

Cino da Pistoia a Petrarco Spevník. Vznik knihy ako textu*

PAVOL KOPRDA, Filozofická fakulta UKF, Nitra

Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava

Dnes sa predmet literárneho výskumu často zužuje na výskum zážitku s textom, preto nezaškodí pripomenúť si historické začiatky tohto chápania literatúry. Textom sa rozumie dielo, ktoré nevzniká vyjadrovaním princípov, ale úsilím dosiahnuť interpretačné zapojenie čitateľa (zapojenie jeho možných svetov, odpoveď). Textom je dielo, ktoré tuší, aké pochody vyvolá v čitateľovi, a podriaďuje svoju kompozíciu narábaniu týmito pochodmi. Autor má už dopredu predstavu o mechanizme vnútorných pohybov čitateľa a musí mať dostatok kompozičných prostriedkov vyhotovených literárnou tradíciou na „oslovovanie čitateľa“, na narábanie jeho interpretačnými pochodmi (zjednocovacími hypotézami). Ak dielo označíme za text, ako keby sme povedali, že je výsledným dojmom, a to vďaka našej čitateľskej schopnosti dať viac „diel“ dohromady (napríklad relatívne samostatných stánc).

Na rozhraní stredoveku a novej doby vznikli práve v čase avignonského pápežstva podmienky na literatúru ako oslovovanie čitateľa. Pozitívne dopredu nasmerovaný človek idúci k spásu sa zmenil na jednotlivca, ktorý sa pýta: „Kto som, odkiaľ pochádzam a kam idem?“ Je to otázka vedomia kladená sebe samému od konca stredoveku a zároveň základná otázka humanistov.¹ Pýtanie sa nebolo chápané mimo kresťanstva.² Petrarca si systém otázok a odpovedí pripravil vo svojich latinských dielach *De ignorantia, Secretum, De vita solitaria, De otio religioso*.

Tým, že sa kultúra stala adresátskou, literárna kultúra sa stáva tiež adresátskou, teda interpretatívnou. Inak povedané, Petrarca a petrarkisti vychádzali z predpokladu, že prijímateľa musí text zaujímať rovnako ako odosielateľa. Končí sa stilnovizmus ako elitárstvo a nastupuje písanie ako systém otvorený voči čitateľovi. Poézia sa stala umením stavať iných na rovnakú úroveň ako seba.

* Týmto príspevkom, napísaným pri príležitosti 700 rokov od narodenia Francesca Petrarca, reagujeme na Turčányho konštatovanie: „Slovenskú komparatistiku čakajú ešte ďalšie ‚petrarkistické‘ témy“ (TURČÁNY, V.: *Petrarcov vavrín*. Bratislava : Tatran, 1974, s. 273).

¹ PETRARCA, F.: *Le Familiari*. Libri I – IV. Traduzione, note e saggio introduttivo di Ugo Dotti. Argalia Ed., Urbino, 1970, s. 12.

² Kresťanské hodnotové ukotvenie systému otázok moderného človeka kladených svojmu vedomiu je predmetom štúdie P. Koprdy: *Cítanie historického času u F. Petrarca* a štúdie P. Koprdy: *Funkcia Petrarcovho Spevníka v diele Jána Kollára*. Prvá je pripravená na nitriansku konferenciu pri príležitosti Petrarcovho výročia (september, 2004), druhá odznela na varšavskej konferencii k Petrarcovmu výročiu (29. máj 2004).

Najsôr nás bude zaujímať, či mal Petrarca k dispozícii v literárnej tradícii dôst' kompozičných prostriedkov na to, aby mohol Spevník koncipovať ako text, teda ako systém premysleného narábania otázkami, ktoré si má klásť čitateľ. Základnými dielami k štúdiu Spevníka ako textu sú diela Marca Santagatu. Budeme vychádzať najmä z monografie *Od sonetu k Spevníku*³ (nie dopodrobna). Podľa Santagatu sa zo správy stáva text vtedy, keď v nej niečo chce byť posilnené alebo spresnené inou formuláciou a v hlave čitateľa *vyvolá správa upomienku na svoj posilňujúci alebo spresňujúci dopovedací kontext*. To navádza na pojem ekvivalencia nerovnorodého. Ide o zvláštnu predpokladanú jednotu celku zloženého z nerovnorodých častí. Dôsledkom zacielenosti na vytváranie predpokladov u čitateľa je odloženie platnosti prvostupňového významu, ktorý sa nanucuje z výpovede. Teda textovosť oslobodzuje človeka od vyjavených štruktúr, odsúva poznanie vždy do oblasti nádeje, predpokladu. Kolokviálnou zhodou viacerých kategórií sociálneho vývoja (autor, čitateľ, autorov text, čitateľova rekonštrukcia, čitateľovo kultúrne vedomie) sa umožňujú nestanovovať pevné hierarchie a veriť v rovnorodosť javov navonok rozmanitých.

Uvedieme niektoré ďalšie poznatky, ktoré umožňujú rozvinúť chápanie literárneho diela ako textu, a to najmä v spojitosti s Petrarcom. Podľa Uga Dottiho to, že je dielo textom, znamená, že stojí na princípe označovania a komunikácie. Komunikovanie (nájdenie presných vyjadrovacích prostriedkov a ich „vrhnutie“ medzi publikum s nádejou, že ono má tú istú kultúrnu skúsenosť) sa v prípade Petrarca chápe ako jeho cesta k zaeleňniu vnútornej duševnej nerovnováhy sociálnym elaborátom, ktorým je komunikát a jeho schopnosť prekonávať silou schopnou vyzvať na interpretovanie (ktorá je sociálna) rozpoltenosť osobnosti (chod' a komunikuj, aj keď nie si celkom vyzdravený, ba práve preto).⁴

Danteovská kultúra básnika – filozofa nadaného božskou múdrosťou a súdiaceho ľudí a dejiny sa premenila na petrarcovskú kultúru spoločenstva ľudí, ktorí sa chcú venovať vedám tak, aby dali človeku vedy pocit slobody a šťastia.⁵ Autor teda nemá jednoduché postavenie, ak chce vytvoriť dielo ako text, a nie nezávisle od čítania dopredu významovo určenú správu. Úsilie o text má svoje dejiny vytvárania kompozičných nástrojov. Prednostným upevňovateľom odkazov v pamäti čitateľa je literárny druh. No väčšina druhových foriem má tvar založený na funkcii deliť plynutie toho istého príbehu v časovej postupnosti (napríklad strofou), čo nevelmi pomáha utvárať predpoklady ekvivalencie nepodobného, iba navádza vidieť viac za sebou idúcich správ ako jedinú totožnosť. Málo je takých druhových foriem, ktoré navádzajú vyslovovať súdy o podobnosti nepodobného (rovnorodosti, typologickej súvislosti rozmanitých správ), teda, ktoré robia správu závislou od jej interpretovania v kontexte (makrotexte).

Sám spevník je literárnym útvarom, ktorý vznikol ako výsledok úsilia o literatúru ako textovosť: „Spevník ako žáner nemá pevné určenia, stráca a znova nadobúda štatút textu podľa toho, či čitateľ uprednostní samostatnosť zložiek spevníka alebo ich previazanosť, ako keby boli zložkami celku. Ťažko je definovať pravidlá fungovania spevníka aj preto, lebo je

³ SANTAGATA, M.: *Dal sonetto al Canzoniere*. Padova : Liviana Editrice, 1979.

⁴ DOTTI, U.: *La città dell'uomo. L'umanesimo da Petrarca a Montaigne*. Ed. Riuniti. Roma, 1992, s. 50n.

⁵ Ref. 3, s. 59 – 60.

makrotextom zloženým z mikrotextov. Keď chce čitateľ prejsť od úrovne mikrotextov k úrovni makrotextu, nestačí na to jednoduchá zámena stanoviska, lebo význam spevníka – zdá sa – nemožno určiť ako súbor významov jednotlivých skladieb – mikrotextov“.⁶

Medzi útvary schopné podporiť zrod textuality patrí kancóna. Jednotlivé slohy kancóny (stance) hovoria o tom istom predmete, ale každá z inej stránky. Tým sa posilňuje dojem, že celok kancóny, makrotext, je niečo odlišné od súboru stánc, posilňuje sa dojem ekvivalencie viacerých stánc, rovnorodosti vďaka spoločnej prítomnosti v sémantickom alebo kultúrnom priestore (nie „podobnosti“ v dôsledku toho, že sú späť jediným námetom). Kancóna nevzniká, aby upozorňovala na podobnosť jediného predmetu v jeho rozličných časových okamihoch (následných stánc), ale aby upozorňovala na možné vzájomné dopĺňanie sa, ekvivalenciu rozličných predmetov.

