

Manierizmus, Tasso a Sládkovičov protiturecký epos

PAVOL KOPRDA, Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava

Sládkovičov epos *Gróf Mikuláš Šubič Zrínsky na Sihoti* bol napísaný na objednávku Matice slovenskej v roku 1866 k trojstému výročiu bitky o Szigetvár, v ktorej padol aj veliteľ pevnosti Chorvát gróf Mikuláš Šubič Zrínsky. Je pravdepodobné, že Sládkovič nerobil eposom len národnoobrodeneckú aktivitu, ale chcel vzdať poctu aj veľkej stredoeurópskej tradícii eposov s protitureckou témou, najmä Šubičovmu potomkovi Mikulášovi Zrínimu, ktorý napísal dvestodvadsať rokov predtým epos na rovnaký námiet pod názvom *Obliehanie Sigeti*. Logika veci však poukazuje oveľa ďalej: básnik Zríni bol totiž v prvej polovici sedemnásteho storočia jediným výborným uhorským znalcom Petrarca, Machiavelliho, Giovanbattistu Marina a Torquata Tassa. Mal teda ako jediný osvojené všetky predpoklady manierizmu v jeho južnej, talianskej vetve. E. Várady píše, že naozaj v *Obliehaní Sigeti* napodobňoval Tassa.

Toto je však osobitný problém. Tassov *Oslobodený Jeruzalem* je navonok hrdinský epos s protimoslimskou tematikou, ale v skutočnosti je elegický až natoľko, že bojová téma moslimsko kresťanských križiackych vojen pôsobí ako kulisa. Várady uvádza scény, kde sa Zríniho epos ponáša na Tassov, a nie je ich veľa, veď inak by Zríniho epos stratil hrdinský charakter. Toto žánrové určenie musel rešpektovať i Sládkovič, preto aj tu je málo podobnosti na Tassa. Tassov epos je založený na individuálnych osudoch bojovníkov z kresťanského tábora a moslimských žien-bojovníčok na moslimskej strane. Príbehy ich lások a neporozumení sú hlboko psychologicky prepracované: taký je príbeh Tancrediho zaľúbeného do pohanskej bojovníčky Clorindy, ktorú v súboji zabije, príbeh Rinalda, zakladateľa rodu Este, do ktorého sa zaľúbila pohanská čarodejníca Armida a začarovala ho vo svojom zámku, príbeh krásnej Erminie, ktorá je zaľúbená do Tancrediho. Okrem jediného prípadu, Armidy a Rinalda, sa city zaľúbených nestretnú, čo ako si to želajú. To je podľa mňa prejav manierizmu v talianskej podobe: básnický text dôvod svojej existencie vyvodzuje z toho, že je náhradným textovým citovým prepojením a harmonizáciou nešťastných príbehov ľudského života. V druhej polovici šestnásteho storočia sa jednoducho patrilo, aby cit nebol opätovaný, aby nádeje a túžby ostali nenaplnené, osud človeka neovládnutý, aby bol v moci temných síl. Bolo treba život tráviť ako učenie sa tajomnej vede, ktorou si možno prikloniť osud. Podrobnejšie sa k tomu vrátíme neskôr. Vo všeobecnosti je na príčine spochybnenie princípu geocentrizmu po Koperníkovi, a tým aj človekocentrizmu. Človek musel hľadať novú harmóniu, lebo cez vesmír sa už stredobodom nemohol stať. To sa stalo predmetom literatúry. Literatúra, poézia so svojou elegickosťou, melancholickosťou temných a vypätých ľudských príbehov, to je vlastne najvyššia veda tejto doby. Nikto iný nepomenoval novú situáciu, len poézia. Až

o stotridsať rokov neskôr sa na začiatku osemnásteho storočia nad tým istým zamyslela aj veda: prostredníctvom Giambattistu Vica. Aj to ešte ostal nepochopený, až kým neprišiel Rousseau, a možno pretrvalo nepochopenie až do nášho storočia, po Derridu.

