

Renesančná ľúbostná poézia talianska, chorvátska, maďarská, slovenská a poľská vo vzťahu k petrarkizmu¹

PAVOL KOPRDA, Filozofická fakulta UKF, Nitra
Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava

Táto štúdia chce pomôcť zaradiť slovenský súbor renesančnej poézie z Fanchaliho kódexu do medziliterárneho kontextu. Už tým, že môžeme povedať, že uvedené slovenské básne sú jedným z piatich jazykových a kultúrnych variantov petrarkizmu v strednej Európe (taliansky, chorvátsky, maďarský, slovenský a poľský), je povedané, že na konci 16. storočia jestvovala slovenská literatúra ako vyjadrenie ambícií kultúry, ktorú treba nazývať slovenskou a renesančnou. Jej renesančnosť treba chápať tak, ako v tej dobe definoval kultúru Benedetto Varchi: národná kultúra sa ustanovuje literárnymi dielami v jazyku daného spoločenstva, takými, že sú hodny čítania, a spoločenstvo je uznaním týchto diel nútené (je kánonom a sprostredkované jeho tvorcami donucované) používať ich normu ako svoju kultúrnu normu.² Znaky takéhoto fungovania literatúry ako navádzania spoločenstva, aby ju prijala za kultúrnu normu, sú prítomné vo všetkých piatich národných ľúbostných poéziách a v slovenskej osobitne. Práve tento osobitný spôsob sebanavádzania na určitú normu uplatňovaný v okruhu severoslovenskej renesančnej poézie je to, čo treba špecifikovať a využiť na riešenie periodizačných otázok staršej slovenskej literatúry. Najlepšie sa to dá urobiť porovnaním so všetkými ostatnými literatúrami uvedeného „spoločenstva“.

Aby sme takýto porovnávací obraz mali, dovolil som si predstaviť chorvátsku a poľskú literárnu situáciu na základe štúdií poľského a chorvátskeho znalca uvedených národných renesančných literatúr.

Tento model národnej kultúry na Slovensku zanikol skôr ako v ostatných uvedených literatúrach, pretože bola šľachtická a slovenská šľachta už začiatkom 17. storočia strácala národné vedomie (slovenské etnické územie sa stalo územím, kam sa presťahoval maďarský národný život vo vojenskom, školskom, politickom zmysle, jeho organizátorom boli maďarské stavy a Verbőczyho *Opus tripartitum* a jeho ideológia maďarského šľachtického národa). Vývojový zlom, nástup barokovej literatúry a kultúry v 17. storočí, treba vnímať nielen voči slovenskému latinskému humanizmu 16. storočia, ale najmä ako náhradu za zánik renesančného modelovania kultúry literatúrou v národnom jazyku, ako obnovu národného kultúrneho vedomia na inom základe.

¹ Navrhujem zmeniť slovenský pravopis „Petrarca“ a písať ako Poliaci – „Petrarka“.

² VARCHI, B.: *L'Hrcolano... nel quale si ragiona delle lingue*. Venezia : 1570 (2. vyd. 1580). K tomu BALDACCI, L.: *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Padova : Nuova ed. Liviana Editrice, 1974, s. 75 – 85. KOPRDA, P.: Sredomorské začiatky humanisticko-barokového slavizmu. In: KOPRDA, P.: *Medziliterárny proces III. Staršia slovensko-talianska medziliterárnosť*. Nitra : FF UKF, 2000, s. 159 – 176.

Petrarkizmus vznikol už za života Petrarku. Jedným z prvých petrarkistov bol florentský básnik Sennuccio Del Bene, jeden z najmilších Petrarkových priateľov, ktorému Petrarka venoval niekoľko sonetov v *Spevníku*.³ Až do polovice 15. storočia bolo napodobovanie Petrarku spojené so všeobecným úsilím o presadenie ľudového jazyka ako jazyka spoločenskej a politickej komunikácie. Nepreberala sa poetika, ale šťastné obrazy, neuprednostňoval sa Petrarka, ale všetky vzory, ktoré mohli poslúžiť etablovaniu taliančiny, teda od Danteho po ľudovú piesňovú tvorbu. Premyslené používanie *Spevníka* sa začalo v roku 1440 stopäťdesiatimi básňami Giusta de'Contiho. V druhej polovici 15. storočia vznikla najmä mimo Florencie a Toskánska kurtoázna poézia šľachtických dvorov (A. Tebaldeo, P. Sasso, A. Braccesi, M. Malatesti), ktorá sa usilovala vytvoriť zo *Spevníka* repertoár citových zápletiiek a ich výrazových riešení, a poézia sa chápala ako súťaž, kto tento repertoár spracuje virtuóznejšie. Ako to býva, z charakteristiky doby sa vždy niekto vymyká – v druhej polovici storočia to boli najzrelejšie diela doby, *Amorum libri* Mattea Mariu Boiarda a *Sonety a kancóny* Iacopa Sannazzara.

Nový ráz dostal petrarkizmus na začiatku 16. storočia v Benátkach kritickým komentovaným vydaním *Spevníka* (1501) a dvoma rozpravami Pietra Bemba, *Rozhovormi Asolánčanov* (1505), no najmä *Literatúrou v ľudovom jazyku* (1525).⁴ Bembo vyhlásil Petrarkov jazyk za vzor všetkej minulej aj budúcej poézie, preto navrhol, aby poézia nenapodobovala „všetkých dobrých“, ale len jediného, Petrarku a jeho *Spevník*. No nielen poézia; chápal ho ako jediný vzor aj pre život, dielo – vzorový život. Bembizmus získal v 16. storočí dominantné postavenie práve preto, lebo básnici sa samovoľne a všeobecne priklonili k názoru, že *Spevník* treba literárne napodobovať ako výlučný, lebo je návodom na vzorový život, je vzorom komunikácie individua so spoločnosťou. Aj preto sa petrarkizmus stal medziliterárnym javom.

Vzorovosť však nebola uchopovaná jednotne. Najmä benátski autori sa usilovali o vernosť, kým v Toskánsku a v Ríme prevládla klasicistická maniera napodobenia *Spevníka* (C. Tansillo), elegická a zvýrazňovanie života ako utrpenia, a v južnom Taliansku arkadická. Príchodom pochmúrnych nálad v závere 16. storočia sa stalo napodobovanie Petrarku spôsobom, ako vyjadriť absolútnu samotu, bezradnosť, izoláciu individua, náboženskú exaltovanosť, napríklad u Michelangela a Torquata Tassa. Šlo vlastne o popretie Petrarku zvýraznením jednej stránky jeho diela. Tak sa potom správal celý barok. Európsky petrarkizmus nenadväzoval na Bemba, ale častejšie na kurtoáznu manieru druhej polovice 15. storočia (najmä na Tebaldea, aj chorvátski petrarkisti Držić a Menčetić). Len francúzski básnici Plejády (P. de Ronsard, J. du Bellay, J.-A. de Baif, R. Belleau) a pod ich vplyvom Angličania (Th. Watson, Ph. Sidney, Th. Lodge, M. Drayton, E. Spenser, W. Shakespeare) prevzali Bembov prístup k Petrarkovi pomiešaný s antickým klasicizmom. V Nemecku sa petrarkizmus prejavil oneskorene, ohraničene a sprostredkované cez M. Opitzov preklad *Arkádie* Ph. Sidneyho v r. 1620.

U Petrarku napodobenie neznamenalo, že zjedinečnením kultúrnej predstavy sa dosiahne harmónia ducha, tela a slova, kým ľudská nedostatočnosť (vôľa) ako základné

³ CXII, CXIII, CXIV.

⁴ K tomu: KOPRDA, P.: Slovenské básne Fanchaliho kódexu a petrarkizmus. In: *Slovenská literatúra*, roč. 45, 1998, č. 1, s. 7.

vedomie (a cnosť) sa stane zanedbateľnou. Nikto po Petrarkovi si už neuvedomil, že nedostatočnosť sveta existencie voči svetu bytia je cnosťou. Akokoľvek sa líši Petrarka od Danteho (v tom, aké možnosti naplňovať zmluvu s Bohom má človek), zároveň tvoria nerozlučnú veľkú dvojicu proti nasledujúcej dobe, lebo len oni dvaja pestovali nedostatočnosť ako osudovú danosť. Základ je v kresťanskom monizme. V ňom je jediný večný Boh, teda dobro a pravda. Zlo, nepravda, ale aj neláska a škaredosť nielenže nie sú bytím, ale ani existenciou, len kvalitami nestvorenými, konvenciou vzniknutou zlým vysvetľovaním javov. Napriek tomu tieto hodnoty existujú. Existujú, lebo ako konvencia sú neprekonateľné a my sme ich súčasťou. Kultúra je pre 14. storočie zmysluplnou ustanovizňou, lebo zmierňuje účinok zla, škaredosti, nelásky a bolesti a zabezpečuje ich znesiteľnosť. Kultúrou (a literatúrou) sa neprekonáva rozdiel medzi existenciou a bytím, ale sa udržiava zmysluplnosť života založeného na predstave, že rozdiel medzi existenciou a bytím je neprekonateľný. Dá sa povedať, že literatúra mala u Petrarku útešnú úlohu (nie úlohu prekonávať ontologický rozdiel – tú získala až v Bembovom petrarkizme koncepciou trvania vyjadrovania, čím sa dosahuje paralelnosť s večnosťou Boha, teda s vesmírnou harmóniou; tým poézia stratila zmysel pre okamihovosť šťastia, ktorá sa dá v literatúre vyjadriť len výrazovým napätím medzi dvoma časmi, objektívnym a subjektívnym).

Najlepšie vyjadril nezrušiteľnosť monistickej kultúry a znášanie diferencie Augustín. Oprel ho o kategóriu šťastia: ak je človek schopný cítiť v behu života šťastie, choroba, zlo, neláska, škaredosť sa stávajú znesiteľnými a dobro, pravda a krása sa javia ako jediné prvotné vlastnosti, ako forma božieho bytia. Augustín pritom kategóriu šťastia teologizoval. Šťastný môže byť, len kto má sklon byť šťastný, teda vysvetľovať si v dobrom každý jav života. Sklon je božím darom, inak, pôvod má v Kristovom milosrdenstve – v zažitom vedomí, že nás vykúpil. Toto vedomie vytvára sklon a predpoklad schopnosti. Ale ani kresťanovi nie je daný automaticky sklon, lebo vôľa a túžba môžu byť nedostatočné predpokladať šťastie. Lenže ani človeku s nedostatočnou túžbou za šťastím nie je celkom odopretá náklonnosť k vnímaniu života a sveta ako šťastia. To je predmetom Petrarku a jeho *Spevníka*. Umožňuje to skutočnosť, že vlastnosťou šťastia je okamihovosť, alternatívny vzťah k objektívnemu času. Ten plynie svojím rytmom, no v nás sa roztvárajú trvania, o ktorých objektívny čas ani netuší. Vlastne zážitok šťastia je objektivizovaný v našej schopnosti zmeniť chvíľu objektívneho plynutia na subjektívne trvanie. V podstate sa v dôsledku množstva subjektívnych zjedinečení mení aj chápanie, čo je objektivita a aké postavenie má jej odcudzenosť, ktorá je zlom: ako existenciu ju nemožno odstrániť, len ju premieňať v individuálnych zjedinečeniach na kladné alebo znesiteľné hodnoty.

Túto koncepciu Petrarka prevzal, a to s presným cieľom zažehnať nebezpečenstvo averroizmu (aristotelizmu) a neoplatonizmu, teda „vedeckej“ (bezvôľovej, beztúžbovej) elitnej koncepcie ľudského sveta; zažehnať, aby „vedecká“ kultúra nezničila ľudskú citlivosť ako všeobecnú ľudskú hodnotu, o ktorú je ľudský rod schopný opierať sa vo vývoji. Nebezpečenstvo tohto sklonu videl najmä u nových zbohatnutých zámožných vrstiev, lebo ich spohanštenie by mohlo odsunúť kresťanskú kultúru ako záležitosť nevzdelaných. Význam *Spevníka* spočíva v tom, že sa v ňom Petrarkovi podarilo uchovať a básnicky vyjadriť „kultúru rozdielu“ (medzi svetom bytia a svetom existencie). Aký to má pre nás význam, poukazuje fakt, že po smrti napodobovalo Petrarku viac epoch, ale nikomu ne-

prišlo ani len na um, že kultúra diferencie je u Petrarku podstatná. Až do Bembovho diela *Gli Asolani* (1505) bol petrarkizmus kurtoázny, erotické dvorenie sa opieralo o Petrarkove toposy a o provensálsku ľúbostnú poéziu.