Vidíme teda, že dojem diela ako celku vzniknutého vytušením rovnorodosti nerovnorodých javov vzniká vtedy, keď sa v diele posilnia výrazové prvky schopné upozorniť na súvislosť čím vzdialenejších javov. Tento vývoj spisovateľského umenia (a označovacích foriem, ktoré má pritom básnik k dispozícii) sa dá označiť ako vývoj od intratextovej textovosti (odhaľujúcej súvislosť čiastky poľa) k intertextovej textovosti (odhaľujúcej ekvivalenciu prvkov poľa ako celku). Kancóna je prvý stupeň v dejinách interpretačného, textového vnímania diela, intratextový stupeň (textovosť sa odohráva vnútri častí jednej básne). Z kancóny vznikol lyricko-reflexívny útvar sonet, a to tak, že stanca začala fungovať aj ako samostatná báseň – sonet, aj ako „jediný verš“ v rámci syntagmy, ktorou je nadradený útvar kancóny. Sonet teda predstavuje vedomie zdvojenej funkcie stance (je aj stancou ako samostatným útvarom – a v tom prípade si sonet žiada sonetový veniec, aby sa vyrovnal kancóne, teda súboru stánc, a je aj súborom stánc celej kancóny – čo verš, to stanca).⁷ Po vzniku sonetu sa básnici usilovali dosiahnuť, aby jeden sonet zaujal v širšom kruhu také miesto, aké mala jednotlivá stanca v rámci kancóny. Usilovali sa vytvoriť dialektický makrotext, napodobiť sonetovým vencom zreťazený intratextový viacstrofický (viacstancový) uzavretý útvar – kancónu. Problematiku sonetového venca vniesol do slovenskej literárnej kultúry Viliam Turčány. Pokus vytvoriť dialektické odkazové pole sonetu (sonetový veniec) posunul ekvivalenčné odkazovanie o krok bližšie k intertextovosti, lebo sonety majú v sonetovom venci vzájomný vzťah voľnejší ako stance v rámci kancóny. Medzi jednotlivými sonetmi sonetového venca je totiž väčšia rozmanitosť postojov (menšia priama väzba, teda väčšia potreba interpretatívnosti) ako medzi stancami kancóny, väzba je ešte dosť silná na to, aby sa básnik mohol pokúsiť vytvoriť sonetový veniec s úmyslom utvoriť vnem, dojem ekvivalentnosti nepodobného. Netrúfol si to každý. Veď Sicílska škola nepoznala sonetový veniec. Sonetový veniec možno chápať ako prechodné štádium medzi intratextovou a intertextovou textovosťou. Úsilie o zvýšenie textuality – historizmu literatúry teda malo svoje dejiny, svojich „hrdinov“.

⁶ Ref. 2, s. 11.

⁷ Na vysvetlenie vzťahu stance a kancóny: stanca znamená v preklade izba. Izba môže slúžiť aj ako samostatný príbytok, aj ako jedna miestnosť v byte. Keď sa stanca osamostatnila v podobe sonetu, niesla si so sebou kultúrne povedomie, že nie je iba samostatným príbytkom, a teda aj k sonetu treba vymyslieť nejaký nadradený útvar (teda sonetový veniec pozostávajúci zo 14 sonetov), aby sonet (bývalá stanca) mohol byť chápaný aj ako „jedna miestnosť v dome“.

Santagata menuje na prvom mieste zakladateľa Sicílskej školy, notára cisára Fridricha II., Jacopa da Lentiniho (asi 1210 – 1260), pravdepodobného vynálezcu sonetu. Po ňom menuje Guittoneho z Arezza, tvorcu náučného básnického cyklu *Rozprava o láske – Trattato d'amore*. Ak máme krátko rekonštruovať, ako vznikala textualita až po jej petrarcovskú podobu, Lentiniho meno a jeho jasné postavenie v reťazi úsili o zvýšenie historickosti literárnych diel nám pomôže byť stručnými (objavil sonet, ktorý postavil textovosť na vyššiu úroveň, ako bola schopná kancóna). Vývoj k textualite chápeme ako zvyšovanie historickosti literárnej tvorby, lebo historickosť videná cez interpretačno-komunikačnú prácu je zvýšená potreba vstupu kultúrohistorickkej skúsenosti čitateľa do interpretačno-komunikačnej práce, teda zároveň zvýšená možnosť diela utvárať sa ako súbor ekvivalenčných súvislostí, a nie ako súbor viditeľných podobností. Bezprostredným Petrarcovým prameňom bol Cino da Pistoia.⁸ V štúdií A. Roncagliu (cit. nižšie) je označený ako sprostredkovateľ medzi Lentinim a Dantom, ako básnik, ktorý patril navonok do generácie mladších stilnovistov, no v skutočnosti s nimi nemal nič spoločné, čerpal podnety z úplných začiatkov talianskej poézie a z neskorej provenzálskej tradície (názor, že Cino je oneskorený stilnovista, je jednoducho odvodený od obdobia, v ktorom žil, asi 1270 – 1337).⁹

Cina možno považovať za druhoradého básnika. Mal však vyvinutý zmysel pre napodobovanie vzorov vybrusovaním výrazovej matérie. Nedržal sa pamäti žánru alebo napodobovania hlbších druhov ekvivalencií. Vznikali z toho psychologicky obdivuhodne pravdepodobné básne, ktoré Cino zaradľoval do príbehových sekvencií, aby zvýšil ich textovú povahu. Keď sa však jednotlivým básňam lepšie prizrieme, vidíme, že sa často neodvolávajú na zvyšok básní. Veľmi bežný motív odmietania zo strany ženy je u Cina (Roncaglia XXVII, XXX a XXXIII) spracovaný ako obraz surovej ženy, od ktorej ani nečaká iné ako ponižovanie, takže lyrický subjekt vlastne žije v ustavičnej depresii. U Petrarca je tento vzťah odmietania a bezmocnosti spracovaný ako podnet na obmieňanie Lauriných postojov a svojich psychologických stavov. Asi prevzal základnú situáciu od Cina, ale využil ju na textovosť. Chceme iba poukázať, že vytváranie makrotextu – poľa ekvivalenčných súvislostí – nebolo priamou reprodukciou pamäti nejakého vzorového žánru.

Santagata upozorňuje (s. 122 – 126), že západnej stredovekej tradícii chýbal materiálny nositeľ textovosti, taký makrotextový útvar, ktorý by bol v dialektickom vzťahu s mikrotextom a opačne, ktorý by mikrotextu dával možnosti odvolávať sa na širší priestor. Dokonca básnici skupiny sladkého nového štýlu neznášali odkazy básne na širší kontext, uznávali len uzavretú lyrickú sebvýpoveď jedinej skladby. Jediným materiálom nositeľom bol vzťah sonetu a sonetového venca, lebo sonet sa ako súčasť sonetového venca dal chápať ako stanca kancóny, aj ako kancóna sústredená v jedinej stanci. Nikomu sa až do Petrarcovho *Spevníka* nepodarilo rozšíriť pojem makrotextu na celú knihu, napísať knihu ako makrotext (referenčné pole ekvivalencií, ktoré zodpovedá mik-

⁸ TURČÁNY, V.: *Petrarcov vavrín*. Bratislava : Tatran, 1974, s. 133 – 137.

⁹ RONCAGLIA, A.: Cino tra Dante e Petrarca. In: *Cino da Pistoia. Colloquio. Atti dei convegni Lincei 18*. Roma : Acad. Nazionale dei Lincei, 1976, s. 7n.

rotextu básne, dopovedáva ho, preberá úlohu kultúrnej skutočnosti, externaliterárnej alebo intraliterárnej vývojovej línie včlenenej do literatúry). V tomto chápaní je pojem kniha synonymom intertextového makrotextu (už nie intratextového, napríklad cyklu sonetov alebo kancón). Jej materiálnym znakom je, že sa v nej vyčleňuje rozmer historickej osobnosti, subjektu (autora i čitateľa).

Dajú sa skúmať začiatky Knihy ako makrotextu (diela, ktoré obsahuje historicky vyčlenený problémový subjekt). Vznikli (okrem „rámca“ ako odvolávacieho a zjednocujúceho makrotextu, ktorý vznikol v Ázii) v čase buržoázneho hnutia talianskych komún, keď bola kniha ako výklad pravdy nahradená encyklopédiou, súborom navzájom na seba odkazujúcich hesiel (encyklopédie Brunetta Latiniho). Encyklopedická kultúra priniesla paradigmatizáciu sveta výrazov a obsahov, ich relatívnu rovnocennosť na ploche vzájomného odkazovania v encyklopedickom heslári. Povaha encyklopedickej kultúry novej talianskej buržoázie (na rozdiel od kultúry starej feudálnej vrstvy a na rozdiel od západoeurópskej rytierskej kultúry) spôsobila, že subjekt knihy sa pretvoril na rozprávača, ktorý vie uvažovať o láske a zjednocovať pre meštianskeho čitateľa starosti, ktoré s ňou vznikajú (Danteho *Nový život* a Guittoneho *Rozprava o láske*, vo veršoch, sonety 240 – 251). Preto, ak chceme charakterizovať knihu ako makrotext (ktorý nie je „súčtom“ mikrotextov, ale na ne pôsobí z nadradenej pozície), potrebujeme poznať kultúru lyrického subjektu, „ja“. Ona modifikuje všetky podriadené zložky a didakticky do seba zahŕňa aj prípustný typ čitateľa. Povaha talianskej buržoáznej revolúcie v stredovekých komúnach spôsobila, že toto nadradené „ja“ pôsobilo vo funkcii učiteľa správania sa v protivenstvách lásky.