Preto azda možno povedať, že nezáleží na veľkých rozdieloch medzi Sládkovičovým *Mikulášom Šubičom* a Tassovým *Oslobodeným Jeruzalemom*. Dôležité je chcieť uznať a vidieť, že manierizmus bol básnickou vedou o novej harmónii, ktorú človek musel hľadať po Kopernikovi. Tá harmónia sa javila tajuplná a dodnes tajuplnou ostáva. Spočíva totiž v záhadnom pojme „textové svety“, ktorý načrtnol Ch. S. Peirce a rozpracoval U. Eco, T. A. Sebeok, M. A. Bonfantini. Problém je v tom, že to nechce vedieť skoro nikto. Ferruccio Ulivi, autor monografie o manierizme a o Tassovi¹, dôrazne odmieta pokladať *Oslobodený Jeruzalem* za manieristické dielo. Arnold Hauser² tvrdí, že je manieristický, dokonca uznáva, že centrom Tassovho manierizmu je melancholické rozpoloženie eposu, ale nehovorí, že toto rozpoloženie je básnická veda o novej harmónii, ako nachádzanie harmónie v samotnej práci so znakovo výrazovou povahou básne. Treba si to vedieť vyhľadať v mnohých charakteristikách manierizmu, ktoré vo svojej knihe bys- tro uvádza.

Hauser napríklad hovorí: „V podstate ide o to, uvidieť sa sprostredkovane cez celý svet: manierista nerozpráva príbeh, ale modeluje textom adresáta“. To je presne vytváranie spomínaných textových svetov, ktorých podstatnou zložkou je implikovaný čitateľ. Nejde tam o príbehy, ale o sprievodné psychologické modelovanie dojmu. Ten Dojem je už implicitným čitateľom rozpušteným v texte. Jeho podstatnou vlastnosťou je, že je sebaobranou pred premenením života na pojmové vzťahy. Aj Hauser hovorí: „Manierizmus je radikálne umením“ (s. 261). Nevysvetľuje to, ale dá sa pod tým rozumieť, že radikálnosť manierizmu ako umenia je jeho protivedeckou vedeckosťou.

Lenže u Sládkoviča nenájdeme Tassov textový pátos. Kde je potom podobnosť? Veľkí umelci schopní vyjadriť eposom „vedeckú situáciu sveta“, lepšie povedané „človeka vo svete“, sú zriedkaví. Zato viac je tých, čo to vedia pochopiť. Mohlo by nám teda postačiť, že u Sládkoviča sa hovorí v niektorých témach zvonka o tom, čo Tasso vyjadril samým textom. Týmto málo príkladov podobností, ktoré sú navyše pohľadom zvonka, sa musíme uspokojiť. Uspokojíme sa ním však len vtedy, ak uznáme, že manierizmus je básnická veda o novej harmónii, ak uznáme, že je aj pre nás stále podnetná. O ňu sa usiloval aj romantizmus, ktorého predstaviteľom Sládkovič bol, a teda je prirodzené, že nechcel vzdať len poklonu Tassovej tradícii kresťanského hrdinského eposu, ale v ňom aj manierizmu ako prvému predchodcovi romantizmu, básnickej vede o novej harmónii človeka.

V manierizme bol zavŕšený petrarkistický objav, že dielom umelec utvára komunikačné prostredie. Kým petrarkisti si mysleli, že komunikačné prostredie je utvorené, teda že cyklus básní je zavŕšený, len čo sa vyčerpá známy repertoár uznaných psychologicky pravdepodobných literárnych stvárnení lásky – nelásky, manierista si textom modeluje adresáta, ktorý by sa na jeho biedu pozeral takpovediac cez celý svet. Bolest' manieristu

¹ ULIVI, F.: *Il manierismo del Tasso e altri studi*. Firenze, Olschki 1966.

² HAUSER, A.: *Der Manierismus*, 1964, tal. preklad *Il Manierismo*. Torino, Einaudi Ed. 1965.

nevyplýva z nedostatku lásky milej, ale z toho, že sa nedá nájsť pevný bod, o ktorý by sa dala ukotviť akákoľvek láska alebo harmónia. Manierista pod zásterkou písania príbehu skladá textový svet ako nemú otázku, čo robiť v tejto situácii, a zároveň je text v jeho vášni jedinou dostupnou odpoveďou. Text je tvorcovým životom ako zložitý zrkadlo jeho rozpoloženia, lebo v ňom sa uzrel divák alebo čitateľ, uznal ho ako obraz svojho vnútra, oživil ho. Vďaka svojej vyjadrovacej šikovnosti autor odovzdal svoje rozpoloženie nenaplnenosti, urobil z neho komunikát, ktorý ďalej pôsobí a v ktorom sa môže kočať ako vo svojej podstate.

