

PROTIS
NAKLADATELSTVÍ

Imitace imitace
Antologie renesanční poezie

EDICE KVADRA – SVAZEK 4.

Imitace

Antologie
renesanční
poezie



imitace

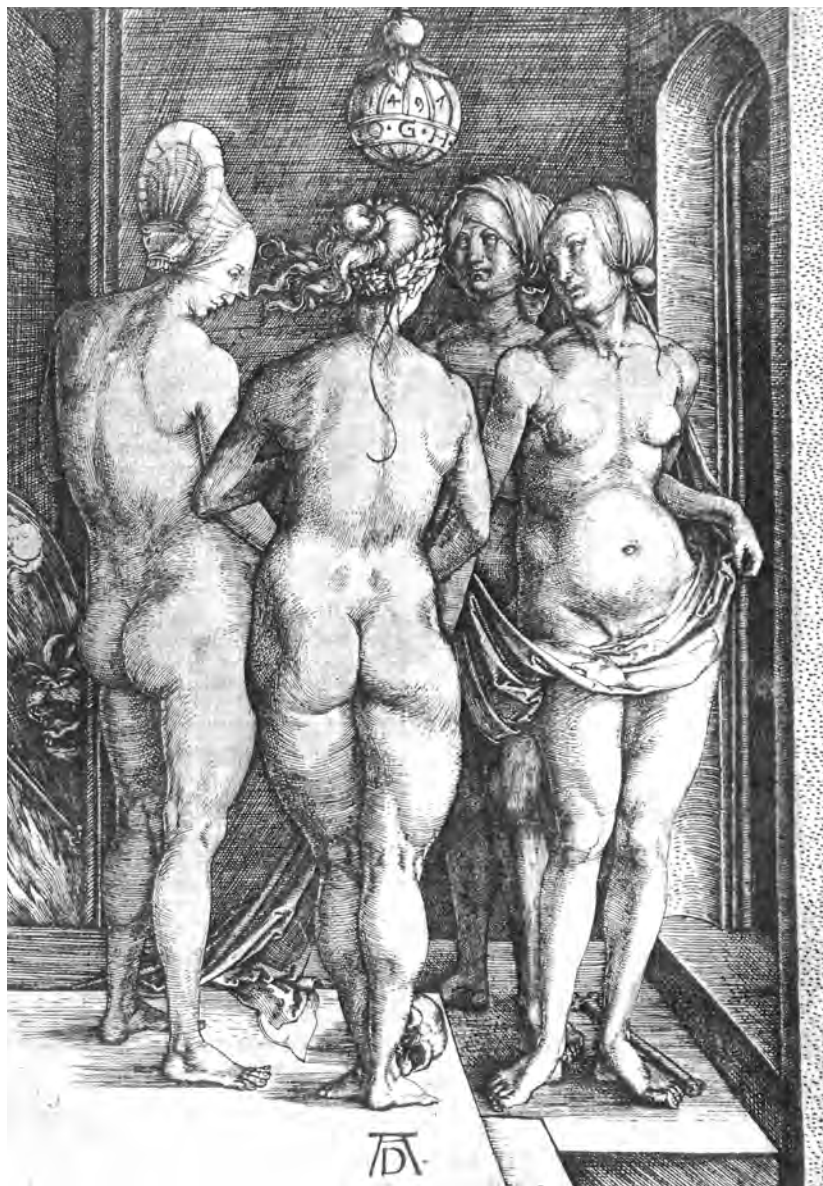
Petrarca, Bembo, Ronsard, Du Bellay, Desportes, Garcilaso a další

Edition © Protis, 2007

Anthology, translation and prologue © Josef Prokop, 2007

Study © Juan A. Sánchez, 2007

ISBN 978-80-7386-020-2



Jak se zdá... aneb předmluva

Jak se zdá, k zrodu uměleckého tvoření přispěly vůbec dvě příčiny, a to přirozené. Neboť předně napodobování jest lidem vrozeno od malička a člověk se od ostatních živých bytostí liší právě tím, že má největší schopnost k napodobování a že se jeho první učení a poznávání děje napodobením. A za druhé přirozeným znakem člověka jest, že si v napodobeninách libuje.

Takhle jasně vyjadřuje zásadní vliv nápodoby na umění Aristoteles v úvodu 4. kapitoly své *Poetiky*. Platon a Sokrates před ním došli k podobným závěrům a je možné, že tato představa byla rozšířena ještě dříve. Aristoteles velmi výstižně formuluje to, co patrně cítí každý z nás i dnes. A sice, že každá umělecká tvorba je pokusem zhmotnit (na plátně, z hlíny či z kamene, z počítačových bitů, z not a rytmu nebo třeba slovy) to, co osobně zažíváme, čeho jsme byli svědky, co jsme pocítili, co vzniklo v naší mysli. Vybavujeme si to jako vzpomínku a snažíme se to znovu vyjádřit, a tedy pomocí obrazu, plastiky, hudby či literatury *napodobit*.

Pozdější autoři se snažili vykládat Aristotelova slova v tom smyslu, že mínil výhradně nápodobu přírody a že je tudíž nelze vztáhnout na nápodobu již existujících uměleckých děl. S tím ale nemohu souhlasit. Protože čím jiným jsou umělecká díla než součástí reality, v níž žijeme? Proto považuji Aristotelova slova za plně platná i pro nápodobu *nápodoby skutečnosti*, tj. nápodobu uměleckých děl.

Aristotelovsky chápána je nápodoba na první pohled chvályhodná činnost, řeknete si jistě. Ale prohlásili byste to také, kdybych vám připomněl, že latinsky

se napodobování řekne *imitatio*, tedy imitace? V našem moderním světě poselém originalitou a novotou je imitování považováno za nedůstojné, směšné, bezduše opakující, nic nového nepřinášející. Ne vždy ale bylo chápáno stejně a tato antologie renesanční poezie je pokusem o obranu básnické imitace jako něčeho přirozeného, tvořivého a dokonce zábavného.

Sestavil jsem ji, protože jsem se domníval, že by pro moderního čtenáře mohlo být zajímavé dostat se pod povrch standardních středoškolských či vysokoškolských znalostí o evropské renesanční literatuře psané v románských jazycích a nahlédnout do tvůrčích mechanismů jejích nejznámějších básníků. Ve vybraných řetězeních imitovaných básní nejde o to stanovovat hodnotu nebo míru „originality“ té které skladby či autora. Antologie chce čtenáři nabídnout hmotný důkaz kolosálně odlišného pojetí předromantické poezie... A také, nepopírám, přivodit mu násobenou rozkoš z četby. Neboť obrazy, metafory, duchaplné výroky jsou v imitovaných básních opakovány znovu a znovu. A znovu a znovu v nás budí nové pocity libosti.

Ptáme-li se po původu imitace u renesančních básníků, budeme se muset obrátit k literární historii. Předně je třeba si uvědomit, že v renesanci má již sám pojem tvůrce-autora jiný obsah. Vládne tu ovzduší naprostého ztotožnění s řádem vesmíru, který byl stvořen Bohem podle přesně daného plánu a který je jakousi knihou, v níž mají smrtelníci číst. Mezi intelektuály je rozšířené učení o platonských idejích, tedy o věčných „esencích“ věcí, jejichž jsou hmotné předměty či abstraktní koncepty pouhým odrazem. Jakoby vesmír byl v podstatě počítačový program, který teprve před našimi smysly „virtuálně zobrazuje“ každý předmět či myšlenku, a my se jich můžeme virtuálně dotýkat. Právě proto jakékoli vytváření „nového“ není ničím jiným než nalezením toho, co bylo už dříve „naprogramováno“. Vše už bylo předem naplánováno a existuje tradice uznávaných auto-



rů, takže dobře umělecky tvořit automaticky znamená „jen“ znovu přetvářet to, co již bylo vytvořeno. Z tohoto důvodu je schopnost imitovat považována možná za nejdůležitější kvalitu básníka, neboť jakékoli tvoření je imitací ideálního modelu, nalézáním původního archetypu.

K imitaci ale podle mého názoru vedou ještě, abych tak řekl, psychologické důvody. Spočívají v samotné podstatě literatury. Již jen to, že někdo napíše literární text ve formě románu, eposu, sonetu či královské oktávy, dokazuje, že četl a zná romány, eposy, sonety nebo královské oktávy. Jak by jinak věděl, že něco takového může existovat? Imituje tedy jejich formu. A je pravděpodobné, že se vzorem žánru mu v mysli utkvěly i slovní obraty, styl, postupy rozvíjení děje, charakteristiky postav atd., které potom vědomě či podvědomě používá, tedy napodobuje.

Tento aspekt myslím stojí u zrodu veškeré literatury (a možná umění obecně). Literatura je snahou o opakování libosti. Budoucí autor k literatuře přistupuje nejprve jako čtenář (či posluchač předčítaného, zpívaného). Je zasažen poetikou slov a obrazů, fantazií tvůrce, smyslem textu vyjadřujícího se i o jeho vlastních pocitech. A zatouží zopakovat svou rozkoš z četby, z duševní interakce s textem. Čte text znovu a znovu, a když se s opakováním intenzita prožitku snižuje, vyhledá buď další podobný text anebo ho chce vytvořit sám. A stává se autorem.

Když ale tvoří, má v mysli či v podvědomí vzor obdivovaného díla a není proto divu, že se některé prvky vzorového díla objeví i v jeho výtvoru. Je to přirozené, jinak by to ani být nemohlo. Literární (obecně umělecká?) imitace je tedy nezbytná a inherentní každému tvoření. Záleží jen na jejím rozsahu. Někdy se omezuje na převzetí žánru a jeho pravidel, jindy jsou napodobovány vypravěčské postupy nebo prostředí, a jindy je vliv modelového díla tak silný, že se autor neubrání podobným formulacím nebo dokonce doslovným citacím. Nejčastěji se to může dít právě v případě poezie, protože poezie je uměním

formulace, volby a kombinace slov a obrazů, které ulpívají v mysli tak silně, že se stávají součástí našeho vlastního jazyka, slovníku, naší vlastní imaginace. Stanou se natolik naší součástí, že si jejich přítomnost ani neuvědomujeme a pokud ano, nedokážeme je potlačit, ani když se o to jako autoři vlastního textu snažíme.

Autorův obdiv k určitému dílu může dokonce dojít tak daleko, kdy bude přesvědčen, že určité myšlenky a pocity nelze vyjádřit lépe, než jak to před ním udělal jeho nedostižný vzor. Co mu zbývá? Co jiného než ho parafrázovat, variovat, drobně modifikovat, imitovat. Zdají-li se Petrarkův verš, obraz či duchaplná formulace natolik dokonalé, že nutně musejí být zhmotněním „věčné ideje“ (onoho útržku kódu naprogramovaného Stvořitelem), co jiného ostatním básníkům zbývá než je napodobovat? Nic dokonalejšího přece neexistuje a existovat nemůže.

Navzdory výše řečenému ale nezapomínejme, že sami renesanční autoři často váhavě přešlapovali mezi obdivnou nápodobou velkých vzorů a touhou po svém vlastním (tedy „originálním“) vyjádření. A mnohdy skutečně nalézají předtím neznámé obrazy, metafory, myšlenky. Jindy však za své básně vydávají skladby, jež věrně přeložili, či kategoricky prohlašují, že nebudou nikoho napodobovat, a nedělají nic jiného. Inu, ne nadarmo stojí jednou nohou na prahu modernity a našich vzorců myšlení.

jp

Poznámka:

Aristotelovu *Poetiku* cituji z překladu Antonína Kříže znovu vydaného nakladatelstvím Rezek v roce 1999. Pasáž je na stranách 342–343.

První setkání

Otevřete-li Petrarkův *Canzoniere* a také „zpěvníky“ dalších básníků, kteří jej napodobují, mezi úvodními skladbami pravděpodobně najdete báseň popisující první setkání básníka se ženou, která bývá inspirací celého souboru. Láska i sbírka básní se otvírají pohledem na andělskou dívku, jejíž krása oslňuje.



Francesco Petrarca
Sonet III

*Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo factore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.*

*Tempo non mi pareo da far riparo
contra colpi d'Amor: però m'andai
secur, senza sospetto; onde i miei guai
nel commune dolor s'incominciaro.*

*Trovommi Amor del tutto disarmato
et aperta la via per gli occhi al core,
che di lagrime son fatti uscio et varco:*

*però al mio parer non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco.*

Francesco Petrarca
Sonet III

Ten den, kdy náhle zbledlo světlo denní,
neb jasem vzplála její vznešenost,
já byl jsem jat, když spatřil jsem ten skvost,
tam kouzlo očí spoutalo mé snění.

Nalehko bral jsem lásky otálení,
proto jsem kráčel obav zcela prost,
a právě tam, snad abych dostal zlost,
má bolest začla a konec jí není.

Když Amor stát mě našel bez obrany
a mé oči až k srdci otevřené,
jak spatřil to, na luk tětivu vázal.

To ale k necti mu je a ne že ne,
když bezbrannému šípy rozkryl rány
a vám, paní, luk ani neukázal.

Pietro Bembo
Sonet XI

*Ove romita e stanca si sedea
quella, in cui sparse ogni suo don natura,
guidommi Amor, e fu ben mia ventura,
che più felice farmi non potea.*

*Raccolta in sè, co' suoi pensier pareo
ch'ella parlasse; ond'io, che tema e cura
non ho mai d'altro, a guisa d'uom che fura,
di paura e di speme tutto ardea.*

*E tanto in quel sembiante ella mi piacque,
che poi per meraviglia oltre pensando,
infinita dolcezza al cor mi nacque;*

*e crebbe alor che 'l bel fianco girando
mi vide, e tinse il viso, e poi non tacque:
„tu pur qui se', ch'io non so come o quando.“*

Pietro Bembo
Sonet XI

Na místo, kde seděla znavená,
ta, jíž všechen půvab Příroda dala,
vedl mě Amor, Štěstěna mně přála,
jen teď vím, co štěstí znamená.

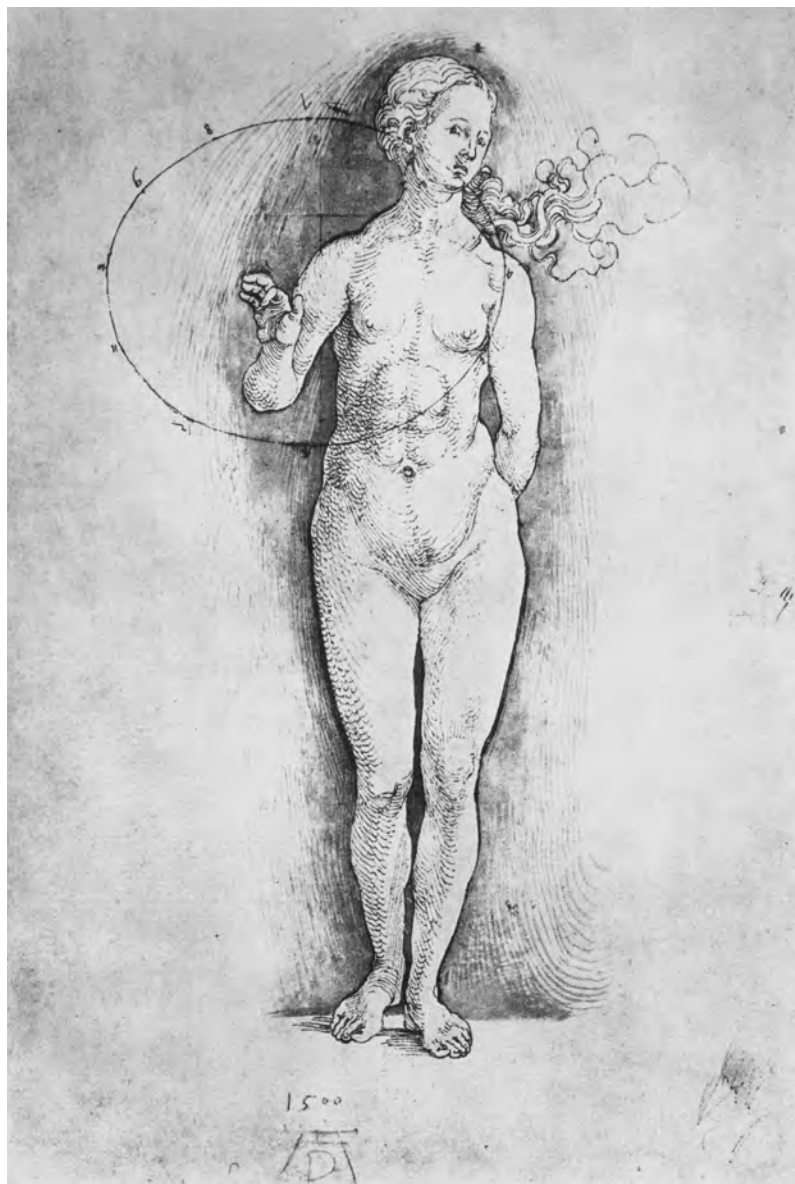
Jak tokem svých myšlenek zmámená
tam pro sebe se sama mluvit zdála,
viděl jsem, jak vzpomínka nenadálá
hned nadějí jí tváře znamená.

A tolik se její líc zdála milá,
že náhle, omámen neznámou touhou,
mi radost sladká srdce naplnila,

však ona napjala svou šíji dlouhou
a dí, jak by se ze sna probudila:
„zde už dlouho jsi, či jen chvíli pouhou?“

Kdybych vás nespatriil

Jak vidno, tento motiv je jakousi obdobou předešlého. Jedná se o tzv. villancico, španělskou sloku, jejíž úvodní trojverší byla patrně lidovými popěvky nebo rčeními, která básníci dále rozvíjeli.



Juan Boscán
Villancico

*Si no os uviera mirado
no penara,
pero tampoco os mirara.*

*Veros harto mal ha sido,
mas no veros peor fuera;
no quedara tan perdido
pero mucho más perdiera.
¿Qué viera aquél que no os viera?
¿Cuál quedara,
señora, si no os mirara?*

Juan Boscán
Villancico

Kdybych nezahléd vaše oči,
šťastně bych žil,
však vás bych nikdy nespatřil.

Že spatřil jsem, mně vzalo klid,
nespatřit, hledím smrti vstříc,
nemusel bych nic ztratit,
ztratil bych však mnohem víc.
Kdo neviděl vás, neviděl nic!
Tak čím bych žil,
paní, kdybych vás nespatřil?

Garcilaso de la Vega
Copla VIII

*Nadi puede ser dichoso,
señora, ni desdichado,
sino que os haya mirado.*

*Porque la gloria de veros
en ese punto se quita
que se piensa mereceros,
así que sin conoceros,
nadi puede ser dichoso,
señora, ni desdichado,
sino que os haya mirado.*

Garcilaso de la Vega
Kopla VIII

Nikdo nemůže šťastný být
či v neštěstí se potácet,
paní, kdo na vás nepohléd.

Protože radost, že vás vidí,
pryč přesně v ten okamžik zmizí,
kdy uvěří, že plody sklídí,
ten, jenž je vašim očím cizí.
Nikdo nemůže šťastný být
či v neštěstí se potácet,
paní, kdo na vás nepohléd.

Srdce pokryl ledem

Básník zná ničivý účinek lásky, a proto se jí chce vyhnout. Avšak ani obalené ledem není jeho srdce v bezpečí.