Uvažovanie o knihe – makrotexte nás zaujíma, lebo nie je pasívnym „súčtom“ posolstiev mikrotextov, ale vyzýva čitateľa, aby mikrotexty spätne preinterpretoval z celkového hľadiska. Makrotext stelesnený v didaktickom postoji lyrického subjektu pretavuje vonkajškovoliterárnu a mimoliterárnu skutočnosť do svojho rámca, čím sa do interpretácie mikrotextov dostávajú externaliterárne vývojové hľadiská. Externaliterárnosť bola problematikou česko-slovenského štrukturalizmu (generačné vedomie ako orientujúci makrotext) a ostáva živým dedičstvom Ďurišinovej teórie medziliterárnosti. Petrarcov *Spevník* ako makrotext ponúkal tiež silné mimoliterárne usúvzťažnenia jednotlivým básňam. Zaoberali sme sa podobnosťami Kollárových *Básní* s Petrarcovým *Spevníkom* v časti in vita.¹⁰ Kollár sa nepriučil u Petrarca len umeniu sonetu ako mikrotextu, ale najmä umeniu knihy (dialektike vnútoliterárnej imanencie a mimoliterárnych okolností, intratextu a intertextu), čo potom využil najmä v *Slávy dcere*.

Vznikom textuality, a najmä makrotextového rámca dochádza v literatúre k závažnej zmene: rozširuje sa oblasť literárnej pertinencie kultúry, lebo poetično sa dá označiť za podriadené zákonitostiam kultúry, a zároveň sa rozširuje oblasť kultúrnej pertinencie poézie, lebo poézia so svojou autonómiou vstupuje do kultúrnych javov. Toto vzájomné rozšírenie nazýva česká a slovenská literárnovedná tradícia od Mukařovského po D. Ďuri-

¹⁰ KOPRDA, P.: Zhody poetiky Básní Jána Kollára s poetikou Spevníka Francesca Petrarca (K 700. výročiu narodenia F. Petrarca a k 150. výročiu smrti J. Kollára). In: *Slovenská literatúra*, roč. 49, 2002, č. 4, s. 264 – 300.

šina dialektikou vnútroliterárneho a vonkajškovoliterárneho vývojového radu. Je, počnúc Petrarcovým *Spevníkom*, trvalým výdobytkom spoločnej európskej a svetovej literárnej kultúry, ktorý hodno brániť, udržiavať a dokladať. S tým súvisí aj vznik historizovaného lyrického „ja“, ktoré už nie je čarodejníkom privolávajúcim básňou na svoj osud blahodarný vplyv hviezd a drahých kameňov, ale je rozpustené v kultúrnych obsahoch knihy.

Petrarcov *Spevník* sa číta ako posolstvo príbehu lásky. Makrotextová sieť má podobu v každom období inak chápaného „príbehu lásky“, teda povahu vonkajškovoliterárnej vývojovej línie, schopnej prestupovať sa s vnútrojškovoliterárnymi posolstvami, nechať sa nimi zastupovať v metajazykovej funkcii a spätne ich ovplyvňovať. Vzájomná komplementárnosť vnútrojškovoliterárnej a vonkajškovoliterárnej línie sa stáva prirodzene sprostredkovaná subjektom „ja“ ako spoločným menovateľom. Vplynulo do kultúrnych obrazov, dostáva ich historický rozmer a prestáva byť tu prítomné. Keď čítame v niektorej básni, že „ja“ je nekonečne ubité krutosťou Laury, nie je to to isté ako u Cina da Pistoia. Vieme už, že „ja“ ubité v jednom mikrotexte sa pre nejakú nadradenú príčinu stane šťastným v druhom a kruté zasa milosrdným a tieto polohy zasa len podstúpia zmenu, ba dokonca sú skryto spolupritomné. *Spevníkom* ako knihou znemožnil Petrarca uzavreté básnenie (trobar clus), špekulovanie o nadprirodzenej sile lásky, ktoré po stilnovizme prežívalo v 14. storočí.

Príčiny existencie *Spevníka* ako makrotextu majú korene v povahe dobovej kultúrnej encyklopédie. V Sicílskej škole nebola možná cyklická štruktúra vytvárajúca interpretovane postavený text, lebo všetky básne sicílskych básnikov už boli súčasťou pevnej sociálnej štruktúry, ktorú nemohli prekročiť vlastnými návrhmi vnútorných usporiadaní: „Intertextové ukotvenie sicílskej poézie spočíva pevne na prirodzenom spoločenskom a kultúrnom podloží“ (Santagata, s. 165). Sicílski básnici boli pevne inštitucionálne organizovaní v úradoch cisárskeho Fridrichovho dvora, preto nemohli spájať básne do knihy (lebo kniha je tiež inštitúciou, alternatívnou normou). V Trecente (v 14. storočí) sa inštitúcie rozpadli. Preto bola Petrarцова lyrika roztrúsená ako sicílska, ale nebolo to spôsobené implicitným zákazom tvoriť „knihu“: „Skrátka, keďže chýbal spoločensky inštitucionalizovaný kód, Petrarцова lyrika si vytvára osobitný vlastný kód.“¹¹ Práve preto, že spoločenský kód chýbal, začal vznikať cez literatúru.

Priestorom lyriky sa stáva štruktúrujúci subjekt, ktorý sa zároveň štruktúrovaním vzťahovosti sveta utvára v nej. Toto „ja“ sa dialektizuje so sociálno-kultúrnym svetom. Spevník zároveň ustanovuje obecnosť, ktoré prijíma hovorenie cez „ja“, za svoje vlastné. Vzniká nový historizmus literatúry: „Spevník svojím jazykom vyháňa dejiny zo svojho priestoru, no zároveň utvára vlastné interné dejiny, ktoré tvoria jednotu s výstavbou postavy – osobnosti (= s internoliterárnym radom). Pritom stratégia básnika nenarúša kruh, nevychádza mimo neho. Dejiny a postava sa utvárajú zvnútra tým, že **sa zavádza subjektívny čas**, teda umelý, čas pamäti. Ide preto o druh pamäti vzdialený od pamäti organizujúcej Danteho Nový život. Tá bola nástrojom na poznanie skutočnosti voči Novému životu vonkajškovej, nástrojom, pomocou ktorého sa autor sám sebe spodobuje,

¹¹ „Insomma, in mancanza di un codice socialmente riconosciuto, la lirica petrarchesca si ricostruisce un suo codice specifico“. In: Ref. 2, s. 165.

nie aktom spomínania, ale preto, že posudzuje svoje spomínanie. Spevník nie je prepisom „knihy pamäti“, lebo Spevník sám je tou knihou.“¹² Rovnako uvažoval o dialektike modernizmu ako substitúcii vonkajškovoliterárnych a vnútrajškovoliterárnych hodnôt Jan Mukařovský.¹³ Tým sa nám otvára ešte raz pohľad na Spevník ako dielo modernej literatúry, využívané modernými literárnymi tendenciami.

* * *

Petrarca svojich učiteľov lyriky vymenoval reprodukováním ich veršov v kancóne LXX. Cino da Pistoia (ďalej len Cino) tam cituje na predposlednom mieste. Ako posledného potom uvádza sám seba, na znamenie, že už sa vyformoval a že jeho ostatným učiteľom bol Cino. Petrarconi muselo niečo v Cinovej poézii vyhovovať. Cino svoje skúsenosti s láskou vyúsťoval do obrazu ničotného ja. Stilnovisti riešili skúsenosť s láskou dôrazom na báseň ako čarovný kameň lapidára, ktorým bolo treba umne krútiť a hladkať ho, a tak si pričarovať šťastenu a preukázať šľachetnosť ducha. Dante zasa presúva opovrhujúcu ženu do neba. Cino miesto toho vytvára z jednotlivých básní sled, príbeh vlastnej smoly, teda osobnosť donútenú zabývať sa v nešťastnom životnom pociť a riešiť túto situáciu.

