XVII c. Eastern Slavonic lexicography in connections with achievements of Western European lexicography. Analyzes was undertaken on the basis of two dictionaries, which with certain completeness characterize state of the lexicography in two cultural areas – Catholic and Orthodox. Some close parallels were discovered between the dictionaries of A. Calepino and P. Berynda in their functional targets, while their cultural orientation reflects specificity of each distinctive cultural area.

A. CALEPINO, P. BERYNDA, DICTIONARY,
HISTORY OF LINGUISTICS

Высокая филологическая культура Западной Европы XV-XVII веков была ответом на необходимость взаимопонимания, ведь мир стал открытым к поискам собеседников на всех континентах. Многие филологические работы того времени до сих пор имеют не только историко-культурную, но и прямую научную ценность, как текстологическая критика Л. Валлы, Эразма Роттердамского, издания Альда Мануция. В круг интереса гуманистов попадают языки, все более отдаленные от очагов зарождающейся науки в географическом и типологическом плане. Первенство в плане издания европейских грамматик и словарей принадлежит афразийским (иврит, сирийский, арабский, коптский) и тюркским (староосманский) языкам, но за ними последовали многие другие уже индоевропейские языки, в том числе и славянские. Именно на этом фоне многоязычной ренессансной культуры следует рассмотреть интересующий нас вопрос: что типологически общего и разного между самыми репрезентативными лексикографическими трудами XVI-XVII веков, каковыми для Западной Европы являлся словарь А. Калепино, неоднократно переиздававшийся, а для Восточной – словарь Памвы Беринды, который на протяжении нескольких столетий был незаменимым пособием для читающих старославянские тексты – им пользовались даже в XIX веке (Горецкий 20).

Словарь латинского языка А. Калепино был впервые издан в 1502 году. Изначально он был толковым латинско-латинским словарем (Calerino). Но на протяжении XVI в. он неоднократно переиздавался, обогащаясь все новыми языками. В конце того же века слова в этом словаре переводятся уже на десять языков. Собственно, на его переиздании 1590 года («Словарь одинадца-

ти языков») мы преимущественно и сосредоточимся, ведь оно выступает как *summa* лексикографических практик Ренессанса.

Латинский реестр переизданий практически не отличается от его первых изданий. В его словнике есть преимущественно нарицательные имена, так как словарь А. Калепино издавался в одном переплете со «Словарем собственных имен» К. Геснера (Gessner).

Одно из главных правил герменевтики – это понимать целое, исходя из его составных частей. Поэтому попробуем истолковать природу возрожденческого словаря, исходя из структуры его отдельных статей, и наоборот. Таким образом мы можем прийти к целостному пониманию лингвистических идей составителей словаря.

Рассмотрим детально строение словарной статьи на примере леммы *musica* – это понятие достаточно абстрактно, чтобы в его описании выразились культурные ориентиры составителя, и достаточно типично, чтобы структура статьи следовала принятому в словаре А. Калепино шаблону. Тогдашнюю нерегулярную орфографию европейских языков и оригинальные условные сокращения (квадратные скобки, знак нового раздела статьи ¶) сохраняем.

Musica, ae, & Musice, ces, f.p. Scientia canendi, una liberalium artem quae vim et rationem canendi demonstrat.

[GALL. *Musique.* ITAL. *Musica.* GERM. *Die Kunst artlich und wol zu singen.* HIS. *El arte de la para cantar.* POLON. *Musica, spiewannie.* ANG. *Musick.*]

Haec apud Graecos tanti olim fuit, ut idem musici et vates, et sapientes iudicarentur. Cuius scientiae quum se imperitum Themistocles confessus est (ut inquit Cicero) indoctior habitus est.

1
Перевод с
латыни наш.

¶ Musicae appellatione (inquit Budaeus) prisci humanitatem literarum significabant: in qua ingenuos homines docebant etiam contemnere animumque recreare. Recentiores vero ad numerorum modulationem hoc verbum transtulerunt quia musica velut ludus animi est, et a curis vexati requies.

Musica, arum, Cic. 1. de Orat. Quis musicis, quis huic studio literarum quod profitentur ii qui Grammatici vocantur penitus se dedit, quin, etc. Idem 5. Tusc. musicorum vero perstudiosum accepimus (Calepino 970).