1514 版



Pietro Bembo
Sonet II

*Io, che già vago e sciolto avea pensato
viver quest'anni, e sì di ghiaccio armarme
che fiamma non potesse omai scaldarme,
avampo tuto e son preso e legato.*

*Giva solo per via, quando de lato
donna scesa dal ciel vidi passarme,
e per mirarla, a piè mi cadder l'arme,
che tenendo, sarei forse campato.*

*Nacque ne l'alma insieme un fero ardore,
che la consuma, e bella mano avinse
catene al collo adamantine e salde.*

*Tal per te sono, e non men pento, Amore,
purchè tu lei, che sì m'accese e strinse,
qualche poco, Signor, legghi e riscalde.*

Pietro Bembo
Sonet II

Já, který chtěl jsem bez vášně a citu,
dožít své roky, srdce pokryl ledem,
abych už nikdy ohněm nebyl sveden,
zde zajat, spoután celý hořím v skrytu.

Ulicí šel jsem za denního svitu,
tu žena jak hvězda na nebi bledém
okolo prošla, ranila mě jedem,
jen řinkot jsem slyšel meče a štítu,

jak na zem mi náhle vypadly z dlaní,
mít je, snad plameni jsem se moh bránit
a řetěz přervat, jímž mě uvěznila.

Však nemohu, nechci, nežehráám na ni,
když i ji, Amore, dokážeš zranit,
aby též žár i s pouty zakusila.

Fernando de Herrera
Sonet III

*Pensé, mas fue engañoso pensamiento,
armar de duro ielo el pecho mío,
porqu'el fuego d'Amor al grave frío
no desatase en nuevo encendimiento.*

*Procuré no rendirm'al mal que siento,
i fue todo mi esfuerço desvarío;
perdí mi libertad, perdí mi brío;
cobré un perpetuo mal, cobré un tormento.*

*El fuego al ielo destempló en tal suerte,
que, gastando su umor, quedó ardor hecho;
i es llama, es fuego todo cuanto espiro.*

*Este incendio no puede darme muerte,
que, cuanto de su fuerça más deshecho,
tanto más de su eterno afán respiro.*

Fernando de Herrera
Sonet III

Myslel jsem, v tom jsem se však hořce zmýlil,
že srdce ozbrojím pokrývkou z ledu,
aby zas Amor, když je bez dohledu,
plamenem dalším tělo nevysílil.

Já snažil se nevzdat, ač žár dost pílil,
pak viděl jsem, že dál to nedovedu,
ztratil jsem svobodu, do pekla jedu,
věčný žal mám jen, víc jsem nedocílil.

Led však tím plamenem tak rychle roztál,
že srdce se v uhel najednou speklo,
je oheň samo a já se v žár nořím,

ne, že bych proto se blíž smrti dostal,
však čím větší oheň, tím větší peklo,
tím jeho plamenem sám více hořím.

Amor řekl: piš!

Prosté vysvětlení, proč vlastně píšeme milostnou poezii? Možná. Povšimněte si, že podobnost obou básní se neomezuje jen na úvodní motiv Amorova nabádání, ale najdeme podobnosti i ve verších „krásné oči... vrátily mi luk a ničivé střely“ u Petrarky a „co řeknou ti její krásné oči“ u Bemba.



Francesco Petrarca
Sonet XCIII

*Piú volte Amor m'avea già detto: Scrivi,
scrivi quel che vedesti in lettere d'oro,
sí come i miei seguaci discoloro,
e'n un momento gli fo morti et vivi.*

*Un tempo fu che'n te stesso'l sentivi,
volgare exemplo a l'amoroso choro;
poi di man mi ti tolse altro lavoro;
ma già ti raggiuns'io mentre fuggivi.*

*E se' begli occhi, ond'io me ti mostrai
et là dove era il mio dolce ridotto
quando ti ruppi al cor tanta durezza,*

*mi rendon l'arco ch'ogni cosa spezza,
forse non avrai sempre il viso asciutto:
ch'í' mi pasco di lagrime, et tu lo sai.*

Francesco Petrarca
Sonet XCIII

„Piš, jen piš,“ mnohokrát mi Amor říkal,
„vykresli bolest zlatým písmem psanou
jako ti, již mou mocí bledí stanou,
jak bych je hned k žití, hned k smrti smýkal.

Před časem ty sám jsi si na to zvykal,
žes jedním z těch tam, kterým slzy kanou,
pak jiná práce držela mě stranou
a tys prchnul, však čas je, abys pykal.

Ty krásné oči, v nichž mě často zříš,
a v kterých září jas mocného ducha,
vrátily mi luk a ničivé střely,

marně se mi bráníš, vzpurný a bdělý,
tvá tvář už nikdy nezůstane suchá,
já slzami se živím, jak už víš.“

Pietro Bembo
Sonet VIII

*Ch'io scriva di costei, ben m'hai tu detto
più volte, Amor; ma ciò, lasso, che vale?
Non ho nè spero aver da salir ale,
terreno incarco a sì celeste obietto.*

*Ella ti scorgerà, ch'ogni imperfetto
desta a virtute, e di stil fosco e frale
potrà per grazia far chiaro immortale,
dandogli forma da sì bel soggetto.*

*Forse non degna me di tanto onore.
Anzi nessun; pur se ti fidi in noi,
esser pò, ch'archo in van sempre non scocchi.*

*Ma che dirò, Signor, prima? che poi?
Quel, ch'io t'ho già di lei scritto nel core,
e quel, che leggerai ne' suoi begli occhi.*

Pietro Bembo
Sonet VIII

„Abych o ní psal, poradils mi, běda!
a zval mě, Amore, k marnému dílu,
nedoufám, že najdu ke vzletu sílu,
když bytost nebeská spáti mi nedá.“

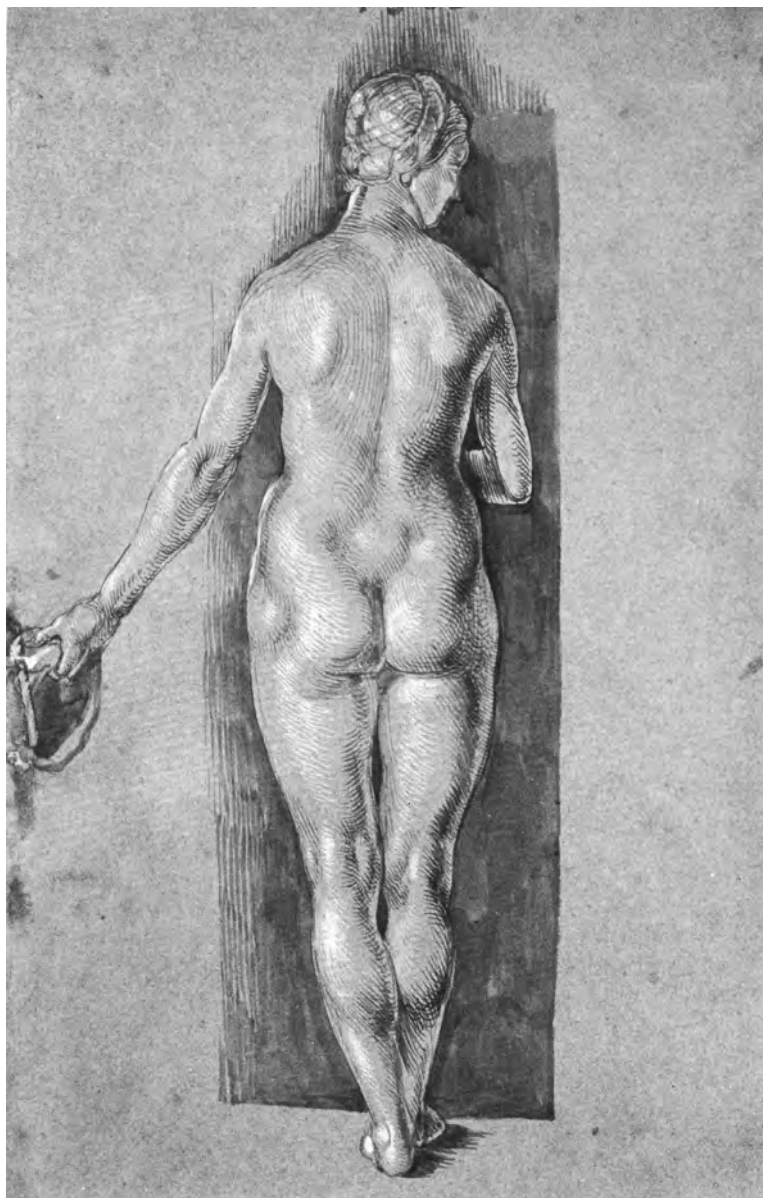
„Pryč odhod' strach, neb dokonalost hledá
to, co nemá ji; a v ponurém stylu
líbezné téma zlatou načne žílu,
jež k oblačným výškám myšlenky zvedá.“

„Taková čest mi vůbec nepřísluší,
radši bych, abys pryč odvrátil zrak,
kéž střely tvé na mě už neútočí.

Však, Pane, čím začít, co říci pak?“
„To, co jsem ti o ní vepsal už v duši
a co řeknou ti její krásné oči.“

Zlatý déšť

Odkazuje k antickému mýtu o Danaé, dceři krále Akrisia z Argu, jemuž věštba předpověděla, že bude zabit vlastním vnukem. Proto podle jedné z verzí příběhu svou dceru uvěznil do věže z bronzu. Po dívce však zatoužil sám Zeus, snesl se k ní v podobě zlatého deště a z jejich spojení se narodil Perseus.



Pierre de Ronsard
Amours de Cassandre, sonet XX

*Ha je voudroy richement jaunissant
En pluye d'or goute à goute descendre
Dans le beau sein de ma belle Cassandre,
Lors qu'en ses yeulx le somme va glissant.*

*Puis je voudroy en toreau blanchissant
Me transformer pour finement la prendre,
Quand en Avril par l'herbe la plus tendre
Elle va fleur mille fleurs ravissant.*

*Je vouldroy bien afin d'aiser ma peine
Estre un Narcisse, et elle une fontaine
Pour m'y plonger une nuict à sejour :*

*Et si voudroy que ceste nuict encore
Durast tousjours sans que jamais l'Aurore
D'un feu nouveau ne ralumast le jour.*

Pierre de Ronsard
Lásky ke Kasandře, sonet XX

Já přál bych si, jako déšť zlatavý,
jenž v kapkách drobných z nebe
na zem padá,
dštít tam, kde řader Kasandřiných vnada
se stkví, když sen jí závoj připraví.

A stejně chtěl bych, co býk bělavý,
přistoupit k ní a obejmout jí záda,
zatímco v dubnu, když je pastva mladá,
na odív květům mládí vystaví.

Přál bych si ještě, neb mé srdce stoná,
Narcisem být, ať pramenem je ona,
v němž noc bych mohl strávit pohroužen.

A chtěl bych, aby ta noc neskončila,
Jitřenka, by se více nezjevila
a novým ohněm nezažehla den.

Bertrand Larada

La Margalida gascoa, sonet LXVII

*Si jou poudey bouleriy riquemens
En gouttes d'or eou leyt de Margualide
Caige la neit, eu punt qu'ey adromide,
Per nou gausa descrouby mous tourmens.*

*Mon Diou labetz que de contentamens,
Haren bet cop ma gran pene adoucide,
Et la doulou de my horabandide
Se troubaré è toutis languimens.*

*Jou bouleriy qu'aquere neit duresse
Un an ou dus, ses que mous esclaresse
Lou bet soreil james ny poc ni prou :*

*Sonque toustem demouresse escurouse,
Tant qu'eou leitet dap la mie amoureuse
Jou cassary louy louy toute doulou.*

Bertrand Larada

Gaskoňská kopretina, sonet LXVII

Ve zlatých kapičkách bych k smrti rád
spadl jak déšť do Markétina lože
za noci ztemnělé na ostří nože,
neb říci vše se bojím odhodlat.

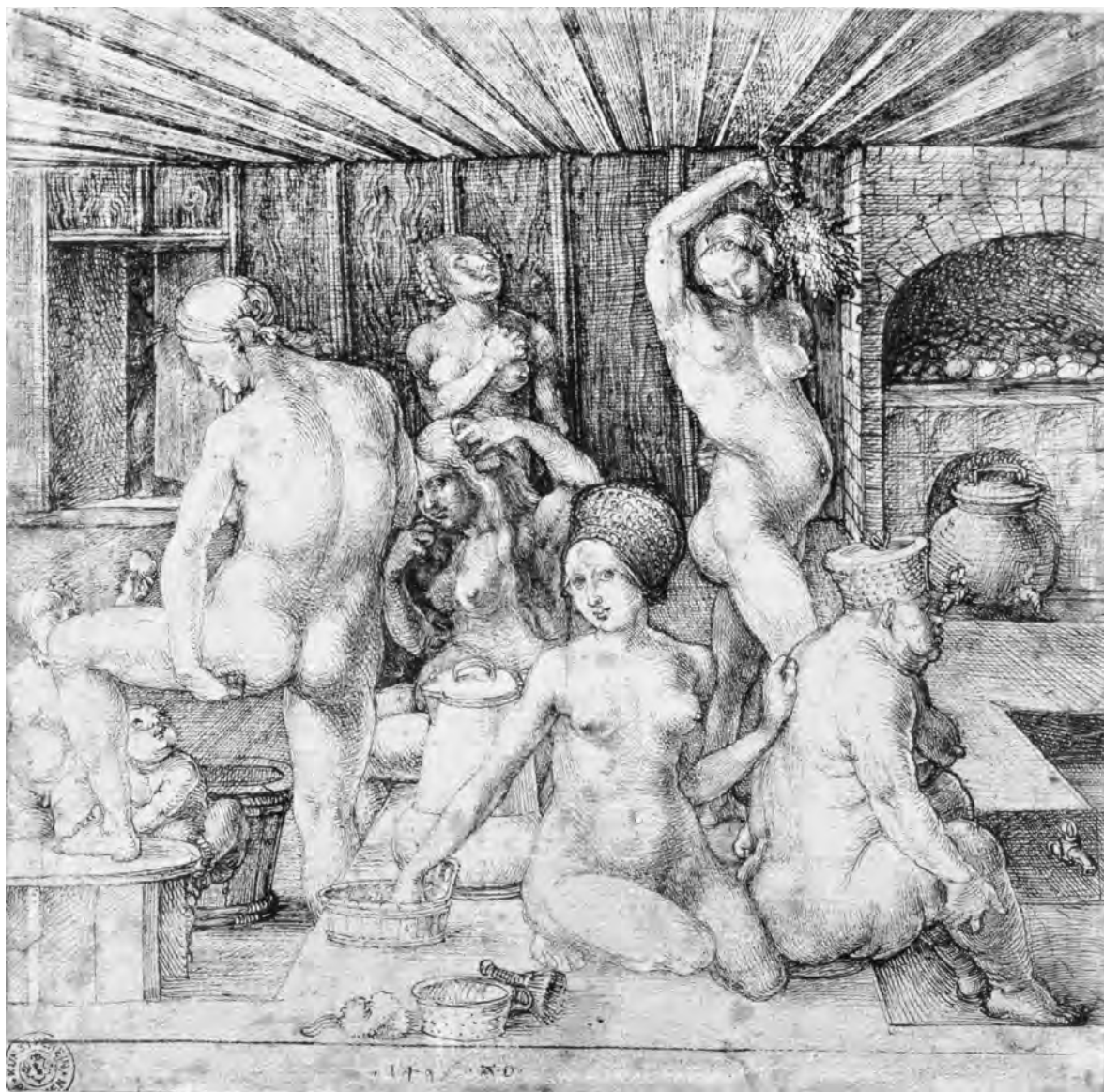
Až sladké radosti zas překonat
pomohou mi smutek, jímž teď jsem zmožen,
až naleznu vykázán pryč, můj Bože,
všechn bol a rovněž vší strasti chlad,

ať potom rok či dva trvá noc tato,
kéž už nic jí ze šera není vzato
jasným sluncem, to velmi bych si přál.

A proto nechť zůstane potemnělá,
zatímco lůžko přijme naše těla,
tak pryč pryč vyženu všechny svůj žal.

Kdo vidět chce

Patrně sám Petrarca se zasloužil o velmi populární úvodní verš, který si jako východisko svých skladeb zvolilo hned několik básníků.



Francesco Petrarca
Sonet CCXLVIII

*Chi vuol veder quantunque pò Natura
e'l Ciel tra noi, venga a mirar costei
ch'è sola un sol, non pur a li occhi mei,
ma al mondo cieco, che vertú non cura;*

*et venga tosto, perché Morte fura
prima i migliori, et lascia star i rei:
questa aspettata al regno delli dèi
cosa bella mortal passa, et non dura.*

*Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute,
ogni bellezza, ogni real costume,
giunti in un corpo con mirabil tempre:*

*allor dirà che mie rime son mute,
l'ingegno offeso dal soverchio lume;
ma se piú tarda, avrà da pianger sempre.*

Francesco Petrarca
Sonet CCXLVIII

Kdo vidět chce, jak se své vlády zhostí
Příroda s Nebem, ať upře zrak na ni,
která se sluncem snese přirovnání,
jak vědí i ti, kteří nectí ctnosti.

Ať spěchá však, neboť Smrt láme kosti
těm nejlepším a těm mizerným straní.
Ve světě, jenž je Smrti vyčkávání,
smrtelná krása žel netrvá dosti.

On sám pak uvidí, bude-li spěchat,
vznešenost její a též ctnost a krásu,
jak se jí v těle s harmonií pojí.

Řekne pak, že mám marných veršů nechat,
neb důvtip zmátla mi velebnost jasů.
Přijde-li pozdě, pak ať se v žal strojí.

Poliziano

„Per Madonna

*Ippolita Leoncina da Prato“,
stanza dalla ballata II*

*Chi vuol veder lo sforzo di natura
venga a veder questo leggiardo viso
d'Ippolita che'l cor cogli occhi fura,
contempli el suo parlar, contempli el riso.
Quand' Ippolita ride onesta e pura,
e' par che si spalanchi el paradiso,
gli angioli al canto suo, senza dimoro,
scendon tutti del cielo a coro a coro.*

Poliziano

„Pro mou paní

Hypolitu Leoncinu da Prato“,
sloka z II. balaty

Kdo vidět chce přírody zdárnou práci,
ať pohlédne, co Hypolitě v tváři
se skví a pro co každý srdce ztrácí,
jak mluví, pozoruj, jak smíchem září,
ač její smích sám mládí nenavrací,
když směje se, v Ráji to hned vaří.
Andělé z kůru na kůr za tou paní
za zpěvu sestoupí a jí se klaní.

Bertrand Larada

Margalide gascoue, sonet I

*Quy bo besé ue gran perseberence,
Quy bo besé un goujat amoureux,
Et sur tous auts un goujat malhurous,
Bengue'm besé, en aura coneichence.*

*Et troubara que be i a diference
De mi Larade au Ronsard balurous;
Car Ronsard houc en l'amour despeitous,
Jou sui toustem armat de pacience.*

*Et jutjara que pauc bau la rason,
Despus qu'om a beugude la pouson,
Qui mous courromp la mes noble partide:*

*Et cresera qu'Amou, lou puchant Diou,
L'hyvouer, l'autom, lou printems, et l'estiou,
M'a constrengut de canta MARGALIDE.*

Bertrand Larada

Gaskoňská kopretina, sonet I

Kdo vidět chce mé v citu vytrvání,
kdo zřít chce, jak hoch láskou zmámený,
byl víc než jiní zklamán od ženy,
ať přijde sem a potřeše mi dlaní.