Cino da Pistoia sa volal vlastným menom Guittoncino, a guitto znamená aj „mizerný básnik, čmárak“ a zároveň „chudák“, teda v zdrobnenine „-cino“ „čmárakko“, „chudáčik“. Toto predurčenie sa prenieslo do jeho sebanazerania v poézii. Narodil sa po roku 1265. Na Univerzite v Bologni študoval právo desať rokov do roku 1302. V období rokov 1303 – 1306 bol vypovedaný z Pisy spolu s inými predstaviteľmi strany čiernych. Po návrate sa stal vyslancom vo Florencii. Od udelenia diplomu doktora práv (1314) vyučoval v Siene, vo Florencii, v Perugi a v Neapole. Do Pistoie sa vrátil v roku 1332. Tam v roku 1336 umrel. Jeho poéziu vydal súborne Luigi di Benedetto v roku 1925.¹⁴ Cino spoznal ako dvadsaťročný Cavalcantiho, asi od roku 1290 ostal v priateľskom vzťahu s Dantom. V *De vulgari eloquentia* je venovanie aj Cinovi. Odvtedy Cino patril v povedomí do stilnovizmu. Po kríze vzťahu Danteho s Cavalcantom sa ešte viac rozvinul vzťah Danteho k Cinovi. Navyše boli obaja vyhnancami. Ale Cino nebol pre Danteho „otcom“, ako ním bol Cavalcanti, teda nenahradil Cavalcantiho. Cavalcantiho prežil Cino o 36 rokov, Danteho o 15. Ako šesťdesiatročnému mu predstavili dvadsaťročného Petrarca, asi v Bologni okolo roku 1324. Dokonca ešte o sedem rokov neskôr, okolo roku 1331, mal v Neapole kontakty s Boccacciom ako profesor so žiakom.

Cinove zbrané básne sa po báseň XL vzťahujú na jednu Bolončanku, básne po CIX na Selvaggiu. Selvaggia však bola ženou, ktorej venoval všetky svoje básne. Opovrhovala ním, ale to nemusí zodpovedať skutočnosti, lebo podľa tradície mala byť žena odmietavá,

¹² Ref 2, s. 166.

¹³ MUKAŘOVSKÝ, J.: Dialektické rozpory v moderním umění. In: MUKAŘOVSKÝ, J.: *Kapitoly z české poetiky. Díl II.* Praha : Svoboda, 1948, s. 290n.

¹⁴ *Rimatori del Dolce stil novo Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi. Introduzione e note di Luigi di Benedetto.* Torino, 1925. (Aj MARTI: *Poeti del dolce stil nuovo.* Firenze, 1969.)

povýšená, lebo to bol znak urodzenosti, a zmyslom lásky bolo urobiť život básnika zaujímavým, zmysluplným, takým, v ktorom sa možno niečomu naučiť. Preto Guido Cavalcanti v jednej básni odporúča básnikom len hrdé urodzené ženy, nie jednoduchého pôvodu. Patrila k strane bielych a bola vypovedaná do vyhnanstva (1306), kde aj umrela.

Di Benedetto vyzdvihuje dve skupiny básní venovaných Selvaggii: básne XCVIII – CIII – pre ženu v smútku, a LXXX – LXXXV – pre súcitnú ženu. Cino bol jemný psychológ, vedel skúmať svoje srdce. Účinné sú jeho obrazy vonkajších scén. Je neprekonateľný v zobrazovaní úzkosti, bolesti, zhnusení zo života a strachu zo smrti. To potreboval Petrarca. Cinove psychologicky prepracované opovrhnutie mohol básnický využiť na budovanie psychologických dejín svojej osobnosti, ktoré mali nahradiť vonkajšie dejiny. U Cina našiel to, čo nenašiel u Danteho. Keď v Novom živote Beatrice opovrhne Dantom, Dante nevytvára v poézii psychologické odtienky, len objektívne popisuje stav.¹⁵ Navyše, Cino si často sám želá smrť ako riešenie beznádejného opovrhovania zo strany milej, napr. XCII, verše 33 – 35, ako potom Petrarca. No v Cinovej vôli umrieť niet odkazov na ontológiu ani odkazov na psychologické obmieňanie (Marti, XXVII: *I non ne spero mai se non pesanza; Neúfam sa, iba ak v ťažobu*).

Prítomnosti prebierok z Cina v Petrarcovom *Spevníku* sa venovali mnohí. Najskôr Giacomo Leopardi¹⁶, potom na konci 19. storočia Scaranova¹⁷ pozitivistická analýza 52 toposov, ktoré Petrarca prevzal z provensálskej tradície a z Cinovho diela. Scarano tieto topické miesta čísluje rímskymi číslicami a potom k nim uvádza bohaté analógie. Uvedieme niekoľko príkladov:

„error“ (Cino) – „in sul mio primo errore“ (Petrarca), (omyl – keď som upadol do prvého omylu); pri útoku Amora šípy zasahujú zľava; Amor má reťaze, ktoré sú zaľúbenému naraz sladké aj trpké; aj smrť, plač a trápenia sú sladké; lúbená žena aj raní, aj lieči; čo je stvorené, to žiada byť milované; láska inšpiruje; keďže Amor je zosobnený, stáva sa dôverníkom a získava čty osoby; pri chvále ženy tieto básnici nepoznajú hranice; tvár ženy je často jasná, zdobná, podobná ruži; básnikovi stačí jeden jej úsmev, aby zabudol na všetko, aj na seba; dal by sa vytvoriť repertoár tých slov Petrarcovho *Spevníka*, ktoré tvorili repertoár provensálskej poézie. Takýchto toposov dokladá autor 52. Ďalšie toposy prebrané Petrarcom od Cina dopĺňa F. Suitner (citovaný d'alej): čierna a biela farba v očiach Panej; milenec ako vták v osídlach, vták prilepený na vosk v korune stromu; topos kučier a vrkočov; téma Panej ako nakreslenej v mysli zaľúbeného; Cinov incipit „la dolce vista e l' bel sguardo soave“ (nežný zrak a pekný vlúdny pohľad); často opakovaný zvrät *lasso me* (ach, ja biedny; ach, ja neborák).

A. Roncaglia¹⁸ vychádza z Márie Cortiovej, ktorá tvrdí, že najčastejším typom prebierok z Cina sú v Petrarcovom *Spevníku* drobné slovíčka, sotva postrehnuteľné, umne

¹⁵ Podrobnejšie Aurelio RONCAGLIA: Cino tra Dante e Petrarca. In: *Cino da Pistoia. Colloquio. Atti dei convegni Lincei 18*. Roma : Acad. Nazionale dei Lincei, 1976, s. 16.

¹⁶ *Rime di Fr. Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi*. Firenze : Le Monnier, 1854 (quinta edizione).

¹⁷ Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca. In: SCARANO, N.: *Francesco Petrarca*. Napoli : Poligrafica e Cartevalori Ercolano, 1971, s. 167 – 268.

¹⁸ Ref. 8.

vložené do textu Petrarcových básní: „Cino verš je čistý drahý kameň získaný zdokonalením verša Giacoma da Lentini metatézou podstatného mena láska, ktoré neobyčajne zvyšuje melodičnosť verša. Poézia tohto druhu je obyčajným remeslom, a básnik remeselníkom“. Cizelovateľ je vraj aj Petrarca, ktorý „sa pistojskému básnikovi prirodzene podobal dôvtipom a smerovaním“ („ebbe col poeta pistoiese somiglianza naturale d'ingegno e di tendenza“). Nejde len o spoločnú záľubu v pilovaní cudzieho, o trpezlivé a jemné prerábanie básnického jazyka tradície. Končí tým, že Cino sa stal prednostným Petrarcovým vzorom, lebo Petrarca bol básnickou povahou pilovateľ tradície jazykového výraziva, a práve Cino bol pred Petrarcom najvýznamnejším zberateľom výrazovej tradície, čiže zosobňoval nadväznosť.