Музыка (формы в именительном и родительном падежах).

Женский род. Наука пения, одно из свободных искусств, которое открывает способы и возможности пения.

(«Культурологический комментарий» – Н.Н.)

У греков так водилось, что музыканты, поэты и мудрецы считались равными. Когда Фемистокл сознался, что не обучался музыке, то его считали не достаточно образованным, как говорит Цицерон.

(«История использования слова» – Н.Н.)

¶ Существительное музыка (как говорит Будаеус) обозначал старинные гуманитарные науки, которыми свободнорожденных людей учили пренебрегать или же просто развлекаться ими. Современные ученые придали этому слову другие значения, ибо музыка – это вроде бы игра души и отдых от забот.

(«Примеры из классиков» – Н.Н.)¹

— Цитаты из Цицерона.

Таким образом, статья имеет следующее строение: слово; его перевод на разные языки; культурологический и исторический, в современном понимании, комментарий; история значений слова;

примеры из классиков. Примечательно, что лингвистический материал занимает минимальное место в этой статье и состоит только из общей грамматической характеристики вначале и некоторого экскурса в историю семантики в конце.

Как видим, латинское слово не всегда переведено точным эквивалентом в новоевропейских языках. Так, для немецкого и испанского языков даны описательные переводы. Становится понятным, что латинский язык был как бы универсальной сеткой значений, которая накладывалась на новоевропейские языки. При появлении семантических лакун в сравнении с латинским языком активизировался процесс словообразования.

Культурологический и исторический комментарий статьи показывает, насколько синкретической была суть словаря А. Калепино. Ориентация на энциклопедичность, которая превалировала в словарях византийского времени (например, в Суде), в итальянском ренессансном словаре уже в большей степени сопряжена с филологическим комментарием. Но все равно лексикограф как бы обходит слово с разных сторон, характеризуя его с разных точек зрения, стараясь дать как можно больше возможных сфер его семантики. Этот принцип напрямую соответствует теории М. Фуко о ренессансной эпистеме, которая базировалась главным образом на аналогии.

Цель объединения одиннадцати языков в одном словаре можно объяснить в нескольких плоскостях. Практическое объяснение довольно очевидно – словарь использовался как одно из учебных пособий в процессе воспитания молодого человека Ренессанса, мог быть полезен купцам, путешественникам и вообще городской элите. Однако намного удобнее было бы пользоваться в путешествиях менее громоздкими изданиями для одного или двух-трех языков

(в издании, которым мы пользовались, словарь был очень тяжелым – в путешествии он был бы чрезвычайно громоздок). Действительно: для собственных нужд иногда составляли выдержки из этого словаря, примером одного из таких был т.н. «Гептаглот» (Свобода). В основу латинского реестра первого японского словаря тоже был положен латинский словник словаря А. Калепино (Kishimoto).

Кажется, что существенным поводом для составления такого объемного словаря с переводом латинских слов на одиннадцать языков были какие-то соображения (пусть и не до конца осознанные самими составителями) более абстрактного, мировоззренческого плана.

Скорее всего перед нами еще один пример поисков универсального языка Ренессанса. Ведь ряд слов после латинского слова-леммы давал как-бы стереографический образ понятия в цельности его языковых акциденций. Не зря, где это возможно, составители указывают и древнееврейский перевод, как бы показывая истоки семантики слова (ведь древнееврейский долгое время считался языком Адама). Например, под леммой *Deus* «Бог» приводятся любопытные рассуждения о том, что исконная форма этого слова отображена во всех словах новейших языков, а именно – они четырехбуквенны, как сакральный тетраграмматон (Calerino 430).

Таким образом, словарь А. Калепино в своих позднейших переизданиях был своеобразным преодолением *confusio linguarum* и наглядно иллюстрировал, «каким образом во всем разнообразии способов выражения возникает то же единство мысли и языка» (Гадамер 373). В то же время он воплощал мечтания об универсальном языке, которое витало в воздухе со времен Раймонда Луллия (Эко).

Особенно интересна роль латинского языка в этом словаре. Латынь здесь – не просто язык науки. Она – универсальный код, который позволяет «свести значения к исконному единству» (Шлейермахер 78). В то же время функции латыни полностью соотносимы с языком-посредником современного машинного перевода: зная перевод слова своего родного языка на латынь, его можно перевести на любой из одиннадцати языков.