Odtiaľto sa však nedostaneme ďalej, ak si neuvedomíme, že postoj literatúry k tejto situácii bol dvojaký: melanchólia, elegickosť, skrytý vzdor proti bezmocnosti, vôľa vytvoriť textom aj určité náhradné pozitívne citové rozpoloženie; na druhej strane texty, ktoré odvážne prijali úlohu byť výpoveďou o nemožnosti nájsť totožnosť. Ako príklad na prvý typ vychádza Tassov *Oslobodený Jeruzalem*, kým Miltonov *Stratený raj* by mohol slúžiť ako vzor druhého typu. Tassov epos je hľadanie komunikácie, pozitívnej hodnotovosti, Miltonov epos sa končí vyhnáním Adama a Evy z pozemského raja, aj keď s prísľubom vykúpenia trestu. Kľúčovou postavou *Strateného raja* je však podľa Harolda Blooma³ Satan, ktorý stelesňuje u Milтона prvotnosť pátosu prítomnosti pred logosom. Satan vyhlásil pred svojim pádom: „Nepoznám nijaký čas, keď som nebol, ako som teraz. Nepoznám nič predo mnou.“ Inak povedané: pátos bol prvý, bol tu pred logosom. Ale vedecky to nie je pravda, lebo podľa vedy bol prvý kalkul, štruktúra. Navyše, pátosom si Satan bráni zmocniť sa vytúženého prítomného okamihu, lebo jeho pátos je dualistický, uvedomuje si sám seba. Napriek tomu táto patetická nemožnosť uchopiť prítomnosť je už našou prítomnosťou. Je prijateľnejšia ako jednota sveta, ktorú ponúkal stredovek a renesancia cez umenie symetrie, alegórie, paralely, znakového vzťahu. Giambattista Vico odpovedal o sto rokov neskôr na tú istú situáciu takto: aj keby to nebola pravda, literatúra sa musí správať, ako keby bola prvou ľudskou komunikáciou vášnivá báseň, až potom slovo zložené z hláskových znakov.

Literatúra a veda tu reagujú spoločne na situáciu, ktorú nazval Paul Hazard kríza európskeho vedomia. Vďaka tejto kríze sme dnes v modernite alebo za jej limitom, riadime sa prednosťou pátosu pred logosom, alebo ako povedal Vico, prednosťou topiky pred kritikou, a to aj napriek vedeckej neudržateľnosti takého postoja. Tento pohyb sa začal Galileovým deduktivizmom a Baconovým induktivizmom na prelome šestnásteho a sedemnásteho storočia. Vede sa podarilo nájsť metódy poznávania exaktnej pravdy. Vylúčila tým fantáziu, vciťovanie sa, mágiu, odhad do oblasti pravdepodobnosti. Umenie sa ocitlo v oblasti zábavy. Obyčajnému človeku bola odopretá účasť na pravde, ktorú v stredoveku a v renesancii mal. Vzniklo ontologické podvyživenie, hlad za pevným bodom, trauma. Literatúra riešila prázdno preexponovaním emotívnosti, markantnosti a samostatnosti výrazu. Torquato Tasso bol prvý, kto to urobil, hoci v jeho čase neboli na svete Galileove teórie, ba ani hlavné Brunove diela. Pôsobilo však už pokopernikovské rozčarovanie. Vico domyslel tento vývoj teóriou jazyka, kde hovorí, že ľudia mali najskôr úctu ku konkrétnym veciam, a preto odmietali používať pri vyjadrovaní ustálené

³ BLOOM, H.: *Ruin the Sacred Truths* (Milano, 1987, tal. preklad Garzanti Ed. 1992).