Franco Suitner¹⁹ podčiarkuje, že Petrarca je zakladateľ talianskeho básnického jazyka, pričom topiku a výrazy preberal z Cino všelijako: čisto pasívne, nepríznakové, až po tú najvymelkovanejšiu „prerábku“ („fino alla più raffinata elaborazione“).²⁰ Z variantov potom vznikajú akoby nové správy, zdanie novej výpovede. Cino sa stal podľa Suitnera pre Petrarca dôležitým ohnivkom preto, že posunul štýlovo stilnovistickú tradíciu topiky do polohy blízkej Petrarcovi, čiže ten už nemusel natoľko inovovať, stačilo adaptovať. Petrarcova poézia nesie dych Cino aj v rovinách, ktoré ťažko zachytiť, napríklad určite v rytmickej pamäti (s. 113; aj Gianfranco Contini). Suitner sa na rozdiel od pozitivizmu a Scarana usiluje zachytiť tie topiky, ktoré majú funkciu mikrotextu, teda poukazujú na cestu k dialektike s makrotextom (dielom ako zahŕňajúcim mimoliterárnu a vonkajškovoliterárnu skutočnosť). Príklady: Petr I, 12: e del mio vaneggiar vergogna è l' frutto (A hanba je ovocím mojej márnivosti) – Cino XXXVI, 4: del mio gravoso affanno questo frutto (toto je ovocie môjho úzkostného pachtenia). Cinove stopy nesú Petrarcove motívy znechutenia životom, plaču, zúfalstva milenca, bolesti ako sebaventilovania na riadkoch básne, sĺz (cit. d., s. 117); chvály ženy; tematologické prebierky: obľuba témy očí, hra čierneho a bieleho, a to v položení slov v rýmovke (s. 124 – 127); vzdychanie – pomocou častých Ohimé! Ohimé, lasso! (poznámka: Ohimé, lasso! – Ach, beda! je aj názov Cinovej básne, ktorú Petrarca najčastejšie a najdôkladnejšie „vykrádaľ“); obmeny zloby a súcitu milovanej (disdegno – pietà) – tieto prebierky zakladajú výrazivo Petrarcovho smerovania k psychologickému postupu (s. 130); motívy smrti Petrarca preberal doslova aj s rýmovkami (140 – 141); Cino preklína deň zalúčenia, podobne Petrarca. No keďže Cino i Petrarca mali rovnakú tendenciu, prebierky sú na úrovni ekvivalencií, nepríznakové, teda ťažko určiť, či a kedy ide o poukaz na presné miesta u Cino.

Suitnerovým prínosom je návrh, aby sa brala ako hlavná Petrarcova prebierka osnova, napríklad Cinova melodickosť vyjadrovania citového pohnutia, „rovnovážnosť, vyvažovanie“ (s. 130; „Petrarca tým bol neobyčajne ovplyvnený“, s. 131). Samo citové pohnutie chcú obaja autori predstaviť tzv. prostredným štýlom, teda nie tragickým v antickom zmysle (s. 133; rozhovorový ráz básne, resp „báseň ako hovorenie“, s. 139): „Rozhovorový ráz Cinovej poézie nenavádzal Petrarca, aby len prenášal citáty. Často

¹⁹ SUITNER, F.: *Petrarca e la tradizione stilnovistica*. Firenze : Leo Olshchki, 1997. Kapitola Da Cino da Pistoia a Petrarca, s. 99n.

²⁰ Ref. 18, s. 107.

Cina napodobuje menej uchopiteľne, tak, že tým vytvára osnovu svojej poézie, jej hĺbku. Práve preto Petrarcovo preberanie Cina často presahuje rovinu slov alebo skladov a je ťažko doložiteľné.“ (tamže, porovnaný psychologický a rozhovorový tón Petrarcovej kancóny CCLXIV I'vo pensando, a Cinovej kancóny XVII). Ako keby boli jedinými prebierkami, ktoré sú relevantné pre konštituovanie nového charakteru Petrarcovej poézie, „necitovateľné citácie“.

Tu sa dostávajú talianski petrarkisti čiastočne do rozporu. Jedni sa držia Petrarcovej imitačnej praxe a druhí ju neberú do úvahy ako relevantnú, držiac sa len Petrarcovej poetiky, zásady, že poézia nie je Aristotelova mimézis, ale transformácia – invencia kódu na základe preberania cudzích vzorov. Santagata hovorí, že Petrarca je klasicista, a to v novom zmysle, nie ako vedomý pokračovateľ predchádzajúcej tvorby, ale ako človek, ktorý odmietol priame napodobňovanie a otvorenú intertextualitu (citačnosť). Odmietol ju, lebo chcel skončiť s minulosťou poézie a založiť novú tradíciu.²¹ Santagata dokladá citátom z *Familiars*, že úsilie o skryté napodobňovanie bolo Petrarcovou poetikou: „Z iného básnika môžeme využívať prenikavosť videnia a podfarbenie, no nie slová. Prvý typ napodobňovania totiž ostáva skrytý, kým tento je zjavný, prvý uplatňujú básnici, kým druhý opice. Treba sa skrátka držať Senecovej rady, prevzatej od Horácia, aby sa písalo, ako robia včely med: netrhajú kvety, ale ich menia na med, inými slovami, zlučujú rozmanité prvky do jediného, a to odlišného a lepšieho.“²²

Príkladom na prebierku ako pretvorenie hmliny, nie presnú citáciu, je prebierka „zápletky“. Teda Petrarca nepreberá len toposy, ale organizačné štruktúry Cina od rytmicko-syntaktických po obsahové formy, lebo prebrať „zápletku“ nie je nič iné ako povýšiť obsah cudzieho diela na formy vyjadrenia vlastnej predstavy (pod „zápletkou“ sa rozumie: „zložitá výstavba uvažovacieho postupu, ktorou sa spriada vývoj psychologického príbehu básne“.²³ Príklad: Petr. CXXV, 20 – 24, – Cino XCI, 1 – 10; Petr. CXXVI, 14 – 26, – Cino CXI, 37 – 45. Pri týchto rozsiahlych prebierkach Petrarca niekedy preberá aj Cinove kľúčové výrazy, a tým výrazovo disciplinuje svoj čin, inokedy na prebierke uskutoční vlastný „únik“, poznačí prebierku vlastnou básnickou pamäťou.

Prebierkami z Cina sú štylémý na záver ballát, výrazy, ktorými básnik odosiela svoju báseň a napomína ju. Z Cina prebral aj obraz hrobu milej z básne *Ohimé, lasso*, verše 36 – 38, uprostred hôr, medzi skalami, a to CCCVI, 1 – 4, teda kľúčové miesto z hľadiska kompozičného členenia Spevníka na dve časti: „za života Lauri“ – „po smrti“. Dôležitým prvkom výstavby Petrarcovho Spevníka je jeho želanie vidieť hylozoisticky Lauru všade, vtelenú v prírode, napr. CXXIX, 40 – 51. Ide o jeden z najvyspelejších obrazov. Pritom taká istá idea sa nachádza u Cina LXII, 9 – 14. Suitner sa pýta, či by sa tu nedalo hovoriť o necitačnej prebierke, len o inšpirácii, ktorá sa premení na samostatné obrazné svety. Ale to sú práve tie najcennejšie prebierky, ktoré sú najmenej dokázateľné, lebo im chýba materiálová zhoda: „Cino je využívaný a napodobňovaný v rozličnej mie-

²¹ PETRARCA, F.: *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata. A. Mondadori Ed., Milano, 1996. Introduzione di Marco Santagata, ss. XIII – XCV, s. XLVIII.

²² PETRARCA, F.: *Familiars*, zväzok XXIII, list 19, ods. 13 – 14.

²³ Ref. 21, s. 141.

re v celom Petrarcovom Spevníku. Neobstojí preto bežný názor, že Petrarca bol voči Cinovi ústretový len v mladosti. Cino nebol Petrarcovým žiakom len tým, že sa do Petrarcovho Spevníka preliala určitá časť jeho slovníka a toposov. Neobstojí ani tvrdenie, že Petrarca sa chcel preberaním Cinovho slovníka a toposov priblížiť sprostredkovane k Dantemu a ku Cavalcantimu. O priamej a osnovej prítomnosti Cina v Petrarcovom Spevníku svedčí anaforický postup niektorých Petrarcových básní, (najpríznačnejšie *Oimé, lasso*), zhováracia výstavba, nárekový tón. Tie sa totiž stávajú základom syntaktickej osnovy Petrarcových básní, ktorá má výrazné zhody s Cinovou a vytvára u Petrarca vyššie celky, ktoré presahujú rámec bežných slovníkových prebierok oveľa ďalej, ako by sa videlo.²⁴

Na záver sa Suitner pýta, ako je možné, že priemerný básnik ako Cino sa mohol stať vzorom veľkému. Odpovedá, že literárna kritika zatemňuje skutočnosť, že Petrarcov Spevník závisí veľmi od Cina, lebo sa hanbí vyjaviť, že závisí od vcelku bezvýznamného autora: „Zabúda, že preberanie prameňov môže byť späté s obnovou stavebného materiálu.“ (s. 156)

* * *

Pokúsime sa ukázať Petrarcovo využitie Cinovej poézie názorne, tak, že predstavíme Cinove básne ako „stavebný materiál“, ktorý Petrarca obnovil a poslužil si ním na vytvorenie makrokontextov. Číslovanie Cinových básní je robené podľa vydania Luigiho Di Benedetto (Torino, 1925, cit. d., ref. 10). V tomto vydaní má Cinov „Spevník“ CXV básní.