Pochopí, že je marné srovnávání,
Larada není Ronsard vznešený.
Ronsard byl v lásce pýchou vedený,
v tom mně samému trpělivost brání.

Pozná, že rozum marno uhánět,
když do dna sladký vypijete jed,
jenž srdce zvolna stravuje vám v skrytu.

Pozná, že Amor, nejmocnější snad,
ať vládne slunce žár či zimy chlad
nutí mě opěvat mou Margaritu.

Pierre de Ronsard

*Qui voudra voyr comme un Dieu me surmonte,
Comme il m'assault, comme il se fait vainqueur,
Comme il r'enflamme, et r'englace mon coeur,
Comme il reçoit un honneur de ma honte,*

*Qui voudra voir une jeunesse prompte,
Qui voudra voir un sujet de malheur,
Me vienne lire : il lira ma douleur,
Dont ma Maistresse et Amour ne font conte.*

*Il cognoistra que foible est la raison,
Contre son trait quand sa douce poison
Corrompt le sang, tant le mal nous enchante.*

*Et connoistra que je suis trop heureux
D'estre en mourant nouveau Cygne amoureux,
Qui son obsequé à soy mesme se chante.*

Pierre de Ronsard

Uvidět chceš-li, jak mě překonává
onen bůh a jak mě zas porazí,
jak mě rozpálí a hned přimrazí,
jak mě poníží, čímž sobě čest dává,

že mé mládí se útrap neobává,
znát chceš-li, co můj spánek překazí,
v mých básních čti mučivé obrazy,
o nichž zpráv se mé Paní nedostává.

Poznáš, jak pomálu má rozum sil,
když Amor jedem krev ti osladil,
což prevelmi zhoubné účinky mívá.

Uzříš, že štěstí pro mě znamená
být jako labuť láskou zmámená,
když na pohřbu sama sobě si zpívá.

André du Pré
Sonet II

*Qui bo sabe qu'es aquo que d'aima,
Bengue enta mi he son aprentissatge :
Jou li dirè qu'aco n'es qu'uë ma,
Calme tantos, tantos pleo d'auratge.*

*Aquo's un mau qu'on nou gause blasma,
Ni se fascha que ns'apporte domatge :
Aco's caucoum qu'on nou pot esprimer,
Que sail deus oueils de cauque bet bisatge.*

*Si tu'n bos dounc este plan abertit :
(Lou boun Abat es que Mounge a patit)
L'amou nou's pot pintra per poësies,*

*Ou per lou meings de las coulous qui cau,
Mes per conegue ou soun ben ou soun mau
Cau qu'amourous comme jou soun tu sies.*

André du Pré
Sonet II

Kdo z vás vědět chce, co je milovat,
ať ke mně bez obav do učení dá se.
Dozví se, že lásku má mořem zvat,
jež chvíli klidné, hned se bouří zase.

Ač k tobě zlá, odvážíš se jí lát?
V strachu čekáš, jak zítra zachová se.
Těžko lze slovy v obraz poskládat,
co krásné tváři v očích mihotá se.

O lásce nezískáš rad posledních
(dobrý opat musí být nejdřív mnich)
a nemůžeš ji v básni zobrazit.

Aspoň ne v barvách, jichž by bylo třeba,
chceš-li z ní poznat obě kůrky chleba,
jako já musíš zamilován být.

Pochváleny strasti

Obě skladby začínají nám už známým „Kdo vidět chce...“, ale jejich společným tématem je především pro člověka 21. století možná paradoxní radost z milostného utrpení. Básník pro lásku dobrovolně trpí jako mučedník a toto martyrium lásky přijímá s podobným nadšením jako mučedníci víry, neboť ví, že za něj bude nakonec odměněn. Tento prvek kurtoazní (dvorské) lásky do Evropy patrně přišel z arabské poezie, buď prostřednictvím pyrenejského Al-Andalusu, nebo Palestiny, a do evropské poezie ho první přetlumočili okcitánští trubadúři v 11. až 13. století.

Povšimněme si také, že Dolce opěvovanou milenku nazývá Lidia. To jistě není náhoda. V italštině její jméno zní stejně jako „l'idia“, tj. idea, koncept či myšlenka, středový pojem neoplatonské filozofie, která v Dolceho době vzkvétá (viz předmluvu a závěrečnou studii). Dolceho text je tedy možné chápat buď jako oslavu milenky (skutečné či fiktivní) nebo jako metafyzické opěvání idey, a s ní i božské harmonie světa.



Lodovico Dolce

*Chi vuol veder raccolto in un soggetto
quando si vede in questa, o in altra etate:
quanta il mondo ha vertu, quanta beltate;
miri de la mia Lidia il vago aspetto.*

*Sapra, come in gentil candido petto
faccia albergo pietà con honestate;
come un cor odi et sprezzi libertate
per cagion alta d'immortale effetto.*

*Sapra, si come Amor l'anime fura,
come l'ancide et le risana, et come
dolce è morir et viver in tal modo.*

*Alhor dira: benedette le some,
che premon quel fedele: ond'io ne lodo
le sue bellezze, et l'alta mia ventura.*

Lodovico Dolce

Kdo vidět chtěl by na jediném místě
všechno, co na tomto, na onom světě
krásné je, a všechno, co ctností kvete,
pohlédni Lidii do tváře čisté.

Pochopí, že jí v hloubi uvnitř jistě
poctivost dlí a každý klam ji hněte,
uvidí též, že v každé její větě
věčnost má svoje stálé útočiště.

Pozná, že Amor od Stvoření dosud
zabíjí duše a pak jim vrací zdraví
a že z lásky se život stává stálým.

Tak řekne: jen ten žije život pravý,
kdo pro lásku trpí, a proto chválím
jak její krásu, tak svůj šťastný osud.

Olivier de Magny
Les cent deux sonnets
des Amours de 1553
Sonet XLI

*Qui voudra voir ensemble apertement
ce qui fut onc de grace et gentillesse,
et de beauté, s'en vienne à ma maistresse
la contempler, mais vienne promptement.*

*Voye l'or fin qui si parfaitement,
orne son chef, puis le front que m'adresse,
puis ceste bouche, où la plus grand' richesse
de l'Orient est close exactement.*

*Ces yeux après, les fleches, retz, et flammes,
dequoy Amour blesse, prend et enflamme
les coeurs, hélas, les dolens bien-heureux.*

*Mais si pitié parmy ces saintes graces
il rencontroit, ô sort aventureux!
Un plus grand heur je croy que n'embrasses.*

Olivier de Magny
Sto dva sonety
o lásce (1553)
Sonet XLI

Kdo vidět chce, jak spolu shromážděna
je všechna krása a šarm naší doby,
ať na mou milou a to, co ji zdobí,
přijde pohledět, padnout na kolena.

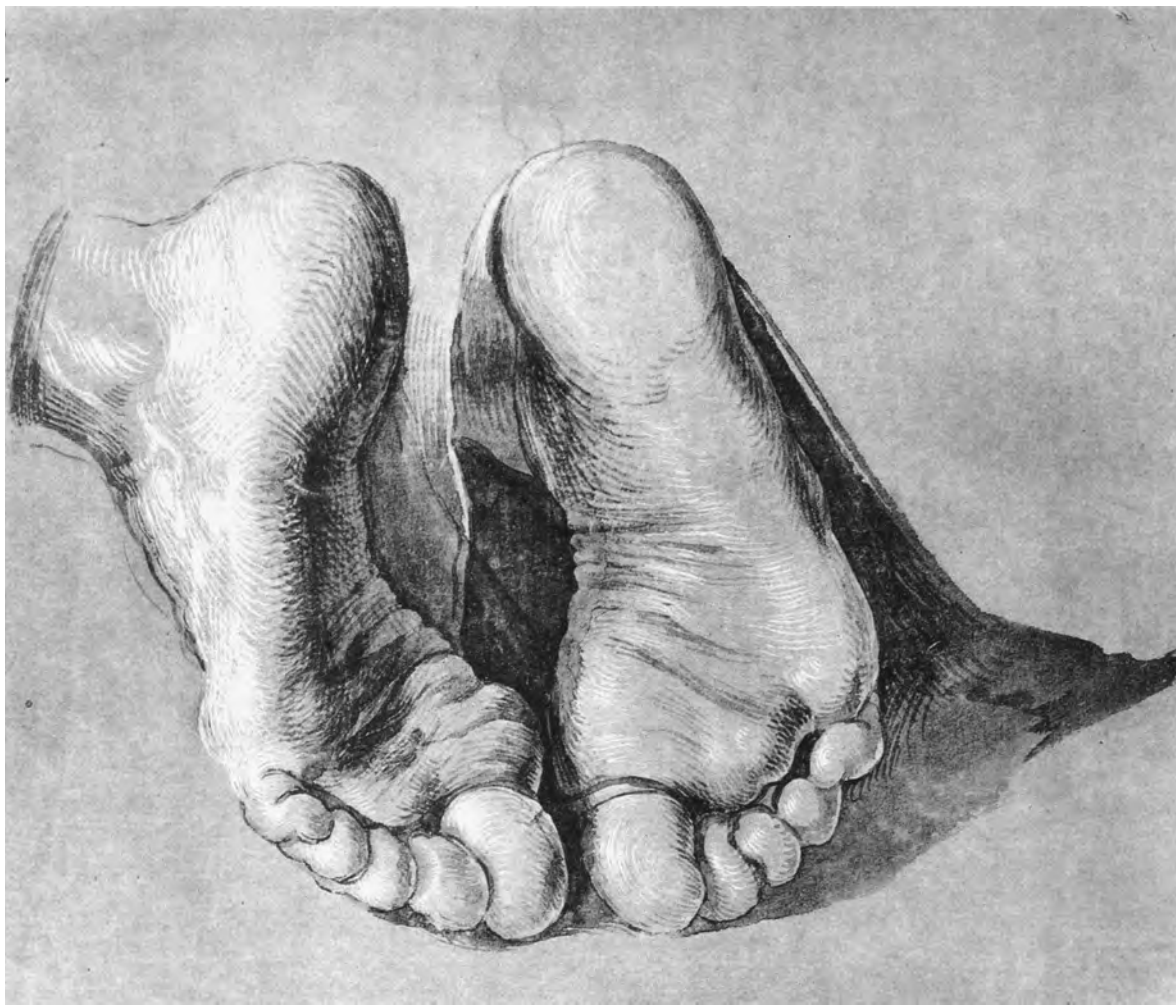
Pozná, že ryzím zlatem ozdobena
je její tvář i čelo bez vši zloby,
uvidí ústa, v nichž – bez obdoby
drahokamů šňůra je uzavřena.

Její oči šíp jsou a síť a žár,
jimiž Amor tak sladce šíří zmar
mezi milenci šťastně trpícími.

Mohl by věřit, že poznal blaho,
však jestli soucit najde mezi nimi,
víc štěstí v životě už nepotká ho.

Kdyby ožil Lýsippos...

Ani nejslavnější antický sochař, malíř či básník nejsou s to zpodobnit dokonalost milované ženy. Na blízkost obou skladeb upozorňuje již francouzský učenec ze 16. století Estienne Pasquier, a sice ve svých *Recherches de la France* (VII, XIV). V dopise Tabourotovi (*Lettres*, VIII, XII) ho komentuje slovy: „Je to sonet, který, jak vás mohu ujistit, byl uloupen jednomu Italovi a dosti věrně přeložen do naší řeči.“



Vincenzo Martelli
Rime di diversi

*Se Lisippo, et Apelle e'l grande Homero,
co'l martel, co i colori e con l'inchiostro,
rendesse il ciel benigno al secol nostro
per aguagliar con le sembianze il vero,*

*potrian con l'arte et col giuditio intero
adombrar forse il bel, ch'a sensi è mostro;
ma l'altra parte no del valor vostro;
che non si può scolpir pur col pensiero.*

*Dunque, i marmi, i color, le pure carte
non cerchin far del ver si bassa fede,
se la bellezza è in voi la minor parte.*

*Et voi con l'honorato et destro piede
seguite il sentier, ch'arriva in parte,
che vieta a morte le più ricche prede.*

Vincenzo Martelli

Kdyby Lýsippos, Apellés a s nimi
i Homér s verši, barvami a dlátem
ožili znovu v našem věku zlatém
a svět vykouzlili obrazy svými,

snad mohli by silami nadlidskými
zpodobit, co znát zrakem lze či hmatem,
však již ne to, co je pod vaším šatem
a myšlence se nedostupným činí.

Tak tedy ať mramor, barvy a ani
listy neničí v chvatu předivokém,
byť všechny pouze vnější kráse straní.

Zatímco vaše duše pevným krokem
spěchá tam, kam Smrt se svým bédováním
nikdy víc nesmí hodit lačným okem.

Joachin Du Bellay
L'Olive, sonet XIX

*Face le ciel (quand il voudra) revivre
Lisippe, Apelle, Homere, que li pris
ont emporté sur tous humains espris
en la statue, au tableau et au livre.*

*Pour en graver, tirer, decrire, en cuyvre,
peinture et vers, ce qu'en vous est compris,
si ne pouroient leur ouvraige entrepris
cyzeau, pinceau ou la plume bien suyvre.*

*Voila, pourquoy ne falt que je souhete
de l'engraveur, du peintre ou du poete,
marteu, couleur ny encre, o ma Déesse!*

*L'art peult errer, la main fault, l'oeil s'ecarte.
De voz beautez mon coeur soit doncq'
sans cesse
le marbre seul, et la table, et la charte.*

Joachin du Bellay
Verše Olívii, sonet XIX

Nechť dnes dík nebesům přestanou spát
Lýsippos, Apellés i Homér znalý,
kteří všechny ostatní překonali
ve verších, v malbě a v úderech dlát.

Však vyrýt, malovat či veršovat,
na plátně, v bronzu či slovy, co halí
do významů vše, váš zjev dokonalý
lze těžko jen, ač bych to tolik rád.

A proto, paní, z rukou odkládám
rydla, barvy a též inkoustu klam,
kterými vás by zobrazit chtěl každý.

Jelikož jste tím nejkrásnějším tvorem,
nechť vaší kráse je jen srdce navždy
papíru svítkem, plátnem i mramorem.

Protiklady lásky

Vršení protikladů je výrazem zmatku v básníkově mysli, který způsobuje láska. Pro mnohé z básníků to však jistě bylo i duchaplné cvičení v rétorice. Vybrané skladby se s určitostí neimitovaly mezi sebou, protože podobné hry s protiklady byly častým básnickým tématem.



Pierre de Ronsard

*Estre indigent et donner tout le sien,
se feindre un ris, avoir le coeur en plainte,
hair le vray, aimer la chose feinte,
posseder tout et ne jouir de rien,*

*estre delivre et trainer son lien,
estre vaillant et couarder de crainte,
vouloir mourir et vivre par contrainte,
et sans profit despendre tout son bien,*

*avoir tousjours pour un servil hommage
la honte au front, en la main le dommage,
a ses pensers, d'un courage hautain,*

*ourdir sans cesse une nouvelle trame,
sont les effets qui logent en mon ame
l'espoir douteux et le tourment certain.*

Pierre de Ronsard

Nemít nic a přec rozdat všechno všem,
předstírat smích a v srdci dusit štkání,
pohrdat pravdou a milovat zdání,
být všeho pán, však moct si užít jen...

Zbaven pout, přec v řetězech uvězněn,
statečně lkát v zbabělém bédování,
hned život, hned smrt mít za velké přání,
utrátit marně, číms byl obdařen.

Otroctvím zaplatit si za svobodu,
na čele hanbu, v rukou jenom škodu,
kde pyšná odvaha už nemá místa.

Spletitost novou bez přestání sprádat,
to vše si musím v mysli uspořádat,
naději pochybnou, však muka jistá.

Lope de Vega

*Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;*

*no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;*

*huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor süave,
olvidar el provecho, amar el daño;*

*creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño:
esto es amor: quien lo probó lo sabe.*

Lope de Vega

Omdlívat, troufat si, zuřivý být,
hrubý i křehký, veselý či plachý,
odvážný, trudný, živý zmírat strachy,
věrný zrádce, zbaběle nevražít.

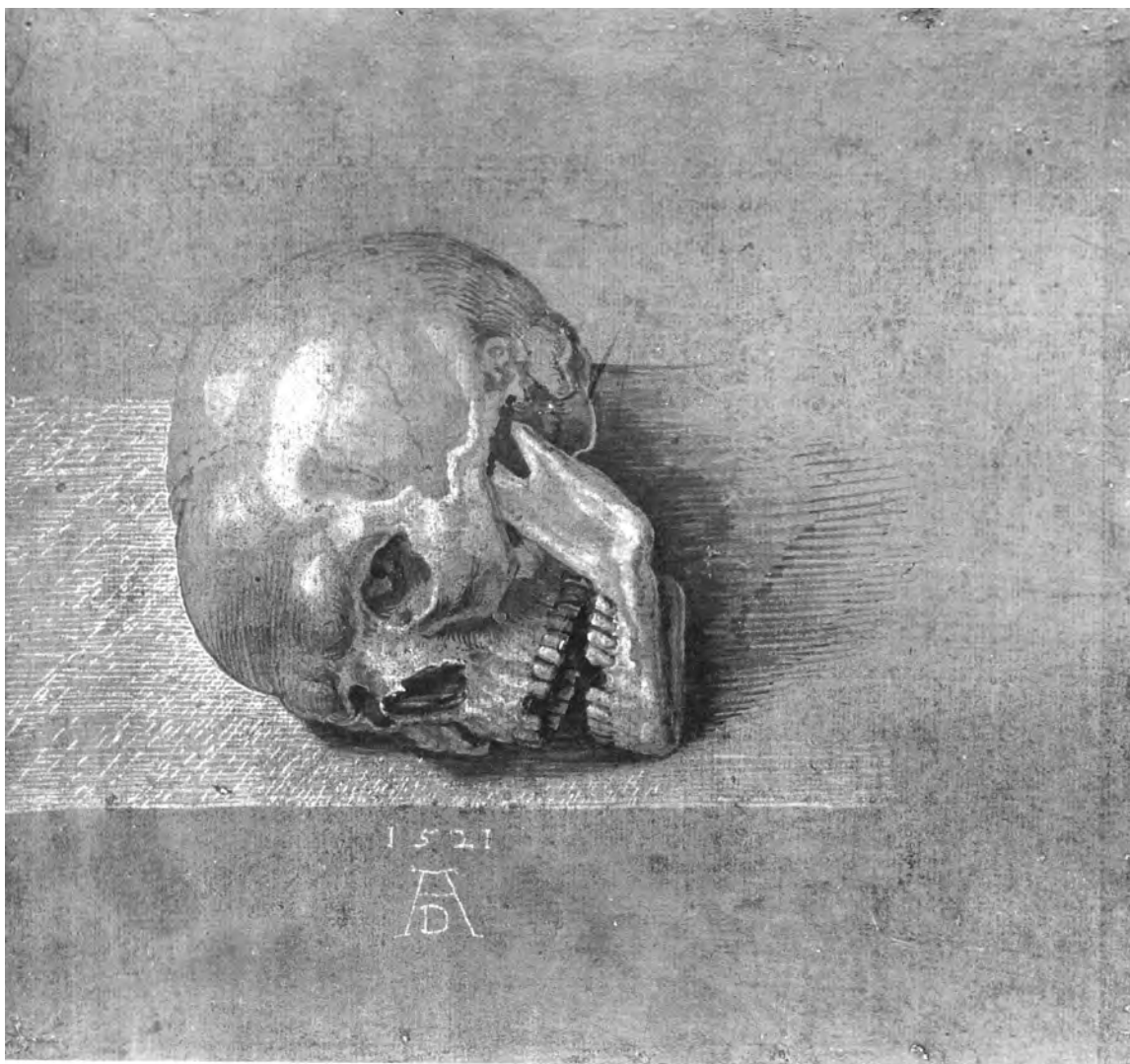
Mimo rozkoše nenalézti klid,
rmoutit se, přezírat, všem říkat tlachy,
statečné mít nebo prchavé brachy,
spokojen se pro hloupost urazit.