pojmy a znaky, ale sa usilovali každý nový jav opísať nanovo, ako keby zakaždým objavili niečo, čomu treba vymyslieť typové pomenovanie. To je podľa Vica *poriadok ľudskej mysle*. Nevadí teda, že Galileo, Bacon a Descartes vymysleli exaktnú pravdu a znemožnili tým človeku zúčastňovať sa svojim životom na harmónii vesmíru. Naopak, vďaka tomuto vyobcovaniu bol človek nútený vrátiť sa k tej harmónii, ktorá stála pri kolíske ľudského rodu, k harmónii vášne, alebo lepšie pátosu pri prístupe k svetu. Preto nechal Milton svojho Lucifera povedať, že nepozná nič pred sebou. Vico povedal: „Búrlivý svet emócií je v nás, aj keď ho zakrýva skepsa vyznavačov jasných a rozlíšených ideí.“⁴ Tým odlíšil seba a predchádzajúcu manieristickú tradíciu od sveta modernej vedy, logiky, filozofie, ale odlíšil ju aj od stredovekej a renesančnej umeleckej tradície. A Hauser pridáva ešte jeden význam manierizmu, ktorý je dôvodom, pre ktorý sa tu usilujeme preukázať, že Sládkovič vzdal poctu manierizmu: povedal, že bez dnešných moderných literárnych smerov a bez avantgárd by sme nevedeli posúdiť význam manierizmu. Práve on je na začiatku moderného čítania. Zabudnúť naň znamená nechať literatúru a literárne vedomie skĺznuť do neidentifikovateľnej rozplývavosti.

Pátos prístupu k svetu sa nedá vyjadriť odlišenými jazykovými znakmi, ktoré treba nechať filozofii, vede a praktickej komunikácii. Dá sa vyjadriť len textovou hmlovinou, vyjadrením ako „vyjadrovaním sa“, nie ako reprodukovaním tradície. Preto vlastne moderná literatúra ani nemá metajazyk poetiky, lebo ho neznáša. Vico však predsa len našiel jeden metajazyk, a to racionálne jadro antickej novoplatonickej hermetickej tradície. Je ním hylozoistický pátos Giordana Bruna založený na hermetickom predpoklade, že vrchol všemocnosti bohov nie je ich nekonečnosť, ale princíp *posse fieri*, teda to, že sa môžu stávať. Ak chceme, je to úplne odlišná semiotika od reprezentačnej: tam sa nové textové svety stávajú v miere, v akej sú reprezentovateľné už existujúcim kultúrno-znakovým kontextom a nekonečnosť tohto odkazovacieho sémantického procesu je oslavou najvyššej kvality bohov, ich nekonečnosti. Tu vznikajú nové textové svety z *posse fieri*, z formujúcej božskej sily slova alebo iného znaku, ktorý prevyšuje energiu potrebnú na vytvorenie znaku ako logosu, ako nepochybnej naplnenosti výrazu s obsahom. Stávajú sa v miere, v akej ešte nie sú, preto, že ešte nie sú. Človek je stelesnením takéhoto množivého bytia. Nikdy sa neuspokojí so svojim výtvorom, lebo ten sa sčasti osamostatňuje a stáva sa sám formujúcou formou. Do tejto tvorivej nespokojnosti svojho výtvoru sa človek presúva s každým svojím novým výtvorom. Tak sa ocitá znova ako schopný tvoriť si harmóniu bez toho, žeby ju musel opierať o Prírodu, Vesmír, pravdu.

G. Bruno vyslovil v dôsledku Koperníkovho zvrátenia geocentizmu predstavu, že ani Slnko nie je stredom vesmíru, že vesmír sa ustavične rozpína, niet v ňom miesto pre nijaké pozitívne náboženstvo a berie človeku pôdu pod nohami. T. Klaniczay⁵ a R. Scrivano hovoria, že to bol moment, keď vznikol problém vedomia. Človek si musel uvedomiť, že nestojí nad svojimi súdmi ako záruka objektivity poznania, ale jeho súdy majú

⁴ Prevzaté z Gianfranco FORMICETTI, Fabio TRONCARELLI (a cura di): *Quaderni di storia della critica*. Bulzoni Editore, Roma 1985, s. 28.

