

K otázce „marinismu“ v české barokní poezii

Jiří Pelán

I.

Alexandr Stich připomněl opakovaně upozornění Václava Černého na souvislost některých textů českého básnického baroka s italským marinismem (ČERNÝ 1996b: 204n.) a vyslovil přání, aby tomuto upozornění byla věnována větší pozornost (STICH 1996a: 453; STICH 1996b: 429). Tento příspěvek chce být pouze pokusem o schematický náčrt této problematiky.

Černého upozornění na styčné body mezi českou básnickou produkcí a fenoménem italského marinismu je velice střízlivé, a tuto střízlivost je třeba pokládat za zásadní direktivu při úvahách o českém „marinismu“. Černý právem varuje, abychom se „naprosto“ nepokoušeli „vykombinovat, vykonstruovat nějaký přímý a určitými osobnostmi a díly doložený vliv marinismu a Mariniho na naši poezii“, a zdůrazňuje, že marinismus byl české kultuře zprostředkován „a petite monnaie“, jako módní vlna, která dokonce přesáhla oblast literárního výrazu a stala se přísadou životního stylu. Hlavním médiem, jehož prostřednictvím se k nám tento „italianismus“ dostal, byla „alamódová“ subkultura, v níž byl marinismus transformován v německém a zejména rakouském prostředí.¹

Černý také vytkl základní texty, v nichž lze ohlasy takto transformovaného marinismu – vedle řady jiných ohlasů – hledat. Spatřuje prvky tohoto rozptýlené

¹ Do „alamódových“ souvislostí zařadil Rosova *Lypirona* již Čeněk ZIBRT úvodem ke své edici této skladby (1911: 190). Styčné body mezi *Sborníčkem Anny Vitanovské* a Rosovým *Lypironem* a německou „alamódovou“ poezií popsal Josef HRABÁK (1968: 15nn.). Do německé oblasti pronikaly románské vlivy z Francie a na rakouském jihu bezprostředně z Itálie. Že se tyto vlivy přenášely i do tvorby v českém jazyce, je vzhledem k bilingvistu vzdělaneckých vrstev nesporné; latinsko-italské etymologie lexika vztahujícího se k ideovému komplexu „milostné dvornosti“ byly vesměs naprosto průhledně zprostředkovány němčinou (srov. ČERNÝ 1996b: 198nn.). – Hypoteticky lze však uvažovat ještě o jednom zprostředkovatelském kanálu. Už Mario PRAZ upozornil v dodnes inspirativním hesle *Secentismo* v *Enciclopedia italiana* (1936: 275), že z Marina čerpali také jezuitští latinští básníci, „kteří umění epigramu pojednávali s důmyslem vyškoleným ve škole kazuistiky, dvojího významu a homiletiky: Bernard van Bauhuysen, Baudouin Cabilliau, Charles Malapert, François Remond, Maximilian van der Sandt, Jakob Bidermann atd.; básníci, jejichž latinská díla (epigramy, epištoly, hymny, emblemata atd.) se poté rozšířila na severu Evropy a měla značný vliv na básníky v národních jazycích.“ Vztah české barokní poezie k latinské poezii marinovské inspirace nebyl dosud studován.

² Na tomto místě se sluší připomenout, že termín „marinismus“, jakkoli pevně fixovaný v literárněvědné terminologii, zdaleka není snadno definovatelný. Je to jeden z těch přibližných termínů, které mají nespornou pragmatickou funkčnost, ale analyticky jsou téměř neuchopitelné. Běžně označuje onu poetiku, v níž je tvorba ohromující formální hrou a jejímiž klíčovými pojmy jsou „argutezza“, „metafora“, „conceito“. Z tohoto pohledu jsou pak s marinismem srovnatelné takové kulturní fenomény jako španělský gongorismus a kulteranismus, francouzská preciozita nebo anglická metafyzická poezie. Geneticky lze však svázat s marinismem pouze francouzskou preciozitu, ostatní směry jsou značně autonomní. Jejich blízkost vyvstává až zpětně, nahlížíme-li na ně prizmatem barokní básnické teorie, která dodatečně poměrně jednotným způsobem kodifikovala zdaleka ne jednotnou básnickou praxi. V zásadě neřešitelná je rovněž otázka, zda marinismem rozumět tvorbu Marinovu, nebo jeho souputníků a epigonů, nebo nerozlišeně obojí. Lze k tomu pouze dodat, že bez Marina by nebylo „marinismu“, ale Marino, básník podivuhodného talentu a originality, rozhodně získá na významu, je-li uvažován mimo „marinismus“. K takovému pohledu vybízí především monumentální edice Marina eposu *Adone*, již pořídil Giovanni Pozzi (I-II, Milano, Mondadori 1976; 2. vyd. Milano, Adelphi 1988). Český materiál neumožňuje brát na tyto skutečnosti dostatečný zřetel: o marinismu tu lze hovořit pouze jako o poetice, jejíž kontury vykreslila více dodatečná estetická reflexe než texty samotné.

ho marinismu ve *Sborníčku Anny Vitanovské* (1631), ve skladbách Michnových (*Česká mariánská muzika* 1647, *Loutna česká* 1653, *Svatoroční muzika* 1661) a v *Discursu Lypirona* (1651) Václava Jana Rosy. S marinismem literárně fixovaným se naše baroko setkalo teprve prostřednictvím Friedricha Speea v *Kadlinského Zdoroslavíčku* (1665) (ČERNÝ 1996a: 353; ČERNÝ 1996b: 187–188).

Jak zřejmo, konfrontace italského marinismu² a jeho velmi odlehklých a značně složitě zprostředkovaných českých dozvuků předem neslibuje žádné příliš hmatatelné výsledky a hrozí nejen samoučelností, ale i zmatením literárněhistorických pojmů. Nelze tu doložit žádné přímé genetické vazby (narozdíl například od Polska, kde byl přeložen nejen Tassův *Osvobozený Jeruzalém*, jak připomíná Černý, ale i Marinův *Adone*, jak dodává Stich) a lze uvažovat pouze o souvislostech typologických. Na druhé straně právě typologické srovnání italské a české básnické teorie a praxe v daném období nemusí být zcela bez užitku: může zpřesnit naši představu o této problematice a může také napomoci k vyznačení zřetelnějších kontur specifického charakteru českého básnického baroka.

II.

Marinismus je fenomén, který vyplňuje celé italské 17. století. Giambattista Marino sice zemřel v roce 1625 a zanechal dílo, v němž byla nová poetika už zcela hotova, v jeho stopách však působily desítky epigonů. V rámci století měl sice marinismus své odpůrce (Chiabrera, Testi), z odstupu je však zřejmé, že jejich alternativní poetiky byly jen poněkud vágním výrazem klasicizujících nálad a že i tito „antimarinisté“ ve skutečnosti byli spíše souputníky než protichůdci marinistické „arte nuova“.³

Italská literární historiografie vcelku právem kladla rovnítko mezi pojem *marinismo* a *secentismo* (= barokní kultura 17. stol. vůbec), mnohem méně oprávněně však inklinovala (a dosud inklinuje) k tomu, aby stejné rovnítko bylo položeno mezi pojmy *secentismo* a *barocco*. Z italské barokní kultury se tak tradičně vylučoval zjev Tassův, který byl buď nazírán jako reprezentant závěrečné fáze renesance, nebo se pro něho zřizovala zvláštní příhrádka „manýrismu“ jakožto přechodné stylové kategorie. Z evropského (a komparatistického) pohledu je však klíčovou osobností italského baroka právě Tasso, v jehož díle je nejvýmluvněji demonstrován rozpad renesančního antropocentrismu a barokní obrat k nadosobním jistotám. Právě Tasso opouští mravní lhotejnost vrcholné renesance a svazuje hrdiny svého *Osvobozeného Jeruzaléma* s jasnou opozicí mravního kladu a záporu, pravdy a bludu, takže se jejich životy hrouť v ustavičném sváru touhy a povinnosti („piacere“ kontra „dovere“) a jejich patetické vášně jsou odsouzeny k permanentní frustraci.

Teprve zapojením Tassa do celkového obrazu italského baroka jsme také schopni zaznamenat vnitřní dynamiku tohoto období: Marino a marinisté totiž přetvářejí tassovské dědictví tím, že rezignují na jeho „obsahy“ (přičemž se např. tassovský trýznivý erotismus znovu stává galantním dobrodružstvím a tělesnost je znovu odproblematicována)⁴ a hlavní zájem přesouvají do oblasti „formy“. Nekla-

³ Srov. GETTO 1969: 125nn.

⁴ To ještě ovšem neznamená bezobsažnost a naprostou ztrátu hodnotových orientací, jak je to někdy vnímáno; Marinův hédonismus není zcela bezproblémový.

dou si již přitom omezení, která svazovala klasicizující petrarkismus předchozího století: vkus je pro ně cosi velmi subjektivně cítěného, co musí nanejvýš vycházet vstříc zálibám doby (Marino v dopise básníku Girolamu Pretimu: „la vera regola [...] è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo“⁵). Jediným příkazem je udivovat formální vynalézavostí (okřídlené jsou tři verše z jednoho z Marinových výsměšných sonetů proti jeho rivalu na turínském dvoře Karla Emanuela I. janovskému básníku Gasparu Murtolovi: „E' del poeta il fin la meraviglia / (parlo del eccellente, e non del goffo): / chi non sa far stupir, vada a la striglia“⁶). Hlavním prostředkem vyvolávání údivu je metaforizace básnického sdělení, ustavičná transpozice tematických prvků do obrazného řádu. Jak píše Marino v jiném dopise, je třeba být „odvážný při vytváření metafor“, „essere ardito nei traslati“: „Questo appunto è il modo di poetare che piace oggidì al secolo vivente, siccome salsamente titilla le orecchie dei lettori colla bizzaria delle novità, tuttoché alquanto pericoloso; e questo è parimenti lo stile che io non nego essere secondo il mio genio. Chi vuol piacersi ai morti che non sentono, piacciasi, io per me vo' piacere ai vivi che sentono.“⁷

Tento posun nalezne výraz v poetikách italského baroka, zásadně ovlivněných právě marinovskou praxí.⁸ Z nich lze také jednoznačněji než z básnických textů vyčíst negativa i pozitiva tohoto posunu. Poezie je v nich definitivně uměním krásně a vynalézavě klamat. Nové poetiky se obracejí především proti principu imitace, tak důležitému pro klasicistické básnictví, a třebaže se nadále odvolávají na Aristotela, příznačně zdůrazňují proti autoritě vzorů požadavek originality. Pokud jde o vlastní aristotelovskou inspiraci, východiskem již pro ně není *Poetika*, jak tomu bylo v klasicistickém cinquecentu, ale mnohem techničtější *Rétorika*. Poezie má především ohromovat a nejvyšším básnickým darem musí být „acutezza“ či „argutezza“, ostrovtip, dovedné vyhledávání a rozvíjení obrazů, sblížení vzdáleného a odkrývání nečekaných podobností v nepodobném.

Barokní poetiky, usilující teoreticky osvětlit změnu, již básnictví prošlo, se začínají objevovat od sklonku 30. let 17. stol. Objevují se téměř současně v Itálii a ve Španělsku (Matteo PEREGRINI, *Trattato delle acutezze*, 1639; Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, 1642; Sforza PALLAVICINI, *Trattato del dialogo e dello stile*, 1646) a jsou si pozoruhodně ideově i terminologicky blízké. Nejkomplexnější a nejpozoruhodnější poetikou italského baroka je *Il canocchiale aristotelico* (Aris-

⁵ Al signor Gierolamo Preti, Neapol, 1624: „skutečným pravidlem [...] je umět včas a na pravém místě pravidla porušovat a vycházet tak vstříc současným zvyklostem a vkusu století“. Cit. podle FERRERO 1954: 32.

⁶ *Fischiate* XXXIII, v. 9–11 (FERRERO 1954: 627): „Básnickovým cílem je vzbuzovat úžas / (hovořím o vynikajícím básníku, a ne nemotorném veršotepci): / kdo neumí ohromovat, ať jde hřebelcovat koně.“

⁷ Citováno podle CABEENA (1904: 24–29): „Toto je totiž způsob básnění, jaký se líbí dnes, v dnešním století, neboť byt' je poněkud riskantní, pikantně lechtá uši čtenářů nezvyklostí nových věcí; a to je také onen styl, který – nijak to nepopírám – je mi nejvíce pochuti. Kdo se chce líbit mrtvým, kteří už neslyší, ať si poslouží; co se mne týče, chci se líbit živým, kteří slyší.“

⁸ Srov. GOLENIŠČEV-KUTUZOV (1969: 325): „Barokní teorie vznikla jako zobecnění zkušenosti, již poskytla už existující literatura.“ – Srov. rovněž BATTISTINI-RAIMONDI (1984: 145): „Jako potvrzení soudržnosti systému se hned po prvních třech desetiletích století – během nichž Marino a antimarinisté šíří a hájí své myšlenky v dosud přiležitostných formách listů, předmluv, prohlášení či humanistických pamfletů – potřeba méně labilních parametrů, jež by vnesly řád do domnělé a pranýřované anarchie, projeví vytvářením poetik, které jako kodifikace *post factum* spíše rozpracovávají už fungující kánony, než by podněcovaly vznik nových...“

totelský dalekohled, 1654) Emanuela Tesaura (1591–1675).⁹ Tesauro promýšlel svůj systém od konce dvacátých let (*Idea delle perfette imprese*, psáno mezi 1622–1629), obrovitý, sedmisetstránkový korpus jeho *Cannocchiale* přináší definitivní systemizaci.

U Tesaura – jako u citovaných teoretiků – je básnictví definitivně vyvázáno z jakýchkoli pragmatických a morálních souvislostí a představuje svět sám pro sebe. Vládne mu *argutezza* (ostrovtip), „un divin parto dell’ingegno“, „vestigio della divinità nell’animo umano“ a „gran madre d’ogni ingegnoso concetto“.¹⁰ Ostrovtip je v podstatě schopnost zmnožovat významy, odkazovat za doslovné významy k významům metaforickým a alegorickým. Takto vymezena, působnost ostrovtipu nezná hranic: není jen výsadou řečnictví a básnictví (*argutia verborum*, „argutezza lapidaria“), ale náleží také malířství a sochařství (*argutia operum*, „argutezza simbolica“). Souvislost je tu zřejmá: „siccome le metafore sono immagini, così le immagini son metafore“.¹¹ V umění emblemů a impres *verbum a figura* na vytváření symbolického plánu vzájemně spolupracují. Znakovost ovšem není jen výsadou slovesného a výtvarného umění, ale je rovněž charakteristickou možností pohybu (*azione*) a gesta (*cenno*), a může se tedy bohatě rozvinout v umění pantomimickém (TESAURO 1670: 14, 23, 55, 731). Pod praporem latentní symboličnosti veškerého umění je tak u TESAURA teoretizován typický barokní synkretismus uměleckých druhů: všechny jsou vhodným materiálem pro znakové operace ostrovtipu a mohou se mezi sebou volně kombinovat (*argutiae compositae*) (TESAURO 1670: 39nn.). Ostrovtip se ovšem může přelít i za hranice umění a ozdobit půvabem běžný společenský rozhovor („argutezza“ je „piacevolissimo condimento della civil conversazione“¹²). Na hře významů, již ostrovtip organizuje, se podílejí například i turnaje, zahradní slavnosti nebo maškarní bály (TESAURO 1670: 55nn., 731n.). Tesauro tedy rovněž bere na vědomí, že nová estetika již zasáhla i formy společenského chování.

Novosti této estetiky si je Tesauro – podobně jako před ním Gracián – dobře vědom. Již úvodem konstatuje, že je nesnadné poučit se o ostrovtipu u klasiků, neboť „quei medesimi autori che sapean comporre argutamente, non sapean che fosse argutezza“.¹³ Teoreticky tento pojem vůbec nebyl adekvátně uchopen: sám Cicero, pro něhož bylo snadnější „il parlare arguto che aprir bocca“,¹⁴ nakonec mylně soudí, že učitelkou ostrovtipu je příroda, a nikoli umění. Tesauro, ozbrojen Aristotelovou *Rétorikou*, však trvá na tom, že ostrovtip je výlučně duchovní mohutností a tedy čímsi, co stojí nad samotnou přírodou (sám Bůh byl první „poeta e arguto favellatore“,¹⁵ když promlouval ve svatém Písmu k lidem a andělům rozmanitými

⁹ Cituji podle 5. vydání: TESAURO 1670. – K novodobému vydání zatím nedošlo, výbor pořídil Ezio RAIMONDI pro antologii *Trattatisti e narratori italiani del Seicento*, Milano-Napoli, Ricciardi 1960. – Tesaurovo dílo připomněl B. CROCE, viz *I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián* (1899), in: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell’estetica italiana*, Bari, Laterza 1909. Nověji: Ezio RAIMONDI, *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*, Firenze, Olschi 1961; Pierantonio FRARE, *Preliminari ad una lettura del «Cannocchiale aristotelico»*, in: *Testo* 1989, č. 17, str. 32–64; týž, *Il «Cannocchiale aristotelico»: da retorica della letteratura a letteratura della retorica*, in: *Studi secenteschi* XXXII/1992, str. 33–63.

¹⁰ TESAURO (1670: 1): „božský plod ducha“, „stopa božství v duši člověka“, „velká matka všech důvtipných *concetti*“.

¹¹ TESAURO (1670: 12): „jako jsou metafory obrazy, jsou i obrazy metaforami“.

¹² TESAURO (1670: 1): „nanejvýš líbezný kořen společenského hovoru“.

¹³ TESAURO (1670: 2): „oni autoři, kteří uměli psát ostrovtipně, zároveň neměli tušení, že ostrovtipně píší“.

¹⁴ TESAURO (1670: 2): „mluvit ostrovtipně než otevřít ústa“.

¹⁵ TESAURO (1670: 59): „básník a ostrovtipný řečník“.

heroickými impresami). Ostrovtip je takto především souborem technických postupů, jejichž úkolem je vytvářet umělé, znakové reality.

Třebaže je Tesauro dokonale obeznámen s klasickou kulturou – sám je autorem řady latinských děl – a své teze ilustruje stovkami příkladů z latinských autorů, jeho kniha míří mimo humanistickou tradici a jednoznačně má sloužit především současným italským básníkům: „Non piaccia alle Muse che i soli 'ngegni italiani sian cotanto ingrati alla propria madre; che sdegnino fidar gli suoi concetti ad una lingua sì naturale, sì bella e sì capace di ogni concinnità e argutezza.“¹⁶ Důkaz o vhodnosti italštiny pro cíle nové poetiky spatřuje Tesauro především v poezii a próze Marinově: jako ukázkou ostrovtipné poezie cituje jeden Marinův epigram a jako ukázkou ostrovtipné prózy cituje velkolepě nadnesený panegyrik, jímž týž Marino dedikoval své *Dicerie sacre* papeži Pavlu V. (TESAURO 1670: 245–247), přičemž příznačně dodává, že tato jedna jediná Marinova stránka vydá za celou knihu, ne-li za dvě.

Slova, jež má ostrovtipný autor volit, mohou být dvojího druhu. Jistěže si může posloužit těmi, jež najde u nejlepších autorů (*parole proprie*) (TESAURO 1670: 247n.), jak to doporučovali klasicisté 16. století. Může však také vyhledávat slova zvláštní (*parole pellegrine*), slova, jež sice ještě označují předměty „senza velo di metafora“¹⁷ – a nejsou tedy autentickým plodem ostrovtipu –, ale nechybí jim půvab novosti.

Pro Tesaura je jednoznačně hodno chvály právě užívání slov nezvyklých: archaismů (*parole prische*), barbarismů (*parole forestiere*), odvážných, ba násilných odvozenin (*parole derivate*, „quelle cioè che [...] da un vocabulo usitato e proprio, grammaticalmente si piegano fuor dell'uso commune; ma non fuori della ragione“¹⁸) či slov rozmanitě deformovaných, ať již krácením, nastavováním či vnitřními změnami (*parole mutate*). Zvláště lze básníkům doporučit slova složená (*parole composite*), neboť „in esse la feracità dell'ingegno ti fa travedere inferimenti miraculosi di sostanze fra loro incompatibili“¹⁹ (jsou metaforami v malém), a neologismy (*parole finte*, kde může být příkladem Plautus, Boccaccio a zejména Dante, který vymyslel citoslovce „cricch“ pro zvuk praskajícího ledu a rýmoval je se záhadným toponymem „Tambernicch“). Všechny tyto lexikální bizarnosti jsou pro Tesaura znakem pravé výmluvnosti: „perché la novità [...] genera maraviglia: la maraviglia diletto: il diletto, applauso.“²⁰ Pásus je významný zejména v souvislosti se stesky nad „úpadkem“ barokního jazyka: tento „úpadek“ je, jak zřejmo, teoreticky fundován.

Jádrem Tesaurova spisu je výklad o metafoře. Kapitola, která se zabývá touto problematikou, je nadepsána *Trattato della metafora* a zabírá více než dvě stě stran. Ve srovnání s metaforou všechny ostatní figury ztrácejí lesk. V metafoře nachází lidský důmysl nejpřiměřenější pole působnosti, „peroché se l'ingegno con-

¹⁶ TESAURO (1670: 244): „Nedopusťte, Múzy, aby pouze italští duchové byli natolik nevďeční vůči vlastní matce, že by pohrdavě odmítali světit své představy tak přirozené a tak krásné řeči, schopné veškeré lahodnosti a ostrovtipnosti.“

¹⁷ TESAURO (1670: 249): „bez závoje metafory“.

¹⁸ TESAURO (1670: 256): „to jest taková slova, která [...], vycházejíce ze slova užívaného a *náležitého*, jsou gramaticky v rozporu s běžným územ; ne však v rozporu s rozumem“.

¹⁹ TESAURO (1670: 261): „v nich ti dává veleplodný duch zahlédnout zázračné prolínání navzájem neslučitelných podstat“.

²⁰ TESAURO (1670: 250): „neboť novost [...] rodí údiv: údiv libost: libost potlesk“.

siste [...] nel ligare insieme le remote e separate notioni degli propositi obietti, questo appunto è l'officio della *metafora* e non di alcun altra figura“.²¹ Ostatní figury vycházejí z gramatiky a dotýkají se pouze povrchu slova: avšak „dove quelle vestono i concetti di parole, questa (tj. metafora) veste le parole medesime di concetti“.²² Metafora u Tesaura pohlcuje všechny „negramatické“ figury: hyperbolu, metonymii, antitézu, přirovnání, dvojsmysl, lakonismus atd. Metafora může mít různé stupně komplexnosti: za prostou metaforou (*metafora semplice*) následuje metafora rozvitá neboli alegorie (*proposition metaforica, metafora continuata, allegoria*) a za ní metaforické výroky vybudované podle pravidel dialektiky (sylogismy), jak je nacházíme například v závěru epigramů (*argomenti metaforici, entimemi urbani, cavillazioni urbane, concetti arguti*). Nelze však zapomínat, že charakter *concetti* – nejkompexnějších a intelektuálně nejnáročnějších „metafor“ – není logický, ale paralogický, neboť hlavní chvála ostrovtipnosti spočívá v tom, že je ve své nejhlubší podstatě „il saper ben mentire“.²³ Dialektiku nikterak nelze směřovat s rétorikou, neboť jejich účel je rozdílný. Tím ovšem Tesauro nechce říci, že by dialektika stála nad rétorikou, naopak: „la cavillazione urbana ha per iscopo di rallegrar l'animo degli uditori con la piacevolezza, senza ingombro del vero: ma la cavillazione dialettica ha per fine di corromper quasi prestigiosamente l'intendimento de' disputanti con la falsità“.²⁴ Jeho úvahy o metafoře, opřené o Aristotela a zároveň mocně napojené Platonem a Plotinem, tak vyúsťují v hedonismus, který není prost sebevědomí a důstojnosti.

Tento hedonismus, nabízející ideově nezátíženou rozkoš z verbální a intelektuální hry, je vlastním motorem marinismu. Skrovná realita převážně konvenčních (ale i ostentativně neobvyklých) témat je v marinismu, jak už řečeno, permanentně převáděna do obrazného řádu. Původním přínosem marinismu je skutečnost, že jak výchozí termín metaforického vztahu (růže uprostřed zahrady), tak jeho obrazná transpozice (císařovna uprostřed dvora) jsou podány stejně intenzívně a se stejnou smyslovou konkrétností, takže zpravidla dochází k dokonalému prolnutí obou plánů.²⁵ Výstavba básně je takto vysoce artistní operací, usilující o souběžné uspokojení intelektuálních i emocionálních požadavků. Bariéry mezi jednotlivými uměleckými řadami padají: slovo je konfrontováno s výtvarným uměním a chce samo malovat (tak např. v Marinově souboru *La Galleria*, reflektujícím konkrétní malířská a sochařská díla), verše jsou často psány pro hudbu a chtějí být samy hudbou (eufonické kvality lze doložit téměř na každém Marinově či marinistickém verši²⁶). Čtenáři je nabízeno paralelně potěšení ze smyslové sugesce (pojaté často synesteticky) i potěšení z luštění obrazných souvztažností, jež jsou do textu zašifrovány. To ovšem zároveň znamená, že tato poezie není poezií pro každého, ale

²¹ TESAURO (1670: 266): „neboť jestliže duch spočívá ve schopnosti spojovat vzdálené a rozlišené ideje věcí, pak právě toto je úkolem metafor, ba pouze metafor a žádné jiné figury“.

²² TESAURO (1670: 266): „kde tyto figury odívají *concetti* slovy, tam metafora odívá slova *concetti*“.

²³ TESAURO (1670: 491): „umět dobře lhát“.

²⁴ TESAURO (1670: 493): „ušlechtilé sofisma má za cíl potěšit ducha posluchačů libostí, nezátíženou pravdou; avšak dialektické sofisma má za cíl zpučně zmást falešnými argumenty rozvažovací schopnost disputujících“.

²⁵ MARINO, *L'Adone*, III, oktáva 157. Oktáva je teoreticky pojednána u TESAURA (1670: 484nn.) jako určitý typ rozvité metafor, v němž jde o propojení doprovodných elementů dvou různých předmětů („una continuazione di circostanze metaforiche, ritratte per ciascuna categoria, da un'altro soggetto proportionato“).

²⁶ MARINO, *L'Adone*, VII, oktáva 1: „Musica e Poesia son due sorelle...“

pro vzdělanou elitu s hlubším kulturním zázemím. Poezie se stává ve značné míře společenskou hrou a jako taková vstupuje do širších, mimoliterárních relací.

III.

O tom, do jaké míry bylo české prostředí schopno recipovat novou estetiku, v jejichž základech ležela marinovská praxe, si lze udělat jistou představu, nahlédneme-li do nejreprezentativnějšího teoretického výkonu 17. století v tomto oboru, do Balbínových *Verisimilia humaniorum disciplinarum* z roku 1666. Toto po všech stránkách pozoruhodné dílo bylo prohlášeno za „nejvýznamnější pokus kodifikace zásad literárního baroka v české literatuře.“²⁷ Srovnáme-li však poetiku Balbínovu s poetikami španělských či italských kodifikátorů nového vkusu, budeme značně opatrnější.

Balbínova práce jistě není dílem staromilce: Balbín je uvážlivý, samostatný v soudech a živě se zajímá o aktuální tendence. Jeho estetické preference jsou však bezpečně zakotveny v klasickém antickém dědictví a v nejmenším nemíní zpochybňovat autoritu klasiků ve jménu ostrovtipného modernismu, jak to činí například Tesaurio.²⁸ Svě příklady sice bere i z autorů pozdní antiky, autorů středolatinských a humanistických, jeho úcta však platí především prověřeným latinským klasikům: „Non sum tam iniquus hodiernis ingeniis, ut existimem neminem hoc saeculo parem antiquis esse posse, sed minori invidiae subjecta res est, *laudare Veteres*. His dedit *ore rotundo Musa loqui*, his scientiarum principatum contulit divinitas; ingenia eorum vellut ex stellis, et sempiternibus ignibus composita, dum stabit orbis, lucebunt.“²⁹ Jako celek se jeho poetika značně přesvědčivě hlásí k názorům, jež v Itálii hlásaly klasicizující poetiky 16. století, vybudované kolem poslušátu imitace starých.³⁰ To, že je plně orientována na latinské písemnictví a chce poskytnout především pravidla pro správné skládání latinských básní, je samozřejmě dáno jejím školským zaměřením, je to ovšem příznačně limitující faktor. Básnická fikce má u Balbína v zásadě v klasicistickém duchu usilovat o pravděpodobnost,³¹ a nikoli vzbuzovat údiv.

Jisté signály změny vkusu nelze samozřejmě u Balbína přehlédnout, jsou naopak zcela zřetelné, nejsou však plně integrovány do klasicistické koncepce celku. Mezi takové signály patří již jeho náklonnost k Lucanovi či Claudianovi, autorům, jejichž poetiky by Curtius charakterizoval jako manýristické.³² Podstatně výrazněj-

²⁷ BOBEK 1932: 27. Srov. též BOBEK 1930 a KUČERA-RAK 1983: 116nn.

²⁸ To konstatuje i BOBEK (1932: 23): „Balbín vzdělaný na nejlepších spisovatelích klasických, pozorující se žalem zanikání tradic pravého klasicismu, je na straně staré rétoriky. V nové, kromě určitých předností, vidí mnoho chyb, neologismy, bombastičnost, nadměru stylistických podivnůstek. Novou rétoriku jmenuje přímo herezí a radí žákům vyhýbat se jí.“ – Podobně HRABÁK (1978: 229 a 231): „Pro své klasicistické zaměření a důslednou obranu humanistických literárních tradic mají trvalé místo v naší latinské literatuře i Balbínovy učebnice... [...] ...Balbín formuloval své teoretické názory na písemnictví z klasicistických pozic.“ – Srov. i PETRŮ 1993: 161.

²⁹ BALBÍN (1701: 150). Český překlad (BALBÍN 1969: 159): „Nejsem tak nespravedliv vůči dnešním talentům, abych se domníval, že se v našem století nikdo nemůže vyrovnat starým, avšak chválit staré je spojeno s menší závistí. Jím dala Múza mluvit okrouhlými ústy, jím udělilo božstvo přední místo ve vědách; jejich talenty, jako by byly složený z hvězd a věčných ohňů, budou zářit, dokud bude stát svět.“

³⁰ Charakteristická je jeho úcta ke Scaligerovi (viz např. BALBÍN 1701: 97; BALBÍN 1969: 106).

³¹ BALBÍN (1701: 90): „...argumentum quod poeta suscepit canendum, si fictum est totum, *verisimile* esse debet, ac probabile“. BALBÍN (1969: 99): „Je-li [látka] veskrze vymyšlená, musí být *pravděpodobná* a přijatelná.“

³² Nepatřili ani k autorům doporučovaným osnovami jezuitských škol. Srov. SVOBODA 1957: 7.

ším signálem barokizujícího posunu je Balbínův zájem o epigram³³ – v této souvislosti se náhle příznačně vynoří i požadavek „nečekané“, tj. údiv vzbuzující ostrovtipnosti³⁴ –, zájem doložený rozsáhlou antologií ostrovtipných výroků ze starých básníků (V, 2, 7). Nejvýznamnější úlitbou nové estetiky je pak kapitola o epitafech, nápisech a elogiích (II, 6) a kapitola o emblemech a impresách (II, 7). Balbín se snaží být těmito dodatky *up to date*, je si ovšem sám vědom toho, že těmito výklady vnáší do svého systému cosi cizorodého: „Erunt fortasse qui mirentur, tam immemorem me fuisse instituti mei, ut *elogia et inscriptiones*, nunc vero etiam emblemata et symbola poesi subjicerem, et doctrinas permiscere ac confundere tentarem, sed mihi veniam ipsius argumenti vicinitas, et cum poesi affinitas impetrabit... [...] ...nihil autem hoc saeculo amator magis, quam acute *elogium* scribere, et *symbolum* concipere.“³⁵

Tuto zálibu, která ostatně není zcela nová (první Alciatova *Emblemata* vyšla v roce 1531), Balbín sdílí – sám vymyšlí nové emblemy –, rozhodně však nečiní z metaforického principu samotnou osu teorie básnictví, jak je tomu například u Tesaura. Metafora nehraje v jeho výkladech žádnou roli. Balbín pouze vyhovuje dobové tendenci zahrnovat pod pojem básnictví i emblematicku, ale nezačleňuje ji do organického systému; přijatý imitační princip mu v tom nutně brání. Balbín je dobře informován: ví, že Italové, Španělé a Francouzi mají velmi mnoho knih o emblemech, a zná i jméno Tesaurovo;³⁶ s lítostí však konstatuje, že sám neměl možnost do nich nahlédnout.

Balbínova poetika patrně dosti příkladně reflektuje způsob, jímž se v naší kultuře 17. století barokizují klasicistická myšlenková schémata. Klasicistická orientace je ovšem silně přítomna i ve vlastní básnické praxi: stačí připomenout soustavnou snahu o vybudování české časoměrné prozodie (Komenský, Rosa). Adopce barokních prvků je sice v dobových básnických textech podobně nesystémová, jako je tomu v Balbínově poetice, ale vše nasvědčuje tomu, že právě obrovitá módní vlna marinismu, od počátku 17. století vítězně táhnoucího Evropou, silně napomáhá jejich konsolidaci.

Velmi schematicky lze postihnout v textech, na něž poukázal Černý, několik tendencí, jež v nějaké míře souvisejí s marinistickým modernismem.

³³ Balbín sám byl autorem sbírky latinských epigramů *Examen melisseum* (poprvé vydáno v Praze 1663; čtvrté, kolínské vydání 1687 čítá 1000 epigramů). – PRAZ (1936: 274) právem vytkl centrální postavení epigramu v barokním žánrovém systému: „V jistém smyslu je možno říci, že sklon k epigramu je patrný ve všech literárních dílech 17. století; a je nepochybné, že *concretistickou* orientaci barokního vkusu silně podpořilo rozšíření *Anthologia graeca*, jejíž popularita se datuje od sklonku 15. století... [...] Záliba v epigramu, v 17. století obecná, využívala takových schémat, jako byla oktáva nebo sonet: v jejich závěru vybuchovala jako ohňostrož. [...] Oktávy Marinova *Adonise* a ještě více oktávy jeho *Vraždění neviňátek* nejsou ničím jiným než antologiemi epigramů, a epigramy jsou i sonety a madrigaly, ať už je jejich autorem Marino nebo italská i cizí marinisté.“

³⁴ BALBÍN (1701: 148): „Illud certissimum habeto: omne prope acumen *inexpectatum* esse debere...“ BALBÍN (1969: 158): „Tolik měj za zcela jisté, že každá ostrovtipnost musí být *neočekávaná*...“

³⁵ BALBÍN 1701: 185–86. BALBÍN (1969: 209): „Snad se budou někteří divit, jak jsem nepamětliv svého předsevzetí, jestliže k výkladu o elogiích nyní přidávám také o emblemech a symbolech; budím tak dojem, jako bych se pokoušel uvádět zmatek do vědního výkladu. Ale dostatečnou omluvou mi bude sama obsahová blízkost a příbuznost s poezií. [...] ...ostatně není v naší době nic oblíbenějšího nežli bystře psát elogii a osnovat symbol.“ – Skvělý rozbor Balbínova pojetí emblemu a impresy, jeho pramenů i jeho vlastní emblematické tvorby podal KONEČNÝ 1993.

³⁶ BALBÍN 1701: 190. BALBÍN 1969: 213. – KONEČNÝ (1993: 168) mimo jiné konstatuje, že Balbín se při svém výkladu emblematicky opíral o „konfesionálně přijatelné a dostupné «klasiky» diskutovaného žánru“, tj. jezuitské teoretiky Nicolase Caussina, Jacoba Masenia a zejména Silvestra Petrasancty.

Také v poezii Rosově a Michnově lze konstatovat typicky marinistické propojení intelektualismu a smyslově zpřívučněné emocionality, jak je tomu v Marinově *Adonisovi* nebo v lyrických útvarech jeho sbírky *La lira*. Intelekt je zainteresován na konstruování (a v rovině čtenáře dešifrování) metaforických a alegorických vztahů, plán obrazné transpozice je pak představen velice názorně a často doslova útočí na všechny čtenářovy smysly. Preferovány jsou přitom obrazy, jež jsou bezprostředně obtěžkány sensuálními a emocionálními konotacemi: určitý výsek z antikizujícího mytologického aparátu, motivovaný především eroticky (Venuše, Kupidu), pastorálně idylická krajina. Autor se takto zároveň legitimuje jako humanisticky vzdělaný profesionál. Smyslové kvality jsou prostředkovány značně bohatým lexikem, usilujícím o nezvyklost a vybranost.

Nejkomplexněji je toto schéma realizováno v Rosově *Discursu Lypirona*. Osnovou skladby je poměrně bohatý alegorický plán, v němž je rozvinut obraz milostné trýzně docházející v závěru vyslyšení (*metafora continuata*). Nářek alegorického hrdiny je zasazen do idylické krajiny „krásného oudolí“. Nevěra a Nestálost předkládají Lypironovi příklady zhoubných účinků lásky, Smělost mu radí ukončit milostné trápení vlastní rukou, Pobožnost a Upřímnost ho od tohoto zoufalého činu odvrátí. Hrdiny se posléze ujme Patientia a vymůže pro něho Venušinu a Kupidovu pomoc. Alegorické prozopopeie umožňují zapojit do hry vedle motivů inspirovaných nejspíše dobovými galantními romány i četné historické či mytologické reminiscence, v nichž může básník uplatnit svou humanistickou erudici. Amorózní tematika pak tuto intelektuální konstrukci oživuje citovým patosem, který si říká o působivé rétoricko-poetické figury (exklamace, apostrofy, řečnické otázky, veršové paralelismy atd.). Jazyk sice nemá brilanci vzdálených románských modelů, ale je lexikálně silně ozvláštněn: nápadné jsou zejména italianismy, upomínající na kulturní sféru, z níž tato poezie vzešla.

Podobné napětí mezi intelektuální konstrukcí a emocionalitou obrazů vyznačuje i skladby Michnovy. Jeho *Loutna česká* se opět opírá o alegorickou osnovu, která tentokrát rozvíjí mystický motiv svatby Duše s Kristem; obrazná složka, těžící z metaforiky *Písně písní* a převádějící toto schéma v milostný dialog, je pak analogicky nadána bohatou emocionální rezonancí.

Již italský marinismus vyznačuje mimo jiné snaha o přesah do sféry společenského života. Tento přesah signalizují samy preferované žánry: epigram (Marinova *La Murtoleide*), elogium. Marinistické básně nejsou jen uzavřenými estetickými světy, jak by se na první pohled mohlo zdát, jsou často velmi adresné a mají fungovat v živém společenském kontextu. Tato společenská účelovost je charakteristická i pro české soubory: Rosův *Lypiron* vznikl jako galantní dar ke jmeninám šlechtěné a vzácné panny Anny Lidmily Kateřiny Benolové, jejíž srdce si chtěl autor naklonit. Sborníček Anny Vitanovské je rovněž takovým darem neznámého ctitele.

Právě toto zapojení poetických výtvorů do konkrétních společenských souvislostí je však zároveň cosi, co český „marinismus“ bezprostředně modifikuje. Marino adresoval své skladby papeži, králi, vysoké aristokracii, významným vzdělancům, umělcům. *Sborníček Anny Vitanovské* a skladba Rosova mají za adresáty vrstvu drobné šlechty nebo měšťanstva, Michnovy skladby jsou určeny všem. Rosovský a michnovský „marinismus“ míří do kulturních sfér, které nutně limitují náročnost alegorizačních postupů a determinují typ emocionality, již básně vyjadřují. Marinistická východiska jsou takto zjednodušena do polohy, v níž se tato po-

etika může setkat s lidovou písní. Zajímavý je v této souvislosti i Hrabákův postřeh, že v některých pasážích Rosova *Lypirona* zaznívá až dikce písně jarmareční (HRABÁK 1968: 66nn.). Také český „marinismus“ – jako celé české baroko – je silně „zlidovělý“. A čím více prostoru v této poezii získávají schematizované emoce písňové tradice (nejvýrazněji ve *Sborníčku Anny Vitanovské*), tím méně prostoru zbývá pro intelektuální konstrukce – pro onen „epigramatický“ concettismus, který hraje v původním italském marinismu tak nepřehlédnutelnou roli.

Literatura

- BALBÍN, Bohuslav: *Verisimilia humaniorum disciplinarum*, Typis Univers. Carolo-Ferdin. in Colleg. Societatis Jesu ad S. Clementem, 3. vyd. Pragae 1701.
 týž: *Nástin humanitních věd*, přel. Bohumil Ryba, Univerzita Karlova, Praha 1969.
- BATTISTINI, Andrea – RAIMONDI Ezio: *Le figure della retorica*, Einaudi, Torino 1984.
- BOBEK, Wladyslaw: *Estetické záujmy a barokové elementy v diele Bohuslava Balbína*, in: Sborník Matice slovenskej 8, 1930, s. 1-17.
 týž: *Bohuslav Balbín*, in: Sborník filosofické fakulty university Komenského v Bratislavě 9, 1932, č. 63 (monografické číslo).
- CABEEN, Charles-W.: *L'influence de Giambattista Marino sur la littérature française*, Hachette, Paris 1904.
- ČERNÝ, Václav: *Generační periodizace českého baroka*, in: Až do předsíně nebes, Mladá fronta – Arkýř, Praha 1996, s. 261-354 (zkrácená citace: 1996a).
 týž: *Michna z Otradovic a Václav Jan Rosa v evropských souvislostech*, in: Až do předsíně nebes, Mladá fronta – Arkýř, Praha 1996, s. 141-215 (zkrácená citace: 1996b).
- FERRERO, Giuseppe Guido (ed.): *Marino e marinisti*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1954.
- GETTO, Giovanni: *Gabriello Chiabrera poeta barocco*, in: Barocco in prosa e in poesia, Rizzoli, Milano 1969, s. 125-162.
- GOLENIŠČEV-KUTUZOV, Ilja Nikolajevič: *Estetika i teorija literatury*, in: XVII vek v mirovom literaturnom razvitii, Nauka, Moskva 1969, s. 325-340.
- HRABÁK, Josef: *Úvod*, in: TICHÁ, Zdeňka (ed.): *Smutní kavaletti o lásce*, Academia, Praha 1968, s. 5-74.
 týž: *Antická a latinská humanistická literatura v Čechách*, in: Antika a česká kultura, Academia, Praha 1978, s. 220-237.
- KONEČNÝ, Luboš: *Bohuslav Balbín a emblematika*, in: POKORNÁ, Zuzana a SVATOŠ, Martin (ed.): *Bohuslav Balbín und die Kultur seiner Zeit in Böhmen*; Böhlau, Köln-Weimar-Wien 1993, s. 165-180.
- KUČERA, Jan P. – RAK, Jiří: *Bohuslav Balbín a jeho místo v české kultuře*, Vyšehrad, Praha 1983.
- PETRŮ, Eduard: *Bohuslav Balbín jako teoretik literatury a literární historik*, in: POKORNÁ, Zuzana a SVATOŠ, Martin (ed.): *Bohuslav Balbín und die Kultur seiner Zeit in Böhmen*; Böhlau, Köln-Weimar-Wien 1993, s. 161-164.
- PAZ, Mario: *Secentismo*, in: Enciclopedia italiana XXXI, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1936, s. 274-276.
- STICH, Alexandr: *O české literatuře starší, zvláště barokní*, in: Česká literatura 44, 1996, č. 5, s. 443-458 (zkrácená citace: 1996a).
 týž: *Václav Černý a (české) baroko*, in: Až do předsíně nebes, Mladá fronta – Arkýř, Praha 1996, s. 413-437 (zkrácená citace: 1996b).
- SVOBODA, Karel: *Antika a česká vzdělanost od obrození do první války světové*, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1957.
- TESAURO, Emanuele: *Il cannocchiale aristotelico o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria e simbolica, esaminata co' principii del Divino*

Aristotele dal Conte e Cavalier Gran Croce D. Emanuele Tesauro, patritio torinese, Bartolomeo Zavatta, Torino 1670.

ZIBRT, Čeněk: *Discursus Lipirona, smutného kavalíra, o lásce r. 1651*, in: *Český lid XX*, 1911, s. 190–196, 233–251, 295–298, 429–439.

Address: doc. PhDr. Jiří Pelán, Kutilova 3063, 143 00 Praha 4; e-mail: pelan@praha1.ff.cuni.cz

Zur Frage des „Marinismus“ in der tschechischen Barockdichtung

Jiří Pelán

Der Verfasser greift auf die von Václav Černý erwähnten Berührungspunkte zwischen einem bestimmten Teil der dichterischen Produktion des böhmischen Barocks (*Sammelband von Anna Vitanovská*, Michna, Rosa) und dem italienischen Marinismus zurück. Er charakterisiert die Praxis des marinistischen Dichtens und vor allem seine theoretische Systematisierung in den nachfolgenden Barockpoetiken (Tesauro). Er sucht nach Spuren dieser neuen Orientierung in Balbíns *Verisimilia* und stellt fest, daß sie zwar vorhanden sind, jedoch nicht in die klassizistische Gesamtkonzeption des Werkes integriert wurden. Ähnlich unsystematisch gestaltet sich auch die Adoption „marinistischer“ Elemente in der einheimischen dichterischen Praxis: in tschechischen Texten begegnen wir zwar z. B. einer typisch marinistischen Kombination von Intellektualismus und Emotionalität in der Konstruktion des metaphorischen Plans, jedoch mangelt es in ihnen an dem nicht weniger typischen epigrammatischen „Concettismus“.

Deutsch von Ivan Dramlitsch