

Emblém je podľa slovníkovej definície literárny žáner pozostávajúci z krátkych vtipných alebo symbolických výrokov (mottá) a z vyobrazení. Používali ho už v antike, no ujal sa najmä v 16. storočí dielom *Emblemata* (1531) od A. Alciata (zbierka latinských epigramov sprevádzaných drobnými ilustráciami). Prvým teoretikom emblému bol P. Giovio, ktorý v diele *Ragionamento sopra le imprese* (1555) určil, aký má byť vzťah medzi mottom a vyobrazením. Osobitnou kapitolou vývoja žánru je barokové obdobie, keď sa mottá stali pre básnikov príležitosťou na dôvtipnosti a na hýrenie metaforami (napr. E. Tesauro).

Každý žáner, a emblém osobitne, je literárny prejav štruktúry, lebo má schopnosť synchronizovať diachróniu, transformovať spoločné zákony „stávania sa“. Dejiny literatúry v tradicionalistickom európskom ponímaní sa „odohrávajú“ návratmi žánrov k sebe samým a zamýšľaním sa nad koreňmi svojej synchronizačnej funkčnosti v umeleckých textoch. Každá doba si literárnu autoreflexiu riešila inak. Manieristickí maliari utvárali dielo ako zložené zrkadlenie sa zobrazovaného predmetu v množstve okolností, „aby sa uvideli cez celý svet“. Usilovali sa vtiahnuť čitateľa do interpretačného víru, no nie z rozmaru, ale aby sa v ňom sami rozpoznali a ocenili ako hodnotu svoju inak ťažko identifikovateľnú existenciu. Táto tendencia sa vyskytovala už v petrarkizme. Hovorí o nej Arnold Hauser v diele *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der modernen Kunst* (1964): ukončila renesanciu, napodobovanie uznávaných vzorov, a začala modernú dobu literatúry, kde je intertextualita vytváraním okolností (ekvivalenčného kontextu výpovede), a to evokovaním čitateľovej interpretačnej spolupráce.

V literatúre je sebareflexia žánru na prechode od renesancie k manierizmu zložitejšia ako v maľbe. V literatúre nemôže byť autoreflexia prechodu od jedného historického typu zobrazovania k druhému jednoznačne vyjadriteľná napríklad tým, že básnici by nechali nadmieru bujniť dielo ako „hru okolností – ekvivalencií“, ktorá vedie k valorizovaniu autora vo vlastných očiach, keď sa díva na čitateľa, ako sa trápi s labyrintom odkazov pri čítaní jeho diela a ako sa teší, keď nachádza spleť ich zmyslu, keď do nich môže vložiť svoj „interpretačný svet“. Takto preexponovane zobrazil emblém, žáner prechodu medzi renesanciou a manierizmom, Italo Calvino:

„Poslovia a vyberači, ktorých poslal Veľký Chán na kontrolu ďalekých provincií, sa v presne určenom čase vracali do kráľovského sídla v Kementu, kde Kublaj počúval ich dlhé hlásenia tak, že sa pritom prechádzal po záhradách v tieni magnólií. Vyslancami boli Peržania, Arméni, Sýrčania, Kopti, Turkméni. Panovník bol pre každého z nich cudzincom, takže ríša dávala Kublajovi svedectvá o svojom jestvovaní len cez cudzie oči a uši. Poslovia rozprávali chánovi nezrozumiteľnými jazykmi správy, ktoré sa sami dozvedeli v im nezrozumiteľných jazykoch. Z prívalu zvukov sa vynárali len sumy zinkasované ríšskou finančnou správou, mená a rodové mená zosadených a s'atých úradníkov, dĺžka závlahových kanálov, ktoré zásobovali vodou v čase sucha málo vodnaté rieky. Keď prišiel rad na mladého Benátčana, aby podal súvahu, medzi ním a panovníkom sa ustálil iný druh dorozumievania. Marco Polo bol novopristaňovalec, východné jazyky vôbec neovládal, a tak sa musel vyjadrovať posunkami, skokmi, výkrikmi údivu a hrôzy, brechaním alebo vtáčim volaním či predmetmi ako pštrosie perá, fúkačky, kremene, ktoré vyťahoval zo svojich vakov a rozkladal pred sebou ako šachové kamene. Dôvtipný cudzinec hral pri návrate z ciest, na ktoré ho poslal Kublaj, „pantomimické pred-

stavenia*, ktoré panovník musel rozlúštiť. Jedno mesto bolo označené skokom ryby, ktorá unikala pred kormoránovým zobákom do siete. Ďalšie mesto znázorňoval nahý muž, ktorý prekračoval oheň, a nepopálil sa, ďalšie bolo znázornené ako lebka, ktorá stískala medzi zubmi zelenými od plesne belostnú a guľatú perlu. Veľký Chán lúštil znaky, no nebol mu jasný ich vzťah k navštevujúcim miestam. Nikdy nevedel, či chce Marco zobraziť dobrodružstvo, ktoré sa mu prihodilo počas cesty, nejaký čin zakladateľa mesta, proroctvo astrológa, hádanku či slabiku s cieľom označiť meno. V konečnom dôsledku však nezáležalo na jasnosti alebo temnosti Marcovho ukazovania, dôležité bolo, že *všetko to malo silu emblémov: kto ich raz vidí, nezabudne na ne, ani si ich nepopletie*. Takto sa mocnárstvo javilo v Chánovej mysli ako púšť pozostávajúca z nejasných a nestálych údajov podobných zrnkám piesku a z toho piesku trčali pri každom meste a kraji obrázce vyvolané ideogrammi Benátčana.