Toužit po tom, abys byl oklamán,
vypít jed, když za nektar ti ho dají,
na zisk nedbat ke škodě připoután,

hledat samo nebe v pekelném kraji,
a celým srdcem obejmouti klam,
to vše je láska, a ví to, kdo zná ji.

Sladký sen

I zde je noc protikladem dne, tak jako smrt je opakem života. Pro nešťastně zamilovaného je však tím pravým životem pouze noční snění.



Lodovico Ariosto

*Orlando furioso, canto XXXIII,
octave 63–64 (Bradamante
svegliata dal sogno di Ruggiero)*

*Il dolce sonno mi promise pace,
ma l'amaro veggiar mi torna in guerra:
il dolce sonno è ben stato fallace,
ma l'amaro veggiare, ohimè! non erra.
Se'l vero annoia, e il falso sì mi piace,
non oda o vegga mai più vero in terra:
Se'l dormir mi dà gaudio, e il veggiar guai,
possa io dormir senza destarmi mai.*

*O felice animal ch'un sonno forte
sei mesi tien senza mai gli occhi aprire!
Che s'assimigli tal sonno alla morte,
tal veggiare alla vita, io non vo' dire;
ch'a tutt'altre contraria la mia sorte
sente morte a veggiar, vita a dormire:
ma s'a tal sonno morte s'assimiglia,
deh, Morte, or ora chiudimi le ciglia! –*

Lodovico Ariosto

*Zuřivý Roland, zpěv XXXIII,
oktávy 63 a 64 (Bradamanta
probuzená ze sna o Ruggierovi)*

Včera sen sladký mi příslib dal míru,
však hořké bdění mě k zoufalství vrací,
sladký sen přidal pak falešnou víru,
však hořké bdění stejnou neoplácí.
Pravda mě nudí, ve lži neznám míru,
ať pravda ušetří za hrubou práci,
když ze sna mám radost a z bdění žal,
kéž celý život spím a klidně dál.

Šťastný je tvor, jenž dík sladkému snění
na půlrok může sbohem své dát světu,
že spánek zdá se smrt a život bdění?
Nemůžu potvrdit takovou větu,
pro mě se den ve smrt, sen v život mění,
v zimě hledám jas, vyhýbám se létu.
Jestli je smrt tolik snu podobná,
nechť svoje účty si hned vyrovná.

Joachin Du Bellay
L'Olive, XLVII

*Le doulx sommeil paix et plaisir m'ordonne,
et le reveil guerre et douleur m'apporte :
le faulx me plaist, le vray me deconforte :
le jour tout mal, la nuit tout bien me donne.*

*S'il est ainsi, soit en toute personne
La verité ensevelie et morte.
O animaulx de plus heureuse sorte,
Dont l'oeil six mois le dormir n'abandonne!*

*Que le sommeil à la mort soit semblant,
que le veiller de vie ait le semblant,
je ne le dy, et le croy' moins encores.*

*Ou s'il est vray, puis que le jour nuist
plus que la mort, o mort, veilles donq' ores
clore mes yeulx d'une eternelle nuit.*

Joachin du Bellay
Verše Olívii, XLVII

Spánek mně klid jak felčar předpisuje,
jakmile procitnu, s bolestí vstávám,
ze lži se těším, z pravdy pokulhávám,
den jen to zlé, noc dobré přitahuje.

Je-li to tak, ať každý hořekuje,
ať v sobě zahubí i pravdy závan,
blažený tvor, jenž za příklad je dáván,
jehož půl roku spánek zadržuje.

Že spánek smrti hodně podobá se,
a bdění pravým životem je zase,
netvrdím a víru v to nepřikládám.

Vládne-li přece však den větší mocí
nežli Smrt, pak právě jí úkol dávám:
ať zavře mi oči konečně nocí.

Šťastný rok, měsíc, den

Jak nechválit okamžik, v němž se básník poprvé setkal se svou milou? A jak ho neproklínat?



Francesco Petrarca
Sonet LXI

*Benedetto sia'l giorno, e'l mese, et l'anno,
et la stagione, e'l tempo, et l'ora, e'l punto,
e'l bel paese, e'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi che legato m'anno;*

*et benedetto il primo dolce affanno
ch'ì' ebbi ad esser con Amor congiunto,
et l'arco, et le saette ond'ì' fui punto,
et le piaghe che'nfin al cor mi vanno.*

*Benedette le voci tante ch'io
chiamando il nome de mia donna ò sparte,
e i sospiri, et le lagrime, e'l desio;*

*et benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e'l pensier mio,
ch'è sol di lei, sí ch'altra non v'à parte.*

Francesco Petrarca
Sonet LXI

Den, měsíc i rok budiž pochválený,
doba roční, čas, hodina též chvíle
a země, místo, kde bez vlastní píle
mé oči byly krásou zachvácený.

Chváleno budiž první lásky snění,
jímž jsem se poddal Amorově síle,
rovněž luk, střely zasáhnuvší cíle,
i rány, jež zhyzdily srdce stěny.

Kéž volání zoufalé chváleno je,
kterým jsem vzýval její jména čistá,
vzdychaje touhou a pln nepokoje.

Pochváleny verše, z nichž sláva jistá
čeká ji, chváleny myšlenky moje,
jež její jsou, jiná v nich nemá místa.

Mariotto Davanzati

*O indiscreto perfido tiranno,
nimico a chi mantien tuo' signoria,
o donator di morte e vita ria,
d'ogni pericol padre e d'ogni affano.*

*Sie maledetto l'ora e'l punto e l'anno
ch'io volsi e' passi alla tua torta via,
per seguir la crudel nemica mia,
allegra sempre d'ogni nostro danno!*

*Nè prender mi potevi in altra forma,
che negli occhi di quella, dove iscorso
lessi: qui si riposa ogni tuo' pace.*

*O amorosa legge falsa e'nnorma,
che vuol ch'ì sia da quella cosa morto,
che più amo nel mondo e più mi piace!*

Mariotto Davanzati

Zlovolný tyrane, jenž lačným okem
na toho shlížíš, kdo uzná tvou vládu,
smrt ve mně s žitím mrzkým vedou vádu,
neb šťastných chvílí ty byl jsi vždy sokem.

Prokleta hodina, chvíle i s rokem,
kdy rozum jsem zavrhl na tvoji radu
a zmámen jsem chvátal ke svému pádu
k té, pro niž slzy mé rajským jsou mokem.

Jen proto zdáš se, Amore, tak svůdný,
žes do jejích očí vytesal větu:
„Pohleď, zde klid tvůj veškerý se střeží.“

Zákone lásky, falešný a zrůdný,
chceš abych dal kvůli té sbohem světu,
která mi nejvíce na srdci leží?

Lois Bellauda de la Bellaudiera
Los Passatemps, sonet CXXXVII

*Bòn an, bòn mes, bòn jorn, ma doça
Colombeta,
bòna ora, bòn matin, tostemps vos done Dieu;
quand vos non faretz rèn, au mens
pensatz a ieu
que pèr trop vos amar bensai rendrai l'armeta.*

*E! que si vos teniáu dedins un bòsc soleta,
autre mau, per ma fe, bèla, non vos fariáu,
si non qu'a plenas mans de flors ieu culhiriáu,
las getant a l'entorn de vòstra personeta.*

*E puèis en vos baisant vos diriáu: „Janeton,
coma lard en sartan si fond mon coraçon,
laissem passar aici la calor titaniera.“*

*Veriretz que los aucèus que sabon mon
torment,
en cantant vos diràn: „Sus, filha, prestament,
de gràcia contentatz Lois de la Bellaudiera.“*

Lois Bellauda de la Bellaudiera
Kratochvíle, sonet CXXXVII

Šťastný rok, měsíc, den, má Colombeto
milá,
hodiny šťastné i rána Bůh dej jen vám,
neděláte-li nic, kéž středem myšlenkám
jsem vám, neboť mě lásky nemoc
zachvátila.

Kéž v lese potkat vás náhoda dovolila,
zlo jiné, na mou čest, vám těžko udělám,
než že si náruč plnou květin natrhám,
aby má láska vás hned jimi obklopila.

Pak mezi polibky zašeptám: „Janeton,
jako špek na pánvi mé srdce měkne tu,
s vámi žár polední mé tělo strávit žízni.“

Tam všechno ptactvo dobře zná mé
trápení,
a hned vám přikáže: „Ať se vám nelení,
Loise Bellaudiera obdařte svou přízní.“

Fernando de Herrera
Estançias

*Dichoso sea el tiempo y sea el día,
y el lugar soberano y uenturoso,
en que ardí en vuestro ardor,
jo Lumbre mía!,
y el fuego me abrazó más glorioso.
Dichoso yo; y mis ojos que son guía
a mi bien; y mi pecho, el más dichoso,
qu'está lleno de amor; y venturosos
los suspiros que enbíó a vos llorosos.*

Fernando de Herrera
Stance

Pochválen čas ten, pochválen i den,
chváleno též místo, jež božským sluje,
kde pro váš jas, Světlo, jsem vydal sten,
kde váš plamen tak sladce připaluje.
Chválen necht' jsem já a mých očí sen,
mé srdce též, jež láskou překypuje,
požehnané ať dál jsou vzdechy mé,
jež vysílám k vám trpně plačtivé.

Collige virgo rosas

Český překlad tohoto latinského veršíku by zněl: „trhej, dívko, růže“. Za původce poetického obrazu je považován Ausonius, římský básník ze 4. století n. l. Verš patrně pochází z jeho *De rosis nascentibus*. Symbolizuje pomíjivost krásy, která stářím vadne stejně jako růže. Podobný motiv, míněný nikoli jen ve smyslu pomíjivosti ženské krásy, nacházíme v Horatiových *Ódách* ve verších „...Dum loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem, quam minimum credula postero“ (I, 11), tedy „... mluvíme a nepřející čas utíká. Vychutnej, co dnes je, na zítřek spoléhej, jak nejméně můžeš.“

1514 on only

By the church of the
mother of God
at 63 hrs

By the church of the
mother of God
at 63 hrs
on the church of the
mother of God
at 63 hrs



il Poliziano
Ammonimenti
XVI

*Deh, non insuperbir per tua bellezza,
Donna; ch'un breve tempo te la fura.
Canuta tornerà la bionda treza
che del bel viso adorna la figura.
Mentre che il fiore è nella sua vagheza,
coglilo; chè bellezza poco dura.
Fresca è la rosa da mattino, e a sera
ell'ha perduto sua bellezza altera.*

il Poliziano
Napomenutí
XVI

Nestaň se pyšnou jen kvůli své kráse,
za krátko čas tě sám jí navždy zbaví,
šediny rozkvetou v zlatavých vlasech,
jež tvoje čelo na odiv teď staví.
Květ trhej, dokud svěže zachvívá se,
vždyť krátce bude se jen těšit zdraví,
vždy po ránu se vonná růže sklízí,
neb večer její půvaby už mizí.

il Poliziano
Rispetti d'Amore
(kráceno)

*O trionfante donna al mondo sola:
le tue bellezze poi che ne farai?
vedi che'l dolze tempo se ne vola
e per pentirsi non ritorna mai :
morte crudele ogni piacere imbola :
ogni diletto al fin poi torna in guai.
Pèntiti adunque, e non voler al tutto
perder di giovaneza el fiore e'l frutto.*

*Ascolta, donna, un po'le mie parole,
chè d'ogni cosa il savio pensa al fine.
Le tue bellezze fuggon come il sole
quando s'asconde nell'onde marine.
Ove le son testè rose e viole,
saranno sterpi e secche poi le spine.
Usa, madonna, tua bella età verde :
chi ha tempo e tempo aspetta, tempo perde.
(...)*

il Poliziano
Sloky lásky
(kráceno)

Má paní, v sličnosti ti rovno není,
však na konci, co zbude z krásy tvojí?
Vidíš sama, čas nezná zastavení
a zpátky se kajícně vrátit bojí.
Ve smutek krutá smrt vždy radost změní
a v každé rozkoši se nesnáz strojí.
Tak odhod' pýchu, přec ti není vhod
mladosti ztratit sladký květ i plod.

Poslouchej, paní, má upřímná slova,
na konec myslí ten, kdo moudře žije,
tvá krása se jak slunce kotouč schová,
jenž večer co večer z vln mořských pije,
kde růži dnes zdobí okvětí nová,
zítra stvol víc než trny nerozvíje.
Užívej mladost, která se nevrací,
kdo čas má a na čas nedbá, čas ztrácí.
(...)

*A che ti gioverà tanta bellezza,
se tu con altri non ne tra'diletto?
Che frutto avrai di tanta tua durezza,
se non pentirti in vano avrai dispetto.
Non ha sempre a durar tua gentileza :
rammenterà'ti ancor quel ch'io t'ho detto,
parmi che come un fior tua beltà caggia :
dunque prendi partito come saggia.*

A k čemu je ti tvoje krása, paní,
když s jinými ti potěšení nedá?
Jaký zisk přinese ti odmítání,
nakonec začneš pozdě křičet: běda!
Tvá krása věčně nebude přec k mání,
a proto snadná se mi rada hledá,
vždyť víš, že jako květ tvá mladost zvadne,
užij ji moudře, zítra není žádné.

Serafino dall'Aquila
Strambotto

*Risguarda, donna, come il tempo vola
et ogni cosa corre a la sua fine.*

*In breve si fa oscura ogni viola,
cascan le rose e restan poi le spine.*

*Così la tua beltà che al mondo è sola
non creder come oro al fuoco affine.*

*Dunque conosci il tuo tempo felice,
nè sperar rinovar come phenice.*

Serafino dall'Aquila
Strambotto

Hleď, paní má, na běh krutého času,
vše ke konci chvátá s hbitostí srny.

Dnes barvy fialky pozбудou jasu,
růže květ ztratí, zůstanou jen trny.

A stejný osud čeká i tvou krásu,
i zlato stráví oheň přejiskrný.

Kéž příhodný čas vniveč nezahodíš,
nemysli, že jak Fénix se zas zrodíš.

Panfilo Sasso
Strambotto

*El mancarà questo tuo bel colore
e muterà se l'oro in bianco argento,
come se muta l'erba e'l verde fiore,
e serà el lume del tuo viso spento,
e più negli occhi albergherà l'amore,
negli occhi che me dan tanto tormento.
Però provedi, mentre el fiore è verde
chè questa gioventù presto si perde.*

Panfilo Sasso
Strambotto

Vybledne zakrátko tvá barva svěží,
zlato se promění v šediny bílé,
jako když včerejší květ uschlý leží,
tak záře vytratí se z tváře milé,
prchavou lásku zrak zbytečně střeží,
jež mučivé mi dala poznat chvíle.
Proto si užívej, dokud květ kvete,
vždyť stárí zimou je a mládí létem.

Bernardo Tasso

*Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno
a l'ampia fronte con leggiardo errore:
mentre che di vermiglio, e bel colore
vi fa la Primavera il volto adorno:*

*mentre che v'apre il ciel più chiaro il giorno,
cogliete ò giovenette il vago fiore
dei vostri più dolci anni, et con amore
state sovente in lieto et bel soggiorno.*

*Verrà poi'l verno, che di bianca neve
suole i poggi vestir, coprir la rosa
et le piagge tornar aride et meste.*

*Cogliete ah stolte il fior, ah siate preste,
che fugace son l'hore e'l tempo lieve
et veloce a la fin corre ogni cosa.*

Bernardo Tasso

Dokud vám vlní se zlatavé vlasy
nad čelem spanilým v nedbalém tvaru,
dokud tvář vaše dík vonnému jaru
dnes barvu růžovou zas oblékla si,

dokud vám úsvit naděluje krásy,
užijte, dívenky, sladkého daru,
trhejte mládí květ, než dojde zmaru,
a v lásce prožijte přítomné časy.

Přijde pak zima, jež bělostným sněhem
obleče vrchy a květ zmrznout nechá,
úbočí promění ve smutné světy.

Trhejte, hloupoučké, rozvité květy,
dny totiž prchavé jsou stálým během
a příliš rychle vše ke konci spěchá.

Garcilaso de la Vega
Soneto XXIV

*En tanto que de rosa y d'açucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;*

*y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con buelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparze y desordena:*

*coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.*

*Marchitará la rosa el viento elado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hazer mudança en su costumbre.*

Garcilaso de la Vega
Sonet XXIV

Lilie s růží dokud propůjčuje
vám barvu, vaše líce zdobí ladné
a pohled, jenž plane v cudnosti chladné,
vám jasným svitem bouře uklidňuje,

dokud váš vlas, jenž zlatě probleskuje
na bělostné šíji vznosné a vнадné,
na ní se vlní a v prstencích spadne,
jak kořist větru, jenž s ním pohazuje,

trhejte vašeho šťastného jara
sladký plod, dřív než vám čas rozlícený
výkřiky radosti promění v vzlyky.

Uvadne v chladu květ, pozbude ceny
a všechno promění ta s kosou stará,
neb chuti málo má měnit své zvyky.

Pierre de Ronsard

Pièces retranchées

des Amours

*Je vous envoie un bouquet que ma main
vient de trier de ces fleurs épanies;
qui ne les eust à ce vespre cueillies,
cheutes à terre elles fussent demain.*

*Cela vous soit un exemple certain
que vos beautez, bien qu'elles soient fleuries,
en peu de temps seront toutes flaitries,
et, comme fleurs, periront tout soudain.*

*Le temps s'en va, le temps s'en va, madame;
las! le temps non, mais nous nous en-allons,
et tost serons estendus sous la lame.*

*Et des amours desquelles nous parlons,
quand serons morts, n'en sera plus nouvelle.
Pour ce ayez-moy cependant qu'estes belle.*

Pierre de Ronsard

Sonet autorem vypuštěný

ze sbírky *Lásek*

Kytici posílám, již vám jsem sám
na louce vybral z těch nejhezčích květů,
kdybych je nevyrvál horkému létu,
na zemi zvadlé dávno leží tam.

Tím nechť vám nezvratný je důkaz dán,
že vaše krása, ač dnes září v květu,
za krátký čas dá navždy sbohem světu
a zmizí jako loňských květin lán.

Utíká čas, utíká čas, má paní.
Ne! Čas dbá dní, to odcházíme my,
bezcitné Smrtky kosou posekáni.

O láskách, o nichž se dnes mluvit smí,
až zemřeme, zpráva nikdo nedoptá se.
Tak mě miluj, dokud jsi v plné kráse.

Pierre de Ronsard

Odes, I, 17

A Cassandra

*Mignonne, allons voir si la rose
Qui ce matin avait déclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu cette vêpre
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au vôtre pareil.*

*Las ! Voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Las, las ces beautés laissé choir !
O vraiment marâtre Nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir !*

*Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse :
Comme à cette fleur, la vieillesse
Fera ternir votre beauté.*

Pierre de Ronsard

Ódy, I, 17

Kassandře

Na růži pohledme, má milá,
jež dnešní ráno nastavila
slunci své purpurové šaty,
zda přišla do večerní doby
o lístky z nachové své róby,
o jas, jenž, jak váš, zdál se zlatý.