Bembo sa v Asolánčanoch usiloval znemožniť nekresťanskú kurtoáznosť petrarkizmu, ale, paradoxne dosiahol, že poézia sa od Petrarku vzdialila už nie živelne, ale systémovo, a to smerom k neoplatonizmu. Príčinou bolo viacero posunov: túžbu za šťastím predstavil ako už šťastie; premenil túžbu za šťastím na túžbu za krásnom, pričom medzi obe túžby položil rovnosť; uspokojenie túžby za krásnom predstavil ako štylistický problém, či sa podarí napodobiť tak, aby bola dosiahnutá jedinečnosť zážitku; zárukou, že zážitok bude jedinečný, mala byť štylistická zásada, že existuje totalita vyjadrovacích prostriedkov, čiže to, čo je už ekvivalentom hodnotovému Dobru. Ak čiastkový výber v konkrétnom diele obsahuje osobitným spôsobom túto totalitu, obraz nemôže nebyť jedinečný, čiže vyjadrenie Dobra Krásnom. Túžbu za šťastím pochopil ako silnú vôľu, ktorá nikdy nechýba, a vyjadril ju ako napodobovanie. Moderným pojmoslovím by sme povedali, že opustil obsahové chápanie literatúry a primkol sa k výrazovej koncepcii, čiže materiálnej a štylovej. Myslel si, že vyjadrovacou zručnosťou sa dá dosiahnuť jedinečnosť zážitku, čiže vyvolať trvanie subjektívnej prítomnej chvíle, pocit šťastia, kým u Petrarku bolo šťastie mimo konkrétnej výrazovej vyjadriteľnosti. Túžbu za šťastím predstavil ako nespochybniteľnú konštantu. No už Augustín konštatoval, že existuje aj nedostatočná túžba – vôľa. A teda túžba – vôľa sa stáva samostatným predmetom pozornosti kultúry a literatúry: ako sa vysporiadať s tým, že nie je isté, že v nás vždy vznikne túžba dostatočná na dosiahnutie cieľa. Neistota dovoľovala Petrarkovi, aby sa v oblasti zla pohyboval augustínovsky, ako keby „metodologicky“ existovalo, čo Bembo odstránil. U Bemba prestalo byť dôležité, že šťastie je sociálne uľahčená schopnosť subjektu rozopnúť v subjektívnom rozmere okamih, urobiť z neho trvanie, a tak žiť (alternatívne voči bežným kultúrnym jednotkám) celý život. Bola odstránená spoločnosť ako prostredie – nástroj, ktorý treba „vyrobiť“ (vytvárať), aby sa dalo prežiť alternatívne (subjektívne) šťastie (zjedinečňovanie). Túžba za šťastím sa stala jednoducho nespochybniteľne dostatočnou a stálym nástrojom na ceste človeka za dobrom. Tým, že Bembo premenil túžbu za šťastím na bezpečný nástroj, otvoril si cestu, aby sa už poézia nezaoberala spoločenským prostredím, aby reprodukovala len zjednodušenú paralelu medzi krásou (dobrom, láskou, šťastím) a literatúrou. Vznikla moderná literárna imanencia ako schopnosť reprodukcie literárnych javov založená na tom, že literárne výrazy v úplnosti svojej tradície sú sebestačné, vyjadrujú nadhistorický pojem krásy, dokážu ho zastúpiť: teda bolesť a akákoľvek hodnota, ku ktorej nemožno priradiť konkrétny výraz, je iba prvkom v štruktúre Krásy. Aby sa ňou stala, v každom konkrétnom prípade závisí od toho, či básnik dokáže zjedinečiť subjektívny zážitok (premeniť na konkrétnu jedinečnosť konvenčné pole literárnych výrazov, ktoré má k dispozícii ako štylistickú úplnosť sveta). Dokáže to, ak vie previesť totalitu výrazového dedičstva do konkrétnej štylistickej jedinečnosti konkrétneho diela. Bembo tak položil základ klasicizmu.

Bembo vypracoval na podporu svojich posunov literárnej konvencie smerom k ontológii krásna systém semiotických odkazov: je výborné, že Petrarka trpel neláskou Laury. Tak bol podnecovaný nahradiť chýbanie lásky túžbou. Ide o dôkaz, že láska a bolesť sú

z jedného hniezda, lebo bolesť nie je pôvodcom túžby za škaredým. Obe podnecujú a túžiť možno len za pekným. Tu je základ petrarkizmu 16. storočia – maniera bolesti, čiže opak Petrarku ako prekonávateľa bolesti jej výrazovým sprítomňovaním.

Dobro (Boh je prvotný)
pekné

Zlo
škaredé

túžba (vôľa)

láska a radosť

bolesť pre nelásku

Zobrazenie hovorí: Augustínove kategórie sú Dobro a Zlo, pričom ontologickú povahu má len Dobro (rovnako u Platóna, kde je viditeľnou emanáciou ideí). Podľa Platóna je krásno – pekno (žiarivosť a harmónia) vyjadrením Bytia. V kresťanskej aj v predkresťanskej kultúre teda existujú dve kategórie, dobro a krása, ktoré popierajú binárno-opozičný princíp a robia zložitými a zaujímavými binárne opozície, ktoré sa vyskytujú v reálnom živote. Petrarka trpel neláskou Laury a bolesť si hojil túžbou za ňou, no samotná túžba sa uňho stávala problematickou.⁵ Túžba je pre Bemba oporná kategória nebinárnej kultúry: je mysliteľná len ako túžba za krásou, nie za škaredosťou. Bembo vraví, že bolesť a neláska sú nevyhnutné kategórie, lebo podnecujú v človeku túžbu za krásnom. Je nemysliteľné, žeby podnecovali túžbu za škaredom. Tým je dokázané, že bolesť a neláska patria do nadradenej najvyššej kategórie „dobro“, nie „zlo“. To zároveň dokazuje, že „zlo“ nie je objektívne (nemá totiž vlastné podriadené kategórie).

Bolesť je vo svojom konečnom účinku totožná s radosťou (vedie ku kráse), ba je dôležitejšia pre pozitívnu paradigmu ako radosť, lebo dokazuje, že negatívna paradigma ontologicky neexistuje. Bembo zatajil (prehodnotil) Augustínov a Petrarkov pojem „nedostatočná vôľa“, čím došlo k silným posunom. My vieme, že aj keď kategória nemá ontologickú totožnosť, gnozeologicko-metodologickú silu môže mať. Paradigma zla, bolesti u Petrarku gnozeologicko-metodologicky fungovala ako neodstrániteľná opozícia dobru. Bembo neodstránil binárnu opozičnosť ako takú, lebo je už „daná do zátvoriek“ monistickou povahou kresťanstva. Tým, že veľmi ľahko vkladal znamienko rovnosti medzi túžbu a lásku (medzi bolesť a dobro, medzi prekonávanie nelásky a lásku),⁶ odstránil rozličnosť ako niečo, čo možno metodicky predpokladať, ako niečo, čo má váhu v reálnom živote a s čím sa treba zmierovať, no nie verbálne. Zaviedol zmierovanie ako konečné literárne úsilie o paralelnosť s božskou harmóniou. Literárne napodobovanie je v takej situácii vytváraním obrazu univerzálnej harmónie, klasicizmus. Chybou takéhoto napodobovania je už predpoklad, že literárna tvorba (básnická) má moc rekonštruovať kategóriu krásy, a taká je aj jej úloha. Aby sa výrazovo-materiálne založená literatúra a duchovne založená kategoriálna krása ukazovali ako blízke, **krása je u Bemba definovaná účelovo ako harmónia telesného, duchovného a slovného sveta.** To je paraleliz-

⁵ „Così, lasso, talor vo cercando io, / Donna, quanto è possibile, in altrui / la disiata vostra forma vera“ („Aj ja, ach beda, tak isto (ako ten starček pevný vo viere), hľadám / Pani, v iných (ženách) / vašu pravú podobu, za ktorou túžim“ (PETRARKA, F.: *Canzoniere*, XVI, verše 12 – 14).

⁶ „... amare senza amaro non si pu“ („... nemožno milovať bez trpkosti“; BEMBO, P., cit. s. 24); „Naša radosť býva o to väčšia, o čo sme si danú vec viac želali“ (BEMBO, P., cit. d., s. 44).

mus, cudzí Petrarkovej diferencii medzi svetom existencie a bytia. Diferencia nezakladala iba „anomálnosť“ vývoja, ale aj anomálnosť (nenormovateľnosť) zobrazenia. Prenesením lásky do oblasti harmónie sa kľúčovou kategóriou poetiky stala štylistika, teda harmonizačná práca s výrazom ako vytváranie paralely duchovna (domýšľavosť, že vieme cítiť a vyjadriť kategóriu večnosti). Zárukou, že výrazom je možné vytvoriť paralelu duchovna, je nekonečnosť výrazových prostriedkov, čím je komunikačné pole obdobné nekonečnosti ako základnej kategórii duchovného sveta. Štylistické úsilie o jedinečnosť konkrétneho dojmu je potom obdobou našej schopnosti pociťovať v konkrétnej situácii nekonečnosť duchovna: v obmedzenej štylistickej situácii musíme dokázať cítiť, že štýl je harmónia, ktorá pramení len z úplnosti. Bembo chápe harmóniu ako napodobenie totality výrazu: nie sme dobrí napodobovatelia, ak nedokážeme napodobiť štylisticky „lyrickú postavu“ ako vyjadrenie totality výrazu.

Nenapodobujeme teda významovo-výrazový vzťah predlohy, ale robíme jedinečným náš dojem a našu výrazovú skúsenosť zo vzťahu „ja“ a svet. V záujme vytvorenia obrazu jedinečnosti máme slobodu voľby prostriedkov aj žánru. Ako nástroj na vyjadrenie jedinečnosti sa teda podsúva harmónia. Tu sa stretávame so základom štylistickej poetiky. Bembo ňou pozmenil Petrarkovo napodobovanie, ktoré necielilo k štýlu – harmónii. V snahe skončiť s klasicizmom G. Vico a po ňom J. J. Rousseau vyslovili názor, že harmónia je len náhradkou melódie, naplnenia, uspokojenia, šťastia⁷ (pravda, ani toto nie je očistenie Petrarku, lebo jemu nešlo o naplnenie, ale o šťastie ako znášanie vlastnej slabosti). Harmónia nedokáže roziahnuť historický okamih do subjektívneho trvania.

Petrarka vychádzal zo stoického a kresťanského učenia, že ľudské sily sú ohraničené a – krátko povedané – niet nič ľudskejšie ako program naučiť sa ľúbiť a znášať seba samého ako slabého.⁸ Program sa preniesol aj na sociálnu rovinu, lebo spoločnosť je tá, ktorá vie rešpektovať seba samu ako zloženú zo slabých jednotlivcov. Z tejto predstavy dokonca vznikla humanistická kultúra, ku ktorej sa hlási Európa a ktorá má kresťanské jadro. V poézii sa láska k vlastnej nedokonalosti vyjavila najskôr v Petrarkovom *Spevníku*. Pozadím mu bolo najmä ranokresťanské učenie Aurélie Augustína, ktorý chcel cez „ľúbenie vlastnej slabosti“ ukázať, že človek je jednotná bytosť (je subjekt), že v človeku, nech je akokoľvek slabý, sa neskrývajú dvaja ľudia – jeden dobrý, druhý zlý, ani chaos, ani ľahostajné nič, ani intelektuálna ambícia averroistov, ale ani teória konvencie nie sú v zhode s budovaním humánneho sveta. Ľúbostná poézia by mala byť dedičkou tohto nie jednoduchého Petrarkovho „svetonázoru“, preto ju nazývajú petrarkizmom alebo petrarkizmami. Poézia európskych národov i v samom Taliansku, označovaná týmto menom, sa však výrazne odlišuje od *Spevníka*, a dokonca aj od Petrarkovej poetiky a kultúrnej predstavy.

⁷ „Najskôr nebolo inej hudby, len melódia, a inej melódie, len obmieňanie zvuku slova: prízvuky (akcenty) tvorili spev“ (ROUSSEAU, J. J.: *Essai sur l'origine des langues*. Paris : Ed. Belin, 1817, kap. XIII, *De la mélodie*. Aj in: KOPRDA, P.: *Vico a Tozzi*. Bratislava : AEP, 1997, s. 63).

⁸ KOPRDA, P.: Il sentimento del tempo nel Canzoniere e nel De ignorantia. In: *Petrarca nella Mitteleuropa*. Nitra : FF UKF, 2005, s. 141n. KOPRDA, P.: Il Canzoniere del Petrarca nella prima raccolta di poesie di Ján Kollár (Básně). Medzinárodná konferencia „La tradizione del Petrarca e l'unità della cultura europea“. Varšava, 27. – 29. máj 2004. KOPRDA, P.: Kollárové „Básně“ v svetle Petrarcovoho „Spevníka“. In: *Slovak review*, roč. 13, 2004, č. 2, s. 114 – 131.