Ako sa striedali ročné obdobia a vyslanecké poverenia, Marco sa podučil tatárskemu jazyku, rečiam mnohých národov i kmeňovým nárečiam. Jeho príbehy sa stali najpresnejšími a najpodrobnejšími, aké si Chán mohol želať, a nebolo otázky či zvedavosti, na ktoré by neodpovedali. Napriek tomu sa mocnárovi pri každej správe z nejakého miesta vybavil v pamäti onen prvý posunok či predmet, ktorým ho Marco označil. *Nový údaj dostával zmysel cez emblém a zároveň pridával nový zmysel emblému*. Kublaj si pomyslel, že mocnárstvo je možno len zverokruh preludov mysle.

Spýtal sa Marca: – Keď raz spoznám všetky emblémy, budem konečne vlastniť svoju ríšu?

Benátčan odpovedal: – Neúfaj, pane. *V ten deň sa aj ty sám zmeníš na emblém medzi emblémami.*¹ (zďor. P. K.)

Calvino sa cez postavu Marca Pola vlastne vysmieva Kublajchánovi ako adresátovi Polových zložitých improvizovaných symbolizovaných videných miest, a tým aj čitateľovi a jeho „textovým svetom“. Parafrázovane by sa to dalo vyjadriť takto: „Keď sa staneš napokon emblémom aj ty, stane sa v tebe moje dielo, výsledok mojej kódovacej práce, a tým sa vďaka stávaniu sa môjho diela v tebe stanem ja, autor manieristického typu, teda autor odmietajúci akúkoľvek inú ontológiu sebadefinície ako realizovanú komunikáciu“. Tento ošiaľ interpretačnej komunikačnej ontológie kategórie autora je však v básnickom žánri *emblém* brzdený jazykom. „Marco sa podučil tatárskemu jazyku“ a získal možnosť obsahy nevyjadrovať štruktúrne – synchronizačne – emblémami – ideogramami. Ale nevyužil ju na diachronizovanie, historizovanie obsahov. Calvino to očividne nechcel, lebo patril do literárnej generácie, ktorá bola nadšená postštrukturalizmom. No v dejinách literárneho žánru, akým je emblém, sa výtvarný prejav sprevádza slovom s úmyslom viesť dialóg, či je štruktúra (reprezentovaná kresbou) hltáč času, alebo či majú voči nej historické udalosti nejaký nárok, samostatnosť.

To však nie je všetko. Keby šlo len o právo historických udalostí na samostatnosť voči štruktúrnej synchronizácii, emblém by veľmi nepomohol, a na to naráža Calvino, keď predpovedá Kublajchánovi, že cez spoznanie všetkých emblémov nespozná svoju ríšu, ako sa nádejá, ale sám sa stane emblémom. K písaniu kapitoly nevedela potreba znova sprítomniť Sambuca a jeho dielo, lebo to už urobil r. 1975 Anton Vantuch v monografii *Ján Sambucus* (citácia nižšie), ale podnetom bolo Ecovo upozornenie, že uprednostňovanie prirodzeného jazyka v šesťdesiatych rokoch nebezpečne redukovalo ľudský svet, pretože ten nepozostáva len zo vzťahov výraz – význam, ale rovnocenne zo slovne nevyjadriteľných vektorových polí. Tým Eco favorizuje iné umenia, zrovnoprávňuje výtvarné umenie s literatúrou. Ale problém je zložitejší a navyše má svoju dlhú históriu, do ktorej zasiahol aj básnik so slovenským pôvodom a zo slovenského kultúrneho prostredia. Vec sa dá vysvetliť práve cez emblém: v neskorej renesancii bol jediným

¹ CALVINO, I.: *Le città invisibili*. Mondadori Ed. Milano 1993, s. 21-22 (1. vyd. 1972), úryvok prel. P. K.

literárnym žánrom – spojením slovného a výtvarného prejavu (v stredoveku majú podobné postavenie miniatúrne iluminácie kroník a legend).² Diskusia o ňom, na ktorej sa významne zúčastnil Sambucus, sa dá chápať ako nárokovanie si slovnej zložky tohto žánru postupne prebrať na seba tú funkciu, ktorá je zverená obrázku, teda zdanlivo slovné nevypovedateľnú „vektorovú silu“. To mení Ecovo nastolenie problému, zavracia ho naspäť do slovného umenia: či je možný neverbálny vektorový komunikát v slove a čo je to. Po Sambucovom vstupe do diskusie prišlo už barokizovanie žánru, teda zabitie problematiky neverbálnych svetov bujnou metaforou. Zato od Alciata po Sambuca, od tridsiatych po šesťdesiate roky diskusia o vzťahu obrázka a veršov (resp. motta) v literárnom žánri emblém nastoľovala otázku preberania funkcií zobrazenia veršom.