Ach běda! Vidíte jak záhy,
drahá, a zcela bez výstrahy,
šarm její úplně zas mine.
Přírodo, tak tedy zlá jsi,
když ani květina té krásy
den pouhý netrvá a zhyne!

Má milá, věřit-li mně chcete,
zatímco bujně váš věk kvete
svěžestí oslnivé záře,
trhejte plod vašeho mládí,
dokud jej stáří nevyhladí,
jako té růži, z vaší tváře.

Ikarův pád

Antický mýtus o Ikarově pádu znázorňuje lidskou odvahu vykonat výjimečný čin. A co může být pro básníka smělejší než zatoužit po tom, aby byl milován andělsky krásnou bytostí?



Philippe Desportes
Amours d'Hippolyte, I

*Icare est cheut icy le jeune audacieux,
Que pour voler au Ciel eut assez de courage:
Icy tomba son corps degarni de plumage,
Laisant tous braves coeurs de sa cheute
envieux.*

*O bien-heureux travail d'un esprit glorieux,
Que tire un si grand grain d'un si petit
dommage !
O bien-heureux malheur plein de tant
d'avantage,
Qu'il rende le vaincu des ans victorieux!*

*Un chemin si nouveau n'estonna sa jeunesse,
Le pouvoir luy faillit mais non la hardiesse,
Il eut pour le bruler des astres le plus beau.*

*Il mourut poursuivant une haute adventure,
Le ciel fut son desir, la Mer sa sepulture:
Est-il plus beau dessein, ou plus riche tombeau ?*

Philippe Desportes
Lásky k Hippolitě, I

Odvážného Ikara zastihl zde pád,
že vzletí ke hvězdám, v to skálopevně věřil.
Však tělo se zřítilo zbavené peří,
a všechny pyšné nechalo v závisti stát.

Jak přešťastný to čin, duch vznešenější
snad,
jenž vydobyl mu zisk, s nímž ztrátu
nelze měřit!
Přešťastná nehoda vyhnala smůlu z dveří,
zvítězil nad léty, co víc si mohl přát!

Výzvy se nezalek, ni jeho hbité mládí,
síla ho zklamala, odvaha dál boj svádí,
uhořel, spálen však tou nejkrásnější
z hvězd.

Vysoko zamířil, a tak nezemřel starý,
zatoužil po nebi, v moři jsou jeho máry,
zdobnější znáte hrob, ušlechtlejší zvěst?

Bertrand Larada
Margalide gascoue

*Icarus ey cajut, lou jouen couratjous,
Per bolé perseguy ue haute entreprese:
En son contentament son ale houc surprise
De l'astre, ses lou quau lou monde n'ey
gaujous.*

*Sy de son bol, Soureil, tu hous trop enbejous,
Tu'ou rendou immortau, et quadaun lou prese:
„Om nou deu he pery so qu'ey de bone prese“,
„Ny n'ey assegurat tout so d'acy dejous“.*

*Per aoué atentat au haute abenture,
Ue gran riche ma agouc per sepulture,
Et s'immortalisan et n'a heit nat defaut.*

*Icarus ey estat aquet qu'assy souspire,
„un couratge pauruc n'aspire arrenc de haut“,
Mes un couratje haut en so de gran aspire.*

Bertrand Larada
Gaskoňská kopretina

Zřítíl se Ikarus, mladík bez bázně, hany,
neboť si vytyčil příliš obtížný cíl,
ve štěstí náhle on hvězdou překvapen byl,
bez které díl života není štěstím sláný.

Jestli pro jeho let, Fébe, závistí hnaný,
toužil jsi ztrestat jej, proň slávu jsi vydobyl.
„Co dobré je, to jen blázen by zahubil.“
„Vždyť na tomhle světě přece nic není
fakt daný“.

Tím, že se nezalek tak odvážného činu,
hrob v lůně mořském má a z vln
na hrobě hlínu.
Přec učinil vše, aby nesmrtelným slul.

Já byl tím Ikarem, jenž hrdost v žalu šíří,
„s lenivou odvahou dosáhneš vždy jen půl“,
s odvahou celou však člověk nejvýše míří.

Video meliora

Skladby spojuje motiv Petrarkovy klíčové básně dělící jeho *Canzoniere* na dvě části. Je převzat z Ovidiových *Metamorfóz* (VII, 20–21) z pasáže, v níž Médea hořce přiznává sama sobě, že musí následovat hlas srdce a zachránit Jásóna, kterého si zamilovala, ačkoli jí rozum radí opak: „Video meliora proboque, / deteriora sequor“, tedy „vidím, co je správné, ale udělám to špatné“. Podobně i básník ví, že ho setrvávání v nešťastném toužení ničí, ale nemůže jinak.



Francesco Petrarca

Canzone CCLXIV

(kráceno)

*I' vo pensando, et nel penser m'assale
una pietà sí forte di me stesso,
che mi conduce spesso
ad altro lagrimar ch'ì non solea:
ché, vedendo ogni giorno il fin piú presso,
mille fiate ò chieste a Dio quell'ale
co le quai del mortale
carcer nostro inteletto al ciel si leva.
Ma infin a qui niente mi releva
prego o sospiro o lagrimar ch'io faccia:
e cosí per ragion conven che sia,
ché chi, possendo star, cadde tra via,
degnò è che mal suo grado a terra giaccia.
Quelle pietose braccia
in ch'io mi fido, veggio aperte anchora,
ma temenza m'accora
per gli altrui esempi, et del mio stato tremo,
ch'altri mi sprona, et son forse a l'extremo.*

Francesco Petrarca

Píseň CCLXIV

(kráceno)

Dumám a v myšlenkách mě často svírá
sebežal, za který se málo stydím,
mysl pak špatně řídím
a ta hned oči v slaných slzách koupá.
Každým dnem bližší konec žití vidím,
tak prosím Boha, ať mi neupírá
dar, který otevírá
vězení těla, z něžž duch k nebi stoupá.
Však dosud je ke mně štěstěna skoupá,
ač prosím, vzdychám, ač mi slzy kanou.
Po právu nehodným se takto stane,
když ten, kdo může stát, stát nezůstane,
pak správné je, že v bahně leží stranou.
Projdu-li Ráje branou
nevím, však v Jeho soucit stále věřím.
Pak zas s dalším měřím
svých hříchů zástup, jež se sečíst bojím,
neb jiné mě táhne a v konci stojím.

(...)

*Canzon, qui sono, ed ò' l cor via piú freddo
de la paura che gelata neve,
sentendomi perir senz'alcun dubbio:
ché pur deliberando ò vòlto al subbio
gran parte omai de la mia tela breve;
né mai peso fu greve
quanto quel ch'ì sostengo in tale stato:
ché co la morte a lato
cerco del viver mio novo consiglio,
et veggio'l meglio, et al peggior m'appiglio.*

(...)

Písni má, stojím zde se srdcem z ledu,
to strachem zkřehlo jako zimní kvítí.
Nelze než abych bídňě nezahynul,
ač s rozmyslem jsem na snovadlo svinul
díl větší svého krátkého už žití.
A bedra má teď cítí,
že veliká je zavalila tíha.
Tak teď, když smrt mě stíhá,
doufám, že najdu cíl a starý nechám,
však ač znám to dobré, za špatným spěchám.

Garcilaso de la Vega
Soneto VI

*Por ásperos caminos é llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a mudarme a dar un passo pruevo,
allí por los cabellos soy tornado;*

*mas tal estoy que con la muerte al lado
busco de mi bivar consejo nuevo,
y conozco el mejor y el peor apruevo,
o por costumbre mala o por mi hado.*

*Por otra parte, el breve tiempo mío
y el errado processo de mis años,
en su primer principio y en su medio,*

*mi inclinación, con que ya no porfío,
la cierta muerte, fin de tantos años,
me hazen descuydar de mi remedio.*

Garcilaso de la Vega
Sonet VI

Po cestách trudných, zde mé spočinutí,
kde strachem spoutaný se pohnout bojím,
ujdu-li krok z místa, na kterém stojím,
za vlas mě stáhne zpět podivné hnutí.

Tak smrti vzdor jsem pojal rozhodnutí,
že další život s novou radou spojím,
však, ač dobro znám, se zlem svatbu strojím,
hloupý mě zvyk či osud k tomu nutí.

Vždyť cítím sám, že se mé žití chýlí
a vniveč chvíle roztěkané plynou,
byť zdám se být jen v půli svého času.

Tak sklony mé, jež mě už nerozptýlí,
a jistá smrt, v níž všechny roky zhynou,
vedou mě k tomu nedbat na svou spásu.

Fernando de Herrera

Algunas obras de F. de H.

Soneto I

*Osé i temí, mas pudo la osadía
tanto que desprecié el temor cobarde;
subí a do el fuego más m'enciende i arde
cuanto más la esperança se desvía.*

*Gasté en error la edad florida mía;
aora veo el daño, pero tarde:
que ya mal puede ser qu'el seso guarde
a quien s'entrega ciego a su porfía.*

*Tal vez pruevo, mas, ¿qué me vale?,
alçarme
del grave peso que mi cuello oprime,
aunque falta a la poca fuerça el hecho.*

*Sigo al fin mi furor, porque mudarme
no es onra ya, ni justo que s'estime
tan mal de quien tan bien rindió su pecho.*

Fernando de Herrera

Některé básně F. de H.

Sonet I

Já bál se, však odvaha zmohla strach,
neb jsem rád pohrdal zbabělců bázní,
poznal jsem oheň, jenž je vrchol strážní,
však naděje už leží na marách.

Má nejlepší léta shnila v pochybách,
najednou lituji jak staří blázni,
že rozum vystavil jsem těmhle strážním
a v slepém bludu na zeď házel hrách.

Moh bych se vzchopit, však chuť k ledu
dávám,
mé vlastní paže už mou vůli nectí,
zbytečně mrhal bych zbytkem svých sil.

V krásném šílení dále setrvávám,
protože přestat by teď bylo k necti
tomu, kdo hrud' tak krásně nastavil.

Jestli náš život není víc než den

Antologii uzavírají básně vzdávající se pozemského štěstí a lásky. Platonický básník ví, že předobraz a prapůvod veškeré krásy se vznáší v oblacích. Nač tedy čekat tady dole?



Bernardino Daniello

*Se'l viver nostro è breve oscuro sogno
press'a l'eterno, e pien d'affani e mali,
e più veloci assai che venti e strali
ne vedi ir gli anni e più non far ritorno,*

*alma, che fai? che non ti miri intorno
sepolta in cieco error tra le mortali
noiose cure? e poi ti son date ali
da volar a l'eterno alto soggiorno,*

*scuotile, trista, ch'è ben tempo homai,
fuor del visco mondan ch'è sì tenace,
e le dispiega al ciel per dritta via,*

*ivi è quel sommo ben ch'ogni huom desia,
ivi'l vero riposo, ivi la pace
ch'indarno tu quaghiù cercando vai.*

Bernardino Daniello

Jestli je život jen ztemnělý den,
starostmi bohatý, hořkostmi hojný,
a vidíš-li, jak vítr nepokojný,
ubíhat roky v dlouhém sledu změn,

kam jdeš, duše, v světě, jenž vyplněn
je zmarem, dočasný a neústrojný?
Tím spíš, když ti byl dán pár křídel dvojný,
proč na něm nevyletíš do mračen?

To na nich se, ty smutná, k nebi zvedáš,
nad pozemské žití, jež stále svírá,
tak tedy vejdi už v nebeské byty,

tam všechny radosti žití jsou skryty,
tam klid a mír nikdo ti neupírá,
které nadarmo tady dole hledáš.

Joachin du Bellay

*Si notre vie est moins qu'une journée
en l'éternel, si l'an qui faict le tour
chasse noz jours sans espoir de retour,
si perissable est toute chose née,*

*que songes-tu, mon âme emprisonnée?
Pourquoy te plaist l'obscur de nostre jour
si pour voler en un plus cler sejour,
tu as au dos l'aele bien empanée?*

*La, est le bien que tout esprit désire,
La, le repos ou tout le monde aspire,
La, est l'amour, la, le plaisir encore.*

*La, ô mon âme au plus hault ciel guidée!
Tu y pouras recognoistre l'Idée
De la beauté, qu'en ce monde j'adore.*

Joachin du Bellay

Jestli náš život není víc než den
a jestli rok, jenž se vždy zpátky vrací,
zabíjí dny a čas naději ztrácí,
zemře-li každý, kdo byl narozen,

nač je ti, duše, jakýkoliv sen?
Proč žití dbáš, z něžž se tma nevytrácí,
když vynést tě k jasnější konstelaci
tvá křídla mohou, stačí vzlétnout jen.

Tam dobro je, po němž každý duch touží,
tam pokoj vládne, bez něžž se svět souží,
tam lásku poznáš, zvykneš rozkoším.

Tam, duše, leť za nebeskými hlasy!
Jen tam poznáš pravou Ideu krásy,
kterou já zde na tomto světě ctím.

Včely nebo bourci morušoví?

Imitace v renesanční poezii

1. Úvod

Co je to za básníky, kteří se kopírují, imitují, překládají se navzájem, jakoby nechtěli být originálními? Mnozí z nich bývají považováni za mistry renesanční poezie: Garcilaso, Ronsard, Bembo, Ariosto, Du Bellay, Camoes. Někteří z nich více, jiní méně. Přesto téměř neustále opakují motivy a výrazy jiných. Jak můžete vidět i v této antologii, Du Bellay ve svém velebném platonickém sonetu *Si notre vie est moins qu'une journée* prakticky překládá, i když ho přitom vylepšuje, starší sonet Bernardina Daniella *Se'l viver nostro è breve oscuro giorno*. Garcilaso de la Vega přebírá a opakuje v básni *En tanto que de rosa y d'azuçena* skladbu Bernarda Tassa *Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno*. Scházela snad všem zmiňovaným básníkům fantazie? Skladby obsahují stejné myšlenky, stejné popisy, pocity, a dokonce stejná slovní spojení. Stačí si v této antologii na-

jít ono Petrarkovo *Benedetto sia'l giorno, e'l mes, et l'anno*, opakované Mariottem Davanzatim *Sia maledetto l'ora el punto e l'anno*, Loisem de la Bellaudiera *Bòn an, bòn mes, bòn jorn, ma doça Colombeta* a dalšími. Takhle doslovně by jiného autora, či dokonce celou řadu autorů od dob romantismu neopakoval žádný básník. Proč to dělali oni? Chceme-li si odpovědět na tuto otázku, musíme si nejprve osvětlit některé historické okolnosti vývoje renesanční básnické tvorby a estetického kánonu, z něž vycházela. Jinak řečeno, musíme podrobně prostudovat základy teorie imitace, která byla známa již v řeckořímské antice, a vliv autora, který ji zachoval pro moderní svět, Francesca Petrarky (1304–1375).

2. Petrarca a znovuoživení klasického Říma

Jedním z důvodů, proč je repertoár témat a lyrických forem tohoto období natolik omezen, je to, že většina básníků přijala za svou tvůrčí metodu napodobovat Petrarku nebo alespoň pokračovat v linii, kterou svým dílem založil. Zároveň je třeba si uvědomit, že Petrarca sám také vycházel z předchozí básnické tradice. Z tradice, kterou založili provenšálští trubadúři. Jejich trubadúrské písně se dostaly na Apeninský poloostrov přes sicilské království v první polovině 13. století a v jeho druhé polovině jimi žila florentská básnická škola *dolce stil novo*, k níž patřili Giacomo da Lentini, podle některých tvůrce sonetu, Guido Cavalcanti nebo samotný Dante Alighieri. Ve své podstatě Petrarca není příliš velkým inovátorem, zůstává ale velkým básníkem. Jeho zásadní místo v dějinách literatury spočívá především ve schopnosti vytvarovat z předchozích literárních tradic nový výraz, který je všechny spojuje, dovádí k dokonalosti a zároveň vede novou cestou. Tímto novým výrazem předchozí básnické tradice je Petrarkův *Il Canzoniere* (tedy doslova: Zpěvník) či, jak byl autorem původně latinsky nazý-

ván, *Rerum vulgaria fragmenta* (tedy: Zlomky skladeb v lidovém jazyce). Pro petrarkistické básníky konce 15. a celého 16. století Petrarkův sborník představuje bibli, kánon poezie, od nějž se všechno odvíjí. Co je to tedy za knihu?

Petrarca na ní pracoval po více než třicet let a ještě krátce před smrtí sám pečlivě kontroloval její opisy, jak můžeme vidět v Latinském vatikánském kodexu číslo 3195, který obsahuje definitivní rukopis díla a v němž najdeme opravy zaznamenané Petrarkovou rukou. Sborník obsahuje skladby napsané ve vznešené a záměrně latinizované toskáňštině¹ – jazykem, který se dosti blíží současné standardní italštině, ačkoli jí není docela. Petrarca v souboru popisuje okolnosti svého osudového milostného vzplanutí a svého života. Básník během Velikonoc 6. dubna 1327 spatřil v jednom avinhonském kostele dívku Lauru a zamiloval se do ní na celý život (alespoň tak to říká Petrarkova později vytvářená legenda). Laura po několika letech umírá, básníková láska však nikoli. Mezitím se změnila ve výsostně duchovní cit nezávislý na hmotné podstatě. Přinejmenším

1) Srov. John Porter, *The Rhetoric of Poetry in the Renaissance and seventeenth century*, Baton Rouge and London, The Louisiana University Press, 1983, str. 18: „Obecný vztah Petrarkovy italštiny k latině je velmi zajímavý. Jak už si všimli jiní, latina pro něj byla normálním psaným jazykem, psal si v ní dokonce své osobní poznámky. Navíc se Petrarca jen zřídka zdržoval v oblastech, kde se mluvilo toskánsky, takže jeho obvyklým mluveným jazykem byla, mimo latiny, pravděpodobně provensálština nebo severní italské dialekty.“ V Avinhonu mohl z italštiny slyšet nejvíce římský dialekt, vzhledem k původu patricijských rodin spřízněných s papežskou kurií. Příkladem může být Niccola da Prato, viz Giuseppe Billanovich, „Petrarca, Boccaccio e le *enarrationes in Psalmos* di S. Agostino“, en *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Editrice Antenore, 1996, str. 68–96. Už u Bembo existuje povědomí o tom, že Petrarkova toskáňština je zmanipulovaná. Jak víme, Bembo se snažil vytvořit a etablovat básnický jazyk, který by byl kultivovaný a vzdálený lidové mluvě. Srov. *Prose della volgar lingua*, vyd. Carlo Dionisotti-Casalone, Torino, Unione Tipografica, 1931, II, str. 53: „A pokud vidíme Petrarku, jak ve svých písních užívá písmeno X například ve slovech Experto, Extremo a podobných, je jasné, že to udělal, aby se vzdálil zvykům florentského jazyka, aby tak mohl dodat vznešenosti svým veršům.“

méně závislý než dříve, neboť jeho láska byla vždy duchovní a nikoli tělesná, což bylo mezi básníky *dolce stil novo* samozřejmostí. Navzdory tomuto milostnému odříkání se Petrarca ve skladbách celého *Canzoniere* cítí být hříšníkem, neboť ho neodolatelně přitahuje láska ke krásné ženě a nikoli k Bohu, a zároveň touha zapsat se do paměti lidí, což je hřích marnivosti. Až do posledního momentu oslavuje svou lásku, ale zároveň prosí Ježíše Krista, aby ho zachránil před ním samým a zavedl ho na správnou cestu. Je to marné přání, neboť básník v hloubi duše miluje svůj hřích dokonce i v okamžiku své kajícínosti (jak můžete vidět i v zařazených úryvcích z básně *I'vo pensando, et nel penser m'assale*). *Canzoniere* se uzavírá *Písní na Pannu Marii* a poslední prosbou o soucit. Je tedy neustávajícím obrazem protikladů, které vřou v básníkově rozbouřené duši tragicky citlivé ke kráse, doufající ve věčnost, vědomé si své nepatrnosti, plné naděje, odevzdané svým neřestem a toužící po spasení.