Pod petrarkizmom sa chápe erotická (senzuálna) poézia, v ktorej sa eros stáva hybnou silou harmonizácie vzťahu subjektu a sveta tak, že básnik kombinuje toposy, ktoré vypestoval Petrarka a tradícia. Petrarkizmus sa teda javí ako nepravé meno na označenie návratu poézie k predkresťanskému neoplatonizmu. Len v najvyšších vrcholoch, najmä u Jána Kochanovského, sa petrarkizmus uberá ku klasicizmu v duchu Bembovej teórie harmónie. Najčastejšie sa dá pochopiť ako pedagogika lásky, lebo berie do úvahy želanie čitateľov. Čitatelia ľúbostnej poézie si väčšinou želali, aby vlastnili kultúru, ktorá by ich v očiach spoločnosti vyzdvihla ako elitu danej spoločnosti. Aj v Petrarkovom *Spevníku* bola láska didaktickým rámcom. Petrarka však chcel *Spevníkom* tvárniť elitu, kým petrarkizmy len uspokojovali požiadavky existujúcej elity. Tie boli voľne spojené s Petrarkovou predstavou kultúry, preto ani jeden renesančný autor ľúbostnej poézie nestvárnil lásku subjektu k vlastnej slabosti tak úplne a úmyselne ako Petrarkov *Spevník*. Vychádzali v ústrety postaveniu vlastných prednostných čitateľov, ktorí nepotrebovali duchovnosť, kresťanstvo, ani dramatické napätie medzi pozemským časom a večnosťou, a preto si žiadali miešať poetiku Petrarkovho *Spevníka* s trubadúrskou erotickou lyrikou alebo s antickou ľúbostnou tradíciou. Viazanosť na Bembov klasicizmus alebo na stratégiu voči danému čitateľstvu spôsobila, že jadro Petrarkovho zámeru bolo z nasledujúcej ľúbostnej poézie sčasti alebo celkom vyhodnené: alebo sa táto poézia zúžila na umné napodobovanie Petrarkových toposov, napríklad pocitov „chladného horenia“, alebo ostala poslom univerzálnej idey, no z kresťanskej ju prevrátila na platónovskú ušľachtilosť harmónie jednotlivého a vesmíru. Renesančná ľúbostná poézia sa časom začala cítiť ako alamódová, povrchná.

Nás bude zaujímať rozloženie tendencií v období renesancie, premena petrarkizmu na medziliterárny jav, a teda, aké boli „národné“ typy objednávok šľachty. V ľúbostnej (petrarkistickej) poézii juhoseverného renesančného medziliterárneho spoločenstva sa zdôraznila jej didaktická stránka, to, že takouto poéziou sa intelektuálna obec učí, aké sú obsahy subjektivity. Hlavným obsahom „ja“ je citlivosť, individuálna vnímavosť k sebe samému, až potom verbálna harmónia. Ako bola v pohanskej antike vznešenou témou výchova k hrdinstvu v hrdinských eposoch, k občianskej statočnosti v tragédiách, v humanistickom kresťanstve sa vznešenou témou stala výchova k tomu, že ľudská slabosť je dôstojná vlastnosť, ktorú treba premeniť na spoločenskú hodnotu. Lenže ľudská slabosť sa konvencionalizovala. Z dramatickej hodnoty sa zmenila na súbor cností, z ktorých prvou je schopnosť ľúbiť a ísť láskou až k ideálom, pričom poézia je prednostným prostriedkom vyjadrenia tejto harmonizačnej schopnosti ako elitnej cnosti zasvätených.

Napriek skonvencionálneniu sa z Petrarku uchovalo, že ide o poéziu individuálneho precit'ovania, teda nezodpovedá jej latinčina, ale konkrétny hovorený jazyk. Len on vie vyjadriť individuálne, teda ešte nie dosť normovane. Tak sa petrarkizmy stali nielen výchovnou poéziou novej vedúcej vrstvy spoločnosti, ale vyzdvihli k dôstojnosti ľudové jazyky. Odznakom dôstojnosti, spoločenskej použiteľnosti jazyka bolo v renesancii (podľa normatívnej Varchiho poetiky odvodené od Bemba), či v ňom existujú diela schopné zušľachtíť človeka. Podľa vzoru Petrarkovho *Spevníka* boli básne petrarkistov písané v ľudových jazykoch preto, že hovorený jazyk má rečovú, nenormovanú podobu, je teda schopný zachytiť cítenie v jeho autentickom priebehu. K zmene jazykov poézie

z latinčiny na ľudové (národné) dopomohla Bembova klasicistická téza o potrebe výrazovo (krásou) nahradiť chýbajúcu lásku a vyvolať tak dojem harmónie „ja“ a „my“, totalitou výrazu (štýlom) vyjadriť jedinečnosť zažitia vzoru a prekonať vzor. Petrarkistickými básňami písanými v národných jazykoch sa tieto jazyky upevnili vo funkcii jazykov dvorov a vládnucej vrstvy, čiže ako národné. O funkcii literatúry v národnom jazyku premieňať ľudový jazyk na aulický (používaný na dvoroch, teda politickou vrstvou) a vznešený (používaný inteligenciou, lebo prináša diela schopné duševne naplniť) píše všetci talianski literáti od Danteho po Pietra Bemba a Benedetta Varchiho. Pravda, bola to národnosť, ktorá stála a padala s novoplatónovskou kultúrou založenou na predstave, že prechod od jednotlivého k všeobecnému, od existencie k bytiu, je plynulý, dosiahnuteľný vyjadrovanou prácou literatúry. Niekde si táto kultúra uchovala kontinuitu, ale napríklad u Slovákov⁹ nie, lebo šlo o kultúru elity a slovenská šľachta sa počas tureckej doby pomad'arčila, stratila záujem a schopnosť vyjadrovať svoju vznešenosť používaním slovenčiny. Pre jazykový dôvod a pre poetologické dôvody (v podstate úplná protikladnosť petrarkizmov voči zmyslu Petrarkovej poézie rozvíjajúcej vzťah subjektu a objektívneho sveta nie v duchu predkresťanskej harmónie, ale v duchu skoku, diferencie, so všetkými dôsledkami) nemožno chápať v dejinách literatúry hodnoty takzvanej renesančnej petrarkistickej poézie ako všeobecné a vymykajúce sa vývojovosti. To, že v slovenskej literatúre bola vystriedaná duchovnou barokovou poéziou, nebolo len dôsledkom protestantskej reformy, ale aj vyjadrením vedomia, že kresťanská kultúra Slovákov má hodnoty odlišné od ideálov neoplatonizmu, a pociťovala sa potreba literatúry, v ktorej by našli svoj životný pocit čo najširšie vrstvy používateľov jazyka – vedomie dôstojnosti ich hodnotovej kultúry.

Taliansky petrarkizmus

Východiskom petrarkizmov je filozofia napodobovania ako sociálnej podstaty človeka. Petrarka ju rozvinul v *Collatio laureationis*, v korunovačnej reči,¹⁰ keď ešte nemal osvojenú poetiku, ktorú uplatňoval v *Spevniku*. V slávnostnej reči je pozornosť zameraná na pojem poeta vates, básnik – kňaz. Petrarka cituje M. A. Lucana: „Ó, svätá veľká námaha prorokov!“ Tu je základ námahovej koncepcie literatúry ako komunikácie, ktorá sa vinie až po Eca. Petrarka pokračuje v tom zmysle, že všetky ostatné činnosti sú stavané tak, aby sa ťažkosti dali prekonať vytrvalou prácou, len poézia nie (cit., s. 31). Treba tvorivý talent. Deviata kapitola slávnostnej reči Petrarku hovorí, že poézia je tým sladšia, čím bolo hľadanie pravdy ťažšie. Petrarka ukazuje zákony poézie ako označovania – komunikácie. Uvádza príklad z prvej knihy Cicerových *Tusculanae*: „Môže sa stať, že človek má dobré predstavy, no nedokáže vysloviť pekným štýlom, čo si myslí, a nevie si

⁹ Môžem používať slovo Slováč, lebo Jan Blahoslav napísal v polemike s Martinom Žateckým: „.... za to mám, že se nejeden Čech tomu zasměje a podiví, proč ty český jazyk slovenským nazýváš, snad se tobě zdají Slováci důstojnější býti nežli Čechové...“ (in: *Akta Jednoty Bratrské*, 1564). Otázka slovenskej národnosti bola teda medzinárodne jasná už v 16. storočí.

¹⁰ *Petrarca e il petrarchismo contemporaneo*. Documenti a cura di M. Guglielminetti e M. Masonero. Torino : Giappichelli Ed., 1975.

čitateľa pritiahnuť zábavkou. Taký človek márne svoj čas a ničí literárnu kultúru.¹¹ Potom rozvíja vzťah literatúry a dejín, resp. vzťah zavádzania kódu do kultúrnej pamäti, jej magnetizovania: podľa Horácia žilo v antike už pred Agamemnónom veľa slávnych statočných mužov. Všetci však padli do zabudnutia, lebo sami nevedeli sformulovať svoje vedomie a nenašiel sa nikto, kto by to urobil. Zanikli, „lebo nemali básnika – kňaza, ktorého by si Apollo ctí ako svätca“. Ešte lepšie vyjadruje závislosť javov od literárneho spracovania vo výroku: „Skrytá cnosť nie je veľmi odlišná od pochovanej ľahostajnosti.“ To vraj povedal Alexander Veľký, keď prišiel nad hrob Achilla, ktorý, ako je známe, si našiel svojho pevca, Homéra.

V liste bratovi Gherardovi Petrarka píše, že básnici a poézia boli na začiatku civilizácie ako obdoba teológie, a teda, aj keď je mních, nemá si poéziu odriekať: „Nie je ťažko ukázať, že kresťanskí vykladači Písma Ambróz, Augustín, Hieronym sa držali básnických a rytmických vzorov“ (cit., s. 57).

V spise *Invective contra medicum* si Petrarka kladie otázku, „v čom je užitočnosť a cieľ poézie“. Odpovedá, že predstavuje označovací vzťah, ktorý potrebuje interpretáciu, teda vždy znova zavádzanie kultúrnej pamäti do prijímaného signálu. Dokladom je temnosť Písma: „Temnosť božieho slova slúži aj na to, že vytvára viac názorov, pričom všetky sú správne. Ukazuje sa to, keď jeden vysvetľuje tak, druhý inak“ (cit., s. 73). Toto je vlastne Ecov (a Lotmanov) princíp vyprázdnenosti obsahu v okamihu príchodu k interpretovi, pričom interpretácia nemusí byť správna, lebo garanciou jej správnosti je jej mnohosť a budúcnosť, ale najmä nevyhnutnosť vložiť do interpretácie „možné svetý“, a tento cyklus nedointerpretovanosti sa opakuje donekonečna. Petrarka sa opiera o Augustína, ktorý v *De civitate Dei*, v komentári k žalmu 126 vraví: „Asi preto bol vyjadrený tak temne, aby vyvolával veľa výkladov a aby zmenil dovtedajší názor, že mnohознаčné je nejasné, na názor, že mnohознаčné obohacuje a poukazuje k jednote.“ Toto sa teraz zovšeobecňuje ako situácia každého komunikačného aktu, a teda morálny dôvod poézie je strážiť túto svätú povahu slova ako tajomného, jeho právo a povinnosť ostať tajomným, nestimulačným. Tam sa vytvára veľký priestor pre humanitné disciplíny na čele s poéziou, lebo ona má poslanie znejasňovať a zjasňovať. Ale aj zavedenie interpretačného kódu má tým mohutnejšie účinky, čím je prichádzajúca správa temnejšia.

Petrarkova koncepcia, že poézia je napodobovanie – komunikácia, je plodom jeho latinských humanistických diel a v *Spevníku* ju spochybnil. Ako keby nebol rozdiel medzi Petrarkom – latinským humanistom a Petrarkom – básnikom, technicky ju rozpracoval začiatkom 16. storočia Pietro Bembo (1470 – 1547), najskôr v *De imitatione*, čo je dlhý list, hodnotený ako najsústavnejšia poetika napísaná v renesancii, ktorá vraj nemala teóriu literatúry a ako teória slúžilo napodobovanie Petrarku. Bembov list je o potrebe napodobovať antických klasikov. Na záver obsahuje kapitolu o lyrike, ktorá je napodobovaním – tvorivosťou. Len tvorivosťou napodobovania (napodobovaním vytváram svoje vnútorné „ja“) je odôvodnené, že možno napodobovať aj Petrarku (teda, že možno napodobovať poéziu v ľudovom jazyku). Tu treba poznamenať, že to bol Bembo, kto otvoril otázku, či má byť latinčina nahradená jazykom ľudu. Dôvodom je práve Petrarkov

¹¹ Cit. d., s. 45. Český preklad *Tuskulské hovory*, 1976.