⁵ KLANICZAY, T.: *La crisi del Rinascimento e il manierismo. Premessa di Riccardo Scrivano*. Bulzoni Ed., Roma 1973; franc. vydanie Budapešť 1970.

vždy určitú mentálnu štruktúru, a teda strhajú ho svojou ideologickosťou so sebou. U Bruna bola možná napriek tomu ešte metafyzická istota, lebo preňho bol vesmír napriek rozpnavosti Jeden (Uno), teda bol zárukou Jedného (Uno) ako riadiaceho centra. V diele *De magia* uvádza vec, ktorá je dôležitá pre pochopenie, prečo sú Tassove a Sládkovičove básnické rekvizity čarodejníci, hviezdy, diabli, takzvaní prírodní mágovia: v expandujúcom vesmíre je vrcholom božej moci posse fieri. Dôsledky sú obrovské: Boh je navždy skrytý, prejavuje sa len vôľou súcen formovať sa do nových súcen. No kým božia formujúca vôľa prejde na pozemské súcna a stane sa ich formujúcou vôľou, musí prejsť vesmírom, cez rad sprostredkovateľov. Hlavným sprostredkovateľom, a tým aj ovplyvňovateľom formujúcej božej vôle sú hviezdy, po nich anjeli, diabli, božstvá, prírodné sily. Aby od nich človek prevzal božiu formujúcu vôľu a stal sa jej vykonávateľom, musí byť mágom: „Mág je ten, kto pozná prepojenia medzi hviezdami a pozemskými javmi, medzi kombináciami písmen *Kabaly* a prírodnými javmi a vlastný tajné kľúče, pomocou ktorých možno ovplyvniť javy prírody a zasiahnuť tým do riadenia osudov ľudí“⁶. Tento novoplatonický hermetizmus sa dostal počnúc Galileovou vedou do krízy, ale ostalo jeho jadro: mágia slova a básnik ako ten, čo ju ovláda (sluha Múz, bard, prekliaty, burič, ale aj Vico ako autor „básnickej vedy“). Ale začiatkom manierizmu je úzkostná potreba pričarať si harmonizujúcu silu, a tá sa u Tassa prejavila ako u prvého. V *Oslobodenom Jeruzaleme*, ktorý vyšiel prvýkrát roku 1575, sa nijaká postava neusmeje, všetci hľadajú pomoc čarodejníkov, lebo Boh je ďaleko a jeho formujúca vôľa sa k človeku cez množstvo sprostredkovateľov (bez mágie) nevie dostať.

Podľa všetkého sa Andrej Sládkovič poklonil manierizmu, hoci dal neraz najavo, že mu je bližší krotký a konzervatívny Bembov petrarkizmus. Napríklad verše „*Mladost je túžba živá po kráse, / je hlas nebeský v zemskom ohlase*“ sú dokonalým zveršovaním hlavnej Bembovej zásady, že láska i jej nedostatok sú jedno, lebo obidve sú túžbou za krásou, a tá túžba nie je samoučelná, lež má cieľ harmonickým slovom vytvárať pozemskú paralelu, pozemský ohlas nadpozemskej méty, harmónie duše a tela. Nuž toto chladné horenie, zmietanie sa medzi láskou a neľúbosťou, nepokoj, je naozaj svätý, veď produkuje túžbu vyjadrenú v pekných slovách, produkuje to hlavné, čím môže človek podľa platonistu Bemba uskutočniť harmóniu sveta a metasfér.

Prečo potom autor v epose *Gróf Mikuláš Šubič Zrínsky* napísal o sebe: „*Milovník mieru, chválim boj krvavý*“? Dá sa to zastrieť národnoobrodeneckou ideológiou, ktorá epos rámcuje. Jediný poukaz na manierizmus, na zvláštnu atmosféru eposu, sú slová C. Krausa v *Doslove* k jeho kritickému vydaniu Sládkovičovho *Diela* (1961): „Sládkovič vcelku zúžitkúva svoje zvyčajné postupy, lež originalitu tohto diela treba hľadať v hodnotení zmyslu boja a v kreslení životných nezrovnalostí“ (s. 598, II. zv.). Zmysel boja Sládkovič vidí dvojako: národnoobrodenecky a apokalypticky. Také sú verše 999–1008: „*Beda, kto ľudí najviac zabije, / najdlhšie v ľudskej pamäti ten žije! / Stavali mestá – tí hnijú bez slávy, / rúcali mestá, – tých velebia dejiny... / Pri hrobe tichých nik sa nezastaví, výbojcov chvália sochy a trofeje, – / hej, títo pevcov a eposy pálili / a pevcov eposmi paličov chválili*“ Najmä dva posledné verše znejú ako protest proti dominancii