Smysl *Canzoniere* je napnut mezi dvěma póly: mezi pohanskou láskou a křesťanským svědomím. Petrarca v něm sám sebe zobrazuje jako křesťana zasaženého pocitem viny a vědomím hříchu. Zároveň ale není schopen oprostit se ani od viny ani od hříchu, protože oba niterně náleží jeho osobnosti a veškeré podstatě jeho života: lásce, kráse, sebedůvěře, hrdosti na svou individualitu a rozdílnost. Tato směs pozemských a křesťanských hodnot by se dala připodobnit k myšlenkovému kontrastu dvou latinských autorů, Cicerona a Augustina, kteří v Petrarkově duchovním zrání představují důležité milníky. V této polaritě Ciceron představuje víru člověka v sebe sama, zatímco svatý Augustin lidskou nedostatečnost a závislost člověka na své živočišné podstatě. Tedy jistotu, že je pro něj jediným spasením doufat v to nejvyšší. Tento dynamický svár mezi hříchem a milostí, mezi okouzlením světem a jeho odmítáním je možno nalézt

již v Augustinových *Vyznáních*, dokončených okolo roku 400.² Avšak zatímco se Augustin nakonec obrátí a odvrhne svůj pohanický způsob života, Petrarca neustále touží po konečném obrácení, ale nikdy ho nedokoná. Jinými slovy *Canzoniere* obhajuje, z křesťanských pozic, z nichž nikdy neustoupí, pohanství. Petrarca píše svůj sborník podle vzoru náboženských traktátů, především již zmiňovaných *Vyznání*. Má být popisem duchovní historie nabádající čtenáře, aby se vyvarovali chyb, kterých se dopouštěl autor. „Neupadej do stejných chyb“ je, na první pohled, hlavní maximou celé sbírky. Význam *Canzoniere* je ale velmi dvojznačný. Jeho odsouzení světské lásky není absolutní. Tvrdí, že láska je omylem, který nás odvádí od Boha, avšak zároveň přiznává, že do onoho omylu neustále upadá, ale pojetí milostného vztahu v Petrarkově mysli je natolik duchovní, že může být měřeno i křesťanskými principy. Na druhé straně vše, co by mohlo být nařčeno z pohanství, kterým je napuštěn celý *Canzoniere*, i samotný akt kajícínosti, není ničím jiným než důkazem samostatně uvažující osobnosti, která ve sbírce zobrazuje sama sebe. To jsou hodnoty, které Petrarca přejímá z antického Říma.

Důležitost *Canzoniere* pro evropskou poezii konce 16. století je nepopiratelná.³ Důležitost Petrarkovy osoby je ale ještě větší. V jeho spisech se totiž rýsuje nové pojetí západní kultury a nové pojetí vlastní historie, kterým se začíná odlišovat od svého antického předobrazu. Láska, kterou Petrarca cítí ke starému Římu, ho vede k pohrdáním scholastikou, tehdy oficiálním univerzitním názorem.⁴

2) Srov. Mircea Eliade, *Dějiny náboženského myšlení*, Praha, Oikymenh, 1997, str. 53.

3) Srov. Álvaro Alonso, *La poesía italianista*, Laberinto, Madrid, 2002, str. 13: „...veškeré poezii 16. století nelze porozumět bez Petrarkova díla, přesněji bez jeho *Canzoniere*.“

4) Natalino Sapegno v *Disegno storico della letteratura italiana*, Firenze, La nuova Italia, (1949) 1991

Místo ní znovu objevuje a mnohdy v knihovnách doslova vyhrabává z prachu polozapomenutá díla latinských autorů.⁵ Petrarca tak zasívá semínko, které se později stane hlavní hnací silou renesance. Jde přímo za prameny klasické antické kultury a objevuje její texty. Nejde mu ale jen o to číst klasiky v latině – v řečtině to dokázali až Petrarkovi následovníci, on sám ještě ne⁶ –, ale pojmát zcela odlišně hodnotu historie. Středověk ve svých dějinných představách vycházel z myšlenky nepřerušného trvání. Antický Řím přecházel ve středověk naprosto organicky. Od komentářů svatého Jeronýma ke *Knize Danielově* existuje model čtyř univerzálních monarchií či šesti věků. Poslední z nich začíná se založením Římské říše či osobou Césara nebo Augusta, popřípadě s příchodem Ježíše Krista. Poslední věk tedy trvá od antiky a bude trvat až do druhého příchodu Krista a dne posledního soudu, který se přinejmenším v prvních stoletích křesťanství jevil jako velmi blízký. Dějiny proto pro první křesťany neměly další epochy: od Říma až do konce světa. A v takovém pojetí dějin žijí svůj život jak svatý Jeroným, tak svatý Augustin, Eusebio z Cesareje, Isidor ze Sevilly, Beda,

říká, že averroističtí filozofové, tedy ti, kteří přijali aristotelismus na základě Averroesových komentářů, kteří se soustřeďovali v Padově, o něm v roce 1366 napsali: „je to dobrý člověk, téměř vynikající, avšak nevzdělaný a v podstatě hloupý.“

5) Abychom si udělali představu o problému znovuoobjevení klasiků za renesance, cituji P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, FCE, 1982 (angl. originál z 1979), str. 43: „Bylo by mylné tvrdit, že klasická literatura byla ve středověku zapomenuta jako celek (...). Stejným omylem by ale bylo, kdybychom popírali, že díky objevům renesančních humanistů se znalost latinských autorů záhy rozšířila téměř až do rozpětí, které známe dnes...“

6) Srov. Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Berlin, Knauer, 1928 (1860), str. 188: „(Petrarca) vlastnil řecky psaného Homéra a byl na to, jak známo, pyšný, ale nemohl ho číst; první latinský překlad Iliady a Odyssey pořídil až Boccaccio s pomocí jednoho Řeka z Kalábrie.“

Otto von Freising nebo Vicent de Beauvais.⁷ Politickou paralelou tohoto dějinného pojetí je Svátá říše římská národa německého trvajíc po celý středověk, která se považuje za následovníka Římského impéria.

Nicméně Petrarca a po jeho vzoru celá renesance se cítí být odděleni od klasické epochy. A právě proto se k ní snaží *vrátit*. Antická kultura může *znovu ožít* (v románských jazycích z lat. „re“ a „nascor“, odtud „renesance“), jen pokud je již mrtva. A humanisté věřili, že zanikla během středověku – tedy věku „uprostřed“, mezi nimi a dobou císaře Augusta. Středověk navíc zkomolil nebo ztratil dědictví antického Řecka a Říma. Humanismus se snaží o jeho znovu znovunalezení a vynáší na světlo autory jako jsou Titus Livius, Quintilianus, Cicero, kteří sice nikdy nebyli zcela zapomenuti,⁸ ale teprve s Petrarkou se vracejí do středu veškerého zájmu. Antické vzory se prosazují v literatuře, ve výtvarném umění, ve filozofii, v architektuře atd. Nicméně znovunalezení antického dědictví musíme chápat jako přivlastnění si něčeho cizího či, jinak řečeno, jako duchovní akt, který spočívá ve ztotožnění se se vzorem z pozice cizího, jakoby skokem z jiné epochy, jejíž časová a historická vzdálenost nikdy nebude moci být zcela zrušena. Již samotný humanismus přece vychází z myšlenky přerušení spojení s antikou. Proto je „návrat ke klasikům“ možný jen v rámci osobnosti renesančního člověka a jediné můžeme „znovuzrodit“ antiku, pokud ji vtělíme do vlastního života. Proto renesanční autoři, kteří imitují antická díla, musí být nejprve sami

7) Srov. Th. E. Mommsen, „Petrarch's conception of the 'dark ages'“, *Speculum*, sv. 17, č. 2, Abril 1942, str. 226–242, obzvláště 238.

8) Srov. Gmelin, „Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance“, *Romanische Forschungen*, 46, 1932, str. 110: „Cicero nebyl tak zcela zapomenut, ale měl v celém středověku vliv ne přímo, nýbrž téměř tajně prostřednictvím církevních otců.“, apud Th. Zielinski, *Cicero im Wandel der Jahrhunderte*, Leipzig und Berlin, B. G. Teubner, 1908, str. 136.

„klasickými“ – jedinečnými, zvláštními a individuálními. Jen pokud porozumíme tomuto pojetí, budeme schopni porozumět významu slova „imitace“ v renesanci.

3. Petrarca a teorie imitace

Petrarca je prvním, kdo se detailně vyjadřoval o technice imitace (rozumí se v poklasické době).⁹ Převzal teorie Cicerona, Seneky a Quintiliana a pro evropský intelektuální svět znovu objevil myšlenku imitování antických vzorů. Po celá staletí po jeho smrti pak už bylo otázkou zda psát podle toho či onoho antického modelu, následovat jeden model nebo více. Nebylo pochyb o tom, že *imitatio* antických autorů je součástí básnické poetiky. Přišlo 16. století, kdy se zdálo, že básník se nemůže považovat za vzdělaného, pokud neovládá techniku imitace.¹⁰

9) Hermann Gmelin, *op. cit.*, 1932, str. 98: „...prvním, kdo podrobně pojednal o podstatě a technice imitace.”

10) Srov. El Brocense citovaného Caravaggim, *Alle origini del petrarchismo in Spagna* (Estratto da *Miscellanea di studi ispanici*, a cura dell'Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola dell'Università di Pisa, 1971–73, p. 36, apud *Francisci Sanctii Brocensis Opera Omnia*, Genevae, 1776, f. IV: „... tvrdím, že nemám za dobrého básníka toho, který neimituje výtečné antické autory. A pokud se mě ptáte, proč mezi tisíci básníky, kteří chodí po našem Španělsku, je tak málo těch, jež bychom mohli zváti výtečnými, odpovím, že pro to není jiný důvod než ten, že jim chybí schopnosti, jazyky a vzdělání na to, aby mohli imitovat.“ Mějme však na paměti názor A. Alonsa, který tvrdí, že tato pasáž je obvyklým všeobecně opakovaným textem („texto tópico“), v *op. cit.*, 2002, str. 43. Také A. Prieto cituje v *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984, str. 285, Baltasara de Céspedes, který ve svém *Discurso de las letras humanas* píše: „každý dobrý básník musí být velký humanista“. Což může být přímo odvozeno z Cicerona, *De oratore*, I, 20, 72, kde autor vysvětluje, že se nikdo nemůže stát dobrým řečníkem, aniž by znal všechny vědy a byl si vědom problematičnosti světa. Viz Gwynn, *Roman education from Cicero to Quintilian*, Oxford, Clarendon, 1926, str. 101 y 112 an.

Vzhledem k tomuto zásadnímu vlivu imitace je tedy třeba se podívat zblízka na to, jaké jsou vlastně její kořeny.

Pojem imitace, v řečtině *mimesis*, je intenzivně diskutován v traktátech o umění i poezii od Platóna a Aristotela, ačkoli je jistě starší. Podle Kollera může mít termín původ v dionýsiovsko-orgiastických praktikách tance a divadelních her o bozích, jejichž autor je „mimos“, přičemž tento název může označovat možná i tato představení jako taková.¹¹ Podle Elseho se ale žánr mimu rodí na Sicílii a jedná se o představení jednoho či dvou herců, v kterém se před mocnými předvádějí lidové postavy nízkého původu s notnou dávkou realismu. Proto musíme *mimesis* chápat jako „jednání podobné tomu, co dělá *mimo*“, který hlasem a pohyby imituje druhého.¹² Od 5. století před Kristem můžeme slova etymologicky spjatá s pojmem *mimesis* nalézt u Pindara, Aischyla, Aristofana, Xenofonta, Euripida a Démocrita. Jinak řečeno Platón sbírá, systematizuje a vkládá do filozofického systému slova a myšlenky, které existovaly dlouho před ním. A od něj se rozvíjí estetická tradice, která je jednou z nejdůležitějších myšlenek západního světa dodnes.

Mluvíme však přesně o téhle *mimesis* – imitaci? Ano i ne. Abychom porozuměli tomu, jak se vyvíjí recepce pojmu *mimesis* a jakým způsobem jej přijímají v době renesance, musíme tento pojem rozdělit na dva koncepty: na *mimesis filozofickou* a *mimesis literární*. Tou první se rozumí nápodoba přírody, skutečnosti nebo lidí. Zatímco druhá pojednává o jazykových otázkách spjatých s první

11) H. Koller, *Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern, 1954. Existuje rozvinutá diskuse na toto téma.

12) Gerald F. Else, „*Imitation in fifth century*“, *Classical Philology*, LIII, 2, 1958, str. 73–90.

anebo o napodobování jiných autorů.¹³ Tímto způsobem můžeme rozlišit mezi koncepty, které *Historický slovník rétoriky* označuje buď jako „mimesis“, tedy imitaci přírody, a tím, čemu říká „imitatio auctorum“, tj. nápodobu literárních vzorů. Jedná se o velmi důležitou dichotomii.¹⁴ Pokud u Platóna najdeme výraz „rétorická mimesis“, jak o tvrdí Stemplinger, je to pouze proto, že se Platón zajímá o jazykové postupy, které slouží k napodobování přírody či skutečnosti, ale nikoli jiných autorů. Něco takového ho, zdá se, nezajímá.¹⁵

Z tohoto nástinu můžeme vidět, že imitace, k níž se vztahuje termín mimesis v prvních stoletích své existence, tj. od 5. stol. před naším letopočtem v Řecku, je pouze „filozofická mimesis“, tedy kopírování skutečnosti či emoce pomocí uměleckého díla (*Nachahmung, Darstellung* či *Ausdruck* v Kollerově terminologii). Jedná se o svět idejí a citlivých skutečností, což je problém, který zajímá Platóna.¹⁶ Na druhé straně je třeba připustit, že mezi oběma koncepty „mimesis“

13) Eduard Stemplinger, „Mimesis im philosophischen und rhetorischen Sinne“, *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, 1913, str. 20–36.

14) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Max Niemeyer, Tübingen, 2001, sv. 4. col. 1233, heslo Mimesis: „Řecký termín (μιμησις, mimesis), který byl přijat ve významu napodobování přírody (imitatio naturae) a je zde takto definován, na rozdíl od napodobování literárních děl a mravních příkladů (imitatio auctorum popřípadě mitatio morum), představuje základní kategorii západního umění, která zaujímá důležité místo jako estetické paradigma ve vývoji duchovní historie.“

15) Jeho názor sdílí Tim Whitmarsh, *Greek literature and the Roman Empire*, Oxford, 2001, str. 48: „Někdy se tvrdí, že platonický, ontologický koncept mimesis má jen málo do činění s pozdějším významem „imitace literárních vzorů“. A dále cituje Stemplingera, J. Bompaire, *Lucien écrivain: imitation et création*, Paris, 1958; B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.-C.*, Paris, 1971.

16) Srov. W. J. Verdenius, *Mimesis. Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*, Leiden, Brill, 1972.

a „*imitatio auctorum*“ existuje psychologický vztah. Pokud imituji člověka v jeho chování, můžu imitovat i jeho uměleckou činnost, to znamená, jeho osobní vyhranění se vůči světu. Proto má jistě svou váhu i Russelův názor, který tvrdí, že oba koncepty byly chápány jako totožné a to již od nejstarších dob.¹⁷ Tuto myšlenku, zdá se, potvrzuje analýza prvních fragmentů použití mimese, která bývá chápána především ve smyslu filozofickém, nicméně o níž hovoří na příklad i Aristofanes (*Oblaka*, 559), když si stěžuje, že mnozí spisovatelé napodobují jiné, jakoby byli opičím.¹⁸ Dokonce samotný Platón nechává v jedné pasáži promlouvat Sokrata stylem jiného řečníka. Což je už zřejmé chápání mimesis jako „*imitatio auctorum*“.¹⁹

Nicméně zatímco je chápání mimesis jako aplikovatelné na jiné literární modely v tomto období řecké literatury výjimečné, v Římě v 1. století před Kristem se stává programovým. Především v případě Cicerona, jenž má velký vliv na Petrarku, a tedy na celou tradici, která přetrvá až do renesance. V 16. století samozřejmě musíme připustit také vliv Aristotelovy *Poetiky*,²⁰ bylo by ale chybou považovat ji za zdroj renesanční *imitace*. Již Ciceron, Seneka a Quintilianus doporučovali velké spisovatele klasického Řecka jako literární vzory. Římská kultura se cítila

17) Srov. D. A. Russell, „De imitatione“, in West a Woodman, vyd. *Creative imitation in Latin literature*, Cambridge, 1979, str. 1–16.

18) Citováno Göranem Sörbomem, *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Svenska Bokförlaget, Uppsala, 1966, str. 71.

19) Sörbom, op. cit., 1966, str. 100: „V Hippiasovi Větším (287 A and 292 C) Sokrates říká, že bude imitovat (μιμουμενος) jinou osobu tak, že použije stejné metody rozhovoru jako ona.“

20) Casanova dokazuje, že renesanční autoři velmi dobře znali Aristotelovu *Poetiku*. Nicméně nikoli nezbytně ve smyslu imitace jiných autorů. Srov. Jean-Yves Casanova, „Le miroir français: *Imitatio* et influences littéraires dans la littérature occitane des XVIe et XVIIe siècles“, *Lengas*, 38, 1995, str. 52–64.

zastíněná leskem svých řeckých sousedů, které ovládla politicky. Bere si za vzor mnoho řeckých autorů. Rodí se tak myšlenka, že je třeba následovat více vzorů. Ciceron se o tuto problematiku zajímal velmi detailně, neboť byl vzděláván částečně v Aténách a částečně na Rhodosu a považoval to za základ svého vzdělání a předpoklad toho být dobrým řečníkem.²¹ Dalo by se říci, že Petrarca byl pro klasický Řím totéž, co Ciceron pro Řecko.²² Nicméně *imitatio auctorum* najdeme také u Dionisia z Halikarnasu, Řeka, který působil v Římě v prvním století před naším letopočtem.²³ A poté také u Quintiliána a Seneky, z nichž především vychází naše západoevropská tradice. Klasická latinská literatura, pro renesanci velký vzor, sama obdivuje klasickou řeckou literaturu. Jinak řečeno obě, latinská i renesanční, pracují se stejným básnickým mechanismem: *imitatio auctorum*. Jeho teoretický aparát se netvoří dříve než v 1. století před naším letopočtem a znovu se vrací do celé Evropy od 14. století spolu s historiografickou vizí návratu ke klasice.

