

# Zhody poetiky Básní Jána Kollára s poetikou Spevníka Francesca Petrarca

(K 700. výročiu narodenia F. Petrarca a k 150. výročiu smrti J. Kollára)\*

PAVOL KOPRDA, Filozofická fakulta UKF, Nitra

Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava

Spevník (*Canzoniere* alebo *Rerum vulgarium fragmenta*) Francesca Petrarca (1304 – 1374) je prvým dielom modernej poézie v tom zmysle, že vyjadruje vnútorný nepokoj ako danosť, ktorá sa nedá odstrániť a s ktorou sa človek musí naučiť žiť. V čase zrodu romantickej vnímavosti sa preto pociťovala potreba napodobovať výrazové formy, postupy a obsahy Spevníka. Neexistoval však jeho úplný preklad v slovenských jazykoch ani v nemčine. Prvé nemecké vydanie vyšlo šťastnou zhodou okolností práve v čase, keď bol v Jene na štúdiách Ján Kollár: „*V rokoach 1818 – 1820 sa objavil s niekoľkostoročným oneskorením proti iným krajinám úplný preklad Spevníka pod vedením Karla Forstera*“.<sup>1</sup>

Petrarcov *Spevník* bol prvým dielom, ktoré sa zaoberalo substitúciou historického času poéziou. Teda Kollár v Jene študoval Spevník ako premenu kategórií vonkajšej kultúry na jej literárne vyjadrenia. Hlavnou charakteristikou takej premeny je, že vytvára komunikateľný obsah zo sveta, ktorý nepozostáva zo slov, a skrze námahu premeny získava ľudskú mohutnosť ten, kto premenu vykonal. Tým sa posilňuje osobnostná autorita tvorcu, básnika, čo bolo v modernej poézii podmienkou. Modernosť zdôrazňuje fakt, že ústredné postavenie v poézii má úsilie o premenu kategórií vonkajšej kultúry na substituované literárne vyjadrenia. Ide o kritiku, o zvnútornenie klišéových sémantizácií sveta ich premenou, v konečnom dôsledku o to, aby sa dostali cez literárnu premenu naspäť do kultúrneho obehu v zmenenej podobe autority básnického slova. Premena je námaha a ňou si básnik buduje postavenie.

Predmetom poézie sa stal problém dôveryhodnosti, dostatočnosti substitúcie (v tomto prípade náhrady lásky poetickým výrazu). Na dôveryhodnosti substitúcie je odvtedy založené aj literárne nadväzovanie. Tým mení povahu aj medziliterárnosť, dostáva ráz hľadania dôveryhodnej intertextuality, a má ho dodnes. Nikto si neosvojil Petrarcovo transformačné chápanie poézie tak nezľahčujúco ako Kollár v zbierke *Básně* (1821). Nezľahčeným obrazom trýzne transformačnej práce vzniká portrét umelca ako psychologicky pravdivéj postavy, teda aj etickej autority. Kollár dosiahnutú autoritu využil tak, že

\* Štúdia vznikla ako jeden z výstupov úlohy medzinárodnej výskumnej spolupráce SAV a talianskeho Národného výskumného strediska (CNR) na roky 2001 – 2003, ktorá má názov *Vnímanie historického času v diele F. Petrarca*, L. Ariosta, T. Tassa, G. Galileiho a P. Sarpího. Zodpovedným vedúcim úlohy za slovenskú stranu je autor štúdie, za taliansku stranu je zodpovedným riešiteľom úlohy prof. Pasquale Guaragnella z Univerzity v Bari.

<sup>1</sup> Cesare CASES: *Il sonetto in Germania e le prime traduzioni*. In: *Traduzione e tradizine europea del Petrarca. Atti del III convegno sui problemi della traduzione leteraria*. Monselice, 9 giugno 1974. Antenore, Padova 1975, s. 76: "Dieci anni dopo, nel 1818 – 20, con ritardo di secolo rispetto ad altri paesi, appare la prima traduzione completa del *Canzoniere* a cura di Karl Forster." (s. 76)

sonety povkladal do prvých troch spevov Slávy dcery. Tým preniesol osobnostnú autoritu do autority slovanskej kultúry. Slovanské medziliterárne spoločenstvo ako zložitý model rovnomerného vývoja sa obnovuje recepciou – adaptáciou, čiže je založené na opätovnom nachádzaní literárneho vyjadrenia schopného obnoviť sociálnu vzájomnosť, pocit rovnomerného vývinu (podľa F. Wollmana „slovesnosti“). Pritom čerpá najmä z literatúry a kultúry Stredomoria. Tak sa stalo i v tomto prípade. Slávy dcera je vo svojom osvojení Petrarca obnovou slovanskej „slovesnosti“ a zároveň dielom svetovej literatúry. Kollár vedel v Básňach ukázať, že preňho premena kultúrnej reality na literárny výraz nie je rutina, ale že v nej sa rodí dôveryhodná osobnosť s právom zaujímať postoje, hodnotiť.

Petrarca žil v období takzvanej jesene stredoveku, keď vzniklo z rozličných prameňov laické vedomie, teda intelektuálna vrstva. Bol zakladateľom humanitnej časti obce intelektuálov, ktorá sa pokúšala oživiť vzormi z latinskej antiky také silné sociálne postavenie kresťanskej kultúry, aké mala v stredoveku. Kresťanský latinský stredovek predpokladal, že dejiny sa utvárajú od stvorenia sveta až do konca ako čínorodé opakovanie osobných hľadání cesty k spásu, na základe princípu slobodnej vôle. Dejiny sa počas avignonského obdobia pápežstva 1308 – 1377 prestali chápať ako individuálne opakovanie hľadania cesty k spásu, teda zanikla kultúra „božieho mesta“ (Augustín: *De civitate Dei*). Petrarca latinštinu, ale aj Spevník, treba vnímať na historickom pozadí vzniku netrascendentného „ľudského mesta“, na pozadí rozdvojenia životnej praxe a voľakedajšieho ideálu kresťanského sveta ako sociálnej sily. Petrarca asi v roku 1343 pri písaní diela *De secreto conflictu curarum mearum* (skrátene *Secretum*, Tajný svár mojich duševných útrap) reflektoval v svetle augustinizmu svoje dovtedajšie básne (z terajšieho Spevníka ich vtedy existovalo asi 80) a predsavzal si z nich urobiť kompozíciu, z mikrotextov makrotext, ktorý by sa usiloval zosúladiť laické zmyslové hodnoty so stredovekým ideálom. Teda prijal výzvu doby, podujal sa na ťažko uskutočniteľné.

Novú laickú kultúru nevytvárali len humanisti, ale aj intelektuáli aristotelovci (averroisti) a prírodovedci (baconovci). Títo všetci videli v ľudskom rozume nového orientátora na ceste dejinami. Petrarca si predsavzal, že túto intelektuálnu domýšľavosť donúti ísť tesne po boku viery. Urobil to tak, že podsunul pod patronát rozumu ľudské emotívne správanie, tzv. štyri hlavné necnosti, a najmä únavu duše (*aegritudo*, *accidia*). Ak chce intelekt dokázať svoju zvrchovanosť, nech preukáže, ako dokáže človeka viesť v hraničných situáciách. Bola to Petrarca imanentná akcia (zapojenie imanentna do transcendentna): všetky skladby Spevníka až po kancónu CXIX (1343) vykresľujú nedostatočnosť intelektu spoľahlivo viesť človeka v týchto stavoch, no zároveň človek (tu zaľúbený Petrarca, na ktorom sa vykonáva experiment) dosahuje svojím básnickým výtvorom akúsi zvyškovú hrdosť, niečo mu umožňuje, že sa napriek potácaniu a útrapám dokáže držať na nohách. Táto zvyšková hrdosť poetického pôvodu je hraničná hodnota medzi intelektom a askézou, ktorá sa už dá nazvať aj individuálnou cestou k spásu, humanistickou obdoba „božieho mesta“. Preto sa Petrarca model občas volá „tretia cesta“.

Petrarca je dôležitý pre romantizmus a všeobecne pre modernú literatúru. Je totiž prvým básnikom kresťanskej epochy, ktorý nestavia rozumové ani transcendentné hrádze proti času, ale necháva čas vykonávať na človeku svoje dielo skazy (sonet XII *Se la mia*

*vita da l' aspro tormento*; Ak v tvrdom boji život nepoddá sa – K. Strmeň). Aj keď sú v Spevníku pokusy o všetky tri hrádze proti času, prevažuje nad nimi štruktúra, tušená celistvosť zbierky, sloboda čítať zbierku ako veľkú syntagmu, kompozíciu nepriamych odkazov. To mení bolesť z plynutia času na bohatstvo ducha ako odškodné za odplavené hodnoty, pričom toto odškodné sme si pripravili sami. Kým Dante len ilustroval Tomáša Akvinského, teda bral ako samozrejmosť, že jedni obsiahnu božiu milosť, kým iní sa dostanú do pekla, Petrarca si dal za cieľ vytvoriť takú kultúru, v ktorej by sa láska k stvoreným veciam (k Laure), hoci nemá spásnu moc, chápala ako hodná božej milosti. Bol si vedomý, že sa to musí podariť, lebo svet sa jednoducho točí na láske, ktorá nie je spásna, ale napriek tomu nás aspoň vyťahuje z prachu: (XII, v preklade K. Strmeňa) „... verím... že... tá rana v srdci sa mi zacelí pod šeptom vašich prineskorých vzdychov“ – „non fia ch'almen non giunga al mio dolore / alcun soccorso di tardi sospiri“<sup>2</sup>. Systém západnej poézie je z veľkej časti realizáciou Petrarcom urobeného programu začlenenia imanencie do transcendentie, jej zdôveryhodnenia voči životu založenému na viere.

Problém osvojenia Petrarcu spočíva aj v tom, že jeho poézia je dualistická, analytická, je v nej jasne vyčlenený výraz, ktorý pomenúva jasný obsah, ako keby bola prózou – no zároveň má v sebe pridanú ekvivalenciu, ozvláštnenie, v tom, že vytvára náladu, „opantáva“, ako keby bola zároveň plnohodnotným symbolizačným gestom. Pred Petrarcom takáto symbolizačná funkcia konkrétnosti neexistovala. Poézia, ktorá má symbolizačnú funkciu, uznáva, že referent je transcendentné súcno, a teda k jeho prisvojeniu sa ľudská komunikácia nemôže technicky dopracovať. Preto zastupuje sebou referenta, nepomenúva ho. Spomeňme si na Mukařovského teóriu, že umelecký výraz sa substituuje za kultúrnu realitu. Vďaka obchádzaniu pomenovania predmetu (ktorým môže byť pokoj, mier duše) sa stáva postavenie poézie vznešeným. Výraz Petrarcových básní je analytický, konkrétny, no napriek tomu je vznešený, lebo sa oslobodzuje od priamej väzby na predmet, ako keby závisel viac od kultúry vyjadrovania ako od predmetu. Môžeme to vyjadriť aj obrátene: keďže je výsledný pocit z Petrarcových básní vznešený, básnik získava slobodu formulovať verše ako vety, hovoriť miesto provensálskych a stilnovistických klíšé a zaklínadiel obsahy bežného ťažkého života. Zároveň sa musí tým viac starať, aby nezradil povinnosť ustavične udržiavať báseň ako vznešenú svojou schopnosťou zastupovať sebou, teda svojimi odstupovými technikami, nepomenovateľný predmet. Práve tento *pocit postavenia básne* je predmetom básne. Je to niečo nové proti chápaniu diela ako realizácie stredovekých estetík, poetiky mágie od provensálcov po stilnovistov, anakreontského hedonizmu a jeho arkadických odnoží, čiastočne i klasicizmu. Symbolizačnú funkciu konkrétna vedľa pochopiť doby, ktoré sa usilujú o prechod k modernosti čiže substitučnosti poézie. V čase Strmeňovho a Mihálikovho<sup>3</sup> prekladu bola substitučná funkcia poézie súkromnou vecou naturelu prekladateľov, zato v rokoch 1817 – 1820 šlo o celoeurópsky program. Kollárových osemdesiatšesť petrarcovských zneliek treba chá-

<sup>2</sup> Francesco PETRARCA: *Vavrín. Výber z lyriky*. Preložil Karol Strmeň. C. d. Prekladateľ však „*tardi sospiri*“ pochopil ako vzdychy Laury. Sú to vzdychy Petrarca nad chladom Laury v mladých rokoch, vzdychy (čiže básne), ktoré sú duchovne obohacujúce.

<sup>3</sup> Francesco PETRARCA: *Sonety pre Lauru*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1968.

pať ako napísaných v tejto dobe vyakcentovanej potreby substitučnosti a zároveň konkrétnej výrazu. Vyšli roku 1821 v Prahe ako Básňe Jana Kollára. Dalších dvanásť zneliek Metternichova cenzúra pre slovanský obsah neprepustila.

Kým nemecká ani iná recepcia Petrarca sa v učebniciach, teóriách a dejinách modernej medziliterárnosti (svetovej literatúry) nespomína, Slávy dcera sa objavuje ako svetový príklad, že medziliterárne nadväzovanie je forma, ktorou kultúry obnovujú svoj život (napríklad v úvode Guillénovej učebnice medziliterárnosti)<sup>4</sup>. Kollárov petrarkizmus má aj ten význam, že Kollár mohol vďaka osvojeniu vzoru básnický transformovať prechod dejín k modernej dobe a to tak, ako to urobil Petrarca: poézia musí ostať imanentnou, symbolizačnou, poéziou o slobodnom človeku, aby sa stal vieryhodným politický zámer, ktorý chce básnik vyjadriť (aby dostal postavenie samostatného básnického symbolu).

Vernosť zmyslu, významom a topike pôvodiny nie je u Kollára samoúčelná. V nasledujúcom vymenujeme a popíšeme Kollárovu „presnosť“ (Básňe). Komparatívnu štúdiu napísal na túto tému O. Fischer<sup>5</sup>, ale jeho článok je nám nedostupný. Ostatní znalci Kollára a Petrarca len vonkajškovo popisujú „dejiny ideí“. Konštantou prvých 70 básní Petrarcovho *Spevníka* je rozlične tematizovaný popis neuspokojenia a trestov, ktoré postihujú Petrarca za to, že si vybral imanentnú cestu prežívania hraničných situácií. Všetky básne až do predtuchy Laurinej smrti v cykle štyroch kancón CXXV – CXXIX vyjadrujú vlastnú nedostatočnosť odškodniť básnika za jeho strádanie. Až po Petrarca bola poézia alebo dostatočným odškodným, napríklad u Františka z Assisi, alebo mala za úlohu privolať priazeň hviezd, teda dostatočných síl. Od Petrarca má byť poézia privilegovanou činnosťou na vyjadrovanie blízkosti imanencie (tubytia) a transcencie: bolesť imanencie je spôsobom transcencie ľudského sveta.

Neuspokojenie – trestanie má očistnú funkciu, takže keď ním Petrarca prejde, môže žiadať dvojitú odmenu, svetskú a večnú slávu zjednotenú v uznaní imanentného gesta za kresťanské. Príkladná je z tohto hľadiska kancóna XXIII *Nel dolce tempo de la prima etade* (V nežnom čase skorej mladosti – P. K.). Tam v slohe „L' alma, ch' è sol da Dio facta gentile“ („Duša, ktorá je len božím skutkom zušľachtená“ – prel. P. K.) Laura odpúšťa Petrarcovi v božom mene a odmieňa ho tým, že ho znova mení na človeka. V závere Petrarca vysvetľuje, že všetky premeny boli nezaslúžené tresty, lebo nech aj ako vyjavoval lásku k Laure, vždy to robil cnostne, teda verný tomu vavrínu cnosti, na ktorý ho Laura premenila pri prvej metamorfóze (vo veršoch 38 – 40).

Kollárovo Oddelení I<sup>6</sup> (znelky 1 – 37) zodpovedá uvedenej prvej Petrarcovej časti *Spevníka*: písanie poézie ako imanentného riešenia životných situácií mu neprináša dostatočné uspokojenie. Až keď sa z lásky stáva odchodom z Jeny len spomienka, imanencia

<sup>4</sup> Claudio GUILLÉN: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona. Editorial crítica, 1985.

<sup>5</sup> M. POHORSKÝ, in: *Problémy a portréty*. Praha, MF 1974, s. 43, odkazuje na O. FISCHER: Kollárov sonet. In: O. F.: *Duše a slovo*. Praha 1929, s. 238n., no ide o inú štúdiu.

<sup>6</sup> Čerpáme z vydania Jaroslava VLČKA: *Jána Kollára prvá sbierka básnická z roku 1821. Znělky neb sonety*. V Turčianskom sv. Martine tlačou Matice slovenskej a Knižtlač. účast. spolku, 1921.

sa zjemňuje, stáva sa poetologicky bohatou, stáva sa návrhom postupov, toposov, ktoré si hodno v slovenskej, českej a v slovanskej poézii zapamätať ako konštanty.

Pri porovnávaní budeme postupovať formou hesiel, ktoré nebudú usporiadané podľa nejakej predurčenej logiky, ale v tom poradí, v akom ich prináša Kollárova zbierka Básňe. V nadpise uvedieme pomenovanie okruhu – ktorý aspiruje byť toposom; pred pomenovaním uvedieme arabskou číslicou číslo tej znelky v Kollárovej zbierke Znelky aneb sonety (citované Vlčkovy vydanie Básní), v ktorej sa problematika prvýkrát vyskytuje a na ktorej bude vysvetľovaná. Vysvetľovanie budeme robiť tak, že k príkladnej znelke pridružíme ďalšie, v ktorých sa u Kollára jav vyskytuje, a to tak, aby sme zobrali do úvahy všetkých 86 zneliek Kollárovej zbierky. Každý jav-heslo dáme do vzťahu s tým istým poetickým prvkom, ako bol spracovaný v Petrarcovom Spevníku. Pritom úroveň porovnania bude rozličná: niekde pôjde len o vymenovanie odkazov, inde o rozbor<sup>7</sup>.