Словарь одиннадцати языков был только одним из проявлений общеевропейской тенденции к многоязычности. Иными воплощениями той же тенденции были библейские полиглотты (издания оригиналов и древних переводов библейских книг) – Комплутенская полиглотта и *Biblia Regia*. Они, как и многоязычный словарь, пробуждали в читателе ощущение того же «сверхсловесного» единства смысла и его разнообразного языкового воплощения, или же, словами Шлейермахера, помогали «найти истину, совершенное единство слова» (Шлейермахер 79).

Двадцатые годы XVII века были очень плодотворны для трёх народов, которые составляли ядро Речи Посполитой: в Вильне выходит «Словарь трёх языков» (польский, латинский, литовский) К. Ширвида (1629), в Кракове – «Тезаурус польско-латинско-греческий» Г. Кнапского (1621), в Киеве появляется «Лексикон славеноросский и имен толкование» Памвы Беринды (1627).

Как видно даже из набора языков, словари Г. Кнапского и К. Ширвида были сориентированы на ренессансные словари, то есть на классическую античную старину. И литовский, и польский словари уже преимущественно переводные.

Именно на их фоне лучше видно своеобразие «Лексикона» П. Беринды. В его словаре перевод церковнославянского слова на «простой» (староукраинский) язык только изредка сопровожда-

ется греческим или латинским эквивалентом (и то в кириллической графике). Примеры, использованные в словаре П. Беринды – только из Библии.

Это полностью соответствует идеологическим основаниям работы лексикографа: по его мнению, церковнославянский язык «трудности многие в понимании темных слов в себе имеет, из-за чего и старая церковь российская многим собственным сынам в пренебрежение приходит» (Беринда 3).

Такая типология появления словарей характерна и для других христианизированных народов Европы. Например, первыми грузинскими словарями были словарь непонятных слов из Псалтири и перевод греческого словаря имен собственных (Утургаидзе 258).

Однако, несмотря на свою идеологическую основу, словарь Памвы Беринды хотя бы опосредствованно примыкал к ренессансной традиции многоязычных словарей, ведь сам лексикограф говорит, что часто пользовался лингвистическим аппаратом, изданным как приложение к антверпенской *Biblia Regia*: «Пребываая, любомудрый читатель, в доме благочестивого пана Ф. Балабана, мужа мудрости, книг божественных и их знатоков покровителя, видел я, что в его библиотеке было много книг, и (среди них – Н.Н.) Библию святую пятью языками (Беринда 243).

Рассмотрим словарную статью мысль, ведь нас интересует, как именно структурировалась словарная статья, объясняющая абстрактное понятие – именно при описании концептуальных слов (как, например, рассмотренная выше статья музыка со словаря А. Калепино) должны были со всей полнотой проявиться мировоззренческие установки составителя. Лексикограф различает три значения этого слова, которые дает в отдельных статьях. Остановимся на третьей из них.

(Определение – Н.Н.)

Мисль: помишленє, подобаньє. Яко наприклад: к мысли кому учинити що, маєт відати, що ся пану подобает и що єму смакуєт.

Помишленіє, предсаявляє мисльноє, умислу приложіне до якої речі.

Розмова, мова, рахованьє. Баченє, замкненє, памятанє.

(Пример из Библии – Н.Н.)

Послание к Евреям, 4: 12 (Беринда 66).

Итак, сравнение вышеприведенной статьи П. Беринды со структурой статьи словаря А. Калепино показывает, что их функции были довольно сходны: дать читателю основу образованности, как её понимали составители. Однако для П. Беринды древностью, на которой зиждилась образованность, была церковная история, а для составителей многоязычного словаря на основе составленного А. Калепино словаря латинского языка таковой основой была античная культура. Типологически П. Беринда намного ближе к византийским словарям, чем его современники – К. Ширвид и Г. Кнапский.