Spevník, lebo on stelesňuje, že veľdielo vzniká tvorivým napodobovaním. Tvorivé napodobovanie je možné len v hovorovom jazyku ľudu. Bembovo otvorenie otázky národného jazyka bolo spôsobené tým, že keď francúzsky kráľ Karol VIII. napadol koncom 15. storočia Taliansko, u talianskych intelektuálov a politikov došlo k precitnutiu zo sna, že Európa je pokračovaním Rímskej ríše. Z pocitu ohrozenia vzniklo vtedy aj Machiavelliho dielo. Taliansko začalo postupne strácať zvrchovanosť vlády na svojich územiach, čo u intelektuálov vyvolalo nacionálnu tendenciu, vedomie, že je márne talianske odvolávanie sa, že sú kolískou rímskej latinskej civilizácie. Legitimizovanie národného jazyka ako literárneho posilnilo kultúrnu autoritu poézie v ľudových jazykoch, iniciovalo chorvátsku, maďarskú, slovenskú a poľskú literatúru ako vznešené vo Varchiho zmysle – inak povedané, podnietilo vznik renesančných národných hnutí.¹²

Osobitné miesto v kultúre petrarkizmu má Bembovo dielo *Asolánčania* (1505). *Asolánčania* vyzdvihli z Petrarku platónovskú harmóniu, že ide o krásnu rozpravu o láske. Bembo podriadil nelásku láske, a to konotatným postupom. Povedal, že nie je dovolené uvažovať o chlade a neláske u Petrarku ako o samostatných kvalitách, lebo láska i neláska sú produktom jediného obsahu, a to túžby za krásou. Nemožno si predsa myslieť nelásku ako prejav ontologickej kategórie zla, pretože si ju nemožno predstaviť ako túžbu za produktom zla, za škaredosťou. Naopak, čím neprítomnejšia je láska, tým väčšia je túžba za jej náhradnou nadradenou kvalitou, za krásou. Ani túžba za krásou však nie je posledným stupňom, lebo je len prejavom najvyššej racionálnej túžby, aby harmónizoval duchovný a telesný svet, čo sa dá najlepšie prejaviť na zmyslovej úrovni ladnosťou slova. A tak sme sa špekulatívnou okľukou dostali nielen k popretiu samostatnosti nelásky, ale aj k utvrdeniu, že ona je nevyhnutnou zložkou semémy „láska“, lebo čím je neprítomnosť lásky hlbšia a dlhšia, tým intenzívnejšie a nekonečnejšie sú verše vyrábajúce jej náhradku, a tým mimovoľne harmóniou slova chváliace nadpozemskú harmóniu ducha a tela.

Bembovi sa napodobovanie javí v psychologických črtách „ako skoro prírodná nevyhnutnosť, ktorá z človeka vyráža básnickou činnosťou. Napodobovanie je v konečnom dôsledku vyčerpávacím vyjadrením pre krásno a pre tvorivosť, teda neohraničuje sa len na literárnu činnosť.“¹³ Polemický list napísal Bembovi Pico della Mirandola, ale obaja sú inšpirovaní platonizmom, čiže Platónovou predstavou napodobovania ako slabého odlesku originálu. Napodobovanie sa teda neodporúča, a ak už, tak napodobovanie omnium bonorum, lebo veľa dobrých básnikov pospolu v jednom novom diele prinesie odlesk podobný lesku originálu.

Bembo žiadal od napodobovania najmä kritickú schopnosť. Tým dal napodobovaniu nové krídla, dynamizujúcu funkciu v literárnom vývoji. Napodobovať znamená uchopiť štýl ako totalitu výrazu. Nie sme dobrí napodobovatelia, ak nedokážeme napodobiť protagonistu literárneho diela ako vyjadrenie totality výrazu diela. Aj preto uprednostňuje Ciceróna. Navrhuje napodobovať Petrarku variantmi a štylistickými odtieňmi (cit., s. 35).

¹² PICCHIO, R.: Pour une étude comparée slavo-romane de la formation des systèmes littéraires slaves. In:

PICCHIO, R.: *Etudes littéraires slavo-romanes*. Firenze : Licosa Editrice, 1978, s. 7 – 22.

¹³ BALDACCI, L.: *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Padova : Liviana Ed., 1974 (1957), s. 18.

Bembo mal zásadu, že vzory treba napokon vedieť sceliť do podoby konkrétneho diela, teda v jedinečnom výraze spredmetniť historickú tradíciu. Aby sa to dalo, nestačí vrodená intuícia, ale *studia humanitatis* a schopnosť zosobniť, ktorej sa dá naučiť štúdiom dejín (aj dejín poézie). Keďže Petrarkov *Spevník* stelesňoval túto zásadu, stal sa prednostným vzorom napodobovania. Petrarkizmus bol vlastne začiatkom novej literatúry, lebo literatúra bola chápaná ako napodobovanie, a tým, že sa stal vzorom *Spevník*, prešla k napodobovaniu v ľudovom jazyku. Bemba potom v roku 1563 podporil v Benátkach Antonio Minturno, ktorý odporúčal koniec-koncov napodobovať len Petrarku, lebo len on dokázal sceliť historickú skúsenosť pretavením v jednotlivcovi.

Na začiatku 16. storočia sa hovorilo o napodobovaní Petrarku ako o napodobovaní štýlu, a pritom sa neodporúčalo napodobovať jeho životopis, lebo to neodporúčal Boccaccio. V polovici 16. storočia sa už videlo, že imitatio vitae bude veľmi plodná, lebo Petrarka stelesňoval ideály storočia a renesancie (obsahy jeho života ako keby boli vzorovými výrazmi formujúcimi, schopnými uľahčovať reprodukovanie literárneho procesu). Tak sa rozvinula *rétorika psychologických obsahov a foriem*. Lyrika 16. storočia je charakteristická práve psychologickým záujmom o Petrarkovu osobu (Baldacci, cit., s. 51).

Ukážkou, ako sa Petrarka stával vzorom poetiky psychologických foriem, je príbeh o Niccolovi Absteniovi, ktorý v roku 1529 napísal Bembovi list, kde hovorí, že Petrarka ho nedokázal presvedčiť o svojej láske k madonne Laure. Bembo odpovedal tak, že vyzdvihol psychologické dôkazy Petrarkovej lásky. Uviedol aj štyri vlastnosti Laury v *Spevníku*, vraj ako vrchol psychologickéj pravdy obrazu ženy alebo lásky.

Psychologická presvedčivosť prevládla nad empirickou pravdou. Tým vznikli aj nové žánre, najmä romány o presvedčivej a vzorovej láske. Carrara vyjadril v roku 1534 názor, že Petrarka predstieral Laurinu smrť, aby mohol využiť jej tajomstvo ako námet svojho diela, ktoré sa takto dá chápať ako životopisný román. Tým oprávnil mnohé nezdržanlivé spracovania príbehu Petrarku a Laury. Petrarka sa v *Trionfo della morte* vyjadril, že Laura opätovala jeho lásku, čo ešte zvýšilo záujem o životopisný román (psychologickej pravdivosti). V *Spevníku* sa hľadajú jemné náznaky opätovania citov a za náznakové sa pokladá vyjadrenie opätovaných ľúbostných citov, za vzor, ako to vypovedať krátko, v náznaku, nenásilne.

Spevník sa chápe ako doklad ozajstnej lásky, teda aj pravého pokánia. Mnohí opisovali život Petrarku a Laury: Lodovico Castelvetro, Francesco Filelfo, Alessandro Vellutello, Giovan Andrea Gesualdo, Bernardino Daniello, Silvano da Venafo, Lodovico Dolce, Antonio Brucioli, Baldessar Castiglione, Giulio Camillo Delminio.

Na sklonku petrarkizmu sa objavil sklon Benedetta Varchiho (1503 – 1565) povyšovať na zákon Bembov výklad Petrarkovej lyriky v dialogickej rozprave *Asolánčania* smerom k lyrizmu, a to bolestnému. Zároveň sa u Varchiho objavili akademické analýzy petrarkizmu a dohromady to dalo úsilie „o totálne napodobenie slávneho príkladu“. Posledné obdobie petrarkizmu charakterizovala lyrika ako kazuistika lásky. Románový petrarkizmus prechádzal v tom istom období od vznešeného básnického románu (Vellutello) k pedagogike lásky a napokon k zhromažďovaniu drobností, čiže sa vyvíjal od kultúrnotvorného k vkusovému.

Po tridentskom koncile v roku 1582 sa objavilo dielo Ludovica Castelveitra: nijaký platonizmus, nijaký ľahký erotický tón. Kritizuje napríklad poslednú báseň na Pannu Máriu ako najdiskutabilnejšiu, lebo tu Petrarka mieša spomienku na lásku k Laure, hoci má ísť o chválu Márie. U Castelveitra Petrarka stráca svätožiariu, akú mal u Bemba. Dante je podľa neho lepší ako Petrarka, jemu má patriť víťazná palma. Castelveltro upozorňuje na nemúdrosť Petrarku, na jeho samovražedné sklony ako ohlas antických pohanských príkladov stoikov, ktorí sa chceli zbaviť vášne vlastnou silou, a keď sa im to nepodarilo, použili proti sebe násilie. Podobným kritikom Petrarku bol protireformátor Cresci.

Chorvátska ľúbostná renesančná poézia¹⁴

Takzvaná dalmátska koiné, chorvátsko-talianske spoločenstvo, v ktorom si Chorváti osvojovali najvýznamnejšie javy svetovej literatúry a kultúry, nemá zmysel len pre samotných Chorvátov, lebo od nich sa osvojené šírilo do jazykovo blízkych kultúr. Migrácia smerovala najskôr z Veľkej Moravy k nim, potom sa obrátila.¹⁵ Aj v spojitosti so súborom slovenských básní Fanchaliho kódexu možno vysloviť hypotézu, že vzory priniesol do Bytče palatín Juraj Thurzo v r. 1595, keď cestou z Benátok pobýval na Zrinskeho hradoch v Istrii. V tejto štúdii dávame prednosť poľským prameňom. Jednako sa len pozrime, čo mohla chorvátska tradícia ponúknuť.

Chorvátska literatúra si ako prvá na svete osvojila petrarkovskú tradíciu v ľudovom jazyku, v chorvátčine, ktorý sa tým činom dostal do polohy vznešeného jazyka, stal sa hoden, aby ho používali intelektuáli a vládnuca vrstva. Došlo k tomu v poslednej tretine 15. storočia, najskôr v diele dubrovníckych básnikov Šišmunda (Šiška) Menčetića (1457 – 1527) a Džore Držića (1461 – 1501). Ako národnú veršovú formu zaviedli sylabický verš, dvojito rýmovaný dvanásťslabičník delený na polveršia, so šiestou a dvanástou slabikou v rýmovej polohe. Preto v chorvátskej ľúbostnej poézii 15. storočia nevznikol sonet (alebo kancóna), prednostná forma vyjadrenia osobnostného rozpoloženia v talianskej poézii. Rozdiel bol zapríčinený vstupom domácej ľudovej lyriky do Menčetićovho a Držićovho diela, no najmä tým, že Dubrovník bol v dotyku s talianskou kultúrou a obaja Chorváti čerpali priamo z niektorých dvorných talianskych básnikov konca 15. storočia (Serafino, Cariteo, Tebaldeo), čo bola pestrá zmes trubadúrskej služby dáme, antickej a petrarkovskej ľúbostnej poézie. Najmä u Menčetića je prítomný hedonistický erotizmus. Národný ráz dodávali svojej poézii preberaním prvkov ľudovej piesňovej tvorby. Chorvátska renesančná ľúbostná poézia nemá prvotnosť len ako prvá osvojujúca literatúra, ale aj v tom, že ako jediná nadväzovala na taliansku kontaktovo, priamym poznaním, z čoho vždy vyplýva iná norma ako pri typologickom napodobovaní, vernosť predlohám.

¹⁴ Podľa: BOGDAN, T.: Gli inizi del petrarchismo croato. In: *Atti del convegno petrarkhesco*. Warszawa, 2004.

¹⁵ KOPRDA, P.: Les communautés interlittéraires dalmate, slave sud-occidentale et méditerranéenne dans la période du Moyen Age et Renaissance comme les éléments décisifs dans le développement de la littérature slovaque. In: KOPRDA, P. (zost.): *Literatúry ako súčasť mediliterárnych spoločenstiev*. Les littératures singulières en tant que partie des communautés interlittéraires. Nitra : Katedra romanistiky, Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2003, s. 69 – 79.