Hoci sme dali prednosť následnosti podľa Kollárovej zbierky Básňe, pod kollárovskou následnosťou je čiastočne zobrazená, aj keď neusporiadaná, logika vnútornej výstavby Petrarcovho Spevníka, ako ju predstavuje jeden zo súčasných najvýznamnejších petrarkistov Ugo Dotti, a aj Marco Santagata. Novosť Dottiho hodnotenia spočíva v tom, že vidí Spevník a Secretum ako dvojčediné dielo: Secretum ako poetiku Spevníka, Spevník ako prekonanie vlastnej poetiky básnickým scelením jej vízie obrazu tzv. úplného človeka. Novosť Dottiho interpretácie sa prejavuje vo vytypovaní iných dominantných básní Spevníka, ako sa to robilo doteraz, a aj v odlišnom pojmosloví. Hoci my, Slováci, máme vynikajúcu Turčányho interpretáciu celého vývojového radu od provensálskych básnikov cez Petrarca až po Kollára, v svetle Dottiho hierarchie sa čiastočne menia jej dominanty. Naše prijatie Dottiho ako interpretačného kľúča nie je náhodné. Kollár sa inšpiroval Petrarcovou koncepciou Slávy s úmyslom ukázať v novom svetle obsahové bohatstvo Slávie, jej sociálne a historické zakorenenie v „úplnom človeku“ (teda v takom, ktorý je schopný niesť si až do ostatku so sebou svoje bolesti). Aby mohol urobiť tento významný posun, prirodzene ho to navádzalo poznávať štruktúru Petrarcovho Spevníka práve v intenciách Dottiho, ktorého tak predstihol o 170 rokov, pravda, nie v pojmových definíciách, ale v ich básnickom nastolení.

## Oddelení I.

1. znelka: „*Aneb zhořte, nádra... aneb zmařte mysl*“: rozdvojenosť osobnosti.

Viacere Petrarcove básne majú ako námet blúdenie zaľúbeného básnika osamote, vyhýbanie sa ľuďom, aby nik nečítal zmätenosť mysle zaľúbeného (a neuspokojeného),

---

<sup>7</sup> Uvedomili sme si, že neusporiadanosť odkazov na Petrarca *Spevník* nedovoľuje rekonštruovať v plnom rozsahu korešpondenciu Kollárových *Básní* s Petrarcovým dielom, a to najmä korešpondenciu *Oddelení I*. Preto sme všetkých 37 zneliek prvej časti Kollárovej zbierky ešte raz podrobili porovnaniu, a to len s prvými LXX básňami Petrarcovho Spevníka, v zatiaľ neverejnenej štúdii *La lettura del Petrarca svolta da Jan Kollár nella sua prima raccolta di poesie nel 1820*. Keďže podľa U. Dottiho je prvých LXX básní Petrarca motivovaných jediným predmetom, rekapitulovaním strát a škôd, ktoré básnikovi spôsobila nešťastná láska k Laure, tým sa aj prvých 37 Kollárových zneliek dostalo pod jedinou výskumnú optiku – a výsledky sú čiastočne odlišné od výsledkov, ktoré prezentujeme v tejto analýze *Oddelení I*.

aby sa mohol cítiť slobodný. To nie je len pasívna tematická konštanta, ale Petrarca sa domáha, aby sa taký stav pokladal za normálny, a to v živote aj v poézii. Písať o zmätenosti mysle a môcť žiť rytmom, ktorý nie je sociálne nadiktovaný, ale primeraný unavenej duši, to je jedna z Petrarcových revolúcií a reforiem poézie. Zmiast' myseľ – samozrejmosť a tvrdosť, s akou to Kollár hovorí, svedčia, že si je vedomý celého pozadia uvedeného básnického výdobytku komunikačného postavenia individua voči spoločnosti.

Odkazy:

„Solo e pensoso i più deserti campi“ (XXXV; „Sám, zasnený, tou najpustejšou pláňou“ – K. Strmeň); „Di pensier in pensier, di monte in monte“ (CXXIX; „Z myšlienky na myšlienku, z hory na horu“ – P. K.).

U Kollára aj 25: „zhoubce... jenž můj život střelou smrtnou plení“.

2. znelka: „Nejkrásnější... Ctnost, jenž vlastní ctnosti zakrývá“: psychická dokonalosť.

Ako Laura, aj Mína je vrchol psychickej dokonalosti, dokonalosti lásky ako cnosti, teda aj poézia o nej bude mať oprávnenie psychologickéj vieryhodnosti, pravdivosti, čistoty. Vďaka tomu získava poézia vznešenosť ako symbol, zastupuje sebou. Tento topos je nevyhnutný, lebo oprávňuje písanie poézie ako cnostnej cesty svetskosťou, k sláve. V bembovskom neskorom petrarkizme v 16. storočí sa psychologická pravdivosť Laury a citového vzťahu Petrarca k nej tematizovala, na jej základe vznikol typ ľúbostnej prózy (prózy o pravej láske) a početné petrarkistické básnické cykly chápané ako úplné príbehy opravdivosti citu, resp. ako opravdivosť citu premenená na vyčerpávajúci sled výrazových krokov.

Odkazy:

„Parrà forse ad alcun che, 'n lodar quella“ (CCXLVII; „Niekomu sa možno bude vidieť, že keď ju chválim“ – P. K.).

2. znelka: poézia referentom seba samej.

„Jsili v skutku... Čili jen sen marný...? I ne, žije! – žije? Libých hlasů Struny k chvále její zavzněte, A hle, mně je, mně je zaslíbená...“

Problém modernosti ako substitúcie nesprítomiteľného referenta výrazom (básňou). K modernosti prechádza poézia, keď sa zmení z realistického opisu na výrazovú náhradu nesprítomiteľného, neopísateľného. Kollárovo „I ne, žije! – žije?“ nasvedčuje, že Kollár si uvedomoval funkciu kancóny CCLXIV – predzvest' Laurinej smrti. Modernita sa u Petrarca podľa väčšiny znalcov začína až po smrti Laury počas moru 1348, podľa Dottiho v okamihu odchodu Petrarca z Avignonu a z Vacluse, teda od odlúčenia od Laury (napr. citovaná kancóna CXXIX). Od tej chvíle sa predmet stáva nesprítomiteľný, teda písanie poézie od tej chvíle nemá alternatívu. Samotný literárny výraz je povznesený do funkcie predmetu. To sa stáva symbolom modernosti: „Struny k chvále její zavzněte.“ Ako keby tento výraz už v kvete lásky predznamenal Petrarcom vychodenú cestu autonómie básnického výrazu: ak raz nebude žiť, budú tu struny.

Obdobne Petrarca oslovuje v závere citovanej kancóny samotnú báseň, ako keby mala na seba prevziať úlohu predmetu: „Canzon, qui sono;... né mai peso fu greve /

*quanto quel ch' i' sostengo in grave stato, / ché co la morte a lato / cerco del viver mio novo consiglio*"; (CCLXIV, „Kancóna, tu som; ... nikdy som necítil väčšiu ľažobu ako v tomto položení, lebo sa so smrťou po boku usilujem žiť podľa nových pravidiel. Aj vidím lepšie, aj sa prikláňam k horším!“ – P. K.). Kde bola Laura, je teraz smrť. Teda uprázdnilo sa miesto alebo pre transcendentno, alebo pre báseň ako oslovovaný predmet. Dokonca sa dá povedať, že kancóna ako žáner je ako stvorená na tento účel, lebo jej záverečná sloha tvorí vždy dialóg básne s autorom.

### 3. znelka: chladné horenie.

„*Ted' lkám, slzy leje od žele, / hned jsou líce, oči veselé. ... Nechejte mi tuto bolest sladkou*“. Aj 68 (*Tam, kde Zemľa v tísní ledů stoná*): „*Tentýž budu! Vlastním jedem hyna, V ohni chladný, v mrazu horoucí, Cítě, mysle, mluvě nic, jen Mína*“. Ide o jeden z najbanálnějších toposov u Petrarca *Amor mi sprona in un tempo et affrena* (CLX-XVIII, *Láska vše popchne ma, vše uzdou hatí* – K. Strmeň); *Lassare il velo o per sole o per ombra*: verš 13 (XI, *Oči vám halí závoj, pani moja* – K. S.).

Tento topos sa volá chladné horenie (il freddo ardore) alebo salamander. Vyjadruje dosť povrchne emotívnym spôsobom Augustínov pojem „nedostatočnej vôle“ ako toho, čo treba kontrolovať „dostatočnou vôľou“, a to v mene uchovávaní plnohodnotného života, tzv. „úplného človeka“ (Confessiones VIII, 9, 21). Konceptiu „úplného človeka“ napĺňa Petrarca sociálne: hoci je sám rozpoltený, berie si na seba úlohu urobiť z duševnej únavy básnickú zbierku, teda získať čitateľov, priazeň, komunikáciu: úplnosť života je prekonávanie vlastnej slabosti láskou k stvorenstvu (komunikáciou). Na sociálnej rovine sa otázka týka trpiacej cirkvi a víťaznej cirkvi. V druhej už úplnosť nie je autentická. Petrarca využil Augustínov pojem úplný človek dvojako: na vytváranie škály protirečení, čo je vlastne základ cyklickosti Spevníka, určité jeho epická osnova. Zároveň je „úplnosť“ v jej obsahovom bohatstve hlavnou náplňou humanistickej kultúry ako kultúry založenej na morálnej filozofii (poznaj sám seba). Vytlačením knihy prírody na okraj došlo k zabrzdeniu vývinu.

V potrebe „úplného človeka“ je logika Kollárovho posledného verša: „*Nechejte mi tuto bolest sladkou*.“ P. Bembo interpretoval chladné horenie ako *amore amaro*: láska nemôže byť bez trpkosti, trpkosť je pomocníčka lásky a teologálnych cností. Týmto posunom založil široké neskoropetrarkistické básnenie v súlade s bezproblémovo kresťanským videním. (O *amore amaro* aj V. Turčány, cit., s. 202.)

### 4. znelka: antitéza.

„*Psát se jmu, než pero svévolné / Tahy jiné, jiné ruka píše; A co... nevolné / Srdce kryje, kvapný jazyk jeví*.“

Antitézy rozličných typov sú prednostným básnickým prostriedkom Petrarca aj Kollára, lebo poukazujú na obsahovú antitézu vôle nedostatočnej prikázať sama sebe. Teda vlastne vyjadrujú rozličné stupne duševných nerovnováh. V znelke 6. sú antiteticky postavené úvodné štvorveršia proti záverečným trojverším. Antitéza býva vyjadrená básnickou figúrou oxymoron, napr. „*Spi jen tíše, sladká ukrutnice*“ (29), alebo celá znelka 32: *Tak ted' prostě a tak jemně stojí,...*“ U Petrarca napr. sonet CXXXIV *Pace non trovo e non ó da far guerra* (*Pokoja nemám, boj mi nehrozí* – K. S.).

5. znelka: sláva.

„*Strome svatý, ... Nebs'ty svědek, když mi ona troje / slova první šepa hubičkou: ...*“

Slovenskí bádatelia majú najradšej u Petrarco topos slávy. Aj preto, že ho rozvíja Kollár v Slávy dcere, aj preto, že cezeň sa dá uchopiť kľúč Petrarcovho Spevníka. Príkladom je kniha Petrarco vavrín od V. Turčányho.

Klasicistické nadväzovanie prekonaním je vlastne napodobenie homonymného zauzlenia<sup>8</sup> a jeho vylepšenie: Petrarca prekonal Ovidiovo homonymické zauzlenie v mýte o Dafné a Apolónovi tým, že pomenoval vavrínom – lauro – samu svoju milú, čím Lauru urobil účastníčkou svojej básnickej slávy, ktorá je tým cnostná ako Laura. Kollár prekonal homonymným zauzlením Petrarcovo spojenie mena milej a autorovej svetskej slávy. Hovorí o tom V. Turčány v Petrarcovom vavríne (s. 269) v tom zmysle, že Apolón nezískal Dafné, ale píšťalu mu ovenčila vavrínom, na ktorý sa premenila, a stal sa bohom umení; Petrarca nezískal Lauru, ale slávu (l' aura), ktorej sa stala Laura účastnou, Kollár nezískal Mínu – dceru Slávy. Napísal však rovnomennú skladbu, stal sa tak slávnym skrže premenenie Slávy dcery na Blahoslavenu, teda na obdobu Danteho Beatrice, ktorá sa stala po smrti aj teľstne účastnou na nebeskej hostine. Podobne urobil Petrarca v sonete CCLXXIX *Se lamentar augelli, o verdi fronde* (Keď v letnom lístí šumí vetrik hravý – K. S.). Teda Kollárova Sláva je sociálna, viera v žijúce telo slovanského organizmu, nie súkromná, ako u Petrarco, nad čím sa pohoršoval v *Secretum Augustín*. V 5. znelke možno azda vidieť strom lipu, symbol Slovanstva, pod ktorým dostal sľub lásky od Míny, teda ako keby povstala na hrobe matky Slávy jej dcéra. Kollár ruku Slávy dcery síce nezíska, ale napíše na osov Slovanstva rovnomennú skladbu, čím sa jeho sláva stáva nadosobnou, prekonáva Petrarcovu slávu vyjadrenú v symbole básnictva vavríne – lauro – Laura.

Odkazy:

V. *Quando io muovo i sospiri a chiamar voi, ...* (Keď svoje vzdychy mútim volať vás – K. S.); CXCIV *L'aura gentil...* (Ušľachtilý vánok...); CXCVI *L'aura serena...* (Pokojný vánok...); CXCVII *L'aura celeste...* (Nebeský vánok...); CXCVIII *L'aura soave...* (Nežný vánok...); CCCLVI *L'aura mia sacra...* (Môj svätý vánok...).

Poznámka: táto topika je rozpracovaná v samostatnej štúdií.

7. znelka: chvála ženy: „*Svatost je to v kráse zavítá / Duše božská v outlé clone těla;*“

U Petrarco je chvála ženy pozostatkom stilnovizmu: *Fiamma dal ciel su le tue trecce piova* (CXXXVI; *Nech prší z nebies plameň na tvoje vrkoče* – P. K.); *In qual parte del ciel, in quale idea* (CLIX; *V ktorej časti neba, v ktorej predstave* – P. K.).

Výklad žánru chvála ženy totiž kotví v oblasti knihy prírody a mágie: portrétom uchovať podobu upadajúcemu tvorovi, spomaliť alebo zastaviť úpadok, starnutie. Poézia má teda funkciu magického prostriedku podobne ako v provensálskej poézii a stilnovizme.

<sup>8</sup> O homonymnom zauzlení pozri Pavol KOPRDA: *Medziliterárny proces kultúrnych zauzlení a Stredomorie*. Slovak review, 10, 2001, č. 2, s. 169 – 181; Viliam TURČÁNY: *Petrarco vavrín*. Bratislava, Tatran 1974, s. 233: „*I v tomto 113. sonete básnik dôsledne realizuje „skutočnosťnú svorku“ pomocou zvukovej zhody medzi obrazom a javom, ktorý doň prenáša, takže v origináli znie súčasne „odkiaľ sa narodila Laura“ aj „odkiaľ sa zrodil Vánok“...*“



Hojnosť básní s tematickým plánom chvála ženy neznamená však jej hromadenie a bezcieľne obmieňanie. Téma má totiž svoju hierarchiu funkcií: v najjednoduchšej zabraňuje starnutiu, úpadku, v zložitejšom stupni slúži napríklad klasicistickej poetike prekonávania vzorov, a keď je taká báseň napísaná po smrti milovanej, nastoľuje metafyzickú otázku o vzťahu diela k hodnotám života.

Podobne u Kollára znelka 19: *Mně ctnost kvete, kde jsem lásku rozsel...*; 22: o jej pôvaboch v spánku; 23: zaujímavé je vyvrcholenie popisu cností, lebo ich súhrn má zázračnú schopnosť zbavovať trýzne a sváru toho, kto všetky jej cnosti vníma a zbožňuje; 24: jej najvyššou cnosťou je, že spätosť krásy a duševných predností je oporou proti zlostiam, teda nemusí mať iné zbrane. Aj chvála ženy ukazuje na určitý rozdiel oproti Petrarcovmu problému rozorvanosti, lebo krása Míny upokojuje, kým v Petrarcovom sonete CLIX: „*non sa come amor sana, et come ancide, / chi non sa come dolce ella sospira...*“ („ *kto nevie, ako sladko ona vzdychá, / nevie, ako láska uzdravuje a ako zabíja*“ – P. K.). Podobne Petrarcova kantiléna LXXI: „*fugge al vostro apparire angoscia et noia*“ („ *keď sa zjavíte, úzkosť a bolesť miznú*“, verš 97 – P. K.).

#### 7. znelka: stálosť vôle (obraznosti).

„*Ba si tuším všudypřítomnosti... půjčila, / An mi vždy tkví v očích, v obraznosti.*“

Viac ako u Petrarco nachádzame u Kollára opak rozdvojenej vôle, verše o láske ako dávajúcej silu. Kollár uprednostňuje lásku ako dodávateľku sily, a to aj v zdanlivo rozdvojujúcich znelkách, lebo antitézy a oxymorony sú často len formálne, napr. znelka na chválu 29, ktorá sa končí zdanlivým výkrikom poraneného: „*Spi jen tše, sladká ukrutnice, ...*“ Uvedené verše sú skoro programovo opozičné voči Petrarcovi, lebo odkazujú na jednu z básní manifestov, kde Petrarca drží zástavu rozdvojenej vôle voči doktríne „cirkvi víťaznej“: *Movesi il vecchierel canuto et bianco* (XVI; *Opúšťa starček šedivý a biely* – K. S.). Starček natoľko verí, až mu básnik závidí stálosť obraznosti, lebo viera vedie starca na nebezpečnú púť za Kristovou podobizňou na Veronikinej šatke, kým básnik nemá stálu predstavu, a to ani len voči pozemsky overiteľným veciam: len čo sa milá vzdiali, má problémy rozpoznávať jej podobu v tvárach iných dievčat: „*Così, lasso!, talor vo cercand'io, / Donna, quanto è possibile, in altrui la disiata vostra forma vera*“ (XVI; „*I ja tak, beda, pani moja drahá, / kde koho vidím, hľadám bez prestania / tvár vytúženú, črty vaše pravé*“ – K. S.). V slovách „*lasso*“ (beda), „*talora*“ (občas), „*quanto è possibile*“ (pokiaľ sa dá) cítiť relativizáciu pevnosti vôle a stálosti viery v jednu hodnotu. Kollárovo „*An mi vždy tkví v očích, v obraznosti*“ je akoby kalkom a zároveň opozitom Petrarcovho: ja občas hľadám (vo svojej mysli), keď stretnem iné ženy, (v ich tvárach) vašu želanú pravú podobu (a nie vždy sa mi to podarí).