⁶ KLANICZAY, T.: *Kríza renesancie*, s. 65.

kultúry a histórie nad literatúrou. Manierizmus sa vyčlenil proti neskorému petrarkizmu na konci šestnásteho storočia práve tým, že dielo sa stalo „radikálne umením“, ako hovorí Arnold Hauser, teda nie už predovšetkým reprezentovaním kultúrnohistorických súvislostí. Na toto možno myslel C. Kraus, keď hľadal originalnosť Sládkovičovho eposu v hodnotení zmyslu boja. Odtiaľto sa dá ísť, pravdaže, ešte ďalej a rozvinúť celú známu sieť ontologicko-poetologických súvislostí manierizmu na prahu moderného veku protestantskej i katolíckej Európy: človek ponechaný sám na seba, nad priepasťou, zemeguľa, ktorá sa chveje pod nohami, koniec princípu symetrie okolo Jedného, okolo jediného organizujúceho centra, neidentita subjektu ako hlavný problém manierizmu a novej doby, umenie ako oslobodzovanie sa človeka od znakových a významových vzťahov, umenie ako koniec súladu s pravidlom. To všetko je u Hausera i Klaniczaya.

Originalita, akou Sládkovičov epos rieši „životné nezrovnalosti“, spočíva asi práve v uvedených manieristických prvkoch, ktoré má spoločné, či už pre typologickú zhodu alebo pre sprostredkovaný kontakt s Tassovým *Oslobodeným Jeruzalemom*. Nechcem tieto argumenty opakovať, ale kvôli zrozumiteľnosti nastolenia problematiky ich aspoň krátko zhrniem, čo je u Sládkoviča a Tassa podobné.

U Sládkoviča od verša 277 vystupujú astrológovia, mágovia, hvezdári, hádači osudu. Hodnotí ich ako „hľadačov jalových“, teda negatívne, ale v skutočnosti sú ňňho organickí do tej miery, v akej v jeho epose prevládajú slepé sily osudu. Podobné postavenie majú mágovia u Tassa.

Epizóda s astrológmi vrcholí okolo verša 305 tým, že rozvinú mapy súhvezdí a nájdu značky, ktoré im umožnia predpovedať osud obliehaných kresťanov. U Tassa taktó vstupuje do deja čarodejnica Armida, rada moslimských vojvodcov si dá pomáhať čarodejníkom, ale aj Pietro Eremita koná ako kresťanský mág.

„Originalita, s akou Sládkovič rieši životné nezrovnalosti“ spočíva v tomto epose na krutosti scén, ktorá je u Sládkoviča neobyčajná. Nedá sa to vysvetliť len národnoobrodenecky, lebo krutosti sa dovolávajú dokonca Šubičovi kresťanskí vojaci; a to dokonca v božom mene: „*Umriet, to naše slovo, / to božie slovo: – žiť, to hriech a zrada*“ (verše 785n.). Ferruccio Ulivi, ktorý odmieta chápať *Oslobodený Jeruzalem* ako manieristický, priznáva, že popri melanchólíi hrdinov je dominantou eposu rámcujúca príroda, ktorá je zlovestná. Zem, vzduch i nebo sú plné démonických síl, ktoré znemožňujú, aby prešlo na človeka božské „*posse fieri*“. Tu, v zlovestnej prírode, sa prejavuje hermetizmus ako základ manieri. Treba prekonať, premôcť začarovanú démonickú prírodu, lebo ona vytláča človeka na perifériu, na ktorej sa už Boh „nemôže stávať“. Treba sa pred ním prezentovať. Ani v Tassovom epose nemajú túto úlohu len náhradné textové svety plné melanchólie a komunikačného pátosu, ale aj kruté zabíjanie, teda odstraňovanie prekážok je ňňho spôsobom tohto pátosu. Dôkazom je fakt, že najkrutejšiu scénu kladie na koniec eposu, do XX. spevu (73. oktáva): „*Salse in cima a la torte ad un balcone / e mirò, ben che lunge, il fer Soldano: / mirò, quasi in teatro od in agogne, / l'aspra tragedia de lo stato umano, / i vari assalti e il fero orror di morte, / e i gran giochi del caso e de la sorte*“ // „*Vyšiel hrdý Sultán hore na vežu / a pozeral sa dlho z jej ochodzu: / pozeral sa na bolestnú tragiku ľudského polozenia, / skoro ako v divadle či v agónii, / na rad útokov a krutú hrôzu smrti, / na veľké hry náhody a osudu*“ //.