Není snadné porozumět různorodým vztahům mezi vyšší a nižší kulturou a chápat je jen jako pouhou kopii či závislost by bylo velkou chybou. Jak tedy pojímá *imitatio* Petrarca? Zmiňuje se o něm v některých dopisech sebraných ve svazku *Familiars*, jejichž témata jsou mnohdy jen záminkou k sepsání něčeho, co bychom dnes nazvali esejem.²⁴ Na okraj budiž řečeno, že samy dopisy jsou psány

21) Srov. Aubrey Gwyn, op. cit., 1926.

22) Srov. Gmelin, op. cit., str. 110: „Stejně jako byl Cicero největším zprostředkovatelem řeckého vzdělání pro Řím, Petrarca obnovil klasické vzdělání pro renesanci.“

23) Srov. Dionisius z Halikarnasu, *Opusculs Rhétoriques*, Vol. 5, „L’Imitation“, Épitomé, 1, 3, str. 30.

24) Je to i v případě slavného dopisu o výstupu na horu Ventoux, jak uvádí Billanovich, Fam., IV, I. Srov.: Giuseppe Billanovich, „Petrarca e il Ventoso“, in též, *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, Editrice Antenore, 1996, str. 168–184.

latinsky v epistolárním žánru Cicerona a že Petrarca tak začíná tradici, která bude žít po celou renesanci. Ve *Fam.*, I, 8, píše svému příteli Tomáši z Mesiny o imitaci, pravděpodobně jakoby v odpověď na přítelovu otázku. Jak máme psát? Petrarkova odpověď je nejen jeho vlastním názorem, nýbrž také komentářem a modifikací klasické rétorické tradice. Jak psát? Existují dva způsoby. Můžeme psát jako včely,²⁵ které nejprve sbírají pyl z květů a pak z něj vytvářejí med. Nebo jako bourci morušoví,²⁶ kteří svůj výtvor vydávají celý sami ze sebe, aniž by si cokoli vypůjčovali od jiných. Květy zmiňovaných včel jsou klasičtí autoři, které čteme a půjčujeme si z nich materiál, z níž později, když ji podle svého přetvoříme, vytvoříme nový a originální výrobek, dokonce možná lepší než ten předešlý.²⁷ Činnost bourců morušových je však považována za ještě vznešenější. Jediný problém je v tom, že se najde jen málo těch, kteří by byli schopni naprosto originality. Sám Petrarca se za takového nepovažuje. Takže nezbyvá než

25) Petrarca, *Fam.*, I, 8, 2, krit. vyd. Vittorio Rossi, Firenze, Sansoni, (1933), 1968; italský překlad: *Lettere di Francesco Petrarca*, vyd. Giuseppe Fracassetti, Firenze, Le Monnier, 1863–1867; „Cuius summa est: apes in inventionibus imitandas, que flores, non quales acceperint, referunt, sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt.“

26) *Fam.*, I, 8, 5: „felicis quidem, non apium more passim sparsa colligere, sed quorundam haud multo maiorum vermium exemplo, quorum ex visceribus sericum prodit, ex se ipso sapere potius et loqui, dummodo et sensus gravis ac verus et sermo esset ornatus.“

27) Metafora s včelami pochází ze Seneky, *Ad Lucilium*, LXXXIV, 3–4. o metaforách imitace viz G. W. Pigman III, „Versions of imitation in the Renaissance“, *Renaissance Quarterly*, sv. 33, č. 1, jaro, 1980, str. 1–32; o metafoře s včelami viz také Jürgen v. Stackelberg, „Das Bienengleichnis: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *Imitatio*“, *Romanische Forschungen*, 68, 1956, str. 271–293. A dále Ignacio Navarrete, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos, 1994, str. 12 an. Navarrete tvrdí, že metarofa byla klasická už pro antické Řeky.

psát jako včela.²⁸ Půjčovat si od několika vzorů a získávat z nich prvotní materiál a z něj pak vytvářet vlastní tvorbu, jinak řečeno: imitovat je. Sám Petrarca to tak dělá. Vychází z klasické tradice, obzvláště z Cicerona, Livia, Catula, Vergilia, Seneky, Augustina a s jejich vzorem neustále přítomným před očima vytváří výsledek, který není podobný ani Ciceronovi, ani Liviovi, ani jiným, protože je prostě Petrarkovým. V jeho textech zahlédneme Cicerona či Livia pouze v záblescích.

Z toho, co jsme právě řekli, je možno k našemu tématu vyvodit několik důležitých závěrů. V Petrarkově mysli s nejvyšší pravděpodobností existoval koncept originality, neboť považuje tvorbu bourců, kteří si nevypůjčují od nikoho, za lepší a jednoznačně ji preferuje: *multo maiorum vermium exemplo*. Jak je tedy možné, že zároveň doporučuje kopírování, imitaci? Z našeho hlediska, vytvářeného po romantismu, se nám zdá, že si odporuje. Avšak pro Petrarku a celou renesanci se *imitatio* nijak nevylučuje s originalitou. Jednoduše proto, že „imitovat“ neznamená „kopírovat“. To, co dělají ony zmiňované včely, je, že nereprodukuje doslovně, otrocky. Petrarca k ničemu takovému nenabádá a sám to vyčítá Macrobiovi, který podle něj kopíruje slovo za slovem Tita Livia.²⁹ Petrarca nekopíruje, nýbrž komentuje, diskutuje, uvádí, vypůjčuje si motiv, který dále rozvádí, přijímá určitý názor a připodobňuje ho sobě samému. Imitativní proces je interiorizací historického dědictví, ke kterému se osobností imitátora něco přidává, a obě roviny se dostávají do harmonického souladu. Díky němu mohou být něčím stejným a zároveň novým, tak jak to odpovídá hermeneutickému schématu jinakosti v antice. Velmi poučný může být i následující detail. Víme, že Petrarca vlastnil

28) *Fam.*, I, 9, 17.

29) Viz také Pigman, op. cit., str. 6.

kopii spisu *Institutio oratoria* od Quintiliana, který se detailně zabývá tématem imitace řeckých vzorů. Jeho kopie byla sice zlomkovitá, nicméně obsahovala právě X. knihu, kterou autor věnuje imitaci.³⁰ V rukopise³¹ si v místě, kde Quintilian prohlašuje, že imitace není otázkou slov (tedy podle Gmelina,³² nejde o textovou imitaci), si Petrarca sám pro sebe poznamenává: „Lege, Silvano, memoriter“. Tedy „čti, Silvano (tak Petrarca oslovoval sám sebe), zapamatuj si to“.³³ Imitovat neznamená doslovně kopírovat, nýbrž přepracovávat. A díky tomu je možné imitovat originálně. Pro Petrarku a pro jeho renesanční následovníky je ale *imitatio* zároveň inspirováním se příkladem předchozích autorů. Bez nich by nebylo možné vytvořit žádné literární dílo. *Imitatio* je tedy samozřejmá a naprosto přirozená. To, co je pro dnešního čtenáře těžko přijatelné, tedy výpůjčka, překlad, přisvojení si literárního materiálu, je pro 16. století samozřejmostí umělecké tvorby.

4. Imitace mezi vlivem Petrarky a Cicerona

Stopu, kterou Petrarca zanechává v různých oblastech evropského duchovního dění, je možno cítit i dlouhá století po jeho smrti. Také proto, že jeho tvorba byla

30) Úplnou verzi objevil až Poggio Bracciolini v 15. století.

31) V současné době se rukopis Lat 7720 nachází v Národní knihovně v Paříži, kam se dostalo mnohé z Petrarkovy knihovny v 15. století po vpádu francouzských vojsk do Itálie. Srov. G. Billanovich, „Petrarca e Cicerone“, ibidem, op. cit., 1996, str. 98–116, především str. 116.

32) Gmelin, op. cit., 1932, str. 121.

33) Viz také Pigman, op. cit., str. 14.

velmi bohatá a žánrově rozrůzněná a zdaleka se neomezovala jen na poezii či literaturu. My se zde ale bude zabývat jen tím, co zásadním způsobem ovlivnilo renesanční poezii. Tím bylo za a) Petrarkovo doporučení psát po vzoru jednoho či více modelů, což nakonec vyústilo v polemiku s ciceroniánstvím, a za b) to, že sám Petrarca se postupem doby stal jako italsky píšící básník vzorem dalším básníkům v lidovém jazyce nejprve v Itálii a později v celé Evropě. Vzniklý literární proud, který si bere Petrarku za nedostižný vzor, je dnes nazýván jako *petrarkismus* nebo *petrarkistická* či *italianizující poezie*.

Polemika mezi ciceroniány a anticiceroniány byla dosti rozvětvená a složitá, a proto ji musím shrnout jen velmi přibližně. Jeví se totiž pro naše téma jako naprosto zásadní, neboť je přímo napojena na dobové literární teorie a otázku literárních mód a básnických učebnic z 15. a 16. století. Zabývá se velmi intenzivně otázkou, která je stěžejní i pro chápání imitace: píšeme-li latinsky, koho máme imitovat? Coluccio Salutati za vzor navrhuje přímo Petrarkovy latinské spisy. A na začátku 15. století polemika vzplane naplno. Poggio Bracciolini stejně jako Leonardo Bruni dávají přednost Ciceronovi,³⁴ a pokládají tak základní kámen hnutí *ciceronianství*: hájící imitaci jediného modelu. Jejich teze je prostá. Máme-li psát latinsky, vezměme si za vzor nejlepšího latinského autora, tedy Cicerona, a pišme jako on. Na druhé straně Lorenzo Valla, pravděpodobně nejvzdělanější humanista své doby zvyklý zastávat rozporná stanoviska, dával přednost Quintilianovi. V druhé polovině 15. století se do sporu zapojili Paolo Cortesi a Angelo Poliziano. První z nich byl ciceroniánem, a chtěl tedy následovat jeho vzor, avšak druhý (Cortesiho přítel, velký filolog a básník, který vydal s Lorenzem dei Medici antologii *Raccolta aragonesa* přinášející rozhodný impuls

34) Gmelin, *op. cit.*, 1932, str. 180; Zielinski, *op. cit.*, 1908, str. 181 a 345 an.

pro rozkvět italské poezie³⁵⁾ nejenže nechtěl psát jako Ciceron, ale nechtěl imitovat nikoho. Byl přítelem „bourců morušových“, a tedy prvním *anticiceroniánem*. V jistém smyslu se zdá, že Poliziano volá po literatuře, která by měla být osobní výpovědí vyjadřující se o nejpodstatnějších otázkách lidského údělu. A jelikož je každý člověk jiný a jedinečný, i jeho dílo musí být takové a nezáviset na ničem jiném než na vlastní individualitě. Když mu jeho přítel Paolo radí, aby napodoboval Cicerona, odpovídá: nejsem Cicero, nepíšu jako on, píšu jako já sám.³⁶⁾ Na druhé straně ale musíme mít na paměti, že sám Poliziano ve své poezii napodobuje předchozí vzory (jak je vidět i v této antologii).

V dalším období na počátku 16. století se spor odvíjel mezi slavným anticiceroniánem, jímž byl Giovanfrancesco Pico della Mirandola, synovec Giovanniho Pica, autora spisu *De hominis dignitate*, neoplatónský filozof z prostředí Florenské akademie, a mezi neméně známým ciceroniánem Pietrem Bembem. Giovanfrancesco ve svém dopise *De imitatione* z roku 1512 předkládá několik myšlenek vycházejících z platonismu, jimiž by se měla řídit umělecká tvorba. Tvůrce by měl sledovat pouze *ideu* krásy, která se nachází v nevyčerpatelném pokladu přírody, a neměl by napodobovat jiná díla. Každý člověk dostal do vínku výmluvnost a nemusí imitovat žádné vzory. Giovanfrancesco je tedy sympatizantem „bourců morušových“, avšak v neoplatónském kabátě. Proti němu stojí Pietro Bembo, velká osobnost humanismu. Z rodných Benátek se znal s Polizianem, studoval řečtinu na Sicílii, pro Alda Manuzia připravil slavné kapesní vydání Petrarkova *Canzoniere* a na sklonku života získal kardinálský klobouk. Bembo byl jedním z nejvlivnějších intelektuálů své doby a hájil myšlenku, že pokud

35) Srov. G. C. Mazzacurati, *Pietro Bembo e la questione del „volgare“*, Napoli, Liguari, 1964, str. 37 an.

36) Gmelin, *op. cit.*, 1932, str. 182, cituje: „Non enim sum Cicero, me tamen (ut opinor) exprimo.“

je krása ideálem, může se vtělit do nějakého konkrétního objektu. V případě latinského jazyka se tak krása vtělila do Cicerona a do Vergilia, a proto je třeba imitovat prózu prvního a verše druhého.³⁷ Bembo je tedy včelou sbírající pyl na jediném květu. Věří, že pokud napodobujete vícero autorů, váš styl bude jakousi nesourodou směsí, zatímco inspirujete-li se u jediného autora a jeho styl dostatečně vtisknete do mysli, můžete dosáhnout vlastního soudržného výrazu. Což mimo jiné znamená, že pro Bemba, stejně jako pro Petrarku, imitace rozhodně není překážkou k individuálnímu a originálnímu vyjádření.³⁸

Důležitost Bembových teorií spočívá v jejich aplikaci na lidový jazyk, na italštinu. Od roku 1500³⁹ připravoval spis *Prose della volgar lingua*, který vydal v roce 1525 a v němž navrhuje Petrarku za vzor italské poezie a Cicerona za vzor latinské prózy.⁴⁰ Ciceroniánství se tak proměňuje v petrarkismus, což má dalekosáhlé důsledky pro evropskou poezii 16. století. Petrarca se stává podobně jako Cicero praktickým i teoretickým vzorem imitace. Tímto způsobem se vytváří

37) Gmelin, *op. cit.*; Carlo Vecce, „Bembo e gli antichi. Dalla filologia ai classici moderni“, in S. Morgana, M. Piotti, M. Prada (ed.), *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, Milano, Cisalpino, 2000, str. 9–22, zvláště str. 14.

38) V tomto smyslu píše Bienvenido Morros, že jeho petrarkismus není „mrtvým ani umrtvujícím učením, nýbrž svěžím a aktuálním stimulem“ v *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, str. 221. Srov. s Pigman, *op. cit.*, 1980, str. 20: „Bembo souhlasí s tím, že cílem by mělo být překonání imitovaného vzoru. Toho se však nejsnáze dosáhne, pokud máte jen jeden model (Vergilia pro epiku, Cicerona pro prózu).“

39) Gmelin, *op. cit.*, 1932, str. 199.

40) Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, vyd. Carlo Dionisotti-Casalone, Torino, Unione Tipografica, 1931, I, str. 33: „a mnohem lépe učiníme i my, když budeme v našich dopisech mluvit jazykem Boccaccia a Petrarky, neb oni dokázali mluvit mnohem lépe než my“.

řetězec vinoucí se až k antice: renesance si bere za vzor Petrarku, jehož vzorem byl Cicero, a Ciceronovým modelem byli řeční autoři. Úloha Bemba při vytvoření tohoto řetězce je naprosto klíčová. Tak jako zmiňovaná interpretace a vydání Petrarkova *Canzoniere*, i Bembova básnická teorie určují tón petrarkismu po celou první polovinu 16. století a etablují Petrarku jako moderního klasika.

Bembova autorita nicméně nedokázala prosadit princip nápodoby jednoho jediného vzoru. Renesanční lyrici byli včelami poletujícími mezi mnoha květy.

5. Evropský petrarkismus. Básníci jako včely

Prosazení Petrarky za vzor lyrické poezie bylo delším procesem. Již v první polovině 15. století najdeme sborníky poezie v Petrarkově duchu jako je ten od Giusta dei Conti di Valmontone z roku 1440 či zpěvníček obsahující 26 sonetů, jeden madrigal a zlomek písně od Buonaccorsa da Montemagro di Robertise přibližně z roku 1450.⁴¹ V druhé polovině 15. století dostává italská poezie novou pobídku v podobě zmiňované *Raccolta aragonese*, antologie připravené Polizianem a Lorenzem dei Medici v roce 1470, která shrnovala skladby významných italských básníků od tvůrců stylu *dolce stil novo* dále. Tentýž Lorenzo sepsal komentář Petrarkových sonetů (*Commento sopra alcuni suoi sonetti*), v němž Petrarku vychvaluje nad klasické autory.⁴² Italská poezie poslední čtvrtiny 15. a začátku

41) Srov. Domenico di Robertis, *Il quattrocento e l'Ariosto*, sv. III z Emilio Cecchi a Natalino Sapegno (vyd.) *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1966, str. 421 an.

42) Citováno G. C. Mazzacurati, *Pietro Bembo e la questione del "volgare"*, Napoli, Liguari, 1964, str. 45: „Kdo popře, že Petrarca hovoří o lásce s takovou dokonalostí, lehkostí a jemností, jakou nenajdeme ani u Ovidia, Tibulla, Catulla, Propertia ani žádného jiného.“

16. století je ale ovládána postavou Serafina Aquilana, či z Aquily (1466–1500), představitele proudu, který bývá označován za dvorský petrarkismus.⁴³ Namísto sonetů Serafino, podobně jako Lorenzo, skládá po vzoru tradice 13. století *strambotti*. Jedná se o sloku z osmi veršů vhodnou pro duchaplnou a poněkud lehkomyslnou poezii. Pro básníky této školy, stejně jako pro Tebaldea, Serafinova učitele, měl obzvláštní význam poslední verš sloky, který dával smysl celé básni pomocí nečekaného vysvětlení nebo rafinovaného žertu. S touto módou skoncoval teprve příchod Bemba.⁴⁴ Nezapomínejme ale, že vliv Serafinovy školy trval po celé 16. století, což je vidět na příkladu Španěla Gutierre de Cetiny,⁴⁵ který přichází teprve po Garcilasovi, představiteli pozdějšího bembismu.

Bembův petrarkismus zcela převrátil básnickou módu v Evropě. Bembo podobně jako Petrarca byli autoři nezakládající si na duchaplných závěrech svých básní. Poezie pro ně není rétorickým cvičením, nýbrž klidným a rozvážným zamyšlením. A přestože i v Petrarkovi najdeme hry paralelismů a zvukomalebných ozdob, v celkovém pohledu jich není mnoho, jak dokládá Dámaso Alonso.⁴⁶ Bembo přejímá tuto rovnováhu a hloubku Petrarkova jazyka a znásobuje je.

43) Srov. Antonio Rossi, *Serafino aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, Morcelliana, 1980.

44) Srov. Joseph Vianey, *Le pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Montpellier, Coulet et Fils, 1909, str. 82: „S Tebaldeem se sonet přetvořený v epigram skládal vždy od posledního verše. Teprve Bembo učinil konec téhle nudné monotónnosti.“

45) Srov. R. Lapesa, „La poesía de Gutierre de Cetina“, *Hommage a Ernest Martinenche*, Paris, Editions d'Artrey, 1939, str. 248–261, zvláště str. 249.

46) Dámaso Alonso, „La poesia del Petrarca e il petrarchismo. (Mondo estetico della pluralità)“, in *Petrarca e il Petrarchismo. Atti del terzo congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana*, Bologna, Minerva, 1961.

A navíc ve svém sborníku básní *Rime*, podobně jako Sannazaro (oba zpěvníky jsou z roku 1530), znovu staví do středu pozornosti sonet. S ním a především se svým pojednáním o volbě spisovného jazyka pro Itálii *Prose della volgar lingua* z roku 1525 se v Evropě prosazuje zcela nová interpretace Petrarky.

V čem spočíval nový petrarkistický kánon, který jasně vymezil styl prvních velkých generací básníků? Teoretický základ mu dal Bembo ve svých *Prozách*, v nichž doporučuje četbu Petrarky jako vzoru vyvážené harmonie, *gravità* a *piacevolezza*.⁴⁷ Míní tím duchaplnost (*piacevolezza*), ale zároveň vznešený klid (*gravità*). Duchaplnost bez excesů, vznešenost s mírou. Snaží se tím napravit nedostatek míry a povrchnost Serafinových skladeb. Jakoby se jednalo o básnický ekvivalent renesanční architektury či výtvarného umění: elegantní formy, vážné úsměvy, poklidná sebereflexe, shoda, symetrie a přirozenost – jako obrazy od Botticelliho. Hluboké emoce vyjadřované s mírou.

Bembova linie poezie je petrarkismem, který bude inspirovat Španěly Boscána a Garcilasa, stejně jako francouzskou Pléiade. A přesto, jak záhy uvidíme, žádný z těchto básníků nedodrжуje Bembovu zásadu jediného literárního vzoru. Což znamená, že bembisticko-petrarkistické přijetí ve Španělsku a ve Francii vyžaduje jistou úpravu bembismu, který není možný vstřebat jinak než částečně. Během přenosu se kulturní vzor proměňuje v jiný. Ale jak?

V roce 1526 se císař a španělský král Karel V. v Granadě žení s portugalskou princeznou Isabelou. Na svatbě jsou přítomni význační dvořané z celé Evropy.

47) Bembo, *op., cit.*, I, 1931, str. 51: „slovem *gravità* rozumím poctivost, důstojnost, majestátnost, vznešenost, velikost a jim podobné; slovem *piacevolezza* chápu duchaplnost, lehkost, ledabylost, jemnost, žerty, hříčky a vše ostatní na tento způsob.“

V zahradách Generalife v Alhambře se setkává barceloňan Boscán, člen doprovodu vévody z Alby, s vyslancem Benátské republiky Andreou Navaggerem. Ten mu doporučuje, aby ve Španělsku začal básnit v italském stylu.⁴⁸ To je počátek španělského petrarkismu, mezi jehož první členy, jmenované Boscánem v prologu k vydání svých a Garcilasových básní, patří Diego Hurtado de Mendoza, vyslanec Karla V. v Itálii, a Garcilaso de la Vega, také dvořan a voják, který padl při bezvýznamném útoku na pevnost Le Muy v roce 1536 a posléze se stal ústřední postavou celé španělské renesanční a barokní literatury.⁴⁹

Je dobré si uvědomit, že Andrea Navaggero byl přítelem Bemba a také se řadil do proudu ciceroniánů. Vypráví se o něm, že zničil své latinské *Dějiny Benátek*, protože si uvědomil, že v nich imitoval Césara a nikoli Cicerona. Je dost dobře možné, že Navaggero byl jakýmsi nástrojem a vyslancem Bembových teorií. A skutečně ve zmiňovaném Boscánově prologu, v *Dopisu vévodkyni ze Somy*, který je jakýmsi manifestem nového španělského petrarkismu, můžeme nalézt paralelismy, které jsou podle Antonia Prieta příklady bembistických konceptů *gravità* a *piacevolezza*.⁵⁰ Zdálo by se, že španělský petrarkismus se rodí z Bembova impulsu odkazujícimu k Petrarkovi jako k jedinému vzoru. Problém ale spočívá v tom,

48) Juan Boscán, Obras, Barcelona, vyd. Carlos Clavería, PPU, 1991, str. 231: „Stalo se jednoho dne, že jsem v Granadě hovořil s panem Navaggerem, vznešeným a výjimečným mužem, jehož bych chtěl před Vaší Milostí zmínit, o věcech ducha, o literatuře a obzvláště o rozmanitosti různých jazyků. Tehdy se mě pan Navaggero zeptal, proč nezkusím v kastilštině skládat sonety a další básnické formy, které píší nejlepší italští autoři.“

49) A i když se rodí později, je možné do této první generace zařadit také Hernanda de Acuña a Gutierre de Cetinu. Srov. A. Gallego Morell, „La escuela de Garcilaso“, *Arbor*, 1950, str. 27–47.

50) A. Prieto, op. cit., 1980, str. 60.

že ačkoli Boscán i Garcilaso zachovávají kánon *gravità a piacevolezza*, neimitují výhradně Petrarku, ale sbírají sladký pyl i z jiných květů. Boscán se inspiruje u významného valencijského básníka píšíciho katalánsky, Ausiase Marcha (velkého obdivovatele Petrarky), ale také z proudu španělských básnických sbírek různých básníků 15. století, tzv. *Cancioneros*. Garcilaso zase kromě Petrarky čerpá ze zmiňovaného Ausiase Marcha, ale také z Horatia, Ausonia, Bernarda Tassa, Vergilia atd.⁵¹ Gutierre de Cetina imituje Petrarku a s ním i Bemba, Sannazara, Ariosta, Tansilla či Serafina.⁵² Acuña v sobě spojuje vliv Giovanniho Muzzarelliho, Thomase Castellaniho či Giovana Giorgia Trissina.⁵³ A Diego Hurtado de Mendoza, který rozhodně patří do proudu Bembových petrarkistů, je zároveň schopen napsat velmi antipetrarkistické verše. Což můžete posoudit sami z tohoto sonetu věnovaného Dianě:

*Señora, la del arco y las saetas,
que anda siempre cazando en despoblado,*

51) Srov. Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza editorial, (1948) 1985. A také A. Alonso, op. cit., 2002, str. 117: „Ve 30. letech v Itálii stále ještě vládne Bembov petrarkismus, jemuž vděčí za mnohé i Garcilaso. Ale jak odhalily důležité knihy Ávily a Heipleho, Garcilaso se často odděluje od této tradice a přibližuje se k jiným poněkud méně ortodoxním.“ Citovaní autoři jsou Francisco Javier Ávila, *El texto de Garcilaso. Contexto literario, métrica y poética*, 2 sv., Ann Arbor, UNI Dissertation Services, 1994 a Daniel L. Heiple, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, University Park, Pennsylvania University Press, 1994.

52) Srov. R. Lapesa, „La poesía de Gutierre de Cetina“, *Hommage a Ernest Martinenche*, Paris, Editions d'Artrey, 1939, str. 248–261, zvláště 249.

53) Srov. Francisco Márquez Villanueva, „Giovanni Giorgio Trissino y el soneto de Hernando de Acuña a Carlos V“, in *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, II, Madrid, Gredos, 1972, str. 355–371.

*dígame, por su vida, no ha topado
quien la meta las manos en las tetas?*⁵⁴

A nesmíme zapomínat ani na Boscána, který ačkoli ve svých prvních sonetech imituje především Petrarku, píše v citovaném prologu, že mu Navaggero doporučoval vzor „dobrých italských autorů“, tedy nápodobu autorů v množném čísle. Jestli je tedy Petrarca tím nejdůležitějším, o čemž není pochyb, jistě není jediným. Jeho básniční následovníci tedy přejímají spíše jeho názor, a nikoli Bembův, a jsou včelami mnoha květů.

A v případě Francie se dělo totéž. Klasický petrarkismus tam přichází v roce 1549 s vydáním básnického souboru *L'Olive* od Joachina Du Bellaye. Je charakterizován převažujícím vlivem Bemba a jeho školy, na rozdíl od vlivu Serafina, Sassa da Modena, Philoxena di Treviso, Sassoferata, Tebaldea a dalších, kteří ovlivnili Maurice Scève či Clementa Marota, francouzské básníky ovládající první polovinu 16. století.⁵⁵ V roce 1545 je v Benátkách vydána antologie bembistické školy *Rime diverse* (mimochodem věnovaná nám již známému Diegovi Hurtadovi de Mendoza). S touto knihou se Francií šíří bembistický kánon. Du Bellay nicméně ve svých sonetech napodobuje stejně bembisty jako Ariosta, a sice nikoli

54) „Paní, jež nosíte luk a šípy, / a chodíte stále lovit do opuštěných míst, / řekněte mi, na mou věru, ještě nikdy / vám nikdo nechtěl osahávat prsa?“ Ačkoli si musíme uvědomit, že „atribuce této skladby Mendozovi není zcela jistá kvůli chybějícím dokumentům,“ jak říká J. I. Díez Fernández, v článku „Equívoco, alusión y denotación en la poesía burlesca de don Diego Hurtado de Mendoza“, in *Eros literario, Actas del coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid, Universidad Complutense, 1989, str. 74.

55) Srov. Vianey, *op. cit.*, 1909, str. 7 an. A v podobném duchu H. Hatzfeld, *Die französische Renaissance-lyrik*, München, Max Hueber, 1924, str. 100.

jeho sonety, nýbrž oktávy z eposu *Zuřivý Roland*. Z Petrarky ve skutečnosti imituje pouze deset či dvanáct básní. Novinka, kterou přinesla Pléiade, nebylo představení Petrarky, ale bembismu jako takového. Sám Du Bellay doporučuje ve svém manifestu nové literární epochy, *Deffence et Illustration de la langue françoys* z roku 1549, jako vzor Petrarku, ale vedle dalších moderních italských básníků,⁵⁶ společně s řeckolatskými autory. Jinak řečeno: bembistická škola se znovu vrací na výsluní až na to, že není zachováván její požadavek následovat jediný vzor. Renesanční imitace se tedy zdá, jak už bylo řečeno, být sbíráním pylu z mnoha květů.

A ani Ronsard není následovníkem teorie jednoho vzoru. Tento francouzský básník se v průběhu celého života neustále vracel ke svým textům a revidoval je v nikdy nekončící snaze je stylisticky zlepšovat. Zachycené varianty dokazují jeho postupné vzdalování se Petrarkovu modelu a přibližování se antice. Neustále mění stylistické prvky připomínající Petrarku na jiné, které odkazují k Vergilioví. Mezi textem *Amours* z roku 1552 a tím, který připravuje pro vydání svého souborného díla (vyšlo až posmrtně 1587), nalezneme změny, jež ukazují „stopy Petrarkova přibližování se vzpouře proti Petrarkovu vzoru“.⁵⁷ Na konci své literární kariéry se Ronsard stává téměř antipetrarkistou ve sbírce *Sonets pour Helène* z roku 1578.

56) Citováno Hatzfeldem, op. cit., 1924, str. 88.

57) Srov. William J. Kennedy, “Ronsard’s petrarchan textuality”, *Romanic Review*, LXXVII, č. 2, Marzo 1986, str. 87.



6. Dějinný smysl teorie imitace

Z toho, co bylo řečeno, je zřejmé, že fenomén *imitatio auctorum* je jako jeden z nejdůležitějších aspektů renesančního umění velmi složitý a vyžaduje, aby byl interpretován ve světle hodnot své doby. Je snadné dojít k závěru, že imitace byla nezbytností renesanční básnické praxe či že básníci měli několik vzorů. Nicméně přesně tyto skutečnosti analyzovat a dobře porozumět imitujícímu renesančnímu básníkovi, není tak snadné. Pokud použijeme anachronické kategorie, například romantické či soudobé, nepochybně překrucujeme historickou skutečnost, která je ukotvena v konkrétním neopakovatelném kontextu. V následujících řádcích se pokusím představit podstatné okolnosti, které považuji za nezbytné pro správné pochopení celého fenoménu.

Domnívám se, že můžeme pracovat s hypotézou, že imitace znamenala pro renesančního intelektuála vše, co ho spojovalo s literární tvorbou antické tradice či s jejími tehdejšími reprezentanty. Například Petrarca byl již považován za klasika, podobně jako Serafino, Bembo či Bernardo Tasso a mnozí další, kteří se vraceli k antickým vzorům. Soudobí autoři se tehdy zdáli býti dalšími přirozenými výhonky ducha zrozeného z řeckolatinské tradice. A imitovat znamenalo zařadit se do této anticko-moderní kultury, mimo kterou se jakákoli poezie zdála být nekultivovanou, nehumanistickou, a tedy bezcennou. Tento způsob spojování vlastního díla s antickou tradicí se mohl dít pomocí překladu, modifikací, narážek, soutěžení se vzorem nebo inspirace. A můžeme si být jisti, že mnozí z nejdůležitějších autorů, ať už z tehdejšího či dnešního pohledu, měli předchozí vzory. Svědčí o tom nesourodost jejich děl. Zároveň je možné, že v konkrétní skladbě, v konkrétním okamžiku „kopírovali“ jednoho autora. Je v jejich případech imitace projevem slabosti či nedostatku kreativity? Z hlediska dnešních estetických

principů ano. Řekneme: kopíruje druhého, protože mu schází invence. V době renesance se ale jednalo o naprosto legitimní způsob, jak se zařadit mezi kultivované básníky antické tradice.

Petrarkismus a humanismus jsou ve smyslu nového chápání dějinného vývoje kultury podobné. Jak chytře dokazuje Alicia de Colombí,⁵⁸ renesanční básník si začíná uvědomovat časovost a historické ukotvení svého díla. Colombí se zabývá případem Boscána, který ve zmiňované předmluvě, v *Dopise vévodkyni ze Somy*, vychvaluje jedenáctislabičný verš, protože pochází až ze starého Řecka.⁵⁹ S Boscánovou snahou začlenit se prostřednictvím typu verše do pomyslné *historie literatury* do Španělska přichází renesanční imitace. Básník od té doby píše v určitém okamžiku a ve vztahu k minulosti, v níž je rozpoznatelný původ tvůrčí linie, na jejímž konci stojí on. Zbývá jedině určit, jaký druh vztahu a hierarchie je mezi minulostí a texty oné tradice, do které se chce básník zařadit. Nejdůležitějším prvkem *renesanční imitace* je tedy znovuobjevení minulého, ztotožnění se s plody minulosti. Abychom však správně pochopili podstatu renesanční imitace, musíme ji vidět v proměnlivém kontextu jejích bezčetných dobových vyjádření.

Problém spočívá v tom, že dějiny nejsou knihou, v níž byla sepsána pravda, kterou lze jednoduše přečíst. Díváme-li se do minulosti, vidíme sepsané zlomky minulé skutečnosti a jejich interpretace. Vzhledem ke složitým vztahům a konotacím, v jakých vznikaly studované texty, patrně není možné jejich pravou tvář

58) Alicia de Colombí-Mongiό, „Boscán frente a Navagero: el nacimiento de la conciencia humanistica en la poesía española“, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XL, č. 1, 1992.

59) Juan Boscán, op. cit., 1991, str. 232.

rekonstruovat, nicméně je třeba se o to alespoň snažit. Setkáme se totiž například s básníkem, který vyhlašuje určité principy literární tvorby, ale ve svém díle se jimi neřídí. Jiní zase píší určitou skladbu jen proto, aby se zalíbili šlechtici či aby si při konkrétní příležitosti získali obdiv dvorské společnosti. A další, jako například Du Bellay, se snaží obnovit národní básnictví jen proto, aby dokázal, že jejich jazyk je stejně vznešený jako latina či italština. Je tedy možné, že v souvislosti s tímto úsilím autoři věřili, že kdykoli překládají, přetvářejí, kopírují či autonomně tvoří, nedělají nic, co by nebylo poezii naprosto vlastní. Tvořící básník je člověk. Dnes něco napíše tak, zítra naopak a další den se už na nic nepamatuje. To všechno musíme mít na paměti, pokud chceme renesanční imitaci vidět nezaujatým pohledem.

Žádný z renesančních básníků patrně nechápal imitaci jako doslovnou nápodobu. Ale, ačkoli to mnozí prohlašovali, často kopírovali slovo za slovem. Můžeme si myslet, že si prostě odporují, nebo že nedokáží být originálními básníky (což by byl anachronický předsudek). Můžeme ale také zvažovat možnost, že pro ně imitací bylo i mnohé z toho, co my dnes nepovažujeme za součást literární tvorby. Případ Du Bellaye je velmi poučný. Ve svém spise *Deffence et Illustration* možná nevědomky říká totéž, co si v rukopise Quintilianova řečnického manuálu (*Institutio oratoria* 2, 27) podtrhl již Petrarca.⁶⁰ Píše: „imitovat je třeba spíše věci než slova“.⁶¹ Jakoby pro něj imitace byla pouze tematickou inspirací. Zároveň však autor Du Bellay při skládání poezie sleduje naprosto doslovně svůj

60) Viz poznámku 24.

61) Podle H. Chamarda Du Bellay Quintiliánovu pasáž znal. Srov. Chamard, *Joachim du Bellay*, Lille, Le Bigot, 1900, str. 125. Jedná se o větu: „imitatio autem (saepius idem dicam) non sit tantum in verbis“.

literární model (ať už je to Petrarca, Ariosto nebo jiný Ital). Vidíme to například v 84. sonetu z Du Bellayovy sbírky *L'Olive*, který začíná veršem *Seul et pensif par la deserte plaine*. Slovo za slovem v něm překládá Petrarkův 35. sonet *Solo e pensoso i più deserti campi* (který mimochodem imitoval i Španěl Boscán). Odporuje si Du Bellay? Nebo nás chce oklamat? Obojí je možné. Souznělo by to s duchem renesanční a možná jakékoli literatury. Na druhé straně by ale zmiňovaný rozpor mohl být důkazem, že imitovat v 16. století znamenalo mimo jiné také překládat či kopírovat.

Zároveň se titíž básníci cítili omezováni a přesyceni minulou básnickou tradicí a vytvářeli si ideál vlastní, původní poezie, odlišné od předchozí. Takže sám Du Bellay o několik let později skládá tyto verše:⁶²

*J'ay oublié l'art de petrarquizer.
Je veux d'amour franchement deviser,
sans vous flatter, et sans me deguizer;
ceux qui font tant de plaintes,
n'ont pas les quart d'une vraye amitié,
et n'ont pas tant de peine la moitié,
comme leurs yeux, pour vous faire pitié,
jettent de larmes feintes.*

62) Viz H. Chamard, *Joachim du Bellay*, Lille, Le Bigot, 1900. „Zapomněl jsem psát jako Petrarca, chci o lásce mluvit svobodně, aniž bych vám lichotil, aniž bych se pitvořil. Ti, kteří pro ni tolik nařikají, necítí ani zbla pravého přátelství a bolesti ještě méně, než kolik falešných slz prolévají jejich oči, jen proto, aby ve vás vyvolali lítost.“

A Španěl Hernando de Acuña vyjadřuje podobnou myšlenku v úvodním sonetu své sbírky (verše 1–4):⁶³

*Huir procuro el encarecimiento,
no quiero que en mis versos haya engaño,
sino que muestren mi dolor tamaño
cual le siente en efecto el sentimiento.*

Tyto zlomky stejně jako představa, že přísloveční bourci jsou lepší než včely, nebo že je třeba předstihnout svůj model,⁶⁴ dokazují, že během evropské renesance (řekněme od Petrarky k Shakespeareovi) existoval koncept originality, která byla chápána jako svoboda a nezávislost na vzorech či zdrojích. Tehdejší debaty se tedy soustřeďují na pojetí imitace jako nápodoby, při níž dochází k soupeření vzoru a nového díla.⁶⁵ Ale i když jsou na jedné straně příklady doslovné imitace

63) Hernando de Acuña, *Varias poesías*, vyd. Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982, p. 89. „Prchat se snažím před drzostí, nechci, aby v mých verších byl klam, ať ukazují jen takovou bolest, jakou v sobě skutečně cítím.“

64) *Fam*, I, 8, 23: „nulla quidem esset apibus gloria, nisi in aliud et in melius inventa converterent.“ („Pