

revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
slovenská
literatúra

revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu
revue pre literárnu vedu

TIBOR KLANICZAY

Manierizmus a jeho estetika

„Na sklonku 16. storočia . . . Lucien Febvre mal vo zvyku hovoriť o smutných ľuďoch po roku 1560. Áno, smutní sú títo ľudia vystavení každému úderu, každému prekvapeniu, každej zrade osudu a ostatných ľudí, každej horkosti, každej neužitočnej vzbure . . . Koľko nerozhodnutej vojny je okolo nich a v nich . . .“ Veľký francúzsky historik Fernand Braudel sa týmito slovami r. 1950 rozpočítal na taktiež veľkého svojho predchodcu, ktorý si medzi prvými všimol smutných ľudí, tragických hrdinov, buričov neskorého obdobia renesancie, ktorí predstihli svoj vek. Sú to deti jedného z najsvetlejších okamihov vývinu ľudstva, zlatého veku renesancie, dedičia pozostalosti Erazma, Luthera, Machiavelliho, Koperníka, Ariosta, Rabelaisa, Michelangela. Neboli nehodní tohto dedičstva: Tasso, Bruno, Montaigne, Greco, Góngora, Shakespeare, Donne — je to rad nemenej vynikajúcich mien, ale aký celkom iný bol ich svet! Väčšina predošlých mohla umrieť na vrchole slávy, obklopená táborom nadšených stúpcov, a keď poniektorý z nich aj nemal takýto údel, mohol aspoň veriť vo víťazstvo svojich ideí; ani jeden sa nedožil pádu. Tasso, Greco, Góngora umreli však so zastretým myslením, Brunovým osudom bola hranica, Montaigne sa utiekal do skepsy, aj Shakespeare bol prinútený odhodiť Prosperovu čarovnú paličku a Donna, ktorý si zrazu uvedomil nepochopenie sveta, sotva mohla uspokojiť nervy kmásajúca šlachetnosť.

Ich životné dielo, životná cesta, ich osud naznačuje úpadok ľudskosti na sklonku renesancie. Hospodárska, spoločenská, politická, ideologická kríza zmietla renesančnú utópiu ľudskej dokonalosti, bezhraničnosti ľudského poznania a moci, ideálnej harmónie človeka a sveta. Najväčší mužovia doby sa jednako pokúšali pokračovať vo výsledkoch veľkej renesancie, udržať ich, ďalej rozširovať, ba dokonca prekonať. A medzitým už dozrievalo nové obdobie: obdobie baroka, ktoré sa vracalo k princípu autority, obnovovalo ideologickú moc cirkvi a namiesto pozemskej hľadalo nebeskú harmóniu. V neskorom období renesancie bolo nevyhnutné, zákonité znovuposilnenie feudálneho zriadenia, prechodný úpadok meštianstva, ktoré realizovalo výdobytky renesancie, postupné znižovanie významu ľudových vrstiev, oproti všetkým obdobiam oveľa ucelenejšia výstavba štátneho a cirkevného utláčateľského aparátu. Ľudský duch, myšlienka pokroku, slobodná tvorivá činnosť prekonala v období renesancie skutočné možnosti, ktoré poskytovala história. Železné zákony dejinnej nevyhnutnosti prinútili vývin, aby kráčal kľukatou cestou, donútili prechodne

ustupovať sily spoločenského a duchovného pokroku a človeka prinútili ďalej trpieť namiesto domnelého víťazstva prichádzajúcej humanity. V období renesancie sa duch zrevolucionizoval, no výroba nie, takže renesancia musela vyústiť do krízy a namiesto slobodného vzletu nasledovalo pomalé a lopotné zbieranie síl. Tomuto poslednému zodpovedala baroková kultúra a umenie, ktoré nasledovali po renesanciách.

Konečný úsek renesancie patrí medzi tie zriedkavé momenty histórie, pri ktorých sa princíp vývinu a pokroku dostal do neriešiteľného protirečenia. Z hľadiska vývinu európskych národov sa nedal obísť vznik feudálneho poriadku nového typu a vlády aristokracie a v súvisi s ním vznik barokovej kultúry. Myšlienka pokroku si však vyžadovala udržanie, ba ďalšie rozvíjanie výdobytkov renesancie a pokroku. Je zrejmé, že takto vyhrotené stretnutie mohlo mať len tragické následky pre svojich pokrokových stúpcov s humanistickou tradíciou, pre svojich obrancov. Uvedomovali si vyššiu kvalitu, pravdivosť svojich myšlienok, ale museli vidieť, museli sa presvedčiť o tom, že im história nedá za pravdu, že nemôžu uskutočniť svoje ciele, že musia padnúť. V nerovnom zápase sa potom aj ich idey často deformovali, zapadli do neudržateľných a neobhájiteľných extrémov. Tí však, čo nevládali ďalej vydržať napätie, boli prinútení vzdať sa svojich ideí a kupčiť s nimi. Preto sa myslitelia, spisovatelia, umelci na konci 16. storočia stali smutnými ľuďmi.

V ich činnosti sa prejavila kríza renesancie. Ideologické, psychologické, literárne, umelecké symptómy tejto krízy, resp. súhrn týchto javov veda novšie nazýva manierizmom. Pomenovanie malo sprvu pejoratívny zmysel, tak ako v prípade gotiky alebo baroka. Kritici v 18. stor., ktorí mali klasicistický vkus, začali pri niektorých maliaroch z druhej polovice 16. storočia používať označenie manierizmus, pričom pod tým mysleli strojenosť, neprirodzenosť, afektovanosť. Iba história umenia v 20. stor. uznala, že umelecké závery, ktoré sa predtým pokladali za strojené, boli v mnohých prípadoch skôr geniálnymi objavmi, ktoré predstihli svoju dobu, takými umeleckými výdobytkami, ktoré sa dajú skutočne hodnotiť a uplatniť len z aspektu a vkusu najnovších čias. Prišlo sa na to, že ide o celú umeleckú metódu a štýl, ktorý sa uplatňuje v každom odvetví umenia, ako aj v literatúre, a ktorý má aj svoj ideový a morálny ekvivalent. Takto sa manierizmus stal na základe vedeckého výskumu historickým pojmom, názvom pre javy vyjadrujúce krízu renesancie.

Manierizmus je teda neodlučiteľnou časťou renesancie, jej poslednou fázou, oneskoreným hnutím. Všade tam, kde sa zjavil, súvisel s krízovými javmi renesancie, s jej hospodárskymi, spoločenskými, politickými katastrofami, s narušením síl, ktoré vytvárali spoločenskú základňu renesančnej kultúry. Jeho prvé známky sa zjavujú v Taliansku už v tridsiatych rokoch 16. stor., k jeho rozvoju však dochádza až v druhej polovici storočia. V ostatných krajinách Európy ho možno pozorovať len v posledných desaťročiach, no okolo r. 1600 už zväčša definitívne ustupuje pred barokom. Okraje renesančnej Európy: Anglicko, Škandináviu a východnú Európu zasahujú jeho vlny ešte aj v prvých desaťročiach 17. storočia.

Manierizmus ako súhrnný jav možno nájsť a dokázať takmer vo všetkých oblastiach duchovného života, najmä vo výtvarnom umení a v literatúre. V málokterých oblastiach ho však možno tak úspešne študovať ako v teórii litera-

túry a umenia. Estetika manierizmu je totiž zároveň kľúčom k pochopeniu jeho ideologických, ako aj umeleckých problémov.

*

V dejinách teórie literatúry a umenia je 16. stor. a najmä jeho druhá polovica jedným z najproduktívnejších období. V Taliansku spisovatelia a umelci, filológovia a filozofi, humanisti a cirkevní harcovníci vo veľkom písali kritické štúdie, literárne a umelecké polemické spisy, neraz veľmi obsiahle poetické príručky. Za touto bohatosťou a rozvojom kritickej literatúry sa skrývajú veľké literárne a umelecké úspechy renesancie. Nikdy predtým nebola umelecká a literárna činnosť takou dôležitou súčasťou života ako v renesančnom Taliansku. Keď dokončenie nového diela veľkého tvorca čakala takrečeno celá krajina s napätou pozornosťou, keď záujemcovia a vynachádzaví vydavatelia dali ukradomky opísať a obsírne rozoberali a rozširovali ukážky ešte len chystaných literárnych diel, keď sa po dokončení daktorej veľkej freskovej kompozície začalo ozajstné sfahovanie národov, aby si ju pozreli — vtedy nemohli chýbať ani kritické, teoretické úvahy o literatúre a umení.

Z nich sa pomaly vyvinula renesančná literatúra a umelecká kritika, ktorá v polovici 16. stor. dozrela na koncepciu, syntézu. Renesančné umenie zmenilo ideálnu krásu harmonizujúcu so skutočnosťou na skutočnosť, a to dokázala, vysvetlila renesančná teória literatúry a umenia. Táto teória pozostávala z troch zložiek: z obnovenej klasickej rétoriky, z Platónovho ideálu krásy, ako aj z teórie mizezy v Aristotelovej poetike. Tieto základné zložky sa formovali do harmonickej jednoty v teoretických dielach päťdesiatych rokov 16. stor., najmä v prácach Fracastora, Robortella a mladého Varchiho. Kým však tieto diela vyšli na svetlo božie, rozplynula sa už veľká utópia renesancie: harmónia človeka a sveta, prírody a umenia, pravdy a krásy. V druhej polovici 16. storočia sa z rozpadu, rozkladu estetickej syntézy renesancie vytvorila estetika a poetika manierizmu, ktorá — zároveň deformujúc a odvážne obnovujúc — bránila a strážila základné ideály renesancie, princíp krásy, tvorby, slobody. Ale proti nej sa vytvoril a časom triumfoval dogmaticky aristotelovský, klasicistický a protireformáciou podporovaný „oficiálny“ estetický smer, ktorý pripravoval pôdu barokovému umeniu a teórii umenia.

Osobitné prvky estetiky manierizmu, črty odchyľujúce sa od klasickej renesančnej teórie sa postupne vyvinuli počnúc šesťdesiatymi rokmi 16. storočia. V tomto procese hral mimoriadne dôležitú úlohu pisateľ tragédií a literárny kritik Giambattista Giraldi-Cinzio, ktorý bránil právo básnickej obnovy a uplatňovanie aristotelovskej poetiky nie čo do litery, ale čo do zmyslu, ako aj historik umenia a teoretik Giorgio Vasari, ktorý bol najdôležitejším predstaviteľom spirituálneho ideálu krásy, označeného pojmom *grazia* a odchyľujúceho sa od ideálu. Ale ozajstnými systematikmi, sumarizátormi estetiky manierizmu boli Francesco Patrizi, Giovanni Paolo Lomazzo a Giordano Bruno. Patrizimu môžeme byť vďační za poetiku manierizmu, Brunovi za to, že vyvodil konečné estetické dôsledky. Ich práce týkajúce sa teórie literatúry a umenia priviedli do tesnej blízkosti práve tak chronologické, ako aj ideologické hľadiská: všetky vznikli v deväťdesiatych rokoch 16. stor., v duchu renesančnej platónskej tradície a dôsledným odmietaním Aristotela.

Z týchto troch sa v ďalšom zmienim len o literárnom teoretikovi Patrízim (1529—1597), nielen pre obmedzený rozsah tohto článku, ale aj preto, že sa jeho osoba stáva čoraz väčším objavom dnešného výskumu renesancie. Jeho bohaté literárne dedičstvo, ktorého veľká časť ostala v rukopise, výskum ešte doteraz ani len nezmeral. Bol jedným z posledných veľkých polyhistorov renesancie: filozof a prírodovedec; zaoberal sa vojenskou technikou a úpravou vôd práve tak ako filológom a teóriou dejín. V celej jeho činnosti sa tiahne ako červená niť odpor proti dogmám a normám a polemika s aristotelovskou filozofiou. To charakterizuje aj jeho filozofické diela, ktorých súhrnom a vyvrcholením je *Nova de universis philosophia*, vydaná roku 1591 a zakrátko odsúdená inkvizíciou. Ako je známe, o ňu sa opieral Ján Jesenský vo svojom prírodovedeckom diele *Zoroaster*, vydanom roku 1593. Najväčším intelektuálnym dielom Patrízioho však bola monumentálna poetika napísaná v deväťdesiatych rokoch 16. storočia.

Z diela, rozpočítaného na desať zväzkov, vyšli tlačou r. 1586 len dva zväzky: *La decia historiale* a *La decia disputata*. Prvý je vlastne literárnohistorický, keďže Patrízio buduje svoje teoretické závery na historickom materiáli. Žiaľ, jeho práca zahrnuje iba gréckych a latinských básnikov, ale ich výpočet a charakteristika predstihuje z hľadiska úplnosti a metodickosti všetky predošlé literárnohistorické pokusy. Po lexikálnom uvedení básnikov v chronologickom poradí ich rozličným spôsobom klasifikuje, analyzuje básnický materiál, systematicku antickej poézie podáva z hľadiska tematiky a formy, ako aj podľa príležitostných básní a prednášateľov. V tomto rámci nielenže vytvára pozoruhodnú historickú syntézu, ale zároveň sa stáva aj priekopníkom sociológie literatúry. Všetko to je však preňho len prostriedok a sleduje iba ten cieľ, aby sa „na základe týchto prác dala poznať osobnosť básnika, jeho pôvodné povolanie, jeho skutočné a osobitné ciele, skutočné a podstatné formy jeho poézie a prostriedky vedúce k ich dokonalosti.“

Na začiatku druhého zväzku Patrízio vyhlasuje, že po historickom prehľade by teraz už bolo na programe zostavenie poetiky, ale keďže „niektoré dokriny, ktoré sú vo veľkom rozpore s pravdou, už veľmi hlboko zapustili korene“, treba najprv očistiť cestu vedúcu k pravde. Preto druhý zväzok zasvätil polemike, systematickému vyvracaniu Aristotelovej *Poetiky* a na nej vybudovanej celej novej poetike literatúry, — preto zväzok pomenoval *La decia disputata*. Hlavným cieľom jeho kritiky je teória imitácie, ale nešetří ani ďalšie tézy antickej filozofa, ktoré odolali času.

Historická kritika videla v Patrízim až do najnovších čias len bystrozrakého posudzovateľa, ktorý — slovami Benedetto Croceho — „vie vzbudzovať pochybnosti, neujde mu nijaká nedôslednosť, vie rúcať, ale nevie stavať.“ Ďalšie, konštruktívne časti jeho poetiky ostali neznáme a o ich existencii vieme len odvtedy, čo neúnavný Paul Oskar Kristeller r. 1949 našiel rukopis jeho ďalších dielov pochádzajúcich z rokov 1586—1587. (Zdá sa, že tri posledné nikdy nenapísal.) O obsahu rukopisov podal prvé presné informácie Bernard Weinberg (1561), ale neprejavil veľa pochopenia pre autora. Danilo Aguzzi Barbagli uverejnil v modernom kritickom vydaní (1969—1971) text všetkých siedmich zachovaných častí diela *Della Poetica*. Takto sa Patrízioho veľké dielo stalo vlastne prístupným až v našich dňoch a až teraz ho možno študovať.

Spomedzi črt, charakteristických pre Patrízioho manierizmus, treba predo všetkým vyzdvihnúť tú zvláštnosť jeho metódy, že v rozpore so všeobecnou

zvyklostou nevychádza z existujúcich teórií, z ich predpokladaných právd, ale „z praxe básnikov“ (uso dei poeti) a z toho vyplývajúcej skúsenosti. Podobne si počínal aj Vasari pri písaní dejín umenia, ibaže on systematicky neusporiadal svoje teoretické závery a nemusel čeliť takým autoritám ako Patrizi. Patrizi však bol nútený každú dôležitejšiu tézu aristotelovskej poetiky konfrontovať s historickým materiálom a tak dokázať, že „prax básnikov“ tézu nepotvrďuje alebo len sčasti, respektíve že téza je v súlade iba s praxou určitých básnikov. Takto hodnotí napríklad názory vzťahujúce sa na náučné a zábavné poslanie poézie. V súvisi s aristotelovskou tézou, že veci treba znázorňovať také, aké by mali byť — ako to vysvetľuje „mudrlantský“ (sacente) Scaligero — opytuje sa, či Homér formoval Achilla ako bezúhonného rytiera, a či znázornil Agamemnona a ostatných vodcov podľa šablóny „dobrého kráľa a dobrého pastiera národov“. Potom uvažujúc o hrdinoch známych epických diel, až po Tassovho Goffreda, opovážil by sa odporúčať ako vzor jedného jediného, hrdinu takmer bezvýznamného Curziovho rytierskeho eposu Gonzaga (1583) Fidamanteho pre jeho rytierske cnosti, mravnosť a vernosť v láske. Čo sa však týka kochania v poézii, ktoré pokladá najmä Castelvetro, tento „ostrozraký analyzátor“ (aguto spositore), za pravé poslanie poézie, odvoláva sa na to, že poézia mala sprvu prorocký, rituálny charakter, prekvitala na posvätných miestach, na začiatku nahrádzala aj filozofiu a len oveľa neskôr sa vyvinuli aj jej zábavné žánre. Jednou z hlavných síl Patriziho argumentácie je, že sa opiera o úplný historický materiál, kým aristotelovská poetika a jej komentátori počítali väčšinou len s hrdinským eposom a drámou. Hoci epike venuje aj Patrizi vážnu pozornosť, jednako pri vývoji jeho estetiky, stavajúcej sa proti imitácii, hrala rozhodujúcu úlohu skutočnosť, že bral do úvahy neepické (nie rozprávačské a dramatické) žánre.

Spôsob myslenia, opierajúci sa o skúsenosť a rozum, nestavia Patriziho proti jednej alebo druhej autorite, ale proti princípu autority vôbec. Keď je to potrebné, nie je výnimkou ani Platón, ktorého si váži väčšmi ako hocikoho iného, lebo „filozofia je láska k pravde a nie — aby sme tak povedali — alebo platonizmus, alebo aristotelizmus“. Hoci jeho teória má až do konca platónske základy, nie je ochotný uprednostniť ani Platóna, keď ide o „pravdu“, aj voči nemu zaujíma kritický postoj; aj v jeho tézach nachádza protirečenia a dvojzmyselnosti, tak ako v Aristotelových. Pre jeho postoj je príznačné, čo pri jednej príležitosti vraví k poznámke svätého Bazila o Homérovi: „Hoci vo väčších veciach sme ochotní veriť Bazilovi, tomuto veľkému mužovi, v tejto profánnej veci, ktorá nemá nič spoločné ani s vierou, ani so spásou ... nech sa nám dovolí dať mu za pravdu, len keď pozná dôkazy.“ Dôkazy sú teda preňho rozhodujúce, keď skúma závery veľkých predchodcov. Kým ostatní autori poetiky tej doby sa usilujú o čo najsprávnejšie objasnenie, vysvetlenie Aristotelových téz alebo téz inej autority, Patrizi hľadá to, čo podopiera ich pravdivosť. Keď napríklad bráni oprávnenosť neepickej poézie a vyčíta Aristotelovi, že bol proti nej, volá: „Ale z akých príčin a s akými argumentmi? Bezpochyby s nijakými, iba s vlastnými vyhláseniami, pričom ich vôbec nikdy nedokázal.“

Jeho odmietavé stanovisko voči autoritám ho postavilo takmer proti všetkým súčasníkom, ktorí „veria oveľa radšej autoritám ako faktom a rozumu“; Aristotela pokladajú za svojho vodcu (duce); jeho vyhlásenia prijímajú ako oraculum; a preto sa o literárnych otázkach nevyjadrujú ako ozajstní sudcovia, nie

ako filozofi, ale ako tyrani. Preto sa ani s Tassom nevie zhodnúť, lebo Tasso — ako píše — chce svoje stanovisko podopierať takými Aristotelovými tézami, ktoré samy potrebujú, aby boli dokázané. Nesmieme si, pravda, myslieť, že by teoretici, ktorých súdi Patrizi, len opakovali tézy antických klasikov. Taký Castelvetro, Tasso a ostatní smelo razia nové cesty, no svoje pôvodné pozorovania — ako humanisti vôbec — rozvíjajú pod ochranou starých autorít a odvolávajú sa na ne. Naproti tomu vytrezvenie z krízy renesancie a skúsenosti z nej nechali v mnohých predstaviteľoch manierizmu dozrieť poznaniu, že antickí mudrci nedávajú dostačujúcu odpoveď na otázky sveta, a preto sa v nich treba orientovať samostatne, bez určitých opôr. Medzi nich patrí aj Patrizi, ktorý si je toho plne vedomý a hrdo sa odvoláva na originalitu svojho učenia, na to, že základné tézy svojej poetiky vytvoril z vlastných síl. S charakteristickou predstavou manieristov chcel by vyvieť čitateľov „zo slepého labyrintu“ (cieco labirinto), objavujúc podstatné zvláštnosti poézie, ktoré možno nájsť vo všetkých básnických dielach každej doby a ktoré sa vzťahujú len na poéziu.

Objasnenie zvláštností vymedzených Patrízim je najúčelnejšie začať autorovou koncepciou príčiny, cieľa a podstaty poézie. Čo sa týka príčin alebo správnejšie pohnútok, väčšinou preberá všeobecnú koncepciu založenú na Aristotelovi, podľa ktorej pri zrode básnickej tvorby hrá úlohu *furor*, t. j. vnuknutie božského pôvodu, posadnutosť; *natura*, čiže ľudská povaha, sklon; a *ars*, znalosť umenia. *Furoru* však pripisuje podstatne význačnejšiu, kým *arsu* oveľa menej významnú úlohu, ba dokonca znalosť umenia ani nepokladá za nevyhnutnú, veď podľa jeho vedomia najprvšia *ars poetica* vznikla 900 rokov po zrode gréckeho básnictva, aj po Homérovi až o 600 rokov. A viacerí básnici aj spo medzi najväčších tvorili vynikajúce diela, hoci nepoznali pravidlá básnického umenia. Preto pokladá za potrebné brať do úvahy štvrtú pohnútku, dôležitejšiu ako *ars*, a tou je *sapientia*, to znamená vedenie, múdrosť, bohatstvo vedeckých poznatkov, čo jasne ukazuje, že sa v literatúre manierizmu prejavovali vedecké ideály.

Cieľ poézie vidí Patrizi — čo je vlastne pokračovanie predošlých úvah manieristov — vo vytvorení *obdivuhodného* (*mirabile*). Nepopiera, že mnohé básnické diela poučujú, v iných sa človek môže kochať; toto sú však len vedľajšie, druhotné ciele, ktoré sú sčasti charakteristické aj pre nebásnické diela a sčasti nie sú v každej poézii. Preto za jediný, výlučný a univerzálny cieľ poézie vyhlasuje *obdivuhodné*, respektíve vzbudenie *obdivu*. Toto *obdivuhodné* nie je však nič iné ako zmiešanie, pospájanie, vzájomná hra logických rovin *uveriteľného* a *neuveriteľného*. „Z obidvoch — píše — má *obdivuhodné* zásadne základ v *neuveriteľnom*; uveriteľné, ktoré ho predchádza, sprevádza alebo nasleduje, však oplodňuje, zapaľuje *obdivuhodné*, dáva mu život a podobu.“ Kým *obdivuhodné* je v samom diele, a preto ho možno pokladať za vnútorný cieľ, *obdiv* (*meraviglia*) ako vonkajší cieľ prebýva v psychike človeka, ktorý prijíma báseň. V rámci pozoruhodného psychologického rozboru potom Patrizi konštatuje, že *obdiv* alebo *čudovanie* nepatrí ani do rozumovej, ani do citovej sféry, ale že tvorí vlastné hnutie jedného z týchto dvoch duševných efektov. Alebo je nositeľom rozumových pohybov, pričom odzbrojuje citovú sféru, núti ju k poľnosti, alebo je prostriedkom sprisahania citových efektov, aby zvrhla rozum z trónu. *Čudovanie*, ako samostatný faktor umiestený medzi rozumovými a citovými silami, vytvára teda podľa Patriziho tú oblasť duše, ktorá prijíma účinnok

básnického diela a sprostredkuje ho jedným alebo druhým alebo obidvoma smermi. Bez ohľadu na to, či sú naše závery správne, je Patriziho neodškriepiteľnou zásluhou, že sa prvý pokúsil určiť duševný proces, v ktorom sa uplatňuje vplyv estetická sui generis.

Teória, ktorú Patrizi vyslovil o ciele poézie, už od počiatku vylučuje vidieť podstatu poézie v imitácii. Namiesto napodobňovania, dnes by sme povedali zrkadlenia, zdôrazňuje tvorivý charakter poézie, suverénnu tvoriteľskú tvár básnika; báseň pokladá za *výrobok* (facitura), básnika za *tvorca* (facitore). Básnik práve tak stvorí, vytvorí, uskutoční, vyhotoví svoj výtvar, tvorbu, ako boh, príroda a remeselník. Práve tak je schopný stvoríť niečo z ničoho ako boh, z malého zrnka vytvorí úrodu ako príroda a zmeniť formu látky ako remeselník. A keďže spája tvorivú metódu všetkých troch, básnik je najdokonalejší, „najobdivuhodnejší tvorca“ (meravigliossimo facitore), ktorého diela, výtvary, výrobky môžu tiež byť len obdivuhodné.

Takáto koncepcia básnika a poézie si vyžiadala celkom inak poňať aj predmet a hranice poézie, ako bolo vo zvyku v poetikách zostavených v šapajách Aristotelových. Podľa Patriziho môže byť predmetom poézie práve tak božská, prírodná či ľudská téma a na tomto poli je neprípustné akékoľvek obmedzovanie. Aj čo sa týka teórie imitácie, je práve to jedna z jeho hlavných námietok, že imitácia obmedzuje tematiku poézie. Keďže imitovať možno len akciu, vášeň a charakter, práve najvznešenejšie a najumnejšie témy by zaviazli mimo literatúry. Jeho stanovisko dobre objasňuje polemika, ktorú viedol o Homérovi a Empedoklovi. Aristoteles totiž vylúčil z okruhu poézie kozmogonickú náučnú báseň sicílskeho prírodného filozofa napriek jej veršovanej forme, lebo na rozdiel od Homéra neobsahuje imitáciu nijakého deja. Podľa Patriziho však dej, akcia, rozprávanie vôbec nepatrí medzi nevyhnutné zvláštnosti poézie, ba čo viac z hľadiska témy treba práve Empedoklov básnický výtvar vyzdvihnúť nad Homéra. Lebo kým jedno dielo Homéra (*Ilias*) opisuje iba „hnev istého kniežata proti kráľovi a jeho bolesť nad smrťou priateľa“, druhé (*Odyssea*) „dve cesty dvoch ithackých pánikov, otca a syna“, dielo toho druhého obsahuje „najvznešenejšiu udalosť stvorenia sveta“. Práve tak proti aristotelovským komentátorom, najmä proti Castelvetrovi, obhajuje eposy Lucana, Silia Italica a ďalších, ktorých kritizovali, že namiesto vymyslených rozprávok zveršovali vierohodné historické udalosti, obhajuje aj Danteho, ktorému vyčítali, že do poézie zamiešal vedu, najmä astrológiu. Zo všetkého tohto vysvitá postoj Patriziho (respektíve manierizmu vôbec) namierený proti krásnej literatúre. Aristoteles svojou teóriou tzv. mimezy umožnil odlúčenie literatúry patriacej v dnešnom zmysle do umeleckej sféry, pričom na tejto základnej pravde nič nezmenili jednostrannosti a deformácie jeho komentátorov. Patrizi nemal nijaký zmysel pre takéto vysvetľovanie otázky, hrdinskú báseň nepokladal za bližšiu k podstate poézie ako náučnú báseň, a poviedku napísanú v próze, ktorú Aristoteles — hľadiac na jej podstatu — správne zaradil do jedného tábora s veršovanou epikou, vyháňa z ríše *poézie*. Kým proti jednej krajnosti bojuje za uznanie Danteho vznešene vedeckého diela, sám hádže Heliodorove, Apuleiove romány, Boccacciove novely do jedného vreca s Demostenovými rečami čiže s dielami, ktoré patria do oblasti rétoriky.

Keby sme však z Patriziho úvah vyčítali len to, že imitácia, vymyslený predmet, nie je podľa neho potrebný k poézii, a veršovaná forma je nevyhnutná,

jeho stanovisko by sme celkom zjednodušili a nechápali by sme ho správne. Za kritérium poézie nepokladá veršovanú formu, ale to, aby sa určitá téma, nech je to hocičo, podávala „osobitými básnickými prostriedkami“. Na súhrnné označenie tohto postupu používa ťažko vysvetliteľné slovo *finzione*, pod ktorým rozumie danie formy, preformovanie, prepodstatnenie. Jeho vlastnými slovami to „nie je nič iné ako niečomu dať od pôvodného odchodnú formu, zovňajšok, čiže novú alebo obnovenú formu.“ Za prvý krok pohybu od pôvodného, obyčajného po obdivuhodné pokladá Patrizi „preformovanú reč“ (*parlare finto*), čiže viazanú, veršovanú formu, pričom treba zároveň preformovať aj význam slov a utvoriť trópy, metafory. Preformovanie hovoreného, obsahu, možno ďakovať básnickej vynachádzavosti (*poetica invenzione*); jej výsledkom je *concetto*. Preto môže Patrizi povedať, že „básnik má byť v *concettách* a v slovách uskutocňovateľom *obdivuhodného*.“

Básnická metóda podľa Patriziho teda znamená vytvorenie novej, *obdivuhodnej* formy rečovej, slovnej a obsahovej, a to pomocou preformovania na veršovanú formu, metafory a *concettá*. Jasnosť pôvodného významu slov a nejasnosť prenesených významov ako zmes vierohodného a neuveriteľného zmení *obdivuhodné* do veršovanej reči, čiže do jazyka vzdialeného od každodenného, do jazyka cudzieho skutočnosti. Takisto je to aj s *concettami*, nositeľmi *obdivuhodného*, a to v dôsledku toho, že básnická invencia spája veci od seba vzdialené. To všetko spolu umožňuje, aby každý prvok básnickej skladby bol enigmatičký, čiže, aby sa „uplatnil svetlý a tmavý, chápaný a nepochopený“ tón a to rovnako v reči, v slovách, v *concettách*, v poviedke. *Obdivuhodné* ako cieľ básnickej formy takto prenikne všetky časti básne a stane sa jej najvlastnejším prejavom.

Z Patriziho poetiky sa dá napokon vyčítať vedecký, intelektuálny, rafinovaný, tajomný, nejasnosťou ohromujúci a len postupne sa vyjasňujúci, podstatu umele zastierajúci, pre vnímavých pripravený ideál poézie. Súčasníci nemohli čítať jeho poučky, a preto ani nemohli na ne vplývať, nám však poskytli kľúč k pochopeniu. Lebo Patrizi v podstate teoreticky koncipoval, formoval ako systém svojej poetiky to, čo sa manieristickí básnici usilovali uskutočniť v praxi. Hoci vývin literatúry v ďalších storočiach nepotvrdil Patriziho predstavy a skôr sa uberal podľa smerníc „tyranov“ nasledujúcich Aristotela, predsa si zaslúži obdiv dôslednosť, erudícia a originalita myšlienok, s ktorou vytvoril svoju opozičnú teóriu literatúry. Hlásaním slobody témy, myšlienky a formy spracovania, odmietaním pravidiel, ktoré obmedzujú básnickú tvorbu, odmietaním autorít stal sa však v nejednom smere priekopníkom poňatia literatúry romanizmu, ba ešte skôr moderných smerov.

Prel.: A. Engelmann