Do neskororenesančnej diskusie o mimoslovnom zmysle literárneho žánru emblém zasiahol Ján Sambucus Tirnaviensis roku 1564 proticalvinovsky, tak, aby emblém nebol chápaný len ako problematika štruktúry, ale ako „obchádzanie štruktúry“ (aby nový údaj nebol iba odsúdený „brať svoj zmysel od emblému a dávať mu svoj zmysel“). Vo svojom diele *Emblemata*³ odvodzoval vyobrazenia väčšinou od živých prísloví, od skutočne používanej encyklopédie doby, a sprevádzal ich krátkymi básnickými textami epigramatickej povahy. Tieto básne obsahovali námety zo života, ale usilovali sa byť epigramaticky krátke, pamätať sa na antické korene žánru epigram – nápis vytesaný do kameňa. Epigram má básnický základ v elegickom distichu a vecný základ v nápisoch na spomienkových kameňoch v antickom Grécku, teda v ekonómii písma. Že úspornosť záznamu je zmyslom tohto útvaru, si boli vedomí všetci jeho používatelia, vrátane J. I. Bajzu v diele *Slovenské dvojnásobné epigramatá*. Na rozdiel od výtvarného erbu v epigrame – elegickom distichu nevedie malý priestor k zabstraktneniu výpovede do všeobecnej štruktúry, ale k čo najväčšej obsahovej konkrétnosti (napr. Simonidesov nápis na pomníku spartanských hrdinov v Termopylách: „Pútniku, zvestuj Lakedemónskym, že my tu mŕtvi / ležíme ako zákony kázali nám“). Fakt, že sa v Sambucových *Emblematách* stretali výtvarné emblémy s veršovými, viedol ku konfrontovaniu dvoch chápaní štruktúry.

Manieristické chápanie diela ako „stávania sa umelca cez celý svet“ sa u Sambuca mení na „stávanie sa cez historicky konkrétnu encyklopédiu“, ktorú však musí tvorca i príjemcovia ovládať. Sambucov vstup do diskusie o žánroch má aj rozmer, ktorý sme už naznačili: literárne dielo nie je vyčerpané ako slovo – význam. Ľudské textualizácie sveta nie sú len slovné – významové, ale aj neverbálne, slovo je pre nás nástrojom na ich zviditeľňovanie. Ide o zviditeľňovanie vektorovej sily, napätia medzi zvýrazňovaním a potláčaním našej slobody odkladať označovací vzťah vo výpovedi. U Sambuca sa to

² Vzťah verbálnych a neverbálnych systémov komunikácie sa v teórii vyhrotil po vzniku Derridovej teórie písma. O tom ECO, U.: *La struttura assente*. Bompiani, Milano 1968, s. 133, 344. Spomedzi reakcií spomeňme: ECO, U.: *Trattato di semiotica generale*, kap. 3.4.1. Milano, Bompiani 1975, s. 234. VAJDOVÁ, L.: Špecifické črty byzantsko-slovanského kultúrneho a medziliterárneho spoločenstva. In: ĎURIŠIN, D. a kol.: *Osobitné medziliterárne spoločenstvá 4*. ÚSL SAV, Bratislava 1992, s. 149; VAJDOVÁ, L.: Byzantsko-slovanské kultúrne spoločenstvo a rumunská stredoveká literatúra. In: ĎURIŠIN, D. a kol.: *Osobitné medziliterárne spoločenstvá 2*. Bratislava, Veda 1991, s. 77.

³ *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis*. Ioannis Sambuci Tirnaviensis Pannonii Antverpiae ex officina Chr. Plantini MDLXIV, 240 strán.

prejavuje dvojako: tým, že epigram sa vzťahuje na ekonómiu písma a písania, a tým, že epigram odkazuje na neverbálny svet zobrazenia: zjednodušuje ho, berie mu samostatnosť heraldiky, ale ponecháva ho skoro akoby svedka, že v ľudskom svete je zobrazovanie samostatný úkon, a dokonca prvotný. O tomto postavení Sambucovho diela v európskej literárnej diskusii druhej polovice 16. storočia budeme hovoriť konkrétnejšie.

Joannes Sambucus Tirnaviensis (1531-1584) mal matku Slovenku. Hoci umrela už počas jeho detstva, úporne používal prídomek Tirnaviensis ako vyjadrenie príslušnosti k slovenskému ľudovému prostrediu Trnavy. V embléme 167 sa vyjadril, že Tirnavia je meno, ktoré používa na označenie mesta ľud, je to ľudové meno mesta, a teda slovenské: „Urbs est pannonicis fama incluta, libera regnis, / Tirnaviam vulgus nomine, réque vocat.“⁴. Keby nebol chcel svojim prídomkom vyjadriť príslušnosť k slovenskému kultúrnemu trnavskému prostrediu, bol by sa označoval aj alternatívne ako Nagyszombathy alebo Tyrnaviensis, teda oficiálnym latinským a maďarským menom Trnavy, nie iba ľudovým – hovorovým. Adam František Kollár poukazoval na slovenský pôvod Sambuca aj z otcovej strany cez etymológiu jeho priezviska Sambocki ← v trnavskej oblasti veľmi bežné priezvisko Boza (sambucus ≡ baza) → Sambucus. Na širšie česko – slovenské čítanie Sambuca poukazuje úvodná venovacia skladba Emblémov mecénovi, budúcemu cisárovi Maximiliánovi II., kde sa opakuje volanie po personálnej únii Uhorska a Čiech: „Básnik akoby tu hovoril v mene starej ríše Jagelovcov, akoby Uhorsko a Čechy tvorili celok uprostred habsburskej ríše“⁵. Podobne iní dokazujú Sambucovo nemecké, maďarské, francúzske kultúrne čítanie. Táto Sambucova „mnohosť vlastí“ je pre nás dôležitá, lebo zároveň sa tvrdí, že Sambucus mal jedinú vlasť, latinskú humanistickú Európu s talianskou kolískou. Sambucus je pre štúdium medziliterárnosti cenný, pretože jeho vlasť nie je ani národná, ani všeobecná európska, ale je to spoločenstvo kultúr, medzikultúrna vzájomnosť, komunikácia ako dialektické hľadanie jednoty pri diferenciacnom vývoji jednotlivých kultúr. O Sambuca ako domáci príklad môžeme do určitej miery oprieť neskorší Šafárikov pojem Wechselseitigkeit, ktorý sa stal príznačný pre slovanské medziliterárne teórie od Kollára cez Veselovského až po Ďurišina a len teraz si ho od nás osvojuje západná „literárna komparatistika“. Môžeme poukazovať na to, že v stredoeurópskom slovenskom prostredí fungovalo a malo dlhodobu živnú pôdu to, čo západoeurópske národnójazykové kultúry a taliansko-latinská všeobecnoeurópska kultúra začínajú chápať až teraz, v dobe rodenia sa komunitárnej Európy: každý člen kultúrnej obce bol a je straníkom určitého zoskupenia kultúr, medzikultúrneho spoločenstva, ktoré zakladá literárny život nie na národnej alebo univerzálnej „objednávke“, ale na úrovni medzikultúrnej komunikácie. Navyše v Európe je málo príkladov na spisovateľov, ktorí by kvôli presadeniu svojho básnického názoru precestovali Európu ako on (na koni, v sprievode dvoch psov). Sambucova medzikultúrnosť sa preniesla do jeho vrcholného diela *Emblemata* ako pozornosť voči „viacjazyčnosti“ človeka, voči „rozmanitosti“ ľudského sveta.