Žáner protimoslimského kresťanského eposu veľmi uľahčil literatúre, aby mohla spracúvať hermeticko-manieristickú tému odstraňovania zlovestných prírodných prekážok medzi človekom a nekonečne vzdialeným hýbateľom vesmíru so všetkými črtami ukrutnosti tohto prekonávania. Všetko sa to mohlo diať pod zámenkou obrany kresťanstva, prípadne u Sládkoviča, ale aj u talianskych a iných európskych romantikov sa to dalo vysvetliť národnoobranne. Ale Sládkovič dal viackrát najavo, že taký rámec je len vonkajší, a to tým, že ho silno preexponoval. Napríklad vo verši 388 odôvodňuje ukrutnosť scén zdanlivo nábožensky, ale tak, že verš sústreďuje pozornosť absolútne na seba a núti pochybovať, či ide len o toto: „*Kto verí, zabíja, a kto zabíja, verí*“. Nepochybne je tu presah do reflektovania postavenia literatúry ako tej „novej vedy“, ktorej prednostným predmetom je problém harmónie v situácii, keď moderná veda nedovoľuje prepracúvať sa k nej cez spolužitie s prírodou.

Cez túto platformu sa dajú pochopiť Sládkovičove početné scény zabíjania ako typovo zhodné s hrôzostrašnosťou prírody u Tassa. Také sú napríklad Sládkovičove verše 441–448: „*vražda sa parí na mečisku holom, / tacká sa, padá ľud krvou opitý*“, alebo oktáva veršov 521–528, kde „*smrť drží krvavé vohľady*“.

To, čo spája Sládkoviča s Tassom v jedinom manieristickom literárnom úsilí, nie je len mágia a krvavé prekonávanie prekážok Prírody, ale aj tretí typ scén, takzvané divadlo sveta. Tieto scény by sa dali nazvať deklaratívne: deklarovanie poetiky, odôvodnenie, prečo sú skladby plné mágie, melanchólie a zlovestnosti prírody. Príčina je jednoduchá: sú to všetko spôsoby prekonávania emarginovanosti človeka mimo božského princípu „*posse fieri*“. Nedeklaruje to však autor čitateľovi, ale protagonisti tomuto bohu – stávaníu sa: svoju dramatickú neschopnosť stretnúť sa v citoch, neschopnosť komunikovať s ním pre zlovestnosť Prírody neprezentujú len chaosom citov a krvavými sečami, ale najmä vystavovaním na obdiv (ostenziou) tohto chaosu a traumy. Teda: „*Robíme to, aby sme prekonali zlovestný priestor ako sprostredkovateľa tvojej moci stávať sa. On si tvoju moc stávať sa totiž uzurpoval, takže k nám z nej neprechádza nič. Jediné, čo vieme, je vytvoriť divadelnú scénu pre teba, aby si mohol uvidieť neexistenciu tvojho stávania sa v nás*“. Tento zmysel majú u Tassa veľkolepé prírodné scenérie duelov, ktoré majú rozhodnúť vojnu medzi kresťanským a moslimským vojskom. Sú to duely dvoch najlepších bojovníkov z obidvoch táborov, Tancrediho a Arganteho. Konajú sa na odľahlom mieste bez svedkov, v prírodnej scenérii rozľahlých údolí, kde je jediným svedkom slnko. Takým divadlom sveta je však pravdepodobne aj súboj, kde Tancredi zabije Clorindu, ktorú miloval a ktorá je jednou z centrálnych scén Tassovho eposu. Napokon, videli sme, že aj jedna z posledných scén eposu je inscenovaná ako divadlo, lebo sultán sleduje „krutú hrôzu smrti“ „skoro ako v divadle“.