Процесс формирования словаря современного типа можно определить как постепенное освобождение от синкретизма, которое повлекло за собой ограничения информации о слове, приводимой в словаре. Только с появлением словарей нового типа, например, этимологических, в лексикографии опять появилась потребность в использовании похожего синкретического подхода к составлению словарной статьи: ведь кроме лексического материала, этимологический словарь подает и историю семантики, а иногда и элементы энциклопедической статьи. Этот процесс говорит о цикличности явлений культуры и о том, что синкре-

тический и мировоззренческий компонент в словаре и сейчас является очень ценным. Именно поэтому словари XVI–XVII вв., рассмотренные в этой статье, сохраняют свою актуальность не только как филологический труд, но скорее как многогранное выражение мировоззрения эпохи его создания. ♡

Literature

- CALEPINO, AMBROGGIO, 1590: Ambrosii Calepini dictionarium undecim linguarum. Basileae: S. Henricpetri.
- GESSNER, CONRAD, 1590: Onomasticon propriorum nominum. Basileae: S. Henricpetri.
- KISHIMOTO, ЕМІ: The Transfiguration of the European Polyglot Dictionary of Calepino in Japan: Dictionarium Latino-Lusitanicum ac Japonicum (1595). <http://www.ub.uio.no/uhs/sok/fag/RomSpr/mislingbrasil/ponencias/abstractkishimoto.pdf> (last retrieved in 2009)
- БЕРИНДА, ПАМВО, 1961: Лексикон славенороскій. Київ: Наукова думка.
- ГОРЕЦЬКИЙ, П. Й., 1963: Історія української лексикографії. Київ: Видавництво АН Української РСР.
- ГАДАМЕР, ГАНС-ГЕОРГ, 2000: Істина і метод. Основи філософської герменевтики. 1. Київ: Юніверс.
- СВОБОДА, В., 1956: Слов'янська частина оксфордського Гептаглата. Вінніпег: Українська вільна академія наук.
- УТУРГАИДЗЕ, Ф. Г., 1991: Грузинская лингвистическая мысль в эпоху средневековья. В книге: П. Беринда. История лингвистических учений. Позднее средневековье. Ред. А. Десницкая, С. Кацнельсон. Санкт-Петербург: Наука. 255–263.
- ШЛЕЙЕРМАХЕР, ФРИДРИХ, 2004: Герменевтика. Санкт-Петербург, Европейский дом.
- ЭКО, УМБЕРТО, 2007: Поиски совершенного языка в европейской культуре. Санкт-Петербург: Alexandria.

Summary

The article deals with two most wide spread and long used dictionaries of the Western and Eastern Europe: Ambroggio Calepino's dictionary with further additions (the version analyzed here was published in 1590) and Pamvo Berynda's lexicon (1627). Both of them should be regarded not only as philological works, but also in their cultural dimensions as an embodiment of the ideology in wide sense. Dictionary reflects mentality and outlook as deeply as any literary work does it. Therefore, the structure of the article and the information about the word given in it can lead us to conclusion about cultural orientations of the compiler(s). Ambroggio Calepino's dictionary with translations of the Latin words into eleven languages represents polyglotism, which was provoked by cultural and trade contact. But still its compilers might have bear in mind the Renaissance idea of universal language that was in fashion since Raimond Lull. But their main target was to supply readership with compendium of the literacy, based on the Greco-Roman antiquity. Pamvo Berynda's lexicon was also mainly educational in its foundation, but its cultural vector was directed to the Orthodox Church literacy.

Назарий Анатольевич Назаров

Главный редактор журнала «Мова та історія» («Язык и история», Киев), аспирант Института филологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко. В 2013 окончил магистратуру Национального университета «Киево-Могилянская академия» (дипломная работа «Рецепция древнегреческой драмы в украинском, польском и русском модернизме»). Автор монографии «Теоретичні

засади та принципи української етимологічної лексикографії» (Київ, 2013). В собственных переводах с древних (шумерский, древнегреческий) и новых (новогреческий, польский и др.) языков издал поэтическую антологию «Сади Адоніса» (Київ, 2015). Автор семиотических новел о природе языка «Мовчазні мови» (Київ, 2015). Научные статьи (более 150) напечатаны в Украине, России, Бельгии, Франции, Греции, Болгарии, США, Венгрии.

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

SLAVICA TERGESTINA volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at www.slavica-ter.org. All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204.

SLAVICA TERGESTINA is indexed in *The European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS)*.

ISSN 1592-0291

16



9771592029007