⁴ Tirnaviae patriae meae Arma. In: SAMBUCUS, J.: *Emblemata*, s. 167.

⁵ VANTUCH, A.: *Ján Sambucus. Život a dielo renesančného učenca*. Bratislava, Veda, vydavateľstvo SAV 1975, s. 110-111.

Ludská sloboda nie je „človek – interpretujúce zviera“, ako si to myslí Saussure, ale je to sloboda oddeliť písmo od hláskového výrazu a vyjadrovať samostatnou hrou s oddeleným písmom svoju *pôvodnú* kultúru viacjazyčnosti, neprinútenosti na diktát väzby výrazu a obsahu. Báseň emblém sprevádzaná obrázkom emblémom bola v renesancii v období od Alciata po Sambuca vyjadrením tejto oddelenosti. Táto sloboda trvala od antiky a pod vplyvom experimentálnej vedy a spoločenských otrasov sa v renesancii postupne dostala do krízy, lebo vedecké objavy kozmológie viedli k viere v rozumnú štruktúru sveta. Slovo tým získalo výpovednú a aj oslobodzujúcu autoritu a nebolo také ľahké v umení rebelovať proti nej v mene hlbšej pôvodnej slobody (slobody viacjazyčnosti človeka). Preto dochádza k zložitým procesom prispôbenia sa literatúry tejto donútenosti. Už koncom 15. storočia vznikla estetika výrazu (pokračovateľ Ficina Lazzarelli),⁶ podľa ktorej má magickú moc len práca literáta so slovom, nie práca výtvarného umelca s vizuálnym tvarom.

Tak sa aj v básnickom útvere emblém postupne sťahuje – písmo oslobodené, oddelene traktované v priloženom obraze, hieroglyfe – späť do slova, priložený obraz stráca povahu hieroglyfu, stáva sa len doplnením obsahu ťažko vypovedateľného slovom veršov. Tu sa práve prejavuje osobitosť manieristickej situácie literatúry proti výtvarnému manierizmu. Vo výtvarnom umení sa umelec „chce vidieť cez celý svet“, teda bujnie „oslobodzovanie písma“ (výtvarného), v básnickom embléme sa výraz zdanlivo disciplinuje, no sprievodné vyobrazenie ostáva, akoby svedectvo, že postulát samostatnosti písma a písania nezanikol, len sa hieroglyf presťahoval do slova. To je Derridovo „písmo v slove“. Takto si vysvetľujem pasáž v monografii Antona Vantucha *Ján Sambucus*: „.... verše píše kdekto, emblémy však málokto. Sprostredkovateľom mu bol možno parížsky tlačiar a priateľ Henri Estienne, autor dielka *Art de faire les devises* (heslá); frapantné vyjadrenie pravdy kladie do súvisu s vyjadrením pojmovým a obrázkovým súčasne: sú ‚vzácné pravdy‘, ktoré nemožno vyjadriť hláskovým písmom, ale iba hieroglyfom. Ale teraz už je možné všeličo, čo starí autori zakrývali symbolom, vyjadriť ‚heslom‘. Tento demytizujúci výklad bol blízky Alciatimu i Sambucovi. Kým Valerianus chcel v každom obraze vidieť hieroglyf a prisúdil mu hodnotu symbolu, Alciati videl v obrazoch len emblémy, t.j. dokreslenie myšlienky.

O Sambucových *Emblémoch* sa dá povedať, že je to zbierka alegorických obrázkov s veršovaným komentárom; sú venované nejakej všeobecnej pravde alebo prísloviu. Spomedzi troch obsahových skupín, o ktorých autor hovorí v predslove (mravy, príroda, mytológia), najväčšiu časť zaujíma prvá. Majstrovstvo emblému spočívalo v Sambucovom ‚realistickom‘ pohľade, v umení povedať tieto pravdy vtipne, stručne a novým spôsobom, doplniť ich novým postrehom, výstižnejším obrázkom... Je to vlastne zbierka životnej múdrosti a praktickej filozofie, ktorá na čitateľa pôsobí tým nástojčivejšie, že sa mu prihovára súčasne obrazom i veršom. (...) Ak sú prvé dve básnické prvotiny renesančné svojou atmosférou, zbierka *Emblémy* barokizuje v tom zmysle, ako je baroková atmosféra Montaignových *Esej* proti manifestu *Plejády*. Autor nás vyzýva zachovať mieru, ale pritom si neodoprieť radosť, potešenie, lebo rozkoš žiť je v rozmanitosti“.⁷

„Rozkoš žiť v rozmanitosti“ zodpovedá „slobode viacjazykovosti“. U Sambuca sa sťahuje disciplinovane späť do slova – verša, ale jej vedomie nemizne. Sambucovo postavenie vo vývoji emblematiky 16. storočia hodnotí André Stegmann.⁸ Podľa neho sa na

⁶ KOPRDA, P.: Prístup k staršej literatúre cez pojem všeobecná literatúra (mágia slova a Baudelaire). In: KOPRDA, P. a kol.: *Medziliterárny proces I. Medziliterárne aspekty staršej literatúry*. Nitra, UKF – FF 1999, s. 195.

⁷ VANTUCH, A.: C. d., s. 107 – 108.

⁸ STEGMANN, A.: Les théories de l’emblème et de la devise en France et en Italie (1520-1560). In: *L’emblème à la Renaissance, par Y. Giraud*. Actes de la Journée d’études du 10 mai 1980 publiés par Yves Giraud... Paris, C. D. U. 1982, s. 61-77.

emblematicku treba pozerat' cez nápis (*devise*). Vzťah textu básne a obrazového emblému nie je vzťahom vzájomnej interpretácie, ale pôvodne oba prejavy komentovali „nápis“. Pritom v počiatkoch emblematicky mal prevahu písomný, teda básnický komentár k nápisu. Tak je to ešte v Alciatovom diele *Emblemata* (1531), v epigramoch, ktoré ilustrujú nápisy. Tendenciu prevahy textu nad obrazovým komentárom založil už Cicero. Uznával, že emblém – symbolický obraz – má voči prehovoru viac-menej ilustračnú povahu.

Quintilián potom upozornil, že emblém ilustruje nie hocikaké texty, ale prednostne antické alebo heraldické nápisy a epigramy. Ide o nápisy vzťahujúce sa k individu, čo je zvýraznené tým, že sú vygravírované či vyšité do brnenia, štítu, na zástavu, vyryté do obelisku. Aj ich emblematické ilustrácie boli najskôr vytesané, vyryté, gravírované. S touto technikou súvisí i podoba emblémov, ktoré bývali často hieroglyfické. Aj Sambucove *Icones* (Antverpy 1577) sú rytiny. Podstatné na embléme je, že má pôvod v práci vlozenej do vyrytia štočku. Teda nie je „originálom“, ale usporiadaním obrazu, ktoré je pamäťou na poriadok, ktorý bol na začiatku niekým vyrobený. Napríklad Herkules si dal vygravírovať na štít šplhajúceho sa leva s korunou. Malo to symbolizovať jeho silu, statočnosť a šľachetnosť. Ale zároveň na jeho štíte tento emblém jasne prezrádza, že nie on sám je symbolickou podstatou sily, statočnosti a šľachetnosti, ale tieto vlastnosti sú vygravírovaným produktom Herkulovho chcenia. Tento motív sa potom opakuje na obeliskoch, pyramídach, stĺpoch. Kým sa opakuje v hieroglyficko-obraznej podobe, udržiava vedomie, že sila, statočnosť a šľachetnosť nie sú pôvodné, ale pôvodná bola niečia vôľa (tu Herkulova), aby tak vyzerali. Podobne sa opakujú symboly hyeny, leoparda, draka, krokodíla, baziliška. Napríklad *Sambucus* má v embléme *Superfluum inutile* vyobrazenie muža, ktorý ženie voľa do rieky, kde je krokodíl (*Emblemata*, s. 22). „Ak sa však napríklad tie isté vlastnosti Herkula začnú vychvaľovať v slovnom umení, v poézii ‚Herkules bol statočný, silný, ...‘, tu sa úplne zabúda, že Herkules si tieto symboly dal vyryť sám, lebo chcel, aby bol práve tak vnímaný. Teda, nezabudnutie na nepôvodnosť významových hodnôt slovného záznamu je obsahom ‚neverbálneho‘ literárneho snaženia, ktoré má v dejinách literatúry rozmanité podoby a jednou z nich je narábanie obrazovou zložkou básnického žánru emblém v Sambucovej dobe.“

Aby slovný komentár nezabudol na nepôvodnosť, otláčkovosť, artefaktovosť hodnôt, ktoré sa zároveň nanucujú ako pôvodné, ako symboly, býva v emblémoch zväčša sprevádzaný otláčkami (ktoré sa navyše v tlačiarňi odkladali a po malých úpravách re-produkovali pri celkom inom embléme). Táto logika emblému má svoj vývoj. Na jeho začiatkoch stojí v renesancii Alciatus. Bohuslav Balbín povedal: „*Emblematum pater et princeps est Alciatus*“⁹. Žiadal vyrovnaný vzťah medzi slovným a obrazným komentárom nápisu: „Písané slovo dovoľuje pochopiť vyobrazenie a obraz objasňuje zmysel slova“¹⁰, čo možno chápať ako „obraz objasňuje neverbálnu zložku zmyslu slova“. Z Alciata vyplýva, že vyobrazenie by nemalo obsahovať konkrétne scény, len hieroglyfické – pikto-gramové; emblémy by mali byť pritom interpretovateľné viacerými spôsobmi, aby dali najavo, že obsah sa nevyčerpáva nájdením ich obsahového poukazovania. Emblém ako básnický útvar akoby bol vymyslený s cieľom upozorňovať, že vyselektované výpovede v sebe obsahujú prvok rozkladajúci, t. j. odkladajúci význam.

⁹ GIRAUD, Y.: (Štúdia.) In: *L'emblème à la Renaissance*. Paríž, C. D. U. 1982, s. 49.

¹⁰ STEGMANN, A.: C. d., s. 64.

Po Alciatovi prišla podľa Stegmanna asi od roku 1550 druhá etapa vývoja emblému, reprezentovaná Paolom Gioviom (1483-1552) a jeho dielom *Ragionamento dell' imprese* (1550-1554, uver. Venezia 1555).¹¹ Giovio zatemňuje Alciatovu otláčkovosť emblému, teda to, že zmyslom emblému je odkazovanie na svoj pôvod, ktorý nie je metafyzickým vyjadrením plnosti výrazu, ale sklamaním tohto očakávania. Giovio vyzdvihuje, že emblém má povahu symbolu a stále prehnanejšie zdôrazňuje záhadnosť emblému. Vyplýva to aj z toho, že knižka sa zameriava na rodové erby a má záujem zveličovať ich dávný pôvod i ozdobnosť ako neklamné znaky slávy a večnosti rodu. Dobré to dokladá motto jeho knihy *Ritratti degli uomini illustri*: „Bello è dopo il morir vivere ancora“ (Pekné je po smrti si ešte požiť).¹² Giovio nastolil otázku motta. Hodnota emblému závisí od toho, či je dobre zvolené, či teda umožňuje dômyselné vyobrazenie.

Kým Giovia etapa smerovala k veľkoleposti erbu a k zahmlievaniu, že emblematika traktuje „nepôvodnosť pôvodu“, tretie obdobie je v znamení Sambucovho diela *Emblemata* (Antverpy 1564), ktoré položilo dôraz na sprievodný text, na jeho epigramatickú výstižnosť. Sprievodný básnický text dôrazom na odmeranosť svojho priestoru rozmerom epigramu prevzal postavenie nápisov – hesiel, vrátane faktu, že boli gravírované či vytesané. Zároveň tak odstránil postavenie textu i zobrazenia ako čistého komentára, ilustrácie ústredného motta. Do slov básne sa zvonka zbíha problém neautenticity začiatkov, ktorý bol predtým zverený trojici: motto – otláčok – básnický komentár. V Predslove k *Emblematám* udáva dva príklady na zlé, čisto ilustračné postavenie zobrazenia: opustená vinica ako symbol ľahostajnosti pána a mucha na slonovi ako symbol bláznivosti.

Figúry na vyobrazeniach majú byť hieroglyfické, „hermetické“, „aby podnecovali ducha rovnako ako tajomné symboly podnecovali ducha Egyptanov a pytagorejcov“.¹³ Pritom hodnota vyobrazenia „nespočíva v počte zobrazených predmetov, ani v umeleckom zvládnutí vygravírovania, ale v sile poukazovania na význam“ (tam). Poukazovacia sila vyobrazenia závisí od invencie tvorcu emblému a tá závisí od toho, či ovláda encyklopédiu tvorby emblémov: formy, vlastnosti, symboliku. P. Laurens (*Martial ou l'épigramme*, 1980)¹⁴ sa vyjadril, že u Sambuca ide o ozajstnú „kazuistiku hermetizmu“. Tieto Stegmannove a Laurensove výroky o Sambucovom vzťahu k zobrazeniám v emblémoch zdanlivo svedčia o tom, že Sambucus videl v obrázkoch len doplnenie významu básne. Stegmann však hovorí: „Il suos-estime quelque peu la figure“ (c. d., s. 68), trocha podceňuje vyobrazenie. Aj keď toto podceňovanie sa chápe tak, že z vyobrazenia robí len doplnok významu veršov, možno ho vnímať i tak, že Sambucus vtiahol z vyobrazenia do slov básne odkaz na herkulovskú „nepôvodnosť začiatku“, a preto jeho emblém už nemusí byť natoľko zložitý.

Od sedemdesiatych rokov, po tridentskom koncile, došlo k úpadku emblematiky zvýraznením jej explikačnej, ilustračnej hodnoty (A. Junius, J. Grévin). Junius má však

¹¹ GIOVIO, P.: *Sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che comunemente si chiamano imprese*. Milano, G. Danieli 1858.

¹² GIOVIO, P.: *Ritratti degli uomini illustri*. Sellerio Ed. Palermo (1577) 1999. Predslov.

¹³ SAMBUCUS, J.: *De emblemate* (úvodné slovo). In: SAMBUCUS, J.: C. d., s. 3-7.

¹⁴ LAURENS, P.: *Martial ou l'épigramme...* Paris 1980, s. 724.

zhodné ciele so Sambucum, aby sa emblémy dotýkali mravov a objasňovali spôsoby dobrého života. Prevahu získava uvažovanie o dobrých rodových erboch, najmä v Taliansku (Farra, Caburacci, Garzoni, Capaccio). Erbové umenie je podľa týchto mužov „ťažké“, lebo erb musí vystihnúť „pojem“, obracia sa na rozum, kým emblémové umenie je „ľahké“, lebo pojem je už vyjavený v morálnych poučeníach platnej encyklopédie (v motte), na ktorú sa emblém obracia a nerobí iné, len ju ilustruje veršami a obrázkom. Ku koncu storočia ovládla taliansku, a tým aj európsku emblematicku výmyselná dôvtipnosť a záhadnosť. Obraz o tom dáva S. Biralli: *Imprese scelte* (Venezia, 1600). Barokovú presvedčiacu funkciu emblémov obhajuje a vysvetľuje Loretta Innocenti.¹⁵ Využíva Ecovu interpretačnú teóriu založenú nie na slovných významoch, ale na textových svetoch odosielateľa emblému a jeho adresáta. Ak sa baroková básnická maniera volá *concettismo* (konceptizmus), asi to pochádza z emblematiky, lebo barokoví teoretici emblému vyzdvihovali ťažkosť vynájdenia dobrého motta, konceptu – pojmu do emblému, takého, ktoré by inšpirovalo fantáziu pri tvorbe figúr emblému i pri tvorbe sprievodného básnického textu. Teda emblematica sa vyvíja smerom ku „concettismo“.

Zo Stegmannovho prehľadu vývojových etáp emblematiky nás zaujíma Alciovoto a Sambucovo nahrádzanie motta veršom s vlastnosťami epigramu, „la dense brieveté épigrammatique et la polysémie implicite de l'emblème d'Alciat“ (c. d., s. 75). Epigram sa ujal v období Alexandra Veľkého, keď sa pominulo hrdinské obdobie gréckej občianskej spoločnosti, preto sa pominulo aj publikum pripravené počúvať hrdinské eposy. Vznikla elégia a v jej metre – elegickom distichu, boli zakrátko zložené epigramy. Veľa sa ich uchovalo v zbierke *Anthologia Palatina*, a to od takých autorov ako Sapfo, Simonides, Anakreon. Obľuba žánru epigram však nespočívala v jeho schopnosti racionalizovať obsahové posolstvo, ale pochádza z hrdinského obdobia protiperzských vojen, keď padlo hrdinsky veľa mužov a kamenné pomníky s krátkymi nápismi mali z vôle občanov zvečniť ich hrdinstvo. Samotný text epigramu na papieri by to nedokázal, ale ten istý krátky text vložený, integrovaný do „večnej“ hmoty kameňa áno. Tento účinok majú dodnes Simonidesove epigramy vytesané na pomníkoch v Maratone a v Termopylách. Tieto epigramy majú málo slov, no nielen pre málo priestoru na kameni, či pre ťažkosť vytesávania, či pre výstižnosť vyjadrenia obsahového posolstva, ale preto, že zvyšnú časť významu ich slov preberá na seba kamenný pomník, nemý, a predsa výrečný svedok „všetkých okolností“ hrdinstva. Toto uvažovanie umožňuje kniha Salomone Piazzu – *L'epigramma latino*.¹⁶

Piazza v prvej časti venovanej alexandrińskému epigramu napríklad hovorí: „Malý priestor, ktorý poskytovali náhrobky, sochy a oštetné dary, nútil autorov písať sústredené a myšlienkovú husté vety. Preto je krátkosť formy pokladaná za jednu z najväčších cností tohto obdobia a povedal by som, skoro za hlavnú charakteristiku epigramov“ (c. d., s. 13); „Koncíznosť, ako sme už povedali, bola hlavná črta votívnych a náhrobných nápisov, lebo k tomu nútil nedostatok miesta, na ktoré bývali vytesávané, a preto, že množstvo podrobností by bolo zmenšilo veľkoleposť monumentov“ (c. d., s. 15, zdôr. P. K.); „Na začiatku slovo epigram vyjadrovalo, ako už bolo povedané, nápis diktovaný na večnú pamäť osoby alebo udalosti, ktoré sa zdali hodné, aby boli vymanené zo zabudnutia. Najstaršie nápisy obsahujú mimoriadne jednoduché koncepty, ktoré sú vyjadrené v básnickej forme, aby sa lepšie vryli do pamäti čitateľovi; tým, že boli stále na očiach publika, boli vzácnym prameňom histórie. Príklad: v Korintskej úžine Theseus umiestnil na dve strany

¹⁵ INNOCENTI, L.: *Vis eloquentiae. Emblemata et persuasione*. Sellerio Ed. Palermo 1983.

¹⁶ PIAZZA, S.: *L'epigramma latino*. Parte prima. Padova, Fratelli Drucker 1898.

stípa tieto dva nápisy: „Tu nie je Peloponéz, ale Atika“ – „Tu je Peloponéz, a nie Atika“. Zároveň, keď sa obe správy dajú dohromady, je to epigram“ (c. d., s. 50).

Podobne preberá na seba Herkulov štít či brnenie časť posolstva šplhajúceho sa le-
va s korunou. Takisto preberá na seba vyobrazenie časť posolstva emblému.

No medzi týmito tromi prípadmi je rozdiel: termopylský kameň sa nedá napodobniť, lebo jeho najvýznamnejšou zobrazovanou okolnosťou je miesto, kde je postavený. Dala by sa vytvoriť fikcia, že brnenie s Herkulovým erbom patrilo jemu. Vyobrazenie na embléme práve v Alciatovom a Sambucovom období dokonca samo dobrovoľne prezrádza svoju neautentickosť, otlakovosť, aby poukázalo na neautentickosť svojho pôvodu, toho aktu, keď bol prvý raz zobrazený lev, krokodíl, pelikán, ... ako hieroglyf.

Predstavme si, že otlakok v básnickom žánri emblém uchováva v sebe pamäť na termopylský kameň, teda na fakt, že napriek dokonalej fikcii svojej absolútosti je aj on len vyjadrením vôle, že je pôvodný vo svojej nepôvodnosti, pred jeho pôvodnosťou – nepôvodnosťou už (pre nás) nebolo nič, že ona je pre nás učiteľkou toho, čo je „diferencia“, čo sú „okolnosti“ výpovede, „ekvivalencie“. Takéto predstavenie si vývoja krátkeho nápisu a jeho pamäte nie je neodôvodnené, a dokonca ho možno spájať i so samotným vedomím Sambuca. Ten sa totiž pričínil o záchranu diela autora ranokresťanského obdobia Sidonia Apollinara, ktorý prepísal, a tým zachránil epigramy z obdobia tyranie, keď sa písali na múry. Medzi nimi je aj epigram z doby prvého kresťanského cisára Konštantína, stigmatizujúci vraždy, ktoré Konštantín nariadil počas svojho pobytu v Ríme: „Saturni aurea saecula quis requiret? / Sunt haec gemmea, sed Neroniana.“¹⁷ S. Piazza (c. d., s. 54) komentuje: „Keď nemôžu hovoriť ľudia, hovoria múry“. Obžalobný nápis na múre a zvelebujúci nápis na termopylskom pomníku sú oba epigramy kladúce váhu na výpovednú hodnotu materiálu, na ktorom sú napísané. Termopylský sa usiluje ľudstvo zvečniť ako začiatok civilizácie, a preto literatúra musí demystifikovať, že ide o ľudmi chcený začiatok. Rímsky nápis na múre sa západná civilizácia usiluje zabudnúť, a preto musí literatúra reedíciami pripomínať, že tu ide o ľudmi chcený začiatok civilizácie. Epigramy Alciata a Sambuca v žánri emblém môžu mať k príslušným vyobrazeniam taký vzťah, aký má literatúra k termopylskému a rímskemu nápisu: zvyrazňujú v nich „tu zobrazená diferenciacia je začiatkom“ alebo „tu zobrazená diferenciacia sa len tvári, že je začiatkom“. „Stierajú nápis z múra či pomníka“ a prenášajú ho do verša poézie „aj s múrom“, či „pomníkom“, alebo „bez nich“. Inými slovami, text je vynakladaním námahy kvôli zvýrazneniu alebo zamlčaniu, že ľudský, chcený pôvod nápisov je ich jediným začiatkom, ontológiou; teda text zvyrazňuje alebo zamlčuje, že textualizácia obsahov je produkciou začiatku, zvyrazňuje alebo zamlčuje, že nemá funkciu byť obyčajným pasívnym pretvorením jazykových obsahov do správ.

Tento rozličný možný vzťah materiálneho vyobrazenia k jeho funkcii zastupovať neverbálne (vôľové) okolnosti významu vyjadreného slovne alebo obrazom (Jakobson by povedal „zastupovať os selekcie“) premieta básnická zložka žánru emblém do seba ako svoj obsah – a po nej akákoľvek báseň. Ide tu o prenos funkcie, ktorú mal materiálny výraz (brnenie, pomník, múr) na „nemateriálny“ (ľahúčko zopakovateľný) výraz slova. Ten ju dokáže plniť, len ak sa bude mnohorakým spôsobom štylizovať ako materiálny,

¹⁷ APOLINARE, S.: In: PIAZZA, S.: *L'epigramma latino*, s. 54.

ťažko replikovateľný. Od toho sa odvíjajú dejiny modernej a avantgardnej poézie. Preto sa nedá súhlasiť s Calvinom, že emblém je abstraktná štruktúra, synchronizačná sila. Emblém stojí na začiatku žánrov, poukazuje na to, že nie je metafyzický.

SUMMARY

The article *Ján Sambucus in the History of Genres Emblem and Epigram* has two aims. It brings forth a survey of history of these genres in the late Renaissance and a survey of recent reflection of emblematics by which it aims at showing Slovak reader the place of Sambucus in the history of these genres. The second aim is to use problems of the genre of emblems for discussing the presence of non-verbal elements in literary communication. For historical situating of the author it is used especially the publication *L'emblemme a la Renaissance. Actes de la Journée d'études du 10 mai 1980 publiés par Yves Giraud. Paris, C.D.U. 1982* and the essay published in it by A. Stegmann *Les Théories de l'emblemme et de la devise en France et en Italie (1520-1560)*. It shows Sambucus as a follower of the founder of modern emblematics A. Alciates. According to Stegmann the original sense of encounter of poetical and visual fine arts elements of emblem was to explain the „inscription“ inside or above emblem with two linguistic systems. The inscription thus proves that written language carries in itself elements of non-verbal communication. Alciates and Sambucus try to put into practice this original sense of genre of emblems. In the period after Sambucus and Paolo Giovius emblems started to be interpreted as a subordinate discipline of heraldry. History of literature is in a difficult way contaminated all along with consciousness that a literary text contains in itself not only an immanent structure expressible with spoken language but also a memory of its origin. It means that it was based by the will of man and thus it is in-original, it is not metahistorical. These two consciousnesses of literature (literature as a beauty of verbal symbol and literature as expression of memory on the will origin of structure) do not live in friendly symbiosis. Their conflict-like coexistence creates history of the genre of emblems but also history of literature as such. The author shows it on quotations from the works by Italo Calvino, Anton Vantuch and especially with the help of the work by Salomone Piazza *L'epigramma latino. Parte prima*. Padova, Fratelli Drucker 1898.