Z Držićovej tvorby ostalo zachovaných sto básní, niektoré z nich sú voľnými prekladmi Petrarku alebo ho citujú. Je bližší Petrarkovi, lebo sa zaoberá neopätovanou láskou a jej dôsledkami, pričom dodržiava kresťanskú zdržanlivosť v svetských citoch. Kresťanskú zdržanlivosť zväčša preberá z predpetrarkovského stilnovizmu. Držićovo dielo však nie je rovnorodé. Len časť básní má uvedený ráz. Iné čerpajú z ľudovej piesňovej alebo z trubadúrskej tradície, podobne ako Menčetićove.

Z Menčetićovho diela sa uchovalo okolo 500 básní. Neidealizujú ženu a lásku. Zväčša realizujú osnovu kurtoáznej poézie: prejav lásky ako služba dáme, za ktorým nasleduje telesná odmena za službu. Ak sa očakávanie nenaplní, lyrický hrdina je pripravený robiť výstupy, dožadovať sa, dokonca sa pomstiť.

Držić a Menčetić založili tradíciu, o ktorú sa opierali nasledujúce generácie chorvátskych básnikov a vďaka ktorej sa stal Dubrovnik strediskom chorvátskej poézie. Generácie prvej polovice 16. storočia, napr. Marian Držić (1508 – 1567), Nikola Nalješković (asi 1500 – 1587), sa teda opierajú o svojich predchodcov.

Dinko Ranjina (1536 – 1607) ako básnická osobnosť druhej polovice 16. storočia občas polemizuje s uvedenou národnou tradíciou ľúbostnej lyriky, ale svojim predchodcom vzdáva úctu. Celkove táto poézia (Hanibal Lucić, Nikola Nalješković, Marian Držić, Dinko Ranjina a Dominko Zlatarić) dodržiava delenie národnej chorvátskej lyriky na dve vývojové vetvy, príbuznú s Petrarkovou predstavou ľúbostnej lyriky a príbuznú s Menčetićom a Držićom.

Maďarský petrarkizmus – Valentín Balaša

Chorvátska lyrika mala ešte jedno prvenstvo – hojnosť petrarkistických a ľúbostných básní. Vidno to v porovnaní so slovenskou žatvou, ktorá obsahuje osem básní z prelomu 16. a 17. storočia a básne, ktoré sa nezachovali, no poukazuje na ne tzv. Telekiho spevník, ktorý vznikol v Sedmohradsku (pozri Mišianikovu Antológiu..., 1964), ale aj v porovnaní s maďarskou žatvou. Tá má svoj vrchol v dvadsiatich piatich básňach pre Júliu, ktoré sú jadrom *Spevníka* Valentína Balašu.¹⁶ O Balašovom type poézie som písal v článkoch o slovenskom renesančnom súbore nájdenom v kódexe Fanchaliho. V bohatej literatúre o vzťahu Balašu a slovenských básní niektorí poukazujú na Balašov vplyv, no veľmi opatrne.¹⁷ Predovšetkým, slovenské básne nemali tie pramene, ktoré Balaša: Volaterranovu encyklopédiu a Angerianovu zbierku *Erotopaegnion*, nemajú Balašov kompozičný postup: biografickosť vracajúcu sa v cykloch, mali iného adresáta ako Balašove básne, kde boli adresátom sedmohradské dvorné dámy, v slovenských básňach nie je tak vyhranený Balašov kultúrny postoj: všadeprítomná láska v jej platónovskej povahe (poukazuje na to aj častý výskyt mien gréckych bohov a skoro nijaké kresťanské

¹⁶ *Maga ke-ével irt könyv*, 1588 – 1589.

¹⁷ In: *Slovenská literatúra*, roč. 10, 1963, č. 2, s. 214 n. A. Csanda tam hľadá podobnosti v básni 2: „Ach potešení mé roztomilé“ a v básni 5: „Bože požal toho smutku žalostného“. Inak je opatrný, nehovori ani o priamom vplyve, ani o vplyve Balašovho okruhu na slovenský cyklus. J. Mišianik vo svojej Antológii staršej slovenskej literatúry (Bratislava: V SAV, 1964, s. 243) predpokladá, že „Bože, požal toho smutku žalostného“ je preklad Balašovej básne.

ukotvenie). Nebolo by priestorovo možné zopakovať výsledky výskumov, preto na ne len odkazujem. Priblížim iba básne pre Júliu.¹⁸ Poukazujú skôr na odlišnosti ako na zhody so slovenským súborom:

34 (1)¹⁹

Báseň má životopisný ráz. Básnik sa asi v roku 1587 rozviedol so sesternicou Kristínou Dobóovou a obnovil dvorenie Anne Lošonskej, už vdove, za ktorou chodil, keď ešte bola manželkou chorvátskeho bána Krištofa Ungnáda. Manželstvo so sesternicou hodnotí ako osobný úpadok a navyše aj trest. Chce sa vrátiť k Anne – Júlii, no tá je k nemu krutá, a tak chápe svoje położenie ako trest za hriechy. Navrhuje si také znášanie trestu ako Petrarka: ďaleko od ľudí, od zábaviek chce blúdiť osamote (ako Petrarka v sonete XXXV *Solo et pensoso*). Bude to zároveň prosba Bohu, aby mu odpustil hriechy a aby ich znášal – aj budúce blúdenie. Dokonca si želá večnú spásu. Ide o klišéovité nastolenie poetiky, podobajúce sa na záver Petrarkovho latinského diela *Secretum* a aj na tercíny prvého Petrarkovho sonetu: Petrarka si uvedomuje, že žil v hriechu, hanbí sa a ľutuje, ale koná opačne, lebo sa odvažuje pripomenúť v *Spevníku* všetko, čo deklaruje ako príčinu hanby. Balaša však tento rámec, ktorý predpokladá dodržiavanie určitých cudných hraníc, porušuje.

35 (2)

Obsahom básne je, akú povahu a zmysel má obnovené vzplanutie k Anne – Júlii. Vyvoláva totiž rozpomienku na pôvodné vzplanutie: keďže bolo prvé, treba ho hodnotiť vyššie ako druhé, no bolo zároveň márne a spôsobilo hanbu, takže druhé nemôže nebyť ešte márnejšie. Plameň lásky je v tejto situácii kompromitovaný a odsúdený. Básnik vec štylizuje ako nadávanie Kupidovi a ako poetiku salamandra, chladného horenia: trestom, v ktorom sa prejavuje táto odsúdenosť, totiž je, že od horenia básnik neumiera, aj keď si to želá, ale Kupido ho necháva zakaždým vyzdravieť a spaľujúci oheň sa tak donekonečna opakuje.

36 (3)

Je to len útržok básne (dva verše), ktorá mala rozprávať, ako sa Venuša rozhodla dať mu krásnu ženu. Je možné, že príbeh je zatajený, lebo nahrádza Petrarkov sonet III, poranenie Amorovým šípom v kostole na Veľký Piatok, keď bol básnik bezbranný. Možno zhoda v poradí básní nie je náhodná. Balaša zatajil, o čom sa rozprával s Venušou a s Amorom a v čom spočívala ich dohoda, lebo nastolenie morálneho pozadia je iné ako v Petrarkovom treťom sonete: Amorovi básnik nevyčíta, že zničil jeho vnútorný pokoj a tradičnú náboženskú vieru, ale že nedodržel sľub. Aký to bol sľub, sa dozvedáme z básne 52 (19): sľúbil si mi „sväté dobro“ (4, 2), no iba si mi ho ukázal, ale nedal si mi ho. Takže si vo mne podvodom vyvolal vášň a teraz ju živíš miešaním *amore* a *amaro*, lásky a blenu. Balašovo cítenie je svetské.

¹⁸BALASSI, B.: Canzoni per Julia. In: *In forma di parole, a cura di Armando Nuzzo*. Traduzione di Carlo Camilli e Armando Nuzzo. II, 2, 1994, Crocetti Edit.

¹⁹Prvé číslo označuje poradie básne v Balašovom Spevníku, číslo v zátvorke označuje poradie básne v rámci cyklu venovaného Júlii Lošonskej.

37 (4)

„Pane sveta / Vznešený Kupido, / spomeň si, / (...) / čo mi tvoja mat' Venuša sľúbila, / keby som sa rozviedol s manželkou. / Teraz som sa s ňou rozviedol“ (v. 1 – 8). Kupido mu odpovedá, že sľub splnia a spôsobia, že vytúžená Júlia sa doňho zaľúbi. Kupido potom vychvaľuje Júliu tak, že menuje Dianu, Minervu a Merkúra, ktorí jej vraj dali svoje vlastnosti. Júlia je v láske školená: zamilovala sa do básnika, ale nie nezištne, lež aby z neho vytvorila svoje zrkadlo, v ktorom sa bude môcť s úľubou prezerat', kedy sa jej zachce.

Kupido – Amor je v Petrarkovom *Spevníku* predstavený v sonete III. veršom: „našiel ma Amor celkom odzbrojeného“. Poranil len jeho, navyše nečestne, lebo to urobil na Veľký Piatok. Balašovi sa Amor stáva pomocníkom hneď v prvej predstavujúcej básni, kým Petrarkovi je škodcom. Petrarka nezdôrazňuje narcisizmus Laury, naopak, jej svätosť, lebo ho odmieta, čím zušľachťuje city a vedie k spáse.

38 (5)

Básnik potrebuje radosť a cíti, že mu ju môže dať len Júliin pohľad, stretnutie pohľadov alebo jej slová. Pri prvom stretnutí jej to hneď vyrozpráva (v poslednej, ôsmej slohe). Petrarkov lyrický hrdina nepovie v celom *Spevníku* Laure ani slovo. Ide mu o augustínovské osvietenie láskou, teda trvalú vzpruhu k šťastnému pocitu. Balašov lyrický hrdina chce len radosť. Oči a pohľady sú len fyzické, nepresahujú k vnútornému zraku. Júlia mu dáva silu tešiť sa zo života, tak ako Petrarkovi dával pohľad Laury, ktorý však býval skoro vždy spojený s „očami duše“. O tomto u Balašu nie je reč.

39 (6)

Pri stretnutí jej vyrozpráva, že je preňho všetkým, a ona mu odpovie úsmevom. Pri vyznaní lásky používa navyše vysoký tón zacielený na omámenie milej. U Petrarku sa priame vyznanie lásky nevyskytuje, a tón je „humilis“, ponížený, skrúšený, idúci zdola hore, nikdy nie nekontrolovane radostný a vysoký. U Petrarku ide o vyjadrenie vnútornej jednoty a pokoja napriek rozorvanosti, a teda byť rozorvaný je možné, ba je to akási nová etika duše slobodnej voči predurčeniam.

40 (7)

Júlia je vzdialená a on sa sužuje, že sa na ňu musí rozpomínať (druhá sloha). Použije pritom výraz „jedovaté rozpomínanie“, rozpomínanie, ktoré zabíja ako jed. Je to odmietnutie polohy, na ktorú je Petrarka odkázaný a dokáže z nej vyčariť náhradnú prítomnosť Laury. Neha ako základný tón Petrarkovej poézie plyní z toho, že rozpomienky a predmety, ktoré ju pripomínajú, sa stávajú nežnými. Týka sa to aj toposu nepokojnej noci (u Balašu v tejto básni štvrtá sloha). Balaša preberá topos formálne, kým Petrarka nemožnosti nájsť pokoj aspoň v noci venuje napr. básne CCXXIII, CCXXVI – robí z toho psychologickú zápletku, vyjadrenie podstaty nepokoja. U Balašu ide o prevzatie kvôli intarzii, kvôli intertextovej citácii, teda aby sa zväčšila otvorenosť textuality Piesní Júlii. V šiestej slohe sa objavuje povinný topos ľúbostnej poézie, salamander: viem naisto, že ako salamander, ktorý nedokáže žiť bez ohňa, budem piť blen pre trocha sladú, jed pre

trocha medu. U Balašu ide o jeden odkaz z mnohých, ktoré dávajú dohromady intarz, teda robia dielo textovým – otvoreným. Dvanásta a trinásta sloha, záver básne, sú klaňaním sa Júlii. Modlí sa k nej, akoby bola Panna Mária. Pritom prosí len o telesnú priazeň.

41 (8)

Júliu predstavuje ako Dianu na poľovačke, pričom sa ukáže, že chytá do siete mužov svojou krásou a on je v sieti tiež. Laura je cnostná, takáto scéna je pre ňu neprípustná (okrem Madrigalu LII).