#### 9. znelka: opätovaná láska, naplnená láska, básnikova istota.

„*Když mi... Mína říká: já tě miluji...*“

U Petrarco je málo prejavov vyplnenia lásky ako obojstrannej. Laura je odmietavá, povznesená, vzdialená, v duchu programovej tretej znelky *Spevníka Era il giorno ch' al sol si scoloraro* (III; *V ten deň, keď slnce kryla smutná hmára, ...* – K. S.): neslúži Amorovi ku cti, že mňa poranil šípom, kým vás ušetril.

U Kollára môže ísť v týchto prípadoch o prejav anakreontizmu, no určite o potlačenie lyrického subjektu ako rozpornej bytosti s rozdvojenou vôľou. Naopak, v týchto znelkách súzvuči láska s harmonickou vôľou. Celkovo sa z tejto polohy nevymykajú ani znelky 10 (*Trhej rúži...*), 11 (*Avšak křivdu sladce zaplatila*); 15 (*Mne již berla náměstníků chánských*); 16 (*Nechat jiná šperky zlaté nosí,...*).

12. znelka: kniha prírody (aj „chvála ženy“).

„Příroda se ze všech živlů všudy / Kvíték jala stvořit nesvadlý, / v němž se v sličně změně zrcadlí / Nebe, země, hvězd a slunce prúdy.“

Verše pripomínajú grécku ľúbostnú poéziu zbierky Antologia Palatina, z ktorej západná tradícia prevzala obraz milej v podobe dokonalosti a chladu. Dokonalosť je daná tým, že milovaná je výtvorom prírody. Z toho vyplýva postavenie (dokonalej) ženy ako sprostredkovateľky medzi dokonalosťou hviezd a srdcom zamilovaného, ktoré, ak je sfachetné, môže byť sprostredkujúcim pôsobením dokonalej milej ešte zušľachtené. Je to poetika mágie slova, ktorá bola vlastná stilnovizmu a od ktorej sa Petrarca odklonil (lebo sa odklonil od knihy prírody), no ona sa po Petrarcovi do ľúbostnej poézie rozlične vracala („z řeckých hájů přišla v naše kraje?“ – tamže).

U Petrarca Laura sprostredkuje dokonalosť hviezd v sonete CLIV; *Le stelle, il cielo et gli elementi a prova* (*Hviezdy, nebo a živly na skúšku* – P. K.) – a má tú zázračnú vlastnosť, že odrádza od nízkych túžob.

Taká je aj znelka 13: krása dokáže vyvolať vojnu, nepatrí na zem, ale k bohom, lebo je chladná, nesprevádzaná cnosťou, teda mimo etiky. Opakom je Petrarcov sonet CCXCVII; *Due gran nemiche insieme erano aggiunte, / Bellezza et Honestà, ...* (*Dve veľké nepriateľky prišli spolu, / Krása a Cnosť* – P. K.).

Podobne znelka 18: Mína je výtvorom bôžikov, je dokonalá, žiari ako slnko; v 20. znelke je Mína dokonalejšia ako „medičeský kámen“.

14. znelka: neschopnosť vyjadriť plnosť citu dostatočným básnickým výrazom.

„K peánům si křídél žádala / Tužba, ústa hasly, začít chtěje... Ano ode srdce meze- ra / Ke rtům přikrou cestu ke rtům činí ... Srdce vzývá, slovo tuším stíní...“

Motív sa u Petrarca opakuje viackrát:

XX; „Vergognando talor ch'anchor si taccia, / ... / poi rimase la voce in mezzo l'pecto; ...ma la penna et la mano et l'intellecto / rimaser vinti nel primero assalto“ („Hanbím sa občas, že stále nevie zaznieť, / Pani, pre mňa vaša krása vo veršoch, / ... potom hlas uviazol prostred hrudi. / ... / no pero, ruka a rozum / ostali porazení hneď pri prvom nápore“ – P. K.). Motív neschopnosti nájsť dostatočný výraz je prejavom modernosti: aj keď má poézia symbolizačnú úlohu, na úrovni slova, verša ani jedinej básne nemožno symbol vytvoriť. Len cyklom, makrotextom, širokým procesom sa k možno priblížiť takému vedomiu.

Tento motív vyjadruje obdobu Petracovho naratívneho programu v prvých 70 básňach: ostenzia, že v poézii nemožno nájsť dostatočnú náhradu za to, že básnik si zvolil cestu imanencie, tubytia, trampôt, a prítom cieľavedomá hrdosť na svoju schopnosť znášať stav „trestu“.

17. znelka: budovanie vôle.

„Ale hněv se blíží k zuřivosti: / Vida lidí... / Ani k hříchu srdce, ani k ctnosti. To jsou, v kterých duše hníje živá, / Hnusné bez balzamu mumie. / Bratře! kdo chce žítí, nech se kývá.“

Znelka sa podobá na obrazy ľahostajných v III. speve Danteho Pekla a zároveň je spolu s premenou Míny na dcéru Slávy a spolu s množstvom zneliek o súlade lásky a vôle výrazom odklonu od Petrarcovho humanizmu. Kollár potreboval Petrarcovu topiku pre program budovania dostatočnej vôle, ako to chcel od Petrarcu Augustín v Secretum.

21. znelka je odkazom na Ossianove spevy; 42. znelka *Kam se medle zástup tento shání*, je popis speváckeho vystúpenia „za peniaze“.

25. znelka: modré oči (chvála ženy ako oddelenie sa od Petrarcu).

„Oči, oči modré, milostivé, ...“

Turčány (cit., s. 170 a s. 260) upozorňuje, že Kollár vedome oddaľuje Mínu od Lau-ry. Medzi znelkami „na chválu ženy“ napríklad vyzdvihuje modré oči ako znak úprimnosti proti hnedým, ktoré spaľujú vášňou. Teda vyzdvihuje slovanskú hierarchiu vlastností (chválenej) ženy.

26. znelka: oslávené telo – donna angelicata.

Problém osláveného tela sa nedotýka len Bonaventurovho a Aquinského stredoveku, teda nielen stilnovistov a Danteho. Petrarca založil svoju reformu na takpovediac jeho dialektickom popretí: poézia na seba preberá funkcie referenta (zvečňuje telo, ktoré zaniklo). Toto substitučné postavenie poézie si uvedomoval aj Kollár. Riešil ho menej náročne ako Petrarca, v tomto prípade stilnovisticky:

„Pravé jesti ono přísnotvárné  
Starých věků i dnes vyrčení:  
... že vše jest pode sluncem marné.  
Však bych jedno z nauky té...  
vyňal...  
Krásu míním, tuto dceru boží,...  
...Nemůž tato, jak ty, zpráchnivěti,  
...Zpátkem ta zas, odkud přišla, letí“.

Odkazy: Giacomo da Lentini: *Io m'aggio posto in core a Dio servire*: „Sanza mia donna non vi vorria gire“ (Predsavzal som si v srdci Bohu slúžiť: „Bez mojej panej nechcem sa doň (do Raja – pozn.) hrúžiť“ – V. T., in: *Vy jasné sladké vlny*, s. 63.<sup>9</sup>)

<sup>9</sup> *Vy jasné sladké vlny. Antológia talianskej ľúbostnej poézie*. Zostavil, úvod a poznámky napísal Viliam TURČÁNY. Z talianskych originálov preložili Viliam Turčány, Vojtech Mihálik, Štefan Žáry, Gustáv Hupka a Adriana Ferenčíková. Bratislava, Smena, Mladá fronta, Naše vojsko 1978.

Guido Guinizelli: *Al cor gentil reipara sempre amore* (V šľachetnom srdci láska sa vždy skrýva – V. Turčány):

„Donna, Deo mi dirà: ‚Che presomisti;‘  
siando l' alma mia a lui davanti.  
... e desti in vano amor Me per semblanti:...  
... Dir Li porrò ‚Tenne d' angel sembianza  
che fosse del tuo regno;  
non me fu fallo, s' in lei posi amanza.‘“

(„Raz mi Boh riekne: ‚Diet'a nerozumné'  
ked' prídem, pani, pred tvár jeho žiarnu,  
... a porovnával si so mnou lásku márnú:...  
...Rieknut' mu smiem: ‚Jas anjelský ju vrúbil,  
jak bol by z tvojej ríše –  
nezhrešil som, ked' anjela som ľúbil.‘“

Prel. V. T., in: *Vy jasné sladké vlny*, cit. s. 123.)

27. znelka: Blahoslavena – Beatrice.

Beatrice sa zjavila Dantemu v závere Nového života a žiadala od neho prísľub, že o nej už nebude spievať stilnovisticky, a že začne znova až potom, keď nájde spôsob, ako ju osláviť tak dôstojne, ako nijakú svoju lásku nepoctil nijaký básnik, čiže ako telesnú bytosť v nebi. V znelke 27 (*Neuctí tě žádná v světě jména*) sa vracia potreba, znamená to zneprítomneného referenta, čiže potrebu telesnej schránky po smrti. Podobne v znelke 69 (*Zbraně ztupiv, ostrá zlámav kopí*) si básnik želá, aby sa Mína zmenila na Blahoslavenú: „*Teď bych... / K stínům hrobu vstoupil tmavého, / Bez tebe však nelze, sestro zbožná.*“ Prechod od Petrarca k Dantemu v týchto častiach zbierky je potvrdený bezprostredne predchádzajúcou znelkou 66 (*Hrůzou tužby pužen nezkracenou*): básnik blúdi v lese a želá si umrieť, aby urýchlil stretnutie v nebi: „*Měj se dobře,... / Já jdu předkem, Míno, píti Lethu, / Bych tam lépe porozuměl světu.*“ Je to nastolenie otázky štatútu toho, čo je zneprítomnené a azda navždy odpovedané (odrieknuté): máme pociťovanú nedostatč chápať ako náš osobný duchovný problém, alebo máme mať apriórnu predstavu, že riešenie nedostatče existuje? Kollárov návrat k Dantemu možno vidieť ako ústup od výdobytku Petrarcovho imanentizmu a návrat poézie k transcendentnej opore, čím sa Petrarcova poetika stáva u Kollára akoby len ozdobou. No Kollár ostáva verný Petrarcovej imanentnej koncepcii, podľa ktorej človeka robí človekom schopnosť znášať nedostatčnosť uspokojenia zo substitučných pomenovaní:

„*Neuctí tě žádná v světě jména,  
Nedosáhne důvtip básníře,  
Rytce nástroj, kytká malíře  
Z tvorné ruky padne zapýřená:  
Já jen cit mám, duše vyvolená,*

*Zpěv můj pro tě mdlý dech zefýře,  
 Stud mi ústa víže u víře,  
 Že tam budeš žalmy kúrů ctěna.  
 Avšak kdyby zvláštním někdo nadal  
 Tužbu srdce mého jazykem,  
 S nimi bych i tuto horlit' žádal;  
 Než i takby slovo na rtech dlelo,  
 Co má volit' v zbytku tolikém:  
 Ctnost, či krásu, ducha, čili tělo.“*

Petrarca napriek imanentizmu nastol'oval otázku telesného bytia po smrti. Obdobou Kollárovej znelky 27 je Petrarcova kancóna CCCLIX; *Quando il soave mio fido conforto*, „veľká kancóna“ (*Ked' moja verná nežná útecha* – P. K.). V nej sa v sne rozpráva básnik s mŕtvou Laurou o veciach takpovediac poetologicky podstatných. Vyberieme z nej len niektoré verše:

„*Come Dio et Natura avrebben messo / in un cor giovenil tanta vertute, / se l' eterna salute / non fusse destinata al tuo ben fare, ...?*“ Teda: načo by bol Boh do teba vložil toľko cností, keby ti nedal zároveň aj nesmrteľné telo, aby mohli ostať večné? Z kladnej odpovede však vyplýva druhá otázka, rovnaká, akú si položil Kollár: ja ako pozostalý po tebe, po láske, mám sa utešovať duchovnou substitučnou prácou s výrazom poézie? Odpovedala približne takto: *som čistý duch. Aby som ťa mohla upokojiť, bolo mi dané toto telo. Pros o pomoc Pána, aby sme boli na konci tvojho životného behu spolu.* Nedostatočne upokojujúci výraz básne nie je cieľom, ale funkciou budúceho uspokojenia, aj keď sa tým vytvorí len fikcia.

28. znelka: chvála ženy ako forma klasicistického *napodobni a prekonaj*.

Na stelesnenie večne zneprítomnenej veci slúži v rámci obmedzených možností poézie najlepšie privlastnenie všetkých slávnych básnických diel danému novému predmetu, tu oslave Míny. Od Homéra až po Petrarku a Záboja „*Všickni by se, jiných nechájce, / dílo toto bohů mistrovské / Slavit' jali, spolek učiníce*“. Toto je zároveň ešte jeden pokus o prekonanie klasických vzorov, tentokrát tak, že básnik ich podrobuje svojmu predmetu, robí z nich svoju intertextualitu. Tak to urobil Dante s Vergíliom a Petrarca s Ovídiom. Petrarca necháva Lauru chváliť klasikom v sonete CLXXXVI; *Se Virgilio et Homero avessin visto* (*Keby bol Vergílius a Homér videl* – P. K.).

30. znelka: *volgare illustre* – ľudový jazyk ako nová vznešenosť: má pátos pohľadania.

„*Avšak coby Tibru, Temži, Dnistru / Zniti mělo v řečech tisících, / To zní aspoň v jedné, Labi, Istru.*“

Množiť chválu ženy je v podstate zbytočné, no vďaka jeho chválam Míny Labe a Dunaj počúvajú spoločnú reč, teda Lužickí Srbi, Česi a Slováci sú kultúrne povznesení na jeden organizmus. Toto je problém *volgare illustre*, teda založenia spoločného spisovného jazyka, ktorý si autoritu dvorného (politického) jazyka nezískava politickou

jednotou, ale tým, že v ňom budú napísané diela povznášajúce ducha, teda intelektuáli ho budú prirodzene prijímať za svoj. Problematika sa ťahá od Danteho po Varchiho. Petrarca ju stvárnil originálne a na vysokej humánnej úrovni. Kľúčovou je kancóna CCLXIV; *I'vo pensando, et nel penser m'assale* (Z dúm nevychádzam, duša zosmutnela – K. S.): latinská literatúra minorizovala tému duševnej tiesne, a preto, keďže Petrarca bol presvedčený o jej vznešenosti, zveril ju zatiaľ neupevnenému talianskemu volgare s cieľom urobiť ho vznešeným. Mala to byť štylistická revolúcia. Túto skladbu, ktorá otvára tzv. *rime in morte*, uvádza Dotti ako príklad vznešenosti spojenia témy chvejivej bolesti s ľudovým jazykom ako stvoreným na univerzálnu tému.

Báseň obsahuje verše o tom, že rozpäté Kristove ramená sú tie, ktorým verí Petrarca vo svojej úzkosti. Nepomohli mu z nej, no verí. Bojí sa zároveň, že rovnako verí aj iným príkladom. No Kristovi na kríži verí viac, lebo on je na rozdiel od ostatných príkladov chápvavý, milosrdný k našim omylom, akoby náš spoločník. Teda umožňuje nám zahrnúť do viery v seba aj mylné viery v iných. Táto báseň je príkladom, ako Petrarca urobil z témy *ľudskej bolesti všeľudskú tému, teda prvú, a tým aj vznešenú* (prepojil klasiiku s kresťanstvom ako spôsob racionálneho a naraz citového riešenia základnej ľudskej otázky – pokoja duše). Vyjadril to i štýlom: je v ľudovom jazyku, nie v latine, lebo tam by dojatie a zývanie vyznelo gramatikalizovane, tu ústi do akéhosi zadrživaného pátosu. Dotti ho označuje ako hladkavý pátos, typický pre Petrarca. Našiel ho v talianskom volgare, čím dal tomuto jazyku konkrétny ráz vznešenosti – aj kresťanskej, aj šľachtickej – nešlo tu len o dvorskú vznešenosť (aulickosť) volgare ako takú, čiže o používateľnosť na dvoroch. Možno azda povedať, že stredoeurópske petrarkizmy vrátane slovenských (napr. Fanchalihu kódex) boli utvárané aj ako potreba vytvoriť z ľudových jazykov moderné vznešené jazyky intelektuálneho a politického úzu, a to tak, že sa na petrarcovských témach a prístupoch preukáže schopnosť slovenčiny a ostatných ľudových jazykov vyjadriť túto konkrétnu pohľadzajúcu vznešenosť. Až ona je vznešenosťou, nie čo hovorí B. Varchi – že vznešeným je to volgare, v ktorom sú napísané umelecké diela schopné povzniesť ducha; to je veľmi všeobecná definícia.

Toto obsahuje citát (Ugo Dotti, c. d., s. XXX): „*A tanta ambizione era necessario che a una materia sentimentale e ideologica tutta nuova e moderna corrispondesse una veste stilistica altrettanto nuova e moderna, ma tale anche da proporsi con il tono dell'autentica poesia: quel carezzevole „sublime“ petrarchesco che dal nostro poeta prese l'avvio e che da allora rivestì, non solo in Italia, ma in Europa, la poesia dell'eterna inquietudine dell'uomo*“ („*Tižiadostivosť bola tak veľká, že bolo nevyhnutné, aby tejto po citovej a ideovej stránke celkom novej a modernej látky zodpovedal rovnako nový a moderný štylistický šat. Musel mať pritom ráz autentickkej poézie: stalo sa ním petrarcovské pohľadzajúce „vznešeno“, ktorého zakladateľom bol Petrarca a ktoré sa od tých čias stalo nielen v Taliansku, ale aj v Európe šatom poézie večného ľudského nepokojia*“). Rovnaké funkcie majú znelky lúčenia sa s Jenou 35, 36 a 37.

31. znelka: predtucha smrti („*Těchto na rtech, srdce tvého prahu,...*“).

Prechod medzi časťou „za života Míny“ a časťou „po smrti Míny“, v realite „v blízkosti Míny“ – „odlúčený od Míny odchodom z Jeny“. Blíži sa záver prvej časti, podobne

ako v Spevníku, keď začne dávať Petrarca najavo blízku smrť Míny, definitívnu odluku. U Petrarca tým zároveň nastupuje nová poetika a nový súbor lyrických postojov. Budeme o ňom hovoriť ďalej. Keďže stavba Kollárových *Básní* je obdobná, budeme predpokladať podobné topopy a postoje, aké zaujímal po smrti Laury Petrarca. Básnik i Mína si dávajú sľub vernosti aj po smrti. Osud im sľubuje: „*Jednou (vás) snad sloučím k spolským blažším.*“ Proti Petrarcovmu prechodu medzi časťou *in vita* a *in morte* je znelka veľmi bezproblémová.

Petrarca prechádza do časti „po smrti“ kancónou CCLXIV *I'vo pensando...* (pozri 35, *Z dúm nevychádzam, duša zosmutnela* – K. S.). No u Petrarca sa nová poetika začína skôr, okolo kancóny CXXV a CXXVI *Chiare, fresche e dolci acque* (*Vy jasné sladké vlny* – V. Mihálik; *Bystrina čistá, tichá* – K. S.), v okamihu predtuchy smrti a oddialenia Laury. Dalo by sa povedať, že podobne ako u Kollára poetologickým rozhraním nie je u Petrarca delenie „za života – po smrti“, ale „v prítomnosti Laury – v neprítomnosti“. Pritom dynamizujúcim podnetom prvej časti „v prítomnosti Laury“ je, že každá báseň menuje jedno vnútorné trápenie, ktoré musel autor podstúpiť za imanentnú cestu lásky a ktoré utvára „zvyškovú osobnosť“. V tomto svetle sa dá chápať aj poetika *Básní*.

33. znelka: vlastenecké motívy (*Od slovanských hájů v tomto rouše stínu*).

„*Mluv, miluješ vlast svou více, čili Minu? / ... Srdce vyrvu, na dvě rozolím, / Na řku, jednu vlastní půlku, druhou Míne;*“; aj 34: „*Měj se dobře, Míno! ach již kyne.*“ Na rozlúčku necháva Míne svoje srdce: „*Slovanům a tobě at' jen bije.*“

Rovnako aj 67 (*Táhni, kam tě hvězdy zovou, bratře!*). Znelka má osobitné postavenie, lebo ako jediná sa celá vzťahuje k Slovensku. Ňou Kollár vyzýva svojich generačným druhov, aby pod Tatrami hlásali slovanskú myšlienku, keďže Tatra je hluchá zôkol vôkol: „*Týž buď Bohu, sobě, pýše, chatře; Miluj vlast a horli ohněm, spatře, Kdeby pravdu polkla mrákota; Hlasem, který skály stroskotá, Slovanství kaž hluché vůkol Tatře...*“

Porovnávacím vzorom je tu kancóna CXXVIII *Italia mia, benché l'parlar sia in darno* (*Ach, Itália moja, slovom darmo* – K. S.); a kancóna XXVIII. U Petrarca sa neprenáša intímna bolesť a rozloženie vôle z ľúbostnej lyriky do vlasteneckej. Napokon, jeho bojovná koncepcia na latinčine obnovej Rímskej ríše vyjadruje v konkrétnosti holé jadro jeho poézie: sám nevyliečený lieč iných. Situácia Slovanstva dávala oveľa väčší priestor na dialektiku s oblasťou citu: veď vo chvíľach odchodu z Jeny vraví: „*Beť se k pouštěm oněch divochů, / Kde víc srdce řídí, nežli hlava.*“ (38, 10-11). Od milej ako života srdcom ide do sociálnej skutočnosti ako živej srdcom. Pár slovami tu vystihuje Šafárikovo Slovanstvo ako živú jednotu v rozličnosti kmeňov, podkmeňov, ako jednotu integračných a diferenciacných procesov (tieto pojmy sa ujali aj v teórii medziliterárnosti F. Wollmana a D. Ďurišina). Teda slovanský sociálny organizmus sa prirodzene podobá na rozháranú, a predsa jednotnú bytosť (na „úplného človeka“). Aj štylistické vlastnosti vlasteneckej strasti pohládzajú v biedach, teda Kollár vo vlasteneckej lyrike nachádza prirodzené prostredie nového vznešena, ktoré Petrarca objavil len v intímnej lyrike, kým vo vlasteneckej presadzoval tvrdo svetové latinské panstvo, ktorému by mala napomáhať

idea kresťanskej jednoty sveta (kancóna XXVIII *O aspecta in ciel beata et bella*: „*Una parte del mondo è che si giace é mai sempre in ghiaccio... é tutta lontana dal camin del sole / é...nemica naturalmente di pace*“; Ó, čakaj v nebi, blažená a pekná: „*Skutočnosť je taká, že jedna časť sveta odpočíva stále pod ľadom ... je veľmi vzdialená ceste slnka / a... je prirodzenou nepriateľkou mieru*“ – P. K.).

35. znelka: odchod básnika z Jeny, pohľadzavá vznešenosť (*Kam jste zmizli, ušlechtilí snové, ...*).

Aj znelky 36. *Doba bije; člun už stojí v brodu*; 37. *Žehnám vás již, lásky kraje zlaté, ...*; 38. *Ozvětež se nářkem hory, doly* (prvá znelka *Druhého oddělení*); 39. *Srdce, co chceš? „Ta tam, ta tam v moře...“*

Všetky tieto básne vyjadrujú „pohladenie v úzkosti a v bolesti“ ako CCLXIV *I vo pensando* (cit.). Napríklad: „*Tajte břehy, louky, stezky... / Já jsem z ráje musel, viny prázen*“ (35); ale vzorovo zvučí najmä trojveršie o vzťahu jazyka a bolesti (36): „*To má láska, že čím hoří výše, / Jazyk služby dlužné nekoná, / Upí jedno, lká a nyje tíše*“. Tým, že sa jazyk poézie lásky neretorizuje, nepatetizuje, sa robí bolesť vznešenou, teda aj literárnu problematiku bolesti robia všetky tieto básne svetovými, účastnými na svetovej poetike „poézie ako nedostatočnej substitúcie miesto referenta“. Napokon, použitie ľudového jazyka v úlohe tlmočiť *svetovosť poníženosti* (ako už u Františka z Assisi) dodáva ľudovému jazyku ako spisovnej norme špecifickú nezameniteľnú kultúrotvornú funkciu: strážiť bolestné, súcitné a nenormované hodnoty života ako svetový majetok ľudstva. Inak ľudový jazyk nie je potrebný, môže ho vystriedať latina alebo hociktorý politicky mocný jazyk. Pohľadzanie uboleného vznešena, nového sociálneho vznešena, ako nové postavenie básnika, nachádzame vo vlasteneckej znelke 39: „*Tíše, tíše, vrat se do koleje / Skutečnosti, tvorce vlastní strasti, / Upěj a kry světu nářeky*“. Teda ak „upěvá“ svetu nářeky v ľudovom jazyku, funkčnosť tohto jazyka ako spisovného národného spočíva práve v jeho schopnosti byť citovo adekvátnym výrazivom pre nové sociálne vznešeno. Tento poetický princíp sa preniesol až do 20. storočia. Vittoriniho alebo u nás Felixova polemika proti odvekej európskej utešujúcej, konsolatórnej funkcii umenia poukazuje na dôsledky vzdialeného Petrarcovho objavu pohľadzavého vznešena. K téme „pohľadzavého vznešena“ sa radí znelka 60 (*Ona lípa, kde jsme mnohé ráno*), ktorá sa končí veršom „*Krotkost mírní samých bohů hněvy*“.

## Oddělení II.

38. znelka (*Ozvětež se nářkem, hory, doly*): prvá báseň „*Oddělení II*“ – láska ako kultúrna hodnota (láska v neprítomnosti).

Po definitívnej rozluke s Mínou sa dostáva do centrálného postavenia takzvané ponížené vznešeno, teda Kollár podobne ako Petrarca s útosťou odmieta systém založený na presvedčení sv. Františka, že prirodzený hlas sa dostane do neba, lebo bol vykúpený na kríži. Nepomôže mu v tom ani láska ako „výťah“. Láska však aspoň dostane toho, kto hovorí prirodzeným hlasom, na polcestu medzi prach a nebo: „*Pouč mladých... / Že je lásky mnohem větší osud*“. Básnik vkladá toto posolstvo ako poverenie svojej básni na



cestu, čo je najsilnejší spôsob ako povedať, že láska a básnický jazyk sú nerozlučne prepojené. Výrazovú silu uvedenej výpovede o „výťahovej funkcii lásky“ zväčšuje aj fakt, že ide o prvú znelku Oddělení II. (po rozlúčení). To dovoľuje vysloviť názor, že pod „omnoho väčším osudom lásky“ myslí Kollár to, čo Petrarca, že totiž poslaním lásky po smrti nádeji je vstupovať do jazyka poézie, a tak kriesiť a povzniesť nádej. Pojem súvisí s „úplným človekom“, napr. v znelke 61. (*Hory, hory, slyšte, hory skalné,*) má podobu zaklínania. Sonet v štyroch slohách s opakujúcimi sa úvodnými veršami kvartín a tercín vyzýva hory, rieky, vetry a duchov, aby básnika odniesli k Míne, alebo aby ju priniesli k nemu. Láska ako kultúrny obsah básnického výrazu je hlavnou kategóriou poetiky Spevníka. Po rozličných typoch výkladov sa tento presadil v chápaní Uga Dottiho<sup>10</sup>. Petrarcove básne s ústredným postavením lásky: CXLII *A la dolce ombra de le belle frondi* (*Do sladkej tóne pod ľúbezné lístie* – K. S.); CXL *Amor, che nel penser mio vive et regna* (*Láska, čo v mojej mysli žije a panuje* – P. K.); CXXX *Poi che l' cammin m' è chiuso di mercede* (*Keďže nedokážem obsiahnuť Laurinu milosť* – P. K.); CXXXII *S' amor non è, che dunque è quel ch' io sento* (*Akže nie láska, čo mi hlavu múti?* – K. S.); CXXXIII *Amor m' à posto come segno a strale* (*Amor ma spravil terčom svojich šíпов* – K. S.); CXXXIV *Pace non trovo, et non ò da far guerra* (*Pokoja nemám, boj mi nehrozí* – P. K.); CXLIII *Quand'io v'odo parlar sì dolcemente* (*Keď vás počujem tak nežne rozprávať* – P. K.); CXLV *Ponmi ove l' sole occide i fiori et l' erba* (*Polož ma ta, kde slnko zabíja kvety a trávu* – P. K.); ...

40. znelka: prirodzené slovo sa nedotýka neba, ani láska nepomôže.

40 *Pakli nové rady nebe nedá; 41 Lásko! Lásko! ó, ty sladký klame...*

Nemožnosť spásy (uspokojenia) pomocou prirodzeného slova poézie (teda ani pomocou volgare illustre) otvára poézii nové výhľady: „*Pakli nové rady nebe nedá, / Zoufám lásce věrné k posměchu... / Tužba žije, po naději běda!*“ (40).

U Petrarca zodpovedá tejto znelke celý rad básní, kde sa domáha božej milosti, lebo slobodná vôľa nestačí na spásu. Zodpovedá jej aj sonet CCXLVII *Parrà forse ad alcun che, 'n lodar quella...*, (*Niekomu sa možno bude vidieť, že keď ju chválím* – P. K.), kde hovorí, že čitateľovi sa môže pričať chválenie Laury vidieť prehnaným dôsledkom básnikovho osobného štýlu. Potom odporuje, že sa nechal napomenúť Amorom, aby zosilnil svoje chválenie. Básnik uzatvára v podstate oponujúcu skladbu Pieseň Stvorenstva od Františka z Assisi:

„*Lingua mortale al suo divin stato  
giunger non puote: Amor la spinge et tira  
non per election, ma per destino.*“

Interpretačný preklad: „*Smrteľný jazyk sa do božského stavu / nemôže dostať: podnet mu dáva Amor, on ho ťahá, / no Amora si nevyberáme, ale taký je osud.*“ Keďže

<sup>10</sup> Napr. Francesco PETRARCA: *Canzoniere. Edizione commentata a cura di Ugo Dotti*. Donzelli, Ed. Roma 1996, s. LXXXV – CIII.

láska nemá nebeský pôvod, nevytiahne slová do neba, ale kto ich hovorí skrze lásku, neostane v prachu. Znova sa tu nastoľuje ponížené vznešeno a ľudový jazyk ako jeho vyjadrovateľ. Novosť Petrarcovej poézie spočívala v hľadaní a nenachádzaní básnického jazyka schopného citovo naplniť život básnika, ako to dokázala za Laurinho života láska k nej.

43. znelka (*Cestu konám, mest a silnic hluky*): imanencia.

Táto znelka i mnohé ďalšie vyzerajú ako realistické opisy duševných stavov na ceste po slovanských krajoch, ale bol by omyl nevidieť ich v petrarcovskom kontexte. Znelka má vzrušený spád: „*Tak je všetko ve mně v odporu: / Skrývám se sám, hledám i sám sebe.*“ Je to obdoba Petrarcovho sonetu XXXV, v Strmeňovom preklade: „*Sám, zasnený, tou najpustejšou pláňou.*“ Teda: sám pred sebou sa skrývam a zároveň len toto skrývanie sa sebe som ochotný akceptovať ako spôsob sebanachádzania (v komunikovateľnom vyjadrení), nijakými inými sebaidentifikáciami sa neuspokojím, natoľko je moje rozpoloženie rozporuplné, ťažké. Toto je petrarcovské dvojveršie a stalo sa toposom ako vrcholné vyjadrenie, že poézia má sprevádzať ťažko formulovateľné situácie, nie zábavné. Topos použil v obmene aj Andrea Zanzotto.

Petrarcovou revolúciou je, že otvoril cestu k imanencii, k zosobnenému znášaniu ťažkého polozenia, a to ako náhradu za transcendentnú istotu. Imanencia má preto dve črty, ktoré ostali trvalými v dejinách poézie: je strastiplná a zároveň je výzvou. Petrarca v kancónach LXX – LXXIII rekapituluje svoju dovtedajšiu poéziu ako cestu k imanencii: jej neschopnosť uspokojiť je cena, ktorú musel zaplatiť za opustenie pojmovy vyznačkovanej životnej púte. Ale neschopnosť básni uspokojiť je už formou čiastočného uspokojenia, jeho dokladom a podnetom, spôsobom existencie. Básni(kovi) je súdené len približovať sa a hľadať. Aj preto sa Kollárova 43. znelka sa končí „*Jiní v chýžkách, a já cestou básním.*“ Citované dvojveršie o rozorvanosti a verš o básnení ako činnosti, ktorá neuspokojuje, sú obdobou Petrarcovej rekapitulácie poézie ako cesty k imanentnu: vždy ostávame na polceste, ale odmena je opojná: napísané „nedostatočné“ básne sa stávajú vzpruhou pre ďalšie zobrazovanie, akoby mali funkciu Veselovského schematizovaného zhusteného sujetu. Kollár už básnil v duchu modernej literatúry, a teda Petrarca mu musel prísť vhod ako prvý básnik, ktorý vyjadroval, čo moderná poézia: že tvorba má symbolizačnú funkciu, má zastúpiť neprítomnosť a nesprítomniteľnosť referenta. Tento koncept je bez vlastných dejín absolútne abstraktný, preto uchýlenie sa k petrarcovskej intertextualite má pre Kollára prinajmenšom ten význam, že historizuje, robí historicky ukotvenou symbolizačnú funkciu modernej poézie.

46. znelka (*Čekej v onom Černém lese málo*): sprítomňovanie neprítomného.

Podobne: 44 (*Ký to člun dak rychle vlny dlávi*), vlastenecká mytológia o Vltave; 45 (*Blížek nebe, hluchým nechci lkáti*), vlastenecká mytológia asi o Řípe; 46 (*Čekej v onom Černém lese málo*), vlastenecká mytológia o Šumave; 47 (*Oni rtové, jejichž núně plyná*); 48 (*Vichr jakem různá skryté múti*); 62 (*Z Kapu perly, z Chili nese kovy*).

Poézia ako nastoľovanie imanencie má svoje pravidlá od antiky, svoju históriu. Či je sprevádzaná duševnými rozpormi, či pohľadzaním, všetko sa deje ako sprievodný úkaz

paradigmatizácie. Podľa Jakobsonovej lingvistickej poetiky sa výberom prvku pre použitie v sklade výrazový alebo obsahový prvok vytrháva zo svojho hniezda pozíčne susedných prvkov, s ktorými tvoril jediný súbor. Podobne je to s rozlúčenou láskou, ktorá je možno literárne produktívna práve preto, že najlepšie explikuje uvedenú závislosť od pozície v súbore. Zo závislosti vyplýva, že prvok sa bude v syntagme cítiť „nesvoj“ a bude sa usilovať nevyjadrovať len svoju funkciu v syntagme, ale aj svoju príslušnosť k paradigmatickej rodine „rovnorodost“, z ktorej bol vytrhnutý. Aj toto úsilie má svoje dejiny a stupne. Základný stupeň je rétorický náhradný obraz neprítomného, vyšší stupeň je osobnostný, teda reflektované vedomie básnika, že v absencii musí žiť a nachádzať si spôsoby náhradnej prítomnosti nie pre zábavu, ale pre vlastné prežitie, a najvyšším stupňom paradigmatizácie výrazu je vedomie, že rozpomienka nedokáže vždy pripomenúť paradigmatu (Leopardiho „rimembranze“, rozpomínania), alebo len zriedka (Proust). Z tohto tretieho konceptu vyplývajú osobitné textové stratégie, napríklad tá, ktorú používa Petrarca, ale i Kollár: báseň ako plocha, na ktorej básnik zobrazuje postupnú stratu impulzu, osvietenia, sprítomnenia, a zároveň, technicky vzaté, báseň ako rozklad pravidelnej vetranej stavby, sťaženie vnemu čitateľovi, ktorý sa k určitému dojmu prepracuje len vtedy, ak prelúšti celú stavbu básne.