Rozpomienka. VI. Membrandomi di lei, forte mi dole (Keď si na ňu spomínam, silno ma to bolí). Ako vieme, **rozpomienka** sa stala Petrarcovi stavebným materiálom na odstránenie vonkajšej príbehovosti z diela a na vytvorenie osobnosti, cez ktorú sa historickosť obnovuje ako subjektívne ukotvená. Zároveň vieme, že v moderných dejinách literatúry vznikali na spomienkovosti diela o modernej subjektivite, takej, ktorá si uvedomuje vlastnú nedokonalosť, lebo sa nedokáže súvislo zobrazit' rozpomínaním (napr. Petr. XLIII, CXV²⁵). V týchto Cinových básňach máme prototyp uvedenej situácie, ktorú sústavne využíval ako prvý Petrarca a cez neho Leopardi, potom zasa Montale.

Súcit, milosrdenstvo. XI: Moviti, Pietate, e de la veste tua vestiti (Príď, Súcit, a odej sa do svojich šiat). XIV: Cotal Amor per la sua natura regna, / e sdegno in gentil donna vien di fore, / sì che ver lei Pietà non ha valore (Amor jej kraľuje svojou prirodzenosťou / a šľachetnú ženu opantáva opovrhlivosť, / takže *Súcitnosť* pre ňu nemá cenu). Súcit aj XII, XV, XVI, XXII, LXXX (prirovnáva Selvaggiu k anjelovi, ktorého poslal Boh). Súcit je makroštruktúrna väzba, ktorá sa u Cina opakuje častejšie ako u stilnovistov. Ladenie nálad u Cina

²⁴ Ref. 18, s. 155 – 156.

²⁵ Takto (= blúdením mysle po pozostalých obrazoch milej) sa z mysle nič nestráca, ... Petrarcovo rozpomínanie sa potom vtelilo do Leopardiho poetiky rimembranze: Zibaldone di pensieri, 4426: nech je objekt ako krásny, ak nevyvoláva rozpomienku, pohľad naň nie je vôbec poetický („la rimembranza e essenziale e principale nel sentimento poetico, non per altro, se non perché il presente, qual ch'egli sia, non può essere poetico“).

je podobné Petrarcomu: Súcit (Milosrdenstvo) ako kresťanská hodnota sa vyzýva, predpokladá, no nedostáva sa mu, od milej. Mal by prísť z očí, no tie prejavujú opovrhnutie, takže rozčarovanie nie je len rozčarovaním zmyslových túžob, ale aj etickým rozvratom. Tak sa stáva prirodzenou túžba umrieť. Tým sa stávajú možnými všetky kultúrne náhrady vonkajšej histórie, ktoré Cino možno nepoužil, no ktoré si mohol Petrarca nadstaviť: útecha v poézii, zmietanie medzi teplom a chladom, zúfalstvom a radosťou, únava zo zmietania, vízia, že práve život ako striedanie nálad, z ktorého niet úniku, je ten najlepší...

Vlastná smrť. XVII: *ma più che l'viver m'è lo morir caro* (nie je mi natoľko drahý život ako smrť). Aj LXXXIX, kancóna, vyzývanie smrti, aby prišla a zbavila ho bolesti. Aj XC, sonet, opakuje rozpor medzi potrebou umrieť a nemožnosťou rozhodnúť sa pre smrť. Petrarca si želá smrť pre dôvody viery alebo pre neznesiteľnosť života v básňach CCLIV, CCLXXVI, CCLXXXI, CCC, CCCXXVII, CCCXXXI, CCCXXXII, CCCXLV, CCCLVIII.

Selvaggina smrť: prechod od in vita k in morte. Ku koncu Cinovho súboru básní stojí skupina básní o predtuche Selvagginej smrti, o jej odchode do neba a o jej hrobe. Tento prechod k situácii in morte Petrarca prevzal a znamenal pre Petrarca vznik novej poetiky (od poetiky náreku, vyrátúvania škôd, ktoré mu spôsobila nenaplnená láska, prešiel k poetike „úplného človeka“ schopného znášať nenahraditeľnú stratu a schopného trpieť). CIV, kancóna o túžbe uvidieť Selvaggiu. Posiela pozdravy do Pietramaly pri Pistoji, kde Selvaggia prebýva a kde ju zastihne smrť. Predzvest' smrti; CVIII, Oimé, *lasso!*, *quelle trecce bionde* (Jaj, beda! Tie zlatisté vrkoče). Opakuje sa „oimé“ a „lasso“, ako zbohom zosnulej Selvaggi: zbohom nádej, drahý prístav, tvár svieža a žiarivá, pekné a ponížené opovrhovanie, túžba; CIX, sonet ospevuje vrch, kde je pochovaná, a kameň, ktorý ju prikrýva. Počestnosť tu vystupuje ako to, do čoho bol zamilovaný (Petrarca, CCCXXXIII, *Ite, rime dolenti, al duro sasso* – Moje ubolené verše, chod'te k tvrdej skale)...; CX, kancóna, Selvaggia je v nebi.

Oči ako nástroj komunikácie. XVIII (aj LIV „keby vaše oči videli...“; aj LXXXII, kazuistika oči-srdce-Amor. On im radí, ako sa majú k sebe správať). Cino je jemný psychológ: v XVIII nehovorí len o jej očiach, ale o očiach ich oboch ako o komunikačných nástrojoch: „neverím, že by si uvedomila, že som uvidel šľachetného Amora v jej očiach“. Bez tohto schematizovaného sujetu, zápletky, spletenca dvoch párov očí a myšlienok v dvoch hlavách sa nedá zostaviť naratívna štruktúra. Málokto si u Petrarca všimol práve tieto spletence ako podklad naratívnej textualizácie Spevníka.²⁶ Hľa, zasa len podnet

²⁶ Typickým príkladom „schematizovaného sujetu“, teda kompozično-obsahovej schémy, ktorá umožňuje vytvoriť syntagmatickú výpoveď na úrovni slohy alebo celej básne, sú oči. U Petrarca ide o tri veci: vlastné oči ako zmyslový nástroj štruktúrovania sveta, „oči rozumu“ – intelektívna schopnosť rozpoznáť svoje metahistorické šľastie, a napokon, Laurine oči ako miesto, do ktorého sa musia dostať Petrarcome zmyslové oči a vnútorný zrak. Na rozvíjaní tohto vzťahu je založená ústredná báseň Spevníka, kancóna CCLXIV *I' vo pensando* (kráčam myslieť – presnejšie: s otvoreným zrakom rozumu). Tento Petrarcom model prevzal aj Ján Kollár ako kompozičný nástroj a zároveň ako spôsob „napodobovania“ Petrarca. Napríklad Minu charakterizuje tým, že jej oči definuje naraz ako fyzické i duchovné: *Nejkrásnejší nade všetky ctnosti, / Ctnost, jenž vlastní ctnosti zakrývá, / Pohled, jehož krotkost stydlivá / Jest jen větším zrádцем spanilosti*“ (2, Básňe; 2, 1824; 4, 1832).

Cina. Psychické stavy všetkých bohatých odtieňov nie sú odvodzované z myšlienkových sústav, ale vychádzajú vždy iba z komunikačnej situácie. Básnik dáva k dispozícii okoliu, žene všetko, čo má v očiach, a čaká odpoveď a komunikáciu. Ak sa nedočká, alebo je sklamaný jej charakterom, dostáva sa do depresii. To sú komunikačne vyvolávané a tlmené depresie. To ladí s chápaním šľachetnosti ako vynakladania všetkého úsilia na uspokojenie komunikačného vzťahu. Túto hladinu Petrarca málokedy prekračuje.

U Petrarca tri za sebou idúce kancóny ospevujú Laurine oči, teda uskutočňujú „zisk“ rozradosťovania, ako o tom hovorí v závere LXX. V kancóne LXXII (verše 3 – 8) tvrdí odvážne, že pozemská príťažlivosť Lauriných očí je kresťanská hodnota, podobne vo veršoch 67 – 69 LXXIII. V LXXI (verše 4 – 6) verí, že dokáže svoju bolesť oznámiť Lauriným očiam, a to je jediný cieľ, za ktorým ide. Uši a slová majú u oboch podobné postavenie tvorcov nálady pomocou komunikačného prepojenia. U Cina XIX: počul jej slová, že ním opovrhne. To ho dovádza ku komunikačnej bezmocnosti, malátnosti, smrteľnému pocitu z uviaznutia komunikácie (XX).