42 (9)

Kupido si pomýli Júliu s Venušou, svojou matkou, a zaspí jej na bruchu. Tá ho odoženie slovami, že jej brucho je súčasťou jej čarovnej sily, ktorá ide z jej očí: na koho sa pozrú pekne, stane sa šťastným, a naopak. Túto silu by nemala, keby mala poškvrnené brucho. Kupido sa ospravedľuje, že sa pomýlil: v jej očiach prečítal dobrotu, akú vídal u matky Venuše. Júlia sa neponáša na Lauru, skôr na Caeliu z Angerianovho spevníka, vedomú si svojej erotickej moci.

43 (10)

„Naskutku, Júlia je tvrdá ako železo“ (v. 2, 5). Aj Laura bola odmietavá, ale nebol to prejav erotickej moci, lež karhania a navádzania na cestu cnosti. Tento verš je prevzatím z Angerianovej zbierky Caelii. Porovnáva jej veselý spev so svojím smutným. Zrazu počuje vtáča a cíti, že v tenučkom hlásku je vyjadrená podstata jeho života (ôsma sloha, záver). Balašovi nie je cudzia neha, útešná úloha piesne – to bol Petrarkov objav. U Petrarku bola útecha zložitejšia: zachraňovala osobnosť pred rozpadom, no iba nadnášala, neoslobodzovala.

44 (11)

Báseň je voľnou invenciou, že Júlia je ďaleko (v nebi) a on jej posielá pozdravy po žeriavoch. Klaniczay, Nuzzo a iní pokladajú báseň za jeden z kľúčov k pochopeniu cyklu venovaného Júlii. Motív žeriavov dovolil rozvinúť tie polohy, ktoré sa opakujú u Petrarku: vzdialenosť milej, napriek tomu jej prítomnosť v srdci básnika, pripisovanie dôležitosti rozpomienkam. Objavný je motív posielania správy po žeriavoch.

45 (12)

Báseň je radom odpovedí na priateľove otázky o existenciálnych podmienkach života lyrického subjektu: prečo tak horíš, kto ti dal život, kde máš domov, čím sa živíš, čím sa šatíš, o čo sa usiluješ, čo oplakávaš, ako si žiješ, naveky tak budeš žiť, poznáš dôvod svojej choroby? Otázky sformulované v jedinej básni umožňujú dať petrarkovské odpovede v kocke, teda vytvoriť zhrnutie Petrarkovho rozpoloženia bez toho, aby sa muselo stať obsahom každej básne Piesní Júlii. Lyrický subjekt odpovedá: vina je Kupidova, život mi dala láska a plač, nárek mi bol dojkou, príbytkom je mi hmýrenie myšlienok, márna nádej klamných slov je mi chlebom, trpezlivosť je mi šatom, usilujem sa rýchlo skončiť so životom, ľúto mi je, že Júlia je ukrutná, žijem s vedomím, že ma nenávidí,

a s nádejou, že ma za utrpenie odmení. Ide o akýsi kontrolný balík alebo o schematizovaný sujet, zauzlenie všetkých náležitých duševných položien. Tým dáva básnik na vedomie, že pozná petrarkovský súbor otázok o duševných stavoch, ale aj to, že jeho Piesne Júlii vystupujú voči nemu ako nezávislý text.

46 (13)

Básnická odpoveď na báseň Jakaba Dobóa, že Kupido je dieťa. Podľa Balašu ide o dospelého panovníka schopného obrániť si svoju ríšu, lebo zasiahol všetkých ľudí a drží ich v moci. Tematizovanie veku a moci Amora je v petrarkizme jedným z najpoužívanějších vyjadrovacích prostriedkov.

47 (14)

Báseň pracuje s koncepciou času: svetského, večného, nekonečného. Podľa nej sa časom všetko stvorené kazí, a to vrátane slávy. V *Triumfoch* Petrarka hovorí, že zaniká aj sláva, teda hodnota, ktorá by mala ako jediná pretrvávať, lebo ľudstvo potrebuje niečo trvácne, napodobenie večnosti. Zaniká aj básnická sláva, lebo jeden príkladný text je napokon nahradený iným. Balašovo riešenie je však iné ako Petrarkovo. U Petrarku víťazí Večnosť, ktorá pohlcuje nekonečno. Teda svetské nekonečné hodnoty, napríklad sláva, sa vyjavia až v nej. Zaniknú v svetskom rozmere (v nekonečne), ale len preto, aby sa vo večnosti zbavili svetských nánosov, ktoré zabraňujú vidieť, že ide o večné štruktúry. V *Spevníku* sa Petrarka už natoľko nezaobrá slávou. Balaša vyzdvihuje nekonečnosť, a to pri jedinej veci – ohni lásky. Pritom oheň lásky sa nepribližuje k nebu, ale k peklu: „je ako pekelný oheň, ktorý blčí naveky“ (v. 4, 6).

48 (15)

Básnik sa oddal Júlii a odmietol Amorovu ochranu. Poznal Júliu ako dobrotvivú, no ona s ním nemá zľutovanie, je bezcitná a jej oči ho vraždia.

49 (16)

Ide o preklad a prispôsobenie nemeckej pôvodiny. Báseň je blízka Petrarkovmu motívu, ktorý sa ustavične vracia, že je veľký nepomer medzi oblažujúcimi a odmietavými pohľadmi Laury. U Petrarku mal tento motív funkciu umravňujúceho zámeru Laury a zároveň funkciu pripomenky, že láskou básnik nezískal nič a stratil všetko. U Balašu cítiť túto druhú funkciu: Júlia je krutá a stráca pri nej všetko (pokoj života).

50 (17)

U Petrarku vidno v kancóne LXXIII prepojenie teologického a pozemského šťastia, keď sa prizná, že Laurine oči ho povznášajú aj v spomienkach, že ich dobrý účinok d'aleko prevažuje nad stratami, ktoré mu spôsobuje láska („Pace tranquilla senza alcun affanno, / simile a quella ch' è nel ciel eterna, / move da lor innamorato riso“, v. 67 – 69; „Ich zalübený úsmev na mňa kričí / pokojný mier bez štipky úzkosti, / podobný, aký majú v nebi večný“). Balašova báseň spočiatku velebí dobro, ktoré Júlia prináša jeho duši tým, že ju obohacuje. Zdá sa, že ide o prelom, podobne ako u Petrarku, o priznanie, že obohatenie citového živo-

ta je hodnota, ktorá ďaleko presahuje všetky utrpenia. V závere, počnúc ôsmou slohou, však dáva dobrému účinku zápornú váhu: добрota je iba podriadená veličina konštantného zlého životného pocitu. Príkladom je príbeh o vtákoch, ktoré kľujú srdce, a to sa ustavične obnovuje. Avšak skutočnosť, že nemôže umrieť, neznamena, že prevažuje dobrý životný pocit, naopak, dobro je len spôsobom zvečnenia zla, bolesti. U Balašu je zlo ontologizované (vidno to aj v 49, 16, 3: „moja láska je podobná na pekelné plamene“).

51 (18)

Báseň sa odvíja ako konvenčný príbeh o luku a šípoch, ktoré Júlia získala od Kupida a raní nimi básnika. V závere sa vracia známy motív rozorvaného človeka, ktorý na rozdiel od božích tvorov nemá pokoj ani v noci. Motív Balaša obohacuje predstavou, že novým dňom sa iba mení nočný nepokoj na písanie poézie, čiže na novú podobu nepokoj (ale aj sebautešovania). Písanie poézie je podobne ako u Petrarcku zvláštna činnosť, lebo nezažehnáva nepokoj, ale v jeho vnútri vytvára akési miesto oddychu.

52 (19)

V tretej básni naznačuje Balaša, že medzi ním a Venušou ako Amorovou matkou došlo k dohode, že Júlia sa do básnika zalúbi. Teraz vyčíta Amorovi neplnenie dohody. Amor ho nabáda k trpezlivosti, vraví, že časom sa mu Júlia oddá (desiata sloha). Za také ubezpečenie je básnik ochotný znášať aj ďalej bolesti a trpieť.

53 (20)

Báseň „na chválu ženy“. Prirovnáva Júliine vlastnosti k vlastnostiam siedmich hlavných planét nebeskej klenby. Tým sa zároveň blíži k stilnovistickej maniere, podľa ktorej muž získava ušľachtilosť z ušľachtilého lúča hviezdy (Guido Guinizelli), ale podobný motív je u Petrarcku, znelka XXXI.

54 (21)

Báseň je dlhý rozhovor s ozvenou. Tá odpovedá na konci každej slohy posledným slovom alebo slovným spojením. Básnik potom nadviaže na odpoveď v ďalšej slohe. Tak prichádza k presvedčeniu, že Júlia ho bude ľúbiť. V poslednej odpovedi ozvena neopakuje záverečné slovo slohy číslo štrnásť, ale odpovie „Amen“ – „Staň sa“.

55 (22)

Tretia sloha naznačuje, že Balaša využíval štruktúrnú podstatu Petrarkovho *Spevníka*: chorá duša sa neuťahuje do seba, ale sa vystavuje skúškam života, a najmä opovrhovaniu zo strany milých. Balaša sa pýta svojej duše: Čo máš z toho, že vyplákaš za tým, kto je taký krutý? Potom jeho situáciu rieši Kupido. Vraví, že básnikovi sa nepodarí zbaviť sa vzťahu k Júlii, lebo on, Kupido, vryl jej obraz do jeho duše. Vraj má obraz uctievať až do svojej smrti a potom uvidí, že Júlia jeho lásku opätuje. Básnik sa cíti šťastný, uspokojený. Nie je jasné, či ide o opätovanie lásky zaživa alebo v nebi. Je možné, že naznačuje lásku vo večnosti, lebo báseň, ako uvádza, píše po modlitbe. Báseň ďalej poukazuje, že Balaša narábal s petrarkovskými „schematizovanými sujetmi“ – prepletenými toposmi – voľne, ako s poľami,

ktoré jednoducho sú k dispozícii, a preto ich možno nielen voľne prepájať, ale presne využívať ich obsahové poslanstvo bez toho, že by básnik na ňom lípol, že by bola voči použitiu zbierka verná. Práve to je asi vlastnosť všetkých petrarkizmov: spleť toposov sú voľne poruke. Čo bolo u Petrarku „vyrábané prehovorom“, stáva sa hotovou tehlovou stavbou.

56 (23)

Ďalšia preložená pieseň je tentoraz turecká (podľa záverečnej slohy osem). Rámčuje ju tým, že nedostal od Júlie nijakú odpoveď, a tak ju básňou aspoň prosí, aby naňho nezapudla. Podobá sa na trubadúrske básne ospevujúce ženu, aby bola po vôli, no chýba duchovný rozmer dvorenia. Básnik nepotrebuje Júliu, aby ho liečila, aby ho obohatila, aby ho priblížila k nebu, ale len ako predmet zmyslovej túžby. Chýba zdržanlivosť básnika, čiže chápanie cnosti.

57 (24)

Predposledná báseň opakuje rámcovanie, že ide o list Júlii, pretože neodpovedá na nijaké prosby. Pripodobňuje ju sokolovi, ktorého majiteľ dokáže skrotiť tak, že sa mu vracia na plece. Prirovnáva ju aj k ďalším zdanlivo nepoddajným hmotám, ktoré sa napokon poddajú. Sám sa však v siedmej slohe označuje ako Petrarka za strojcu vlastného nešťastia, teda neverí, že by ju mohol týmto básnickým listom obmäkčiť. V predposlednej slohe výzvy na obmäkčenie vrcholia až vo veršoch podobných Angerianovmu *Erotopaegnionu* a Caelii. Autor označuje Júliu za krutú. V závere zvyrazňuje druhý zmysel básne, že umožňuje plakať, a tým uľavuje: och, ty veľká krása, čo si pripútala k sebe „toho, čo spieva tieto verše a plače“. Balašovi teda nebola neznáma Petrarkova funkcia ľúbostnej poézie v ľudovom jazyku ako úľavy v bolesti.

58 (25)

Zhrňa, že sa naučil trpieť a v žiaľoch cíti skoro radosť. To je podobný postoj, aký zaujíma Petrarka v druhej polovici *Spevníka*. Oslovuje Kupida, aby urobil aj druhý krok. Keď už nakreslil Júliu takú peknú v básnikovom srdci, nech ju nakreslí rovnako peknú aj v Balašových básňach, aby sa páčili. Dáva najavo, že text *Spevníka* je písaný kvôli náhradným uspokojeniam: aby básne poskytl náhradné potešenie básnikovi a čitateľom zážitok.

Slovenský súbor z Fanchaliho kódexu²⁰

Nechcem opakovať rozbory slovenského súboru ôsmich renesančných ľúbostných básní zapísaných vo Fanchaliho kódexe v roku 1604. Rozbory boli uverejnené najpodrob-

²⁰ KOPRDA, P.: Slovenské básne Fanchaliho kódexu a petrarkizmus. In: KOPRDA, P.: *Medziliterárny proces III. Staršia slovensko-italianska medziliterárnosť*. Cit. dielo, s. 113 – 158. KOPRDA, P.: Il petrarchismo nelle poesie slovacche del „Codice di Fanchali“. In: *Studi italo-slovacchi VII*, 1999. A cura di Pavol Koprda. Bratislava : SDA – ÚSL SAV, 1999, s. 15 – 29. KOPRDA, P.: Slovenské básne Fanchaliho kódexu a petrarkizmus. In: *Slovenská literatúra*, roč. 45, 1998, č. 1, s. 1 – 30. KOPRDA, P.: Petrarkizmus a básne Fanchaliho kódexu. In: KOPRDA, P.: *Medziliterárny proces I. Medziliterárne aspekty staršej literatúry*. Nitra : FF UKF, 1999, s. 120 – 131.

nejšie v Slovenskej literatúre roč. 45, 1998, č. 1. Básne sú po veľkomoravských staroslovienských pamiatkach, najmä *Proglase* (po roku 863), a po *Spišských modlitbách* (1475) výpovedne najobsažnejším textom staršej slovenskej literatúry o vnútornom sebauvedomení spoločenského života slovenského spoločenstva, ktorému boli adresované a z ktorého vzišli. Problémom stredovekých a renesančných dejín slovenskej literatúry je, že jestvujú texty, ale na ich základe sa nedá jasne pochopiť nezávislý spoločenský organizmus s artikulovaným a cieľavedomým životom, teda slovenská pospolitosť, národnosť. Ak sa nebudeme usilovať uchopiť tento organizmus cez literárne žánre, ktorými tradoval svoju pamäť, dejiny staršej slovenskej literatúry budú bez kritérií zvaných národno-literárne vývojové zákonitosti. Básne Fanchaliho kódexu vznikli odpísaním z neznámych zápisov. Vyjadrujú teda nie individuálnu poetiku, ale neúplný obraz literárnej tradície severozápadného Slovenska v poslednej štvrtine 16. storočia. Tradícia sa udržiavala ako zvyk mladých šľachticov písať básnické ľúbostné listy ako doklad pre milú, že nápadník má rozhľad po európskej kultúre ľúbostnej poézie. Tak sa v šľachtickej obci vytvoril všeobecný tlak zvládnuť tie normy kultúry, ktoré sú uznávané v Európe a sú vyjadrené v toposoch renesančnej ľúbostnej poézie. Básne sa preto odpisovali a „obiehali“ v odpisoch.

Kým diela chorvátskej, maďarskej a poľskej renesančnej poézie majú kontaktové vzory v Taliansku, slovenský súbor možno vzťahovo ustáliť len nájdením typologických súvislostí. Určil ich už Milan Hamada: väčšinou sú kurtoázne (využívajú enkomiaistický žáner; dvorenie je napr. v ôsmej službou dáme; v štvrtej, piatej, šiestej a ôsmej, ale v náznaku aj v druhej, v jedenástej slohe, zlí ľudia, nežičlivci, závistlivci prekazili lásku²¹ a poézia sa stáva ako v stilnovizme tajnou komunikačnou cnosťou, ušľachtilosťou neprístupnou hrubým nežičlivcom lásky, budujúcou kultúrnu nadradenosť tých, čo sú schopní porozumieť, lebo vďaka svojej prirodzenej ušľachtilosti zažili podobnú skúsenosť), nikdy nevyúsťujú osudovo, zväčša trvajú na kresťanskom duchovne ako súbežnom vzore pozemskej lásky alebo to aspoň zvyrazňujú v biblickej symbolike alebo výrazným výskytom symbolov kresťanských bestiarov, lapidárov a herbárov, odlišujú sa vzdelanostným kurtoáznym pôvodom od českého brnianskeho zborníka ľúbostnej renesančnej poézie, jedna (prvá) nesie vplyv poľskej ľudovej erotickej poézie, v niektorých sú ľudové prvky (prekáračky), šiesta ako ľúbostno-eroticke velebenie milenca zo strany devy azda napodobuje Pieseň piesní²² (A. Csanda, in: Slovenská literatúra, roč. 10, 1963, č. 2, tvrdí, že sa ponáša na jednu Balašovu báseň).

Dali by sa skúmať zhody a rozdiely. Balaša antikizuje, nestará sa o kresťanskú kultúrnu tradíciu, kým slovenský súbor sa prikláňa ku kresťanskej symbolike. Na rozdiely v porovnaní s českým súborom poukázal M. Hamada. Možné podnety z chorvátskej ľú-

²¹ MIŠIANIK, J. – ECKHARDT, A. – KLANICZAY, T.: *Balassi Bálint szép magyar komédiája. A Fanchali Jób-kódex magyar és szlovák versei*. Budapest : Akadémia Kiadó, 1959, s. 162 (2), sloha 11, s. 168 (4), sloha 1, s. 174 (5), sloha 8, 9 a 10, s. 180 (6), slohy 1, 2, 3, s. 194 (8), sloha 13, záverečná sloha celého súboru. Práve táto posledná sloha by sa dala vysvetľovať ako „poslania“ („rozlúčky“), záverečné slohy kancón. V nich stilnovisti, napr. Guido Guinizelli, ale aj Petrarka posielali svoju báseň k miléj a upozorňovali ju, aby sa vyhýbala zlým ľuďom, neušľachtilým hrubcom, lebo by ju znížili, zničili by výhonok novej kultúry, humanistickej, platónskej... U Petrarku napr. L, CXXIX.

²² HAMADA, M.: *Od baroka ku klasicizmu*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1967.

bostnej poézie by mohli mať pôvod v ceste Juraja Thurzu do Benátok v r. 1597. Sprewádzal ho Juraj Lenkovič, Zrínskeho zať. Juraj Zrínsky ich preto hostil na svojich hradoch v Istrii a v Slovinsku a medzi ušľachtilú zábavu mohol patriť prednes a spev chorvátskej ľúbostnej poézie. Podklady sa možno dostali do Thurzovho sídla v Bytči. V Bytči vznikol zápis ôsmich slovenských básní, prítomný vo Fanchaliho kódexe. Najreálnejšie podnety však asi prichádzali z Poľska, pre bezprostrednú blízkosť, jazykovú zrozumiteľnosť a pre rozvinutosť poľskej petrarkistickej tradície. Poukazujem na tento aspekt v nasledujúcej časti, venovanej poľskému petrarkizmu a J. Kochanowskému. Lákavé je najmä to, že v Poľsku zaručovala zblíženosť s petrarkizmom prestíž v spoločenskom styku a účasť na spoločenskom živote. Presne táto povaha je viditeľná v slovenskom súbore pre jeho ráz: odpismi tradovať normu. Slovenská petrarkistická kultúra vyjavuje v ôsmich básňach len svoj zlomok. A. Csanda (Litteraria XXVI, s. 217) si všíma slovo „Alia“, ktoré napísal prepisovateľ nápadne redundantne skoro nad všetky slovenské básne okrem štvrtej a siedmej. Takto nadužívané slovo „Alia“ by bolo odôvodnené, keby každé použitie označovalo „iné veci“, teda „báseň vybratá z iného súboru básní“. Zlomok však dostatočne svedčí o takpovediac kolektívnej šírenosti, práve pre tie dôvody ako v Poľsku. Preto je aj pravdepodobné, že slovenská ľúbostná poézia nemala jeden alebo niekoľko výrazných básnických vzorov, ale jej vzorom boli poľské rozpravy o láske a romány o pravej láske, ktoré vychovávali k spoločenskej komunikácii v duchu Platónovej harmónie pozemského a nebeského sveta, hodnoty, ktorá sa dosahuje v slovách poézie. Lexikálnym poukazom, že pramene boli poľské, by mohlo byť poľsko-slovenské slovo trup, použité v piatej básni (12. sloha): „Již ja se mám, muj najmilší, zítra vdávati, / nemilého trupa sobe pojímami...“ Tieto verše o nemilom tíkovi nasledujú bezprostredne po troch slohách o neušľachtilých neznalcoch lásky, hrubcoch, hlupákoch, ktorí s láskou nemajú skúsenosti, a preto sú nepriateľmi novej petrarkovsko-platónovskej kultúry, tými, proti ktorým je nová poézia obrátená a voči ktorým nadobúda svoj pravý zmysel (porovnaj s tým, ako chápal funkciu poézie B. Varchi). Uvedené tri slohy vyjadrujú túto poetologicky kľúčovú pozíciu najsústavnejšie v celom súbore, preto možno predpokladať, že ide o adaptáciu nejakej básne alebo aj prózou šíreného manifestu poetiky, možno poľského pôvodu.

Ak by pôsobili ako podklad slovenskej recepcie – kreácie poľské didaktické vzory, cieľiace k ľahkému naučeniu a všeobecnému rozšíreniu petrarkizmu (ako platónovského idealizmu), potom by sa ľahko a prirodzene vykladal fakt, že slovenská petrarkistická poézia bola na rozdiel od Balašu, ale aj na rozdiel od chorvátskej nie autorskou poéziou, ale všeobecnou výmenou básnických listov, teda nezosobnitelnou činnosťou s cieľom vytvoriť jednotnú vysokú kultúrnu klímu. Slovenská petrarkistická poézia pestovala klasicistickú náuku Pietra Bemba, že poézia vyjadruje svojou harmóniou božské krásno ako prítomné na zemi, no nepestovala ju pre samo básnické vyjavenie krásna v jedinom cykle – zbierke, ale aby si boli vedomí Bembovej poetiky všetci mladí severoslovenskí šľachtici v závere 16. storočia.

Vyjavuje sa medziliterárny zmysel slovenského cyklu. Kým talianska, chorvátska, maďarská a poľská renesančná poézia poukazujú samy na seba ako na plod väčšinou talianskeho vplyvu, slovenský súbor „typologicky súvisí“ so všetkými. Poukazuje, že v priestore od Dalmácie po Baltické more sa ľahko šírili rovnaké platónovské harmo-

začné básnické hodnoty, lebo sa v ňom podobalo pedagogicko-didaktické postavenie (úloha) poézie.

Poľský petrarkizmus, Jan Kochanowski, slovenské súvislosti²³

Poľskú ľúbostnú poéziu hodnotia ako málo petrarkistickú, lebo málo idealizovala obraz ženy a nevytvárala dost' hlboké psychologické „ja“. Dôvodom však nebolo, že by Poliaci nemali osvojeného Petrarku. Poľský petrarkizmus je členitý. Mali *Polského dvorana* od Sępa-Szarzyńskiego, teda obdobu *Dvorana* B. Castiglioneho, akúsi učebnicu dvorného správania a idealizovanej lásky a ženy, čo svedčí, že Petrarkova predstava mala v Poľsku pôdu. Rozvetvenie smerovaní však závisí od záujmu a poľský rozhodujúci čitateľ predstavoval záujem poľských mladých šľachticov. Jemu v druhej polovici 16. storočia najlepšie vyhovoval Jan Kochanowski (1530 – 1584), ktorý študoval v Padove, kde vyrástol na *Veršoch (Rime)* (1530) P. Bemba. Tam si musel osvojiť aj platónovské chápanie lásky, hoci Padova bola aristotelovskou baštou. Bol priateľom Francesca Robortella, Alda Manunzia a ďalších humanistov. Hlavným predmetom rozhovorov v Padove boli rozpravy o láske a kráse, najmä Bembov spis *Rozhovor Asolánčanov* a dielko *Duchovný Petrarka* od Gerolama Malipiera (1539). Kým u Petrarku sa duchovno a senzualizmus (dvorný neoplatonizmus) stretali v jedinom *Spevníku*, v Bembovej dobe a v prvej polovici 16. storočia sa oba smery pestovali oddelene, a to aj v oddelených žánroch: v ľudových madrigaloch a villanellách alebo v bembistickom klasicizme.

Nowicka-Jeżowa zastáva jazykovo-kultúrne dôvody vývoja poľského petrarkizmu, totiž želanie mladej poľskej šľachty používať takú poľštinu, ktorá by jej zaručovala prestíž v spoločenskom styku a účasť na spoločenskom živote. Petrarkizmus sa preto rozvíjal ako pestovanie najprestížnejšej normy jazykového osvojenia sveta: „Je očividné, že mladý básnik Ján z Czarnolasu stál na strane ctižiadosti šľachty, ktorá používala Petrarkov jazyk (...) aby ukázala, že je schopná zaujať miesto v spoločenskom živote na solídnej úrovni“ („E evidente che il giovane poeta – Jan da Czarnolas – condivideva l'ambizione della nobiltà, la quale usufruisce il linguaggio del Petrarka ... per dimostrare che sia capace di prendere parte della vita sociale al livello decente“). Táto téza sa ponáša na môj predpoklad, že liptovská a severoslovenská šľachta pestovala ľúbostnú lyriku pre rovnaký dôvod – aby si osvojila toposy kultúry lásky a mohla ich používať pri formulovaní myšlienok v slovenskom jazykovom prejave ako rozhodujúci znak ušľachtilosti, a tým aj spoločenskej spôsobilosti nositeľa jazykového prejavu. Pragmatickým hľadiskom sú sčasti vysvetlené aj osobitosti petrarkizmu.