U Petrarca sa paradigmatizácia programovo objavuje v kancónach CXXV (*Se l' pensier che mi strugge; Keby sa moje piesne* – K. S.), CXXVI (*Chiare, fresche e dolci acque; Bystrina čistá, tichá* – cit.), CXXVII (*In quella parte dove Amor mi sprona; Ta kam ma Amor pomkýna* – P. K.) a CXXIX (*Di pensier in pensier, di monte in monte; Z dúm do dúm, z hory hlbšie do hory* – K. S.), bezprostredne pred básňami predznamenávajúcimi časť „po smrti“ Laury; CLXXVIII (*Amor mi sprona in un tempo et affrena; Láska vše popchne ma, vše uzdou hatí* – K. S.).

Krátke príklady:

CXXV: „Qualunque herba o fior colgo, / credo che nel terreno / aggia radice, ov'ella ebbe in costume / gir (...) et talor farsi un seggio / fresco, fiorito, et verde. / Così nulla se n' perde;...“ (69 – 75; „Zelinky trháam, kvety, / presvedčený, že pučia / z miest, kde ona rada chodievala / pri rieke konča skália / a kde si občas sadla / v zelenom pestrom poli. / Také sú, ako boli – istotu nechcem; čo ak zle by padla?“ – K. S.) Vidíme tu úzkosť básnika, že paradigmatizácia (vytvorenie ekvivalenčnej podobnosti prostredníctvom konštantných kvetov a brehu rieky zo sémanticky nepodobných javov, akým je napríklad básnik v prítomnosti a básnik v čase blízkosti Laury) by sa mu mohla aj nepodaríť.

CXXVI: „Così, carco d' oblio, / il divin portamento, / e l' volto, e le parole, e l' dolce riso / m' aveano, et sì diviso / da l' imagine vera, / ch' i' dicea sospirando: „Qui come venn' io, o quando?“, credendo di essere in ciel, non là dov' era. / Da indi in qua mi piace / quest' herba sì, ch' altrove non ò pace“ (56 – 65; v preklade: „a ten jej úsmev krásny, / svetlo jej očí bystrých, / tvár, čnostná reč a spôsoby tej víly / až tak ma uchvátili, / že nebol som sám sebou. Vzdychal som ako vo sne: / „Tu som už? Je to možné?“ / bo v nebi som sa cítil, ale nebol. / Odvtedy pre mňa skrýva / pokoj len táto utešená níva.“ – K. S.) Petrarca si sám seba predstavuje na brehu rieky, kde sa vídali s Laurou. Pravdepodobne tam zaspal a snívalo sa mu, že je mŕtvy. Laury sa ho ulútosťilo a prišla

ho vo sne pozrieť. Nasleduje výjav, ako jej na vrkoče a na sukňu padajú lupene kvetov. Po tomto rajskom obraze sa zobudí a myslí si, že je v nebi. Odvtedy sa na to miesto rád vracia, lebo vie, že tam sa mu rozpomínanie na Lauru vydarí. Vidíme tu aspoň dvojaký typ paradigmatizácie (vytvárania ekvivalencií sémanticky nepodobných javov): túžbu za sprítomnením Laury pomocou veľkého obrazu, ktorý by mu aj v jej neprítomnosti dovolil kráčať životom ako rajskou záhradou; a vidíme tu aj komplikovanosť spôsobu, akým sa k takejto paradigmatizácii dopracoval: cez sen, dokonca cez sen o tom, že je mŕtvy; teda ide tu zároveň o osobnostne existenciálne úsilie o vytvorenie rovnorodosti, a dokonca o tretí stupeň, o vytvorenie rovnorodosti voči nesprítomnitelnému javu, ktorá sa nedá vytvoriť pomocou normálnych rozpomínaní.

CXXVII: „*Poi che la dispietata mia ventura / m' à dilungato dal maggior mio bene, / (...) Amor col rimembrar sol mi mantene / (...) / Ben sai, canzon, che quant' io parlo è nulla / al celato amoroso mio pensiero, (...) solo per cui conforto / in così lunga guerra ancho non però; / ché ben m' avria già morto / la lontananza del mio cor piangendo*“ (15 – 18, 99 – 105; v preklade: „*Mám tú smolu, / že všetko moje dobro mi bolo oddialené, / pri živote ma drží len Láska spolu s rozpomínaním / (...) / Dobre vieš, kancóna, že moje básne sa nedajú porovnať / s mojím ukrytým myslením na lásku, / (...) / dosiaľ som v tak dlhej vojne nezhyml od žiaľu / len vďaka úteche, / ktorej sa mi takto (rozpomínaním – pozn.) dostáva*“ – P. K.);

CXXIX: „*et quanto in più selvaggio / loco mi trovo e' n' più deserto lido, / tanto più bella il mio pensier l' adombra*“ (46 – 48) „*...sento Amor sì da presso / che del suo proprio error l' alma s' appaga: / in tante parti e sì bella la veggio, / che, se l' error durasse, altro non chiegio*“ (35-39; v preklade: „*A kde je pusto v hore, / kde v divočine tieseň neskonalá, / ona tým krajšou v mysli sa mi javí.*“ (...) „*a nedbám, že ma opaníva mámor, / stane si ku mne Amor / a duša vlastným preludom sa spije.*“ – K. S.). Je to chvála omylu a poblúdenia, lebo aj keď je obraz odlúčenej milej fikcia, veľmi ťažko sa k nej dopracovať. Napríklad básnik musí blúdiť „*z myšlienky na myšlienku, z vrchu na vrch*“ a najistejšie obrazy sa mu vynárajú na najneprístupnejších miestach. Tu už priamo formuluje poetiku paradigmatizácie.

Aj Kollárova 65. znelka prináša mimoriadny druh sprítomňovania, a to pomocou metamorfózy. Básnik vidí, že fantazijné sprítomňovanie je ťažké (*V noci ve snách, ve dne v duchu poutí*), tak si želá byť postupne jeleňom, rybou a orlom, aby sa dostal do prítomnosti Míny. Podobné premeny podstúpil Petrarca v dlhej kancóne XXIII, kde ho Amor spolu s Laurou trestajú za odvahu sprítomňovať si Laurinu lásku, postupne ho menia na vavrín, labuť, skalú, prameň, ozvenu a jeleňa. Kým Kollár si metamorfózy želá, pre Petrarca sú trestom. Tu sa otvára okruh problémov: trestanie za sprítomňovanie, za imanentizáciu života. Ide o významný okruh, lebo vlastne všetky podstúpené strasti sú typom metamorfóz, odcudzenia ľúbiaceho sebe samému. V Petrarcovej poetike metamorfóz sa ukazuje, že trestajú dvaja: Amor ako zástupca antickej mytológie, a Laura ako zástupkyňa kresťanskej cnosti. Teda aj odmena za podstúpenie trestov má byť dvojaká, svetská a večná sláva.

Kollárova vlastenecká znelková tvorba je zdanlivo vzdialená sprítomňovaniu nesprítomnitelného. V básňach sú však takéto poukazy: *Olympe českých bohů, přelož mne,*

kam ruky vypínání (45); „Slunce zlaté, jdoucí k západu / Ach, již tebe jen mi náhradu / v vzdálenosti nebe zanechalo“ (46); „Oni rtové (...) / Opili mne sladkým tímto jedem“ (47); „Co as' dělá anděl milovaný; / Zda sem hledí...“ (49); „Vichru jekem různá skryté múti/ (...) / Utulím se (...) Pod dub v širém poli stojící, / Než tu duše v užas větší vízne; Duhu spatřím, na níž v bílém šláře / Ružtkou kyne Mina sedící, / Vystru po ní náruč, ach, sen zmizne“ (48). Ani u Kollára sa paradigmatizácia (návraty zo syntagmy a sémantickej podobnosti do susednostnej podobnosti vzniknutej polohou množiny prvkov voči sebe) nedeje čistým rozpomínaním, hoci nemožnosť rozpomenúť sa nevystupuje tak programovo ako u Petrarca. Niet však pochyb, že Kollár topos jasne identifikoval, a to aj v jeho prinajmenšom trojstupňových dejinách. Svedčí o tom znelka 49, ktorej citované tercíny a ich snový motív pripomínajú napríklad slávnu kancónu *Vy jasné, čerstvé, nežné vlny* a všetky Petrarcove skladby, v ktorých je vložená komplikovanosť rozpomínania: nejde to normálne, lebo vietor kmáše haluze a dážd' zbíja do blata vtáčence. Inak povedané, rozpomínanie nefunguje ako spôsob paradigmatizácie, lebo myseľ je zmätená, prekrytá množstvom skrížených nových skúseností. Dokonca nestačí ani vynaložiť námahu. Musí prísť na pomoc sen. Andrea Zanzotto má v sonetovom cykle *Ipersonetto* presne takúto znelku o hluku, krikú, šumení búrky a „stínání hláv“ v krovinách, keď ide rozum spať, a je tam intertextový odkaz na Petrarca. To, že uvedené štyri vlastenecké sonety s veršami o rozpomínaní na Mínu bezprostredne predchádzajú programovej znelke 49, nasvedčuje, že ide o vedomý cyklus zacielený na problém sprítomnenia nesprítomniteľného ako na osobnostný problém. Kollár možno chcel napodobiť uvedený Petrarcovy cyklus štyroch kancón CXXV až CXXIX.

Ďalší poukaz, že tu ide o tematický cyklus a že Kollár si bol vedomý kľúčového postavenia paradigmatizácie alebo sprítomňovania nesprítomniteľného, je nasledujúca znelka 50: *Zhrdna vším tím, co je smrtelné*. Ide o parafrázu Petrarcovoho XVI. sonetu *Movesi il vecchierel canuto et bianco* (*Opúšťa starček...*, cit.). Aj keď u Petrarca ide starček na púť za Veronikinou šatkou, kým u Kollára odchádza na púšť, oboma starčekmi hýbe neochvejná viera: u Kollára *Tělo zvadlé, srdce Boha plné, (...), Dívy tropí, pokud neoslne*; u Petrarca je na Veronikinej šatke podobizeň Kristovej tváre, ktorú stavec neomylné nosí vo svojom srdci. Teda obaja básnici vytvárajú takpovediac štvrtú rovinu paradigmatizácie ako činnosti garantovanej vierou, teda reflektujú základnú situáciu, že viera má funkciu ručiť za duševnú stálosť, zdravie každého človeka, keďže duševné zdravie sa nahľadáva, resp. prechádza skúškou práve pri „rozpomínaní“ (paradigmatizácii). Oni sami však chcú imanenciu životných udalostí a imanenciu básnickej tvorby. Petrarca v predposlednej tercíne vyslovuje, že závidí starcovi účinnosť jeho náboženskej vôle, kým v poslednej by sa mu chcel aspoň zďiaľky priblížiť pri sprítomňovaní si Laury, no nedarí sa mu to vždy. Kollár vyslovuje v predposlednej tercíne rovnakú záviť („*Tak hle starcům přeje vírou spjatým (...) Nebe*“) a v záverečnej tercíne sa vyhlasuje za ešte frustrovanejšieho od Petrarca, lebo „*Já nic nemám, stín mé bydlu chladný, / Papír listí, slzy černidlo, / Posel větry, a host Milek zradný*“. Obidve záverečné tercíny sú vlastne vrcholným vyhlásením sprítomňovania neprítomného za predmet básnickej aktivity, ak je ona imanentizáciou ľudského sveta. Záverečné tercíny Petrarcovoho sonetu XVI reprodukuje v preklade Karola Strmeňa:

„do Ríma pride, kam ho srdce ťahá,  
len aby videl obraz toho Pána,  
ktorého úfa uzrieť v rajskej sláve.

*I ja tak, beda, pani moja drahá,  
kde koho vidím, hľadám bez prestania  
tvár vytúženú, črty vaše pravé“.*

(c. d., s. 35)

O cieľavedomosti Kollára svedčí, že si pri adaptácii Petrarcovho sonetu XVI uvedomil, že je vlastne manifestom paradigmatizácie, a pričlenil svoju napodobňujúcu znelku k cyklu básní 45 – 50, na rozdiel od Petrarca, ktorý nechal sonet XVI osamotený, vysunutý veľmi vpred, keď ešte opisoval život v blízkosti Laury, teda nijaké rozpomínanie nepotreboval. Z Kollárovho analytického konania vyvodzujeme aj názor, že jeho Básne nie sú zbierkou ponášok na jednotlivé ovplyvňujúce Petrarcove básne alebo topoty, ale Kollárova zbierka je autonómnou rekonštrukciou štruktúry – výstavbovej logiky Petrarcovho Spevníka.

51. znelka (*Ani oudol Tater týchto tichá*): hyperbolizácia a symbolizácia zažitého.

Veľa Petrarcových a Kollárových zneliek obsahuje konštantný výrazový prejav symbolizačnej funkcie ich poézie, teda synchronizovanie procesu do zveličeného obrazu: „*Nic mne před mou nemůž skryti strasti, / Nic mým nedá prším ochlady, / Není v světě pro mé rány masti*“ (51, 9 – 11). Petrarca venoval tejto synchronizačnej neodstrániteľnej necnosti každej modernej poézie znelku CXC *Una candida cerva sopra l'erba* (*Skvostná laň sa mi ukázala v tráve* – P. K.). Básnik uvidel laň hrdú ako Laura. Mala zlaté parožky a na krku remenec s nápisom vysádzaným drahými kameňmi: „*Nech sa ma nik netýka. Mójmu Pánovi sa zľúbilo stvorit' ma cnostnou.*“ Potkol sa, spadol do vody a laň zmizla. Akoby sa sprítomnil zmysel jeho sprítomňovacieho úsilia, ale tým aj nemožnosť a nezmyselnosť písať o tom ďalej poéziu. Veď absencia stojí pred ním. No našťastie spadol, a tak bol z neho sňatý sebaklam, že došiel už k definitívnemu symbolu. Bol to len obraz, len jedno z nekonečna sprítomnení referenta, ktorý ostáva navždy absenčný. Výrazovosť poézie je tak slobodná, nenamýšľa si, že má symbol naháňať do výrazovo definitívnej podoby (v tomto je situácia poézie odlišná od renesančného maliarstva).

Výrazný obraz má preto u Petrarca vždy antisymbolickú funkciu: musí sa zjaviť niečo obrovské, strhujúce, zázrak sprítomnenia, musí vzniknúť dojem, že svet zastal v synchronnom sebanazretí, aby sa ukázalo, že sprítomneného symbolu v skutočnosti niet. Je len život ako rad symbolizácií: klamných, no dynamizujúcich dejiny. Vzorovým textom Petrarca a vlastne textom, ktorého program realizuje v celom Spevníku, je Výstup na Monte Ventoso (*Ascesa al M. Ventoso*, in: F. P.: *Familiars*, IV), vlastne prvá cestopisná poviedka svetovej literatúry. Vykreslil tam omamujúce obrazy lona hôr, ktoré je schopné vyliečiť všetky jatrivé rany. Proti nim postavil Augustínovo napomenutie: *In te ipsum redi*. Hory sa ukazujú ako sprítomnený pocit totality, ktorý je vždy klamlivý, preto ho vždy opúšťame, no náš život je sériou takýchto sebaklamných sprítomnení: „*E sospi-*

*rai, lo confesso, al ciel d'Italia, che all'immaginazione meglio che agli occhi era presente, e il cor mi punse desiderio ardentissimo di rivedere l'amico e la Patria... A queste tennero dietro nuove idee, e dal pensare ai luoghi, passai a meditare sui tempi*" („A zatúžil som (hľadiac z Monte Ventoso – pozn.), priznám sa, za talianskym nebom, ktoré sa mi vybavovalo viac v obraznosti ako pred očami. Srdce sa mi roztlklo horúcou túžbou uvidieť znova priateľa Colonna a vlast'... Za týmito myšlienkami sa začali preväľovať stále nové, až som prešiel od meditovania nad tými miestami k úvahám o časoch" – P. K.).

Znelku 51 s obrazom veľby Tatier treba zaradiť do tohto systému výrazných strhujúcich symbolov (napr. 38, 44, 45, 46), ktoré sú klamnými návratmi javov odcudzených v syntagmách do harmónie javov patriacich k sebe polohou. Poézia tieto klamnú návraty do paradigmy dokáže využiť tak, že také obrazy vytvoria obraznú reťaz náhradnej symbolizačnej cesty dejinami. Tu by bolo treba zhrnúť všetky Petrarcove prírodné a historické veľobrazy v Spevníku a postaviť popri nich všetky Kollárove, vrátane odkazov na Žižku, husitizmus a na silu Slovanstva. Keď vo vydaniach Slávy dcery výrazne posilnil túto zložku proti lyricko meditatívnemu charakteru Básni, neurobil nič iné, len realizoval chápanie symbolizácie začaté Petrarcom.

52. znelka (*Ráno časne, co jen zmiznou svodní*): nechať plynúť skazonosný čas.

Verše „Proč si život štěstí mladých lidí, / Ach, proč lásky více nešetří, / Která život dává, kráší, řídí“ vysvetľujú Petrarcove východiskový postoj zo sonetu *Se la mia vita da l' aspro tormento* (XII *Ak v tvrdom boji život nepoddá sa* – K. S.), jeho rozhodnutie nestavať v poézii magické ani iné hrádze dielu času, úpadku, len sled obrazov. Tu si možno uvedomiť, že rozhodnutie nevedlo len k symbolizácii, ale napríklad vyvolávalo sentimentálny tón v poézii, teda približovalo ju k romantizmu a moderne. Vyvolávalo zvláštne postupy písania, typické pre Petrarca, takzvanú paradigmatickú skladbu vety: verše sa nevzťahujú nasledujúci na predchádzajúci, ale rozličné obrazy a myšlienky sa stavajú vedľa seba, na jednu rovnu (Jakobsonova pridaná ekvivalencia), lebo sú všetky vzťahnuté voči jedinému predmetu, ktorý je vyjadrený až na konci básne. Znelka 52 je explikatívna aj voči tejto poetike: „Kdybych mohl, sám bych zlaté mosty / S hory k horám zdělal v povětří, / Aby láska zvláštní měla posty“. Teda urobil by ekvivalentnými rozličnosť sveta, aby boli všetky rovnako schodné pre lásku. Zbierka básní je z uvedeného hľadiska zekvivalentnením rozličností, zarovnaním cesty pre Lásku.