Radosť spievať. XXII. Keď ho Selvaggia povzbudí slovom či pohľadom, oblaží mu srdce, a on dostane milosť spievať. Topos neverbálneho pôvodu spevu v oblaženom srdci je u Petrarca prítomný mnohokrát, manifestačne v citácii v prvej slohe sestiny LXX.²⁷

Súbor básní ako text – kniha. XXIII. V sonete **sa opakuje** spleť psychologických motivácií ako zauzlený celok: očakávanie milosti, zistenie, že realitou je Selvaggino opovrhnutie, z neho vyplýva malátnosť, z tej zasa úvahy o reálnej smrti a nadstavbové úvahy o vzťahu Selvaggie a súcitu. Prečo sa táto schéma opakuje od básne k básni (aj LXXII: Ste krásna, pohŕdajte mnou, a preto chcem umrieť. Len túžba ma drží pri živote. Vy by ste azda aj chceli, aby som umrel. Ale ja neumriem, kým mi nevyjdete zo srdca. Teda opakuje sa celá sujetová zápletká)? Je schematizovaným zhusteným psychologickým príbehom, ktorý sa od sonetu k sonetu nabaľuje novými prejavmi v nádeji, že sa dačo posunie, jasnejšie vyjadrí. To, že poézia prijala za svoj predmet závislosť hodnoty akejkoľvek výpovede od prijatia v komunikačnom odovzdaní, bolo otvorením novej etapy vývoja literatúry a kultúry. Vznikla kultúra, vedomie, že len v nadväzovaní veci trvajú. Z hľadiska tohto Cinovho motivického zauzlenia nebol Petrarca prvým textom, teda prvým dielom založeným na vtelení aspektu čitateľa do vnútrotextovej nadväznosti. Ale bol prvým makrotextom v tom zmysle, že Petrarca dokázal túto nadväznosť prepojiť na didaktickú postupnosť („ja“ ako učiteľ východísk z protivenstiev lásky) a urobiť z diela štruktúrnú jednotu, knihu, dielo založené na nádeji, že ho overí a „schváli“ obdobná kultúrna skúsenosť čitateľa. Uvedené „schematizované sujety“ sú u Petrarca určite prevzaté od Cina, no sú doplnené o nové a autoritatívne externoliterárne rámcovanie všetkých možných čítaní.²⁸

²⁷ Drez et rayon es qu'ieu ciant e'm demori. (Veruže právom spievam si a výskam – G. de Saint Gregori; Francesco PETRARCA: *Vavrin. Výber z lyriky*. Preložil Karol Strmeň. Rím : Slovenský ústav sv. Cyrila a Metoda, 1974, s. 63.)

²⁸ No Petrarca nebol ani originálnym tvorcom tohto didaktického makrotextového rámca – didaktiky lásky. Prevzal ho rozvinutím tejto didaktickej doktríny Guittoneho z Arezza: „Kto sa teda chce z lásky tešiť trvalo – treba mu, aby toto úsilie o trvalú potechu hľadal v ušľachtilej žene. – Žena z chudobného domu nemôže obohatiť muža.“ (Guittone 18, 12 – 4).

Intertextové citácie. Posilňujú textový ráz Petrarcovho Spevníka. Suitner a iní upozorňujú, že pre textovosť Petrarcovho Spevníka sú dôležitejšie necitovateľné prebierky z Cina. Tu uvedieme len jednu citačnú prebierku z Cina, XCVII, kancóna: La dolce vista e l' bel guardo soave / de più belli occhi che lucessero mai (v. 1 – 2; Petrarca, LXX, kancóna, 4. stanca; v preklade K. Strmeňa: „jej roztomilú tvár, jej pohľad nežný“).

Vzdychanie alebo pohľadzavý pátos. Nežné sebaľutovanie v národnom jazyku označuje Dotti za formu autonómie, ktorú poézii udelil Petrarca, a zároveň za novú vznešenosť poézie. Aj tu mal Petrarca možnosť inšpirovať sa Cinom, napr. sonetom XXX: „Človeče zničený, ťažkomyselný, / čo ti je, že si taký ubolený? / O čom to hútaš / a pritom vzdycháš? / Až sa vidí, že si nikdy necítil / nijaké z potešení, aké srdce v živote cíti.“ Cinove náladové vzdychania umožnili premenu Petrarcovej poézie z prostriedku komunikácie na predmet komunikácie. Rozpomienky pomáha uchovávať nálada básní, ku ktorej sa cez opätovné čítanie básní možno vracat'. Básne sa stávajú textom, nie výpoveďou, neriešia, uvedomujú si, že nemajú silu riešiť, ale majú silu podvihnúť pri spomienke – a to je posun voči Cinovi. Aj Cinova kancóna XXXV spája plačlivý spev s pohľadzaním: Taký ja ľúbostný život vediem vám, / že sa vami utešujem pri speve, / a keď plačom, schádzam si na um sám. LXXVI: Nepýtajte sa ma, prečo vzdychám. Toto je poloha, ku ktorej sa dochádza po všetkých psychologizovaniach, ktoré východisková zápletká umožňuje rozvíjať. Vzdychanie prináša úľavu. Je to úľava, ktorá povznáša nad všetky psychologické spletnosti. Teda báseň ako nositeľka zložitých obsahov sa napokon dostáva do polohy utešovateľky, reflexie, nadstavbovej hodnoty. Premena správ na text sa deje odstupom od nich do polohy tvaru: všetky obsahy sa stávajú tvarom, vo funkcii utešovať, povzbudiť. XCIV vymenúva celý repertoár dôvodov na plač. Dantemu adresuje sonet CIII hovoriac, že si zvykol písať básne lamentujúce a plakať verejne. Ak Dante pozná iný námet o trápení, na ktorý by sa dalo písať, nech ho pošle, lebo Cino je žiadostivý trápení a takých námetov: „Dante, navykol som si na bolesť / a nestarám sa, že plačom pred druhými.“

Úplný človek. LXI: „Bolestná obraznosť ma zabíja / kreslí predou mnou všetky trápie, / v ktorých mi prichodí kvárit' sa, kým budem žiť.“ Selvaggia v ňom vyvoláva bolestnú obraznosť, ktorá ho nivočí. Neschopnosť odpútať sa od Selvaggie je prejavom nedostatočnej vôle. Podľa sv. Augustína a podľa Petrarcovho Secretum je človek s dvoma vôľami, dostatočnou a nedostatočnou, takzvaným úplným človekom, takým, akého chce Boh, ochotným niesť svoj kríž až do konca, a v takom stave predstúpiť pred neho ako celostný. Táto kultúra sa stala jednou z dvoch náboženských kultúr Spevníka: slobodnej vôle a milosti božej.²⁹ U Cina i u Petrarca plodí kultúra úplného človeka (slobodnej vôle) nespočetné obmeny stavu odsúdenosti znášať vlastnú nedostatočnú vôľu.

Cogitans fingo. Problematiku dotiahol Petrarca v latinských spisoch ako „zrak duše“. Ale u Cina už mohol nájsť jej básnické využitie: LXXXIII Ella mi tene li occhi in su

²⁹ „Nie je teda nezmysel sčasti chcieť a sčasti nechcieť. Skôr ide o chorobu ducha, ktorý sa povzniesol k pravde, no nenapriamil sa načisto, lebo je bezvládný pod ťarchou svojej obyčaje. Ide vlastne o dve vôle, lebo ani jedna nie je úplná a čo chýba v jednej, je prítomné v druhej“ A. Augustín, Confessiones (Vyznania) VIII 9 21.

la mente (Ona mi vytvára oči v mysli; aj XXXVII).³⁰ Inteligencia ducha, teda nadprirodzená vnímavosť ako výsledok zamilovania. Jeden z ústredných makrotextových odkazov, voči ktorému sa odvíja textualita Petrarcovho Spevníka a po ňom vnútroliterárne nadväzovanie talianskej, ale aj európskej literatúry.

Milosť božia. LXXXVII, kancóna: Pane, zmiluj sa. Litánie k Bohu, ktoré sa zmenili u Petrarca v poslednej kancóne CCCLXVI na litánie k Panne Márii orodovníčke:

Muoviti, ormai, Signor cui sempre adoro, / Signor cui tanto chiamo, Signor mio solo a cui mi raccomando, / muoviti a pietà! Vedi ch'io moro, / vedi per te quant'amo, / vedi per te quante lacrime spando! (Cino, v. 23 – 30; Pane, ktorého stále vyznávam, / Pane, ktorého toľko vzývam, / Pane môj, jediný, ktorému sa porúčam, / nech ťa teraz pohne súcit! Vidiš, že umieram, / vidiš, koľko pre teba milujem, / vidiš, koľko slz pre teba prelievam!) Pravda, ani v tomto prípade Petrarca neprevzal pasívne, lebo tým, že sa miesto Krista utieka k Panne Márii, vmiešava do jej obrazu lásku k Laure.