V polovici 16. storočia boli v Poľsku rozšíreným čítaním rozpravy o láske („diffusamente letti e commentati, molto interessanti e suggestivi“). Rozpravy o láske vznikali podľa Baldacciho ako žánrová podoba napodobení Petrarkovho *Spevníka*. Ďalšou obmenou boli napríklad romány o láske. Kultúra lásky sa stala kľúčovou pedagogikou a zaviedla do myslenia a spoločenského správania platonizmus. Petrarkovská poézia nevznikala napodobením

²³ Podľa NOWICKA-JEŻOWA, A.: Il petrarchismo nelle poesie d' amore di Jan Kochanowski. In: *Atti del convegno petrarchesco*. Warszawa, 2004.

niami *Spevníka*, ale ako inšpirácia týmito rozpravami! Táto informácia je zároveň dôležitá pre slovenský ľúbostný súbor, lebo ak by sme pripustili, že mal poľský vzor, nemuseli by sme hľadať pôvod slovenského súboru v nejakom básnickom vzore, ale práve vo všeobecne v poľštine dostupných a obľúbených rozpravách o láske, čiže v didaktickom spracovaní platónovskej kultúry zrozumiteľným jazykom. Táto hypotéza je dokonca prijateľnejšia ako predstava, že petrarkistické vzory priviezol do svojho bytčianskeho sídla z Chorvátska uhorský palatín Juraj Thurzo so Zrínskeho zaťom Lenkovičom z ich cesty do Benátok.

Rozpravami bola podnietená aj básnická tvorba J. Kochanowského. Prejavuje sa to v úsilí o ušľachtilý štýl. Tým, že zjednocujúce postavenie mal ušľachtilý štýl zdôrazňujúci nadradenosť Platónovho ideálu, zanikali rozdiely medzi ozajstnými napodobeniami Petrarkovho psychologizmu, erotickými básňami a paródiami. Dôležité bolo vedieť sa jemne pohrávať s platónovským vnímaním sveta. Takto v poľskej poézii zanikal Petrarkov ideálny cieľ a vynikal petrarkizmus ako napodobenie výrazových riešení radu situácií, ktoré sa stali „zhustenými sujetmi“, návodmi na opakovanie.

Aj tu sa núka vysvetliť výrazne opakovací ráz slovenského súboru jeho pôvodom v platónovskej pedagogike lásky poľských rozpráv, lebo tá mala enumeračný charakter a aj slovenské básne často od jednej slohy k druhej vyratúvajú modalitu ušľachtilej lásky a jej slovníka. Robia to, lebo na seba berú podobnú úlohu ako pedagogika lásky poľských rozpráv. Upozorňoval som na túto zvláštnosť už vtedy, keď som ešte poľský stav nebral do úvahy: „tento (na Slovensku udomácnený) petrarkizmus bol natoľko rafinovaný, že si nemodeloval adresáta ako odpovedateľa na obsah jednej básne... Osobnostná hodnota (básnika – nápadníka) sa mala vyjadriť len ako jeho schopnosť zvládnuť „historickú poetiku“ ľúbostnej poézie, teda umenie presvedčať k láske.“²⁴ Príklady, že v slovenských básňach dominuje ako kompozičná zásada vyratúvanie podôb lásky: v básni *Ach, potešenie mé roztomilé* „slohy striedavo vyjadrujú veľkú lásku pevca k milej a zúfalstvo nad jej odmietnutím“; v básni *Mysel, srdce k Bohu ja mám* „sa striedajú slohy s nejasnými príčinami radosti pevca so slohami zármutku“; v básni *Pane Bože milý, tobeť se žaluji* „chce básnik ľúbiť ako milenci antickej poézie, ako trubadúr, ako kresťanská hrdlička, ako stilnovisti“; v básni *Mejž ty lítost, má najmilší, nad srdcem mojem* „variuje rozlúčku milencov a sľub pretrvania ich lásky dvadsaťpäťkrát“ (cit. d., s. 150 – 153).

Kochanowski „stvární sen všetkých básnikov od Danteho čias, o peknej láske, ktorá by spojila človeka, prírodu a kultúru s platónovským nehybným Jedným, prejavmi zhody a harmónie“ (Nowicka-Jeżowa, cit.). Uskutočnil teda cieľ petrarkistickej kultúry, ktorým bolo podať kultúrne dedičstvo ako rovnorodé, lebo vo všetkých prejavoch smeruje k Unum. Inšpiroval sa láskou a svornosťou, že sú spoločným kľúčom všetkých kultúr k jednote chápanej ako cesta milencov pravdy do neba. Dôkazmi sú podľa Jeżowej Kochanowského diela *Dávidove žalmy* a *Spev svätéhojanskej noci*, kde zhŕňa ako jeden celok vedúci k harmónii v Jedinom mnoho kultúrnych typov: slovanskú mytológiu, grécko-rímsku antiku, renesanciu.

Kochanowski bol vzdialený od Petrarkovho kresťanského subjektivismu, bol mu cudzí, rovnako ako Augustínove kategórie. Ako teda možno nazývať jeho tvorbu petrark-

²⁴ KOPRDA, P.: *Medziliterárny proces III*. Cit. d., s. 151.

kizmom? Petrarkova subjektivita sa v renesancii vyjadrovala ako cesta k Bohu zvýraznením vnútorného sváru (Augustín, Petrarka), ale v katolíckych latinizujúcich kultúrach aj pohansky, ako *carpe diem*, uchopenie vlastného života jeho zobrazením ako celku príbehov, teda niečoho, čo smeruje k harmónii. Stojí za povšimnutie, že všetky vydania *Spevníka* v 16. storočí v úvode alebo v komentári rekonštruovali v básňach príbeh lásky Petrarku a Laury. *Spevník* sa chápal ako románový dokument psychologicky ozajstnej lásky, teda aj ozajstného pokánia.

Objavujú sa rozliční imitátori života Petrarku a Laury. Hovorí o tom Luigi Baldacci. Petrarkizmus, to bol vlastne začiatok novej literatúry, lebo literatúra bola dovtedy napodobovaním antickej klasiky a odvtedy sa zmenila na napodobovanie klasiky písanej po taliansky, teda v hovorenom jazyku ľudu, v národnom jazyku. Prechod k napodobovaniu diel v ľudovom jazyku (nie už latinských), teda Petrarkovho *Spevníka*, umožnil Bembo predstavou, že vzory treba vedieť napokon vo vyjadrení zjedinečniť, individualizovať historickú tradíciu v novom výraze (tu vidíme aj odôvodnenie vzniku národných literárnych jazykov ako nositeľov zjedinečnenia – odlišné od uvedenej duchovno-kultúrnej objednávky elitnej vrstvy). Aby to básnik dokázal, nestačí mu jeho vrodená intuícia, ale studia humanitatis a schopnosť zjedinečniť poučenie. Bembo potom nasledoval v Benátkach Antonio Minturno, ktorý v roku 1563 odporúčal napodobovať len Petrarku, lebo len on dokázal zjedinečniť, vyjadriť v konkrétnom diele celú dovtedajšiu historickú skúsenosť. Minturno sa pritom opiera o list Petrarku Giovannimu da Certaldo (štvrtá kniha *Familiars*): pri napodobovaní nehľadať ekvivalenty slov a výrazov, ale samotný dôvod hľadania, vkladania, hľadať formu, v ktorej treba vypovedať. Delminio hovorí: „Kto napodobuje dokonalosť, napodobuje dokonalosť tisícich javov scelenú v jednom“ („Colui che imita un perfetto, imita la perfectione di mille raunata in uno“, s. 43). Tu sa prejavuje Delminiova afinita s Bembom, **zmysel pre tradíciu**. Najlepšie plody petrarkovských imitácií sa objavili po polovici 16. storočia, s odstupom umožňujúcim zažitie Bembovho historizmu (to sa prejavilo napr. u Delminia).²⁵

Kochanowski bol v Padove práve vtedy, keď Taliansko žilo napodobovaním (ponechávam bokom Ježovej rozbor Kochanowského diela z hľadiska vplyvu, ktoré na ňom zanechalo talianske prostredie). Kochanowského dielo je odkazové, založené na napodobovaní. Ak sa dielo stane medzitetextovým odkazovaním, aj jeho čítanie sa stane rozmotávaním spleti odkazov, a to má rozličné dopady: pokladá sa to za premenu Petrarku na bembizmus (Benedetto Croce povedal, že petrarkizmus nie je nič iné ako bembizmus, to znamená nevyliciteľná choroba literatúry, premena diela na pole odkazov); pre jednotlivé národné literárne historiografie vyplýva z textovosti diela potreba rekonštruovať sieť odkazov, vzťahové pole, a takáto rekonštrukcia sa potom následne chápe ako definícia národnej literatúry. Teda pole vzťahov, ktoré rekonštruujeme v diele, je obrazom celku.

Kým taliansky petrarkizmus a iné národné petrarkizmy odkazovali na provensálsku tradíciu, na sicílsku školu, na stilnovizmus, na Vergília, Horácia, Kochanowského poéziu odkazuje len na latinskú a grécku klasickú poéziu, najmä na elégie Ovídia a Catulla, a na

²⁵ BALDACCI, L.: *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*. Padova : Liviana Ed., 1974 (1957), s. 35 – 43.

neoplatonickú ľúbostnú poéziu, je teda blízko „netextovosti“, ako keby bola „prirodzeným“ výtvorom ľúbostnej inšpirácie. Niet v nej to, čo sa následne vidí ako slepá ulička neprehľadného preberania. Ale nie je v nej ani dobový antipetrarkizmus Berniho. Kochanowski nepodal antický elegizmus v polohe dobývania ženy, nehovorí o hetérach, ale sa pohybuje v renesančne dvornej zušľachtenosti.

Bembova reforma petrarkizmu nespočívala len vo výzve na jedinečné napodobenie *Spevníka* ako na cestu k Bohu cez príbeh lásky. Bol to aj klasicistický program cesty poéziou ku Kráse chápanej neoplatónsky ako ladnosť vzniknutá zo súmernosti, svornosti, harmónie vecí. Petrarkizmom sa vlastne vracia antika a pretrváva niekoľko storočí. Právo takto zovšeobecniť nám umožňuje skutočnosť, že Kochanowski je jedným z najautoritatívnejších básnikov, ktorých možno označiť ako petrarkistov.

U Kochanowského sa čitateľská stratégia utvára ako prenos šťastného duševného rozpoloženia vytvoreného tým, že lyrický subjekt prijal skrze inšpiráciu krásou do svojho srdca celý svet („subjekt prenáša svoju vnútornú silu, obohatenie a šťastie, zažité vďaka kráse, na priateľa – adresáta, ktorý má pocítiť to, čo už pocítil on“). Petrarkizmus sa cez Kochanowského vo svojich vrcholných prejavoch ukazuje ako poetika harmónie. Harmónia je v konečnom dôsledku univerzálna, nemala by zmysel bez všeobecných aspirácií. Lenže nejde o kresťanské univerzálna, lebo to sa nedosahuje harmonizačným úsilím, ale tak, že sa učíme uspokojiť sa s rozdielom ako neodstrániteľným.

Talianska, chorvátska, maďarská, slovenská a poľská renesančná „petrarkovská“ poézia sa dajú, podľa toho, ako ktorá uskutočnila odchýlku voči Petrarkovi, vzájomne usúvzťažniť ako štruktúra, teda ako súčasti jedného nadradeného medziliterárneho celku. Zároveň každá z nich špecifickým spôsobom zakladá národnoliterárny vývoj, teda vlastne cestu k prekonaniu renesančnej erotiky a harmónie. V slovenskej renesančnej ľúbostnej poézii je prechod daný silnejšie než v ostatných uvedených literatúrach už tým, že pôsobila v kultúre prevažne humanisticko-protestantskej, už od Jána Silvána, Martina Rakovského a ostatných slovenských humanistov. Spolu so špecifickými spoločenskými podmienkami slovenskej národnosti toto uskorilo koniec renesančnej poézie a prechod k barokovej duchovnej poézii a tvorbe ako k dominantnej slohovej orientácii 17. storočia.