53. znelka: ekvivalentizácia výrazov, postupov, obsahov.

Kým znelka 52 predstavuje akúsi poetiku paradigmatickej – ekvivalentizácie práce s výrazom, mnohé znelky, napríklad 53, tento program rozlične uskutočňujú. 53 (*Reete, ženci, co tam se sprečky*) sa vzťahuje trikrát na jediný predmet, vyjadrený v poslednom verši „zahanbete losy nelítostně“, teda zahanbite (vy, ženci, pastieri, vtáčence, kríky) čas ako zánik, lebo Mína sa mohla premeniť na žnicu, pastierocku, Pinku. Znelka 68 *Tam kde Zemla v tísní ledů stoná*: opakuje v každom verši iné miesto sveta, až v 12. sa všetky rovnako vzťahnu na výpoveď „Tentýž budu! ...“ Podobne 70 (*Jaro vzniká, mlhu plaší slunce*) sa vymenúvajú všetky rovnocenné jarné prírodné výjavy, až v 12. verši ich Kol-

lár vzťahne ako navzájom ekvivalentné k svojmu opačnému stavu: „*Jen mne ... nehne slunce ani příroda*“. U Petrarca je taký sonet CCXIII (*Gratie ch' a pochi il ciel largo destina; Póvaby, ktoré nebo máloktořým predurčí* – P. K.), kde sa vymenúvajú pôvaby Laury a až na záver sa čitateľ dozvie, že to sú čarodejníci, ktorí ho premenili. Určité myšlienkové konštrukty za sebou nasledujú paradigmaticky, neviažu sa navzájom, teda nevedno, k čomu sa viažu. Až na záver sa to oznámi. Osobitným prípadom paradigmatickej výstavby je sonet 61 (*Hory, hory, slyšte, hory skalné.*). Má podobu zaklínania. Sonet v štyroch slohách s opakujúcimi sa úvodnými veršami kvartín a tercín vyzýva hory, rieky, vetry a duchov, aby ho odniesli k Míne, alebo aby ju priniesli k nemu. Opakovací prvok je zvýraznený tým, že v celej zbierke ide o jediný sonet so zvláštnou výstavbou veršov.

54. znelka (*Jak se jitro oknem tímto vkrádá*): zanjelštená žena, donna angelicata.

Petrarca primkol imanenciu tesne ku kresťanstvu. Pre Danteho bolo posmrtné zachovanie tela samozrejmosťou a zdrojom epického básnického programu. U Petrarca je transcendencia primknutá k imanencii, pričom imanentne chápaný život sa odvíja ako bolesť transformácií, vytvárania komunikátov z vnútorných predstáv, teda funkcia literatúry sa stáva hraničnou. Podobný postoj vidno u Kollára: v znelke 54 sa básnik natoľko hrá so svojím obrazom Míny, že pomôže slnečnému lúču premeniť tento obraz na nebeský výjav a Kollár uvidí Mínu obklopenú anjelikmi: „*Až pak zatím slunce záře zlatá / Obraz v úkaz jasný promění, / Jemuž slouží s milky andělčata*“. Verše sú v súlade s Akvinského chápaním krásna ako ľudskej povinnosti odhaľovať podstatu, ktorú nesie božský lúč svetla. U Petrarca je Laura zanjelštená napr. v sonete CCCII *Levommi il mio penser in parte ov' era...* (*Moje myšlienky ma pozdvihli, kde je tá... teda do neba* – P. K.). Laura mu rozpráva, že po poslednom súde dostane aj svoje zosnulé telo, ktoré Petrarca toľko ľúbil a ktoré je na zemi, a že keď Petrarca umrie, stretnú sa v nebi. Záverečný verš je príznačný: málo chýbalo, že som neostal v nebi. Teda: bolo by to proti zásadám imanencie, ale zároveň by to bola odmena za silnú básnickú obraznosť Spevníka – pridruženie k transcendentnému systému. Týka sa to aj skupiny sonetov CCCXLI – CCCXLVII; CCCXLVIII *Da più belli occhi, et dal più chiaro viso* (*Môjho ducha živilí tie najkrajšie oči a najjasnejšia tvár* – P. K.); CCCLVII *Ogni giorno mi par più di mille anni* (*Každý deň sa mi vidí viac než tisíc rokov* – P. K.).

55. znelka (*Sem tam bloudě v želi přehlubokém.*): štyri hlavné vášne.

Niektorí hovoria, že Augustín dáva v Secretum Petrarcovi rady, ako bojovať proti ôsmim hriechom<sup>11</sup>. Dotti vraví, že Petrarca ich zúžil na štyri. Vymenúva ich v kancóne CXXIX: „*or ride, or piange, or teme, or s'assecura*“ (Tam duch môj „*i smeje sa, i plače, teší, ľaká*“ – K. S.), (*radosť, bolesť, túžba, strach*), a to ako neodlúčiteľné od seba (aj

<sup>11</sup> „Petrarca formuloval v *De otio* tézu o hlbokoj slabosti ľudskej vôle ako dôsledku dedičného hriechu. Necnosť alebo hriechov je v Secretum osem: pýcha, závisť, chamtivosť, ambícia, pahľnosť, hnev, smilstvo, zatrpknutosť mysle.“ In: Bortolo MARTINELLI: *Il "Secretum" conteso*. Loffredo, Napoli, 1982, s. 101.



CLXXVIII *Amor mi sprona in un tempo et affrena; Láska vše popchne ma, vše uzdou hatí* – K. S.). Je to súčasť poetiky kresťanskej slobodnej vôle. Ak má mať človek slobodnú vôľu, musia mu byť imanentné vášne, aby mal s čím v živote bojovať a preukázať sa potom pred Bohom ako slobodný a víťazný duch. Kým Augustín žiadal rýchlo potlačiť vášne, Petrarca to odmietal, lebo tým by sa cirkev stala víťaznou, teda princíp slobodnej vôle by bol potlačený. Preto Petrarca nahrádzal potlačenie vášní láskou k stvorenstvu – teda k Laure. Táto láska mala vyvážiť, predĺžiť existenciu „cirkvi trpiacej“. Petrarca vyhlasoval štyri Augustínom vymenované hlavné vášne za neodlúčiteľné od svojej bytosti, jej imanentné, len aby zachoval poetiku „úplného človeka“. U Kollára sa pre tie isté poetologické dôvody (imanencia) rovnako často opakuje obrad vyhlasovania sa za obeť hlavných vášní. Znelka 55 sa pritom aj tematickými rekvizitami ponáša na CXXIX *Di pensier in pensier, di monte in monte* (cit.): „V outěk prchnu chybným, plachým krokem. (strach) (...) / V slast se trpkou (radost) smutek (bolest) obrátí, (...), / Stojím, blednu, nádra vlašce okem (...) / Ó, ty kraji! ó, ty břehu šťastným“ (túžba). Rovnaký cieľ má aj znelka 58: Povedzte Míne, nočné súmraky, že v Kollárovi v nočný čas „Vedou boj péče, tužby, žele“. Povedzte jej, posli noci, že „Jen ji myslí vše mé duše moci!“. „Všetky moci mojej duše“ sa dá pretlmočiť ako všetky štyri vášne mojej duše.

Znelka 63 (*Na hor chlumy, na nejvyšší čela*) predstavuje snový zápas Kollára proti vášňam. Básnik pred nimi ujde na strmé vrchy, no aj tam ho nájde „Milek“. Rozhodne sa skočiť zo skaly, no preberie sa zo sna, ktorý sníval azda bdejúc.

56. znelka (*Záře zlatá stkví se nad východem*): cirkev víťazná.

Znelka je prirodzeným pokračovaním 55, kde autor na seba berie štyri hlavné vášne, aby sa mohol postaviť do pozície imanencie, „úplného človeka“, človeka prekonávajúceho ťažkosti láskou. Inak povedané, aby zabránil svojou poéziou premene sveta na víťazný, panský, vznešený, ktorému je cudzia komplexnosť života ako uplatňovania slobodnej vôle voči necnostiam. V Kollárovej dobe voľba súvisela so zásadami romantizmu, Petrarca tak staval opozíciu tendencii dobovej cirkvi premeniť sa na víťaznú. Kollár túto hrozbu nástupu víťazného sveta neochotného znášať protivenstvá vymenúva na scenérii víťazného rána, ktoré vítajú všetky tvory po noci oddychnuté, radostné: „A vše vůkol (...) / Jme se vítat nově světla kníže“. Záver: „Ó, kdyže mne jitro ono svítne...“ možno pochopiť: „radšej nie, lepší je svet, kde je možný úplný človek“.

57. znelka (*Nechtěj zoufat, když se proti tobě*): chvála pravdy.

U Petrarca chvála Pravdy vyplýva z toho, že nasledoval Augustínovo *In te ipsum redi*. Kollárova znelka sa dotýka vzťahu pravdy a všetkých ostatných ľudských postojov, ktoré sú voči pravdivostným výrokom v odstupe. U Petrarca postavenie pravdy a rozumu nemeslo protirečiť jeho personalizmu, teda tzv. tretej ceste medzi averroistickým racionalizmom a transcendentnými vedami. Petrarcovým riešením je „odklad úsudku“. Dokumentuje to kancóna CCCLX *Quell' antiquo mio dolce empio Signore (Ten môj odveký nežný a nelútostný Pán* – P. K.). V nej necháva Petrarca Lásku predstúpiť pred tribunál Rozumu, lebo mu spôsobila ujmu tým, že ho nechala dlho upätého na Lauru. Rozum si vypočuje všetky Petrarcové obvinenia na adresu lásky, najmä to, že ona ho odvádza od

viery v Boha pod zámienkou lásky k jeho stvorenstvu. Napriek usvedčujúcim argumentom sa Rozum v závere zdrží súdu: „*Rád som si vypočul vaše spory, / no taká vážnosť sporenej veci si vyžaduje na rozhodnutie dlhší čas*“ (P. K.). Tento záver prenáša Augustínovu doktrínu, podľa ktorej kresťanstvo nevyznačuje svoju pôsobnosť pravdivosťnými kategóriami, no je kultúrnym priestorom, ktorý umožňuje na reálnom historickom pláne spoločenského života uvádzať do života rozličné spoločenské programy založené na premise pravdy, a potom ukazuje limity tejto a každej pravdivostnej teórie, keď sa ona rozbije o úskalia a ukáže svoje limity: odložme výrok a budúcnosť ukáže. Koncepcia úzko súvisí aj s Petrarcovou nenávisťou voči averroizmu. V podstate sa tu vyjavujú základy humanistickej kultúry, v ktorej je *opisujúci literárny text* (najmä makrotext a rozsiahly literárny proces) *rovnocenným ekvivalentom pravdivostných vied* a knihy prírody. Túto kultúru napadol až Galileo Galilei. Keďže makrotext je už reálnym kultúrnym priestorom, ktorý dokáže kontrolovať hranice „právd“, počnúc Spevníkom (Spevník je prvým makrotextom) a humanizmom dostáva intertextové nadväzovanie a medziliterárny proces svoj dnešný zmysel kultúrneho priestoru s významnými sociálnymi funkciami (z tohto hľadiska sa dá napríklad pochopiť téza F. Wollmana, že slovanské kultúry a literatúry nie sú západné a východné, ale „južné“, stredomorské). Kollár je v inom položení a jeho znelka 57 vyzerá doslova opačná ako Petrarцова kancóna. Možno však uvažovať o dialektike opozít, lebo pre Kollára je sila pravdy v jej večnosti – podľa učenia o eidose. Vo fenomenologickom chápaní je pravda jednota výrazu a obsahu, také pochopenie javu, ktorého vyjadrenie je neoddeliteľné od matérie, z ktorej jav pozostáva. Kollárovo riešenie je: stojme vždy na strane toho eidosu, ktorý je historickými udalosťami vyjadrovaný falošne, ale svojím imperatívom prekonáva svoje falošné vyjadrenia: „*Pravda nezná ustoupiti zlobě, / Kdo jí laje, ten jí zastává, / K cti jí hlupců slova rouhává, / Blud a šalba slouží ku ozdobe*“.

59. znelka (*Ó, by aspoň spiše zapomělo*): aegritudo animi, noluntas, choroba duše.

Chorá duša, zatrpknutosť duše sú básnické princípy vyzdvihnuté Petrarcom. Topos Petrarca začleňuje do systému kresťanskej kultúry Augustínovým princípom dvojitej vôle (slabej a silnej). K nemu patria napríklad sonety XX *Vergognando talor ch' ancor si taccia* (*Občas sa hanbím, Pani, že stále neviem vyjadriť* – P. K.); XXI *Mille fiate, o dolce mia guerrera* (*Tisíc ráz, milá moja duelistka* – K. S.); kancóna XXII *A qualunque animale alberga in terra* (*Čokoľvek žije na povrchu zeme* – K. S.)

Znelka 59 je prirodzenou súčasťou cyklu, ktorý sa začína znelkou 51 a v rámci ktorého sa postupne vyjavujú piliere Kollárovej ľubostnej poézie, a to v tej pojmovej logike, ktorú tomuto typu poézie vtláčil svojou reformou Petrarca: *hyperbolizácia a symbolizácia zažitého, nechať plynúť skazonosný čas, donna angelicata, štyri hlavné vášne, cirkev trpiaca*. Znelka 59 zhrňa všetky tieto toposy, najmä „teóriu vášní“, a na záver konštatuje, že v mene obrany týchto hodnôt autor a jeho poézia ľnú k ich nosnej kvalite: chorobe duše. Znelka 59 je písaná v mene autorovho želaní, aby ostal navždy poznačený svojou láskou k vzdialenej Míne. Želanie vrcholí v poslednom verši: *Volím nemo, nežli ozdravení*.

Toto želanie je petrarcovským vyjadrením Augustínovej koncepcie celistvého človeka: „*Non è dunque un assurdità quella di volere in parte, e in parte di non volere*“.

*È piuttosto una malattia dello spirito, sollevato dalla verità ma non raddrizzato del tutto perché accasciato dal peso dell'abitudine. E sono due volontà, poiché nessuna è completa e ciò che è assente dall'una è presente nell'altra.*<sup>12</sup> („Sčasti chciel' a sčasti nechciel', to teda nie je nezmysel. Skôr ide o chorobu ducha, ktorý sa pozdvihol k pravde, no nenapriamil sa celkom, lebo ho ťaží zvyk. Ide o dve vôle, lebo ani jedna nie je úplná a to, čo chýba v jednej, je prítomné v druhej“ – P. K.). Teória dvoch vôlí je teóriou úplného človeka, schopného žiť prítomnosť tak, že bude niest' všetku ťarchu svojej a spoločenskej minulosti. To vyznával Petrarca, humanizmus a aj Kollár. Petrarca si uvedomil, že princíp dvoch vôlí (dostatočnej a nedostatočnej) sa dá realizovať v jedinej integrovanej osobnosti len vo vhodných spoločenských podmienkach, lebo panská kultúra, víťazná cirkev a pod. umožňujú dvojité pravdu ľudskej situácie zažívať a stvárať len v podobách väčšieho-menšieho víťazstva nad ťarchou skúsenosti. Teda úplný človek je z aristokratického pohľadu sebaobraz miery prekonania svojej zdvojenosti, je svojím popretím. Kollárov výrok *Volím nemoc, nežli ozdravení* jednoznačne uprednostňuje stvárniteľnosť integrálneho človeka ako človeka dvojitej vôle, teda uprednostňuje živé vedomie osobnej krízy, živé vedomie ťažkosti básnického stvárnovania a také spoločenské ustanovizne, ktoré nie sú zbožštené, teda aj trpiacu cirkev pred víťaznou. Celý uvedený pojmový systém primknutia Lásky a imanencie ku kresťanstvu by sa inak nedal uskutočniť. Treba pripomenúť, že Petrarca napísal *Secretum* ako poetiku svojej básnickej reformy.

64. znelka (*Ó, vy drahé zbytky mého pádu*): nešťastná láska tvorí dvojité vôľu, úplného človeka.

Znelka 64 a 67 svojím spôsobom symbolizuje sociálny zmysel Kollárovho petrarcovského horlenia v Básňach. Petrarcova ideológia úplného človeka sa zakladala na novom type silného človeka, ktorý dokáže znášať vo svojej prítomnosti svoju minulosť, nepotláčať ju (do podvedomia). Otázka má aj sociálny charakter, lebo sa nabáda spoločnosť, aby nezakrývala svoje údy, ktoré trpia. Nazdávame sa, že ak mal Kollár dôvod urobiť Petrarca svojím vzorom, bolo to práve pre tento výdobytok Petrarca voči Augustínovi. Kým Augustín žiadal posilňovanie vôle pohľadom na biedy človečenstva, teda askézou, Petrarca prijímal výzvu zvodov sveta, vášni, ako Seneca a stoicizmus. Voči vášňam je vôľa nedostatočná, preto ich nezvládne a na troskách zápasu vzniká „zvyšková“ osobnosť, odhodlaná brániť celý spoločenský organizmus ako rovnovážny súbor slabostí. Tento koncept sa dal dobre použiť na zvládnutie takého predmetu ako kultúrne obnovovaná jednota Slovanov (v porovnaní s mocnejším a organizovanejším obkolesujúcim svetom, ktorý je však založený na predstave vôle, ktorá chce len dominovať, nie je schopná vnímať rovnovážnosť v slabosti). „Úplný človek“ je prirodzeným prechodom medzi Básňami a Slávy dcerou. Básne vybudovali Kollára ako súdiaci subjekt, moderným petrarcovským spôsobom podobný Dantemu Božskej komédii. V slovanskom dezintegrovanom svete iným spôsobom integrovaný súdiaci subjekt nemohol vzniknúť. Len autorita „úplného človeka“ mohla vytvoriť obraz slovanského sveta schopného regulovať sa vlastnými zákonmi. U Kollára sa dá nájsť celý súbor zneliek, ktoré na pozadí nešťast-

<sup>12</sup> *Confessioni* VIII 9 21 – tu s. XIII, prevzaté z prekladu Carla Carenu do taliančiny.

nej lásky k Míne hovoria, že prínosom nedostatku vôle ako životnej skúsenosti je scelená osobnosť so silným zmyslom pre obranu rovnosti slabých údov spoločenského organizmu: „(Památka...) *drž jen srdce klíčem, / Částkou krásy cvič je krásami, / Cvič je cizím zhrdat sľubu chtičem*“ (64); „*Týž bud' Bohu, sobě, pyše, chatře, / Miluj vlast a horlí ohněm, spatře, / Kde by pravdu polkla mrákota; / Hlasem, který skály stroskotá, / Slovanství kaž hluché vůkol Tatře...*“ (67); „*Tentýž budu! vlastním jedem hyna, / v ohni chladný, v mrazu horoucí*“ (68); „*Vše se těší, kochá, (...) / Jen mne nejmou jara ani léta, / Nehne slunce ani příroda, / Co mne zbavil osud duše světa*“ (70).

U Petrarca je ekvivalentom úvodná báseň časti *in morte*, najmä verše: „*nikdy nebolo moje polozenie ľažšie / ako to, ktoré zažívam v tomto stave, / lebo so smrťou po boku / sa usilujem žiť podľa nového prikazu*“ (CCLXIV, cit., v. 132 – 135, P. K.). Úryvok zároveň jasne poukazuje, že trosky slabej vôle integrujú osobnosť; a v tomto zmysle spočíva aj logika členenia zbierky na časť „za života“ a „po smrti“. Podobne u Kollára. Poukaz na Petrarcaov zámer „*zjednotiť fragmenty mojej duše*“ je v závere 3. knihy *Secretum*, daný ako sľub Augustínovi. *Secretum* je zdvojeným vyrozprávaním tej istej choroby ducha, ktorú sa Spevník podujal mužne vyrozprávať z hľadiska „jediného človeka“ sceleného sociálnou nevyhnutnosťou a faktom, že taká choroba ducha sa týka nás všetkých, že je ľudskou situáciou, a teda najvznešenejšou témou poézie. K pojmu scelenie osobnosti sa viaže aj problematika paradigmatizácie ako hlavnej básnickej operácie v Spevníku.

71. znelka (*Na tě myslím, když tmy šeré hynou*) – 79. znelka (*Ó, kých aspoň, jako někdy v štěstí*): poézia má vzťah k histórii tým, že je opakovaním symbolizácie.

Ak cítíme v Spevníku a v Básňach redundanciu, opakovanie, väčšinou sa opakujú práve témy štyroch vášní-necností: *radosť, bolesť, strach, túžba*. Príkladom je skupina zneliek 71 – 79: „*S tebou žiji, tvůj jsem ještě celý, / Ač nás rok již... závist mnoha krajin dělá*“ (71, túžba); „*Co mé oko... / Každý večer slzí vynalévá*“ (72, bolesť); „*Mne již roky jarmo hněte manské, / Ohněm hořím... / Však mých slyšet vrah můj dolů nechce*“ (73, túžba, bolesť); „*Mámí láska; v štěstí běží skoky, / Pod neštěstím ledva putuje... / Rozkoš chvílky, žalost čítá roky... / Avšak mám li bolest trpěti, / Volím takou, která pěkně trápí*“ (74, radosť, bolesť); „*Avšak darmo oči vyschlé mořím... / Anť již roky jako ohnižil, / V žhoucím živlu s duší, s tělem hořím*“ (75, všetky vášne, lebo ohnižil – salamander symbolizuje tzv. chladné horenie, stravovanie sa svojimi necnosťami. Poznámka: Petrarcaovu salamandrovú topiku možno chápať ako vyjadrenie vášni v ich nekonečnom opakovaní: XI *Lassare il velo o per sole o per ombra*, (*Oči vám halí závoj, pani moja* – K. S.); XIX *Son animalí al mondo de sí altera*, (*Sú na svete zvieratá s tak silným zrakom* – P. K.); CXXXIV *Pace non trovo*; cit.); „*Snad čas i mé strasti léky chystá... / Srdce nikdy (nezotaví), nebo láska čistá / Nezná času ani nezná místa*“ (76; všetky štyri necnosti, symbolizované Láskou ako vyňatou z času a priestoru); „*Seč je srdce... / Seč je láska... / Seč je osud... / Mé (tělo jinde bydlí) již dávno, samo sebe ruše / Má (duše jinde bydlí) již dávno k svému trápení*“ (77; bolesť); „*Vůkol rokle k vraždě čníci plují (strach)... / Ty mi kynesš k sobě rukami (radosť)... / Doufám, zoufám, tonu, vynikují*“ (78; strach, radosť, bolesť).

Cyklus sa uzatvára vysvetlením v znelke 79, že opakovanie (reprodukovanie označovania) necností je symbolizačná aktivita:

„Ó, kýmž aspoň, jako někdy v štěstí,  
Přítel v trýzni těchou přispěje,  
Jenžby kleslé křísil naděje,  
Smích a žerty míchal do neřestí;  
Nic, jen jedno pouť mi přikrou klestí,  
Tím jen srdce tytýž okřeje,  
Jako poupě, když ho šlepěje  
Horka shnětly, Nymfa opět pěstí;  
Ty hro sladká zvuků melodických,  
Vy mých citů truchlých nádoby,  
Dítky nebes v slovích skryté lidských;  
Bez vás sotvy bylo by mi tísň  
Dvou zlých bohů nesti poroby,  
Bez vás, třetím dané bohem, písň.“

*Neřesti*, to sú štyri hlavné necnosti, *radost', bolest', strach, túžba*. Pravdaže, nemuseli by sme ich mať, keby sme sa s Augustínom naučili mať dostatočnú vôľu. Od Petrarca po Kollára sa však zo strany básnikov (na rozdiel od prírodovedcov a teológov) navrhuje model sociálneho života ako spoložitie s necnosťami, podľa nedostatočnej alebo slabšej vôle, ktorá sa stáva ovládnuteľnou nie tým, že ju nejako potlačíme, ale tým, že meníme labilný život na znaky – symboly označovacou komunikačnou aktivitou. Prečo treba spoložiť so slabou vôľou, a nie potlačiť ju, vysvetľuje záver tretej knihy *Secretum*: prírodné úkazy sa opakujú, ale ľudský život nenávratne ubúda. Preto človek nemôže byť riadený obdobou fatálnych prírodných zákonov, teda musí mať popri silnej vôli, ktorá ho nenávratne unáša, aj kontrolnú, pochybovačnú vôľu. Lingvistická Jakobsonova poetika pomáha vysvetliť vo fonologickom modeli, čo je to ovládateľnosť slabšej vôle, a to pojmom absenčná prítomnosť foném. Symbolizačné úkony sú vytváraním absenčnej prítomnosti, pamäti znakových sústav (teda vďaka umeleckému spracovaniu si znaky aj v pozícii syntagmy – odcudzenia svojej ekvivalenčnej hodnoty – pamätajú na svoju hodnotu v rovine ekvivalencií). Tým literatúra umožňuje dejinám na rozdiel od prírodnej vedy a od transcendentnej vedy odnášať ľudský životný svet do nenávratna, teda umožňuje v kultúrnej rovine ponechávať nedostatočnú vôľu ako spoluprítomnú (neplietť ju ako kúkol). Tak sa symbolizačné úkony stávajú bytostne (a historicky, kultúrne) nevyhnutnými. Ich nevyhnutnosťou sa literárna tvorba prímkyňa k včasnostredovekému augustínovskému princípu úplného človeka, či, inak povedané, zachraňuje vieru v modernom svete. To chcel Petrarca dosiahnuť.

Podobnosť Kollára na Petrarca treba spájať so symbolizačným vedomím Kollára, ktorý v tom nachádzal oporu u Petrarca. Možno nie je náhodné ani zhodné poradové číslo, lebo Kollárov cyklus 71 – 79 korešponduje s Petrarcovým cyklom LXX – LXXIV, kde Petrarca žiada Boha, aby uznal, že jeho laická symbolizačná cesta je kresťanská a bude odmenená nehom.

Symbolizácia je vyústením Petrarcovej poetologickej stratégie. Čas odnáša do zabudnutia (*Čas vše mění*). Netreba už stavať proti tomu poéziou bariéry, ktoré poéziu

nevyhnutne viažu na pravdivostné prírodné vedy alebo na pravdy metafyziky. Poézia má proti týmto oblastiam autonómnu hodnotu, schopnosť paradigmatizovať, sprítomňovať historicky „odviate časom“ (zničené pre nedostatočnosť vôle). V podstate sa každým aktom tvorby buduje symbol neprítomného (rozpomienka na neprítomné), a hlavne takýto symbol sa stáva sám impulzom na svoje opakovanie. Množenie symbolov – rozpomienkových inštrumentov sa cíti ako zmysluplné dovtedy, kým každá taká báseň vypovedá o napätí medzi mimoliterárnym kultúrnym pojmom a jeho imanentnou literárnou prítomnosťou. Kľúčové verše Kollárovej zbierky obsahuje znelka 79, ktorá nástojčivo trvá na tom, že dôvodom opakovania symbolizačných básnických úkonov je schopnosť takejto činnosti umožniť človeku podriaadiť sa zákonu dejín, neľútostnému plynutiu času, úbytku: *Nic, jen jedno pouť mi přikrou klestí, (...) / Ty hro sladká zvuků melodických,...* (79, 5, 9).

To znamená: vďaka básni – symbolizácii dokážem spolužiť so svojimi necnosťami, čiže nemusím stavať svoj život asketicky ako hrádzu času. Tento symbolizačný model má pôvod u Petrarca. Uňho sa nedá nájsť centrálny motív, z ktorého by sa dala vysvetľovať celá zbierka. Ani láska ním nie je. Môže ním byť len toto kulturologicko-sociálne rámcovanie obrazu-symbolu ako oživovania ekvivalenčnej podobnosti znakov, a to v mene *consolatione poesiae*. Človek sa tak stáva slobodným voči histórii, nezacieleným, neodborníkom, čo je ideál a ideológia humanizmu a všetkých neohumanizmov. Básnik sa dostáva do postavenia slobodného ja ako vyjadrovateľa univerzálnej ľudskej situácie, stáva sa hlasom človeka, ktorý sa životnou skúsenosťou naučil, čo sú to všeobecne platné podmienky ľudského života, uzavrel ich do symbolu a vyjaval ich v bežnom jazyku.

Naozaj, podstatou symbolizačnej aktivity nie sú symboly salamandra alebo Lásky alebo „Ja“, ale pravým symbolom je absenčná prítomnosť symbolu<sup>13</sup>, teda pretavenie osi ekvivalenčných podobností do bežného komunikačného jazyka (tak nám poézia umožňuje pohybovať sa v svete kultúry, ako keby bol prirodzenosťou ľudského života):

*„Ty hro sladká zvuků melodických,  
Vy mých citů truchlých nádoby,  
Dítky nebes v slovích skryté lidských;“*

Toto kultúrotvorné úsilie odôvodňuje repetitívnosť symbolizačnej aktivity: aby sme sa mohli bežne rozprávať, a necítiť pritom stres zo zneprítomnenej hodnoty. Poézia sa nekončí jediným textom. Básnická činnosť sa pociťuje ako uspokojivo uzavretá až vtedy, keď sa už darí čítať „melodické zvuky“ (ekvivalenčné hodnoty) v bežných ľudských slovách (teda keď sa už poézia dostáva do dotyku s kultúrou ako spôsobom ľudského života):

*„Bez vás sotvy bylo by mi tísně  
... něstí...  
Bez vás (sotvy bylo by) písně.“*

<sup>13</sup> O absenčnej prítomnosti Pavol KOPRDA: *Medziliterárny proces II. Literárnohistorické jednotky v 20. storočí*. Nitra, UKF 2000, s. 41, 42, 90, 97, 103, 105, 109, 197.

Podobnú poetologickú výpovednú hodnotu má prvých 15 veršov kancóny LXXI *Perché la vita è breve* (Keďže život je krátky – P. K.):

„*Perché la vita è breve  
et l'ingegno paventa a l'alta impresa,  
né di lui né di lei molto mi fido;  
ma spero che ci sia intesa  
là dov'io bramo, et là do'esser deve,  
la doglia mia, la qual tacendo i' grido.  
Occhi leggiadri, dove Amor fa nido,  
a voi rivolgo il mio debile stile,  
pigro da sé, ma l'gran piacer lo sprona;  
et chi di voi ragiona  
tien dal soggetto un habito gentile,  
che con l'ale amorose  
levando il parte d'ogni pensier vile.  
Con queste alzato vengo a dir or cose,  
ch'ò portate nel cor gran tempo ascose.*“

1 „Keďže život je krátky  
2 a rozum má strach z ťažkej úlohy (obásniť Vás, oči),  
3 nespolieham sa veľmi ani na život, ani na dôvtip rozumu;  
4 verím však, že moja bolesť  
5 bola pochopená tam, kde to chcem a kde musí byť,  
6 tá bolesť, ktorú kričím mlčiac.  
7 Nežné oči, kde má Láska sídlo,  
8 na vás sa obraciam svojim slabým štýlom,  
9 ktorý je sám osebe lenivý, ale poháňa ho veľká potecha;  
10 kto z vás to chápe,  
11 čítanie takého námetu mu zušľachtí ducha,  
12 a ten ho na krídlach lásky  
13 podvihne a vyvýši nad každú ničomnú myšlienku.  
14 Na takých krídlach tu začnem aj ja vraviť veci,  
15 ktoré som dlho tajil ukryté v srdci.“ (P.K.)

Nasledujúca interpretácia nie je kanonická. Prvý verš konštatuje skryto aj to, že sa celkom nedá primknúť k transcendentnému optimizmu, lebo život je dar. Druhý verš konštatuje aj to, že averroizmus ako racionálna ateistická domýšľavosť je ľahostajný voči hnutiam citov a tela. Tretí verš konštatuje aj to, čo nevyvovedá: ak totiž odmieta oba krajné dobové póly kultúry, bude sa usilovať o „tretiu cestu“ medzi nimi, o „personalizmus“, čiže individuálne básnické vyjadrenie. Hlavnou kategóriou personalizmu je bolesť z absencie hodnoty (štvrtý verš), ktorú sa treba naučiť komunikovať (piaty verš). Vytvoríme o nej obraz, báseň, a odošleme ju v nádeji. Ale nie je to také jednoduché, lebo nejde

o obyčajnú symbolizáciu so silnými výrazmi, ale so sotva vnímateľnými, prevzatými z hovorovej reči, čo „*kričia mlčiac*“ (šiesty verš). Z tohto hľadiska je pochopiteľný aj pojem „*slabý štýl*“ v siedmom verši, štýl, ktorý neutvára obrazy pomocou ustálených prostriedkov poézie, ale s tendenciou k hovorovému jazyku. Je to zároveň obdoba výrazov „*rime sparse*“ a „*vario stile*“ z prvej, programovej básne Spevníka. Ôsmy a deviaty verš hovorí o tom podstatnom z nášho hľadiska, že totiž symbolizácia („hra sladká zvukov melodických“) je opakovacia aktivita, a to preto, lebo sprítomňovanie neprítomného je tvorba kultúrneho prostredia, poháňaná potrebou potechy, teda opakovaním obrazných vyjadrení až do smrti. Zároveň má takýto spôsob opakovacieho vytvárania básnických symbolických obrazov veľkú civilizačnú úlohu, lebo by to mal byť spôsob života, ktorý by zamestnával všetky vznešené duše, teda potenciálne všetkých ľudí (verš desať až dvanásť). V záverečných veršoch robí Petrarca zo seba priekopníka takéhoto básnického programu. U Kollára možno nájsť uskutočňovanie tohto programu.

80. znelka (*Lampa bledne, oknem tichá leje*) – 86. znelka (*Pod', ó, smrti, týchto osiřalých*): vcit'ovanie sa do transcendentna.

Aby sme pochopili Kollárovo transcendentné vyústenie *Básní* v záverečnom sonetovom venci 80 – 86, porovnáme ho s Petrarcovým uzatváracím cyklom CCCLXI – CCCLXVI. Naše tvrdenie o Kollárovom závere sa zhoduje s Dotiho tvrdením o Petrarcovom závere: v oboch prípadoch sú totiž záverečné transcendentné cykly pridané k skutočnému uzavretiu, ktorým je u Kollára sonet 79 o opakovanej symbolizačnej aktivite ako modele sociálneho života a u Petrarca kancóna CCCLX *Quell'antiquo mio dolce empio signore* (cit.). Táto kancóna vysvetľuje, čo je *humaine condition*. Je to najdlhšia báseň Spevníka a súvaha, aké je poslanstvo Spevníka. Básnik a láska sa nachádzajú pred súdom rozumu a každý sa môže obhajovať v piatich stáciách. Robia to nie emotívne, ale pokojne, a rozum napokon dochádza k záveru, že nemožno vysloviť jenoznačný súd. To je podľa Dotiho poukaz, že tu Petrarca religióznu podstatu sporu medzi imanentným a transcendentným prístupom k svetu odsunul: rozum v podstate pripustil, že utrpenie z lásky je imanentná pozemská záležitosť. Po tejto skladbe nasleduje ešte päť kajúcnych sonetov, ale to je skôr uzavretie navonok. Skutočným uzavretím je CCCLX.

Hoci oba záverečné cykly prenášajú imanentnú problematiku Spevníkov do transcendentnej, Petrarca v záverečnom cykle rezignuje na imanentnú konštrukciu svojho Spevníka, kým Kollár nie. On v záverečnom cykle *Básní* iba prenáša imanentné zhrnutie prítomné v znelke 79 do ideologických termínov:

80. znelka (*Lampa bledne, oknem tichá leje*): zjavuje sa mu Mína ako duch, ktorý bude dávať odpovede na jeho otázky. Pri znelke 80 treba ešte upozorniť, že sa v nej stretávajú viaceré toposy prítomné v *Básňach*, teda znelka je príkladom Kollárovej tvorivej metódy ako výrazného vnútrotextového nadväzovania: verš 4 rekapituluje poetiku nečnosti; samotné prízračné zjavenie sa Míny ako ducha je poukaz na poetiku nedostatočnosti rozpomínania ako sprítomňovacej, paradigmatizačnej aktivity – hoci problematika nedostatočnosti rezonuje viac u Petrarca ako u Kollára; znelka 80 otvára záverečný cyklus, no súčasne uzatvára cyklus zneliek 71 – 80, ktorého predmetom je symbolizácia ako opakovanie tvorenia obrazov (tu Míny).



81. znelka (*Znáš li kraj ten, ony ráje věčné...*): duch – Mína – sa predstavuje a predstavuje Raj. Záverečný verš 14 („*Tam jsem tvá a ty můj pro všechny věky*“) sa podobá na Petrarcovu znelku CCCLXII, kde Pán na prihovor Laury oznamuje Petrarcovi, že má zabezpečené miesto v Raji. Iba o jednom Mína nevypovedá, či bude aj telo oslávené.

82. znelka (*A co teď jsem viděl za zázraky*): oslavný opis odchodu Míny do Raja, pri ktorom zároveň miznú jej fyzické znaky a nahrádza ich hra svetla ako v Danteho Raji; ako keby sa Mína prepodstatňovala z Laury na Beatrice.

83. znelka (*Ted'bych sobě křidel Dédalových*): kladie si otázky, kde ju nájde, v ktorom hviezdnom nebi, alebo dokonca v nadhviezdnom.

84. znelka (*Plyňte časy, ó, plyň k oustí řeka*): žela si rýchlo umrieť, aby mohol ísť za ňou, len ho trápi, či ta pôjde len jeho duch, či aj srdce (telo) (verš 14);

85. znelka (*Blaze, kdo si jeden čistý, smělý oučel*): je to kľúčová znelka celého sedemznelkového záverečného cyklu. Zhŕňa: štyri hlavné necnosti sú správna cesta života (verš 6), ak je ich zmyslom vytvoriť imanentným spôsobom „úplného človeka“. Vybudovaná úplná osobnosť sa totiž dotýka transcendentna (verš 11). Je to osobné víťazstvo (problematika Petrarcovej slávy a Kollárovej Slávy), aj keby neexistovalo spasenie tela v nebi, a teda, keby aj boli strasti a túžby celého života sklamané (v. 14).

86. znelka (*Pod', ó, smrti, těchto osiřalých*): nech aj bude stretnutie s Mínou v nebi len duchovné, cieľ bol dosiahnutý.

V Petrarcovom záverečnom cykle chýba hrdá rezignácia Kollárovho typu, zhrnutá v znelke 85. Obidvaja mali rovnaký predmet, aj ho podobne spracovali, ale v záverečnom dotyku s transcendentnom sa im lomil rozlične: Petrarca sa pokoril (aby dosiahol svoje?), kým Kollár sa prejavil ako hrdý analytik Petrarca. V záverečnom cykle chcel možno ukázať, že presne pochopil, aký je v Petrarcovom Spevníku vzťah medzi pozemskými vášňami a vierou (vyhovujúci modernému literárnemu životu a romantizmu). Pozrime si Petrarcov pridaný záver, záver navonok:

CCCLXI (*Dicemi spesso il mio fidato specchio; Moje verné zrkadlo mi často vraví – P. K.*): vo sne sa mu ukáže v zrkadle jeho vlastná tvár a hovorí mu, pozri sa na seba, si starý, nebojuj s prírodou (*Obbedir a Natura è il meglio – Najlepšie zo všetkého je po-čúvať Prírodu – P. K.*). Je to priamy poukaz na záver tretej knihy *Secretum*: Petrarca dal vyjadriť dvojité vedomie Augustínovi v závere tretej knihy *Secretum* jeho sentenciou, podľa ktorej má človek na rozdiel od obrazného a prírodného sveta len jeden život, ktorý uniká nenávratne, kým prírodné a sociálne javy sa vracajú. Tým sa otvára téma modernej – Petrarcovej – poézie: podvojnásť dostatočnej a nedostatočnej vôle. No tu, v závere, ako vidíme, rezignuje, sám seba vyzýva, *poslúchni Prírodu*, inak povedané, správaj sa len podľa jednej vôle, a to dostatočnej. A Petrarca poslúchne (verše 8 – 10): „*d' un lungo et grave sonno mi risveglio, / et veggio ben che l' nostro viver vola, / et ch'esser non si pò più d' una volta*“ („*prebral som sa z dlhého ťažkého sna / a vidím, že náš život naozaj letí / a my na tejto zemi môžeme byť len raz*“ – P. K.). Kým v celom Spevníku bola Petrarcovi nezvratnosť behu života dôvodom na rozvíjanie koncepcie dvojitej vôle, tu ten istý fakt prijíma (unavene? alebo skôr ako prejav objavu „zvyškového úplného človeka“?) ako výzvu podriaďiť život jedinej dostatočnej vôli, čiže zákonu podobnému tým, ktoré riadia prírodné procesy – sú jediné, dostatočné, nezvratné. Podlieha skrátka

Augustínovmu výkladu vzťahu Prírody a ľudského života v závere tretej knihy *Secretum*: „Zakaždým, keď vidíš, že za jarnými kvetmi prichádzajú letné žatvy... pomysli si: tieto veci zanikajú, no len preto, aby sa mohli opakovane vracat'. Ja sa však pomiňam, aby som sa už nikdy nevrátil“<sup>14</sup>. Augustín, skrátka, nepripustil to, čo pochopil Petrarca: že totiž ak je rozdiel medzi životom a Prírodou v návratnosti, filozofiou života nesmie byť prírodný zákon, teda princíp slepej podriadenosti vôle riadiacemu princípu. Augustín vidí vec opačne: prírodné javy poslúchajú večný zákon, hoci sa vracajú, a teda by nemuseli, lebo majú možnosť opraviť sa; tým viac ho musí poslúchať človek, ktorý musí na prvý raz potrafiť k svojmu stvoriteľovi: „Vstaň prostred noci a choď sa pozerat' na hviezdy, ako zapadajú za obzor. Keď sa na ne budeš pozerat', uvedom si, že takým istým spôsobom si poháňaný aj ty, a teda v iné dôverovať nemôžeš, len v spoločný život s Tým, kto nie je poháňaný a nevie, čo znamená zapadať. ... Celý život filozofov je uvažovanie o smrti“ (tam, s. 189 – 190). Inak povedané, „In te ipsum redi,“ čiže sleduj rady svojho vnútra v spoľžití s Bohom, lebo na rozdiel od prírodných javov nebudeš mať možnosť napraviť poblúdenia.

CCCLXII (*Volo con l' ali de' pensieri al Cielo*): Laura ako boží posol zletí k nemu na zem, zoberie ho so sebou pred Božiu tvár a Pán ho ubezpečí, že po smrti príde do neba. Hoci ho čaká ešte možno tridsať rokov života na zemi, nemá si z toho nič robiť, lebo miesto vo večnosti má zabezpečené. Sonet sa dá chápať ako rezignácia na imanentno a objatie transcendentna, ale zároveň aj ako sebaoslava, veď Pán mu sľubuje miesto v nebi po tom, čo Petrarca uskutočnil Spevníkom dosiaľ nevidaný program „laickej nábožnosti“. V podstate Petrarca veľmi skryto, nevypovedaným spôsobom, pomocou antitézy hovorí v tomto sonete to, čo hovorí Kollár explicitne v sonete 85. Inými slovami, Kollár nielenže písal Básňe ako svoju rekonštrukciu Spevníka, ale je hlavným moderným interpretátor Spevníka vo svetovom zmysle. Veď jeho Básňe majú výstavbu podobnú Dottiho interpretácii Spevníka, ktorá vznikla len okolo roku 1990. I veľkí znalci Petrarca vrátane V. Turčányho až dosiaľ interpretujú Petrarca a Kollárov vzťah k nemu alebo v klasicistickom kľúči, alebo v bembovskom, alebo v romantickom (Miloš Pohorský).<sup>15</sup> Dottiho uchopenie možno nazvať fenomenologickým (predmetom Spevníka je formulovanie takého tvarového celku, ktorý je už vecnou podstatou) – a Kollár potrebu eidologického uchopenia Petrarca pochopil možno ako prvý na svete, ale isto bol prvý, kto v tom duchu Petrarca napodobil básnickou zbierkou (a založil slovanský – a slovenský a český – model poézie ako formu svetovosti, ako oživovanie rámcujúceho kultúrneho priestoru, ktorý musí existovať, lebo ľudstvo sa neriadí pravdami, pojmami, ale pravdy a pojmy si overujú svoje limity svojím životom v kultúrnych priestoroch).

CCCLXIII (*Morte a spento quel Sol ch' abbagliar suolmi; Smrt' zahasila to Slnko, ktoré ma zvyklo oslepovať* – P. K.): je to rezignačný sonet; ukazuje, že by bolo dosť odvážne interpretovať predchádzajúci sonet ako skrytú formu konštatovania, že básnik

<sup>14</sup> Francesco PETRARCA: *Secretum a cura di Enrico Carrara*. G. Einaudi Editore, Torino 1977, s. 189.

<sup>15</sup> Mladý Jan Kollár, básnik sonetů z roku 1821. In: Miloš POHORSKÝ: *Portréty a problémy*. Praha, Mladá fronta 1974, ss. 24 – 49.

dosiahol svoj cieľ, lebo svetskú slávu svojich básní dokázal pripojiť na transcendentnú slávu. Básnik konštatuje, že je unavený, Láska ho už neženie k necnostiam, a tak je to aj dobre, lebo môže úplne poslúchnuť Augustína: „*et al Signor ch' i' adoro et ch' i' ringratio, (...) / torno stanco di viver, non che sazio*“ („a unavený i sýty životom sa vraciam k Pánovi, ktorého vyznávam a ďakujem mu“ – P. K.). Túto únavu u Kollára nevidíme. Zato v talianskej poézii sa stala významným výrazovým nástrojom na vyjadrenie spojenia osobnej únavy a krízy kultúrohistorického obdobia, čo sa potom zmenilo napríklad na poetiky fin de siècle. Prvý zopakoval topos únavy T. Tasso.

CCCLXIV (*Tennemi Amor anni ventuno arrendo; Láska ma držala v plame dvadsaťjeden rokov* – P. K.): sonet napísaný 6. apríla 1358, desať rokov po Laurinej smrti. Už sa vôbec neodvoláva na Lauru, na to, že ona mu zabezpečila miesto v nebi po svojom boku. Nezáleží mu už na tom. Rozvíja motív únavy z predchádzajúceho sonetu, a to smerom k úprimnej spovedi za hriechy: „*et le mie parti extreme, / alto Dio, a te devotamente rendo, / pentito et tristo de' miei sí spesi anni... / Signor, che n' questo carcer m' ai rinchiuso, / tramene salvo da li eterni danni; / ch' i' conosco il mio fallo, et non lo scuso*“ („a svoju schránku, / najvyšší Bože, ti zbožne vraciam. / Kajám sa a smutný som pre roky, ktoré som strovil tak... / Pane, ty, čo si ma zatvoril do tohto väzenia, / vyťahni ma z neho zachráneného od večnej ujmy. / Ja totiž viem o svojom páde a neospravedlňujem ho“ – P. K.). Od konštatovania únavy prechádza k pokániu a plaču, aby sa mu uľavilo. Aj toto zoskupenie motívov sa stalo konštantným toposom a Tasso bol prvý, kto ho využil na označenie konca renesancie: v Siedmich dňoch stvoreného sveta (epos, 1595) v plači Zemeguľa unavená všetkými zákonmi vyznáva lásku k Stvoriteľovi krátko pred Posledným súdom a mladne, uľavuje sa jej.

CCCLXV (*I'vo piangendo i miei passati tempi; Dnes oplakávam dávno zašlé dni* – K. S.): sonet stupňuje sebaopretie. Kým CCCLXIII konštatoval únavu, CCCLXIV pokánie, tento v kajani prechádza do plaču (*Plačem nad svojimi zle prežitými rokmi*). Očisťuje sa tak, aby dosiahol predsmrtnú úľavu vyjadrenú v poslednej skladbe Spevníka, CCCLXVI (*Vergine bella, che di sol vestita; Prekrásna Panna, slnkom zaodetá* – K. S.). Celý tento proces je popísaný v predchádzajúcom odseku na Tassovom príklade. Je pravdepodobné, že Tasso si túto Petrarcovu stupňovitú výstavbu kajania uvedomil a prevzal ju.

CCCLXVI (*Vergine bella, che di sol vestita; cit.*): kancóna, posledná báseň Spevníka, je v podstate spontánnou modlitbou. Vzyva Máriu ako matku úľavy, lebo ona pôrodom „*zmenila plač Evy na veselie*“ (v. 36, P. K.). Potvrďuje sa teda, čo sme povedali, že Petrarcove topoi *únava, kajanie, plač, modlitba, úľava* nie sú len súkromnou litániou Petrarca za seba, ale zovšeobecnením: „*pre lásku, čo nás viaže k Bohu nášmu, poľutuj...*“ – K. S., v. 119. Mária je vlastne sprostredkovateľka, schopná vykonať zázrak premeny pozemských citov, vášní a túžob na nebeské. Spomeňme si, že Petrarcovou túžbou a programom bolo primknúť imanentnú identitu osobnosti na kresťanskú identitu (a modernizovať tak vieru, pripraviť ju do nového obdobia civilizačného laicizmu). Vo veršoch 124 – 130 poukazuje práve na sprostredkovaciu schopnosť Panny Márie: „*Scorgimi al miglior guado / et prendi in grado i cangianti desiri*“ („Priprav mi ten najlepší brod a povznies horúce túžby“ – P. K.). Inými slovami, primkni žeravé túžby môjho života

a môjho *Spevníka* k nebeským túžbam, premeň moje pozemské túžby na hodné, aby sa uchádzali o uznanie hore ako rovné viere v Boha. Ako keby sprostredkovateľka Panna Mária vďaka svojmu privilégiumu predsa len umožňovala návrat štipky márnomyseľnosti a domýšľavosti.

Niekedy je ľahšie robiť porovnávací rozbor ako formulovať jeho dosah. Aj v tomto prípade sa obmedzíme na poukázanie na dielo Franka Wollmana *K methodologii srovnávací slovesnosti slovanské*. Tam charakterizuje slovanský kultúrny typ ako schopnosť znášať ťažkosti života, posilnenú prijatím kresťanstva od žiakov Cyrila a Metoda (schopnosť prijať kríž). Zároveň vieme, že svet kultúry je transformačným procesom, v ktorom sa kultúrny typ obnovuje v stále nových podobách. Kollárovo uchopenie Petrarcovho básnického prepracovania Augustínovho „úplného človeka“ bolo takouto transformáciou, ktorá preniesla pôvodný slovanský kultúrny typ do novej podoby v podmienkach mestskej civilizácie.

#### LITERATÚRA

- JÁNA KOLLÁRA prvá zbierka básnická z roku 1821. Znělky neb sonety. V Turčianskom sv. Martine tlačou Matice slovenskej a Knižňač. účasť. spolku, 1921.
- MARTINELLI, Bortolo: Il „Secretum“ conteso. Napoli, Loffredo 1982.
- PETRARCA, Francesco: Canzoniere. Edizione commentata a cura di Ugo Dotti. Donzelli Ed., Roma 1996.
- PETRARCA, Francesco: Secretum a cura di Enrico Carrara. Torino, G. Einaudi Editore 1977.
- PETRARCA, Francesco: Sonety pre Lauru. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1968. Prel. Vojtech Mihálik.
- PETRARCA, Francesco: Vavrín. Výber z lyriky. Rím, Slovenský ústav sv. Cyrila a metoda 1974. Prel. Karol Strmeň.
- POHORSKÝ, Miloš: Problémy a portréty. Praha, Mladá fronta 1974.
- TURČÁNY, Viliam: Petrarcov vavrín. Bratislava, Tatran 1974.
- VY JASNÉ SLADKÉ VLNY. Antológia talianskej ľubostnej poézie. Zostavil, úvod a poznámky napísal Viliam Turčány. Z talianskych originálov preložili Viliam Turčány, Vojtech Mihálik, Štefan Žáry, Gustáv Hupka a Adriana Ferenčíková. Bratislava, Smena, Mladá fronta, Naše vojsko 1978.
- WOLLMAN, Frank: K methodologii srovnávací slovesnosti slovanské. Brno, FF Masarykovy univerzity 1936.

#### SUMMARY

The study Agreement of poetics of the book of poems *Básně Jána Kollára* (The Poems of Ján Kollár) with the poetics of Book of Songs of Francesco Petrarca was written to the 700<sup>th</sup> birth anniversary of F. Petrarca and the 150<sup>th</sup> anniversary of the death of Ján Kollár. During his first staying in Jena Kollár got known the first German translation of Petrarca's *Canzoniere*. It resulted in his first collection of poems *Básně* (The Poems, 1821) which contains 86 sonnets. He put them later into his next work *Slávy dcera* (The Daughter of Sláva). The mentioned sonnets became a foundation of the latter book, they are ground of its modernistic aspects.

While Petrarca in his poetry wanted to realise a thesis of early Christian philosopher Augustin about overcoming the life barriers in the life of a person in a way not to be a superman. That means he has to keep down his subjectivity in the sense of ontology. It is not possible in prayer, prose or other acts of interpretation. The only way for that was in poetry. According to Dotti's opinion Petrarca's poems in *Canzoniere* are made in elegiac mood. It was the attempt of the author to comfort himself as he cannot understand his life as a victorious

battle. In the first 119 poems he proves his afflictions he suffers because his love to Laura was not positively answered. Poetry is his solution. It is not a full compensation for lost subjective feeling but it is the most adequate compensation from the aspect of Augustin's demand.

The insufficiency of poetry as a substitution of a subjective feeling of life fullness is a basement of modern understanding of poetry and modernism as a life feeling inspirational for generation of Romanticism. The study compares all 86 Kollár's sonnets to relevant Petrarca's ones from this point of view.

Through his modern understanding of Petrarca Kollár made in world range a new type of literary continuance to the message of Petrarca. He also gave foundations of Slavonic interliterary communication as a very modern type of literary communication. The study maps renewing and restoring topos, themes and means of expression in Kollár's works – ways of expression in Petrarca's poetry understood as a modern one, as "insufficient substitution".