V Petrarcovom Spevníku sa spočiatku presadzuje ako základ náboženského vyznania augustínovská slobodná vôľa, pričom Petrarca miestami v najťažších situáciách vyzýva milosť božiu. Spevník sa končí prechýlením sa k milosti ako potrebnej na spasenie. Medzi talianskymi petrarkistami existuje spor, či sa Petrarcovo dielo prikláňa na stranu kultúry slobodnej vôle (U. Dotti) alebo kultúry božej milosti (G. Ficara a iní).³¹

Cinové motívy prítomné u Petrarca. Prebierky a typologické transformácie Cinových výrazových prostriedkov a celkového ladenia sú u Petrarca také rozsiahle, že by bolo treba uvádzať Petrarcove obdoby skoro k všetkým Cinovým motívom a riešeniam. Aby sme zabránili únave, na záver len vymenujeme ďalšie Cinové výrazové alebo obsahové topopy, rozvité u Petrarca:

XXXVI, kancóna: uspokojit' sa s tichým ľúbením, chvála jej krásy, prirovnanie k slnku; zhovára sa sám so sebou (XXXVII); skupinky sonetov s čistou chválou ženy (XLII, XLIII); rozhovor duše básnika s Amorom, jej partnerom a ničiteľom (LI); rozhovor s dušou: „čo robíš, duša, v tomto človeku, ktorý umiera?“ (LV); zvyká si na neuspokojenie z lásky (LVII); uslzenosť básne: „Pieseň, ja som ťa prepísal slzami“ (tam); uvedomenie si, že v márnej láske sa stráca jeho život: „Lasso! ch'amando la mia vita more“ (LXII); Selvaggia sa cíti zle v Cinovom srdci, chce z neho von a vyhráza sa srdcu smrťou, ak ju neprepustí (LXVIII); duša mu vychádza z tela pred toľkou nehou, teda chcela by sa nast'ahovať do jej tela, ostáva nerozhodná (XLVIII); LXXIII, stilnovistická sofistika srdca, šľachetnosti, ktoré sa rodia v tom istom okamihu ako zmilovanie; LXXIV: u Cina sa v každom sonete opakuje ako východisko nájstojčivé odmietanie zo strany Selvaggie. To mohlo posmeliť Petrarca, aby zložil Spevník ako príbeh odmietania a dôsledkov, súvislostí a obmien psychických stavov; LXXIV: nemôže ani umrieť, ani žiť. To je najväčšie väzenie; LXXVII: Cinova milá odchádza z Bologne do Pistoie. Teda je tu téma rozluky a nového umravňujúceho rázu bolesti. Nasledujúce Cinovo riešenie sa

³⁰ „Vol'akedy l'udia neboli schopní vidieť myslou, preto sa zverovali len očiam. Aby sme dokázali odpojiť myseľ od zmyslov, ... treba veľa inteligencie“ (M. T. Cicero, Tusculanae (Hovory tuskulské) 16 37 – 38). Rino Caputo: *Cogitans fingo. Petrarca tra Secretum e Canzoniere*. Bulzoni, 1987. Tam: *cogitans fingo* (Augustín) znamená I' vo pensando (Petrarca CCLXIV), a ešte lepšie lo nel pensier mi fingo (Leopardi).

³¹ PETRARCA, F.: *De vita solitaria*, a c. di Marco Noce. Introduzione di Giorgio Ficara. Mondadori, 1992.

stalo u Petrarca kľúčovým zlomom v Spevníku. Cino uzatvára: „Z určitého hľadiska som to ja, kto kvôli jej odchodu umiera, / lebo tým, že strácam nádej, strácam život; / nemám totiž inú túžbu ako vidieť ju“; LXXVIII, kancóna, oplakávanie odlúčenia. Príležitosť povedať zdanlivý protizmysel proti všetkým doterajším lamentáciám, že by si totiž neželal iné, len bolesť z ustavičných stretnutí, teda z jej odmietania: len aby ju videl, aby bola prítomná. Kategória „prítomnosť – neprítomnosť“ (paradigma – syntagma) je dodnes strojom textuality, lebo je veľmi poddajná a umožňuje obmieňať príbeh. Pritom táto kancóna je kompozičnou úlohou zhodná s Petrarcovou kancónou CCLXIV I'vo pensando, et nel penser m'assale (Zamyslený kráčam a prepadá ma). V kancóne je aj prosba Bohu, aby ukončil jeho život, lebo je neznesiteľným svárom – aj z tohto urobil Petrarca konštantu augustínovského typu, teda ideologicko-didakticky ju „vybavil“, aby sa mohla vraci ako schematizovaný základ psychologického príbehu. Vlastne Petrarca rekonštruoval a prebral zložitú schému Cinovho psychologického príbehu – spleť zápleťiek a motívov, a potom to všetko napojil na makrotextové zákonitosti Spevníka. V zložitej operácii napojenia všetkých mikrotextových prebierok na makrotextové zákonitosti Spevníka spočíva vývojový význam Petrarca pre svetovú literatúru.

Dali by sa uviesť ďalšie miesta Cinovej poézie, ktoré inšpirovali Petrarca.³² Cinove básne sú pekne zreťazené. No ak je to spevník, a asi je, úplne mu chýba didaktická nadstavba, externalitárna konštrukcia, ktorá by prestupovala internalitárnu a nechala sa ňou prestupovať, a tak by vytvárala makrotext, „knihu“ ako možnosť hypotézy zjednoteného interpretovania rozmanitých mikrotextov, ktorými sú jednotlivé sonety a kancóny, prípadne cykly. To dosiahol až Petrarca Spevníkom.

Štúdia je súčasťou úlohy medzinárodnej výskumnej spolupráce SAV – CNR na roky 2001 – 2003, ktorá mala názov Vnímanie historického času v najvýznamnejších dielach talianskej renesancie a baroka.

³² LXXXI, úvahy o Amorovi a jeho sprostredkovaní medzi básnikom a milou. Čo má všetko urobiť; LXXXVI, politický sonet, o tom, že ona je z tábora bielych, kým on z čiernych. Napriek tomu je jeho láska stála; XCI, sonet, výčitky Amorovi, že je taký, aký je – presne ako u Petrarca: keď ho naviedol, aby sa zaľúbil, zabil ho (ju nenaviedol a pod.); XCII, „Tak sa hanbím / za svoj život, až div, že neumriem“, v. 20 – 21. Tieto predstavy o hanbe sa objavili ako odpoveď na Augustínove výčitky v Secretum v Petrarcovom prvom sonete; XCIII, sonet, spomienka na smutný deň stretnutia a výzva Amorovi, aby vyslyšal ubolené srdce, ktoré sa zmieta v chlade a v ohni – teda aj topos salamandra. Tieto spomienky na deň stretnutia sa opakujú u Petrarca ako refrén; XCV, sonet: cynizmus: Tutto ch'altrui aggrada me disgrada (pozri V. Turčány, cit. d., s. 136); C, Amor k nemu privádza občas do mysle krásnu ženu zahalenú v čiernom, ktorá plače. On nad tým narieka; CII, sonet, ktorý vysvetľuje, že ide asi o stretnutie sa s plačúcou Selvaggiou (Petrarca videl Lauru plakať a ťažko vzdychať v CLV, *Non für m' da Giove et Cesare sì mossi*, Ešte nikdy nebolo Jupiterovo a Cézarovo dojatie).

The subject of the study is the Book of Songs written by Petrarca. It could be considered as the first piece of modern literature. The starting point of creating the modern literature comes from the moment when a literary work stopped to be an expression of a fixed semantic hierarchy. In the period after the reign of the Hohenstauf family a new social climate arose in Italy, it was a social environment without clear hierarchy of values. The Bible was replaced by an encyclopedia, which became a directional book for the communal bourgeoisie. Equal values of any term are typical for a terminology in the encyclopedia. It is up to a reader to make structures and hierarchies of the terms by his own.

A man, a reader, makes connections among terms, which do not look similar at all. Two dissimilar things look like similar ones, if a social community considers them both to be similar things, if the reconstructed scheme expresses a wide social experience. This social phenomenon has been being followed by literature. It is a matter of literature to find new codes, to join dissimilar things, to create a new net of similar ones, organized in a new hierarchic system. The literature has not already been a matter of elite.

The study consists of three parts. An introduction deals with the beginning of micro-texts, poetic forms – stanzas, sonnets. They were the first forms making analogies of disjunctive things, joining together independent contents. The second part is dedicated to the Petrarca's Book of Songs as the first macro-text of the first book in the world literature. It is difficult to step out from creating micro-text to macro-text. It requires from an author to create an individualized perception of time duration, to destroy an objective historical time and to replace it by subjective time as a story of „me“. It is important to make it in a way, adequate and believable to an audience. If this time transformation is successful, a literary work becomes a part of the literary process. A history of literature is also created on this basis. Petrarca learned an art of creating a fine macro-text from the works of Cino Da Pistola. The last part of my study deals with topois and hidden structures from the works of Cino Da Pistola, which became inspirations for Petrarca's literary work.