Aj Sládkovič niekedy individualizuje krvavé scény, dáva prednosť duelom, aby ostentoval, vystavoval krv na obdiv. Prvýkrát nazýva takúto scénu divadlom v týchto veršoch:

„*Zakrákali nad koruhvou havrany, –
(...) odstrela strašné divadlo opona.
Hercov málo je, záľaha divákov:
čo Marko Srecan na dejišti koná?*“

Pravdepodobne nie je náhoda, že „je hercov málo“. Už Shakespeare povedal: „*Sveta však niet, je len divadlo*“. Pravdepodobne aj tu je interpretácia rovnaká: moderné obdobie literatúry je počnúc manierizmom vedené ostentovať biedu ľudského položenia. Viac ako čokoľvek iné je to autovýpoveď literatúry o svojom predmete, ktorý sa objavil koncom renesancie v dôsledku prevratných výsledkov prírodnej vedy.

Aj keby sa nepotvrdilo, že Sládkovičov epos je manieristický a že sa vzťahuje na Tassa, porovnanie je namieste, lebo na rozdiel od petrarkizmu slovenská literárna historiografia ťažko určuje literárnohistorické kontúry slovenského manierizmu na prelome šestnásteho a sedemnásteho storočia. Pritom ide o rozhodujúci zlom v dejinách literárnej a kultúrnej Európy, zlom od stredoveko-renesančnej doby k modernej; národ, ktorý si ho neuvedomuje, sa správa ahistoricky, ako keby stredoveko-renesančný typ kultúry a mentality trval ďalej, mieša ho do modernity, nevníma apelatívne črty moderného umenia, dopúšťa sa synkretizmov. Preto som chcel poukázať na to, že Slováci vzdali poctu európskemu manierizmu so všetkými atribútmi. Teda v našej kultúre nefunguje iba opakovací automatizmus postpetrarcovského klasicizmu, ale rovnako nástožčivo sa opakuje literárny pocit manierizmu. Tieto otázky treba študovať ako späť s problematikou, ktorú nastolil Paul Hazard v diele *Kríza európskeho vedomia*.

Individuálny výstup z grantového projektu VEGA 2/3026/97 – PAVOL KOPRDA: Slovenské súvislosti v talianskej literatúre a písomníctve od začiatku tureckého panstva v Uhorsku do konca 18. storočia.

SUMMARY

The article *Mannerism, Tasso and Sládkovič's Anti-Turkish Epic* has got experimental character. If this article respected the most apparent connection of Sládkovič's epic *The Count Mikuláš Šubič Zrinsky in Sihot'* (Gróf Mikuláš Šubič Zrinsky na Sihoti), it would study how much was Sládkovič influenced by German historicism and Romanticism or perhaps by the tradition of Slovak poetical compositions with anti-Turkish themes. Instead it tries to search for common points of the mentioned epic with Tasso's epic *Liberated Jerusalem*. The reason is that this Italian poem from the second half of the 16th century with the theme of anti-Muslim wars is perceived by theoreticians of Mannerism as one of the first manifestations which grants the forces of Evil the equal position to the Christian principle of Good, which prevailed in the aesthetic and literary perception in the Middle Ages and in the Renaissance. Thus the modern period of history of literature starts for which it is typical a stress on individuality of expressive part of literary sign, on the fact that it is not directed by any deeper semantic unity of the world. In Tasso's and Sládkovič's works this modernity manifests itself as a stress on magic, blind violence, and a fatal position of man. The article follows these relations as a consequence of „scientific situation of the world“ after Copernicus's discovery of heliocentrism. It is based especially on the works by A. Hauser and T. Klaniczay on the character of Mannerism. Sládkovič's epic is finally evaluated as an attempt of Slovak Romanticism to pay tribute to the late Renaissance period from which the modern conception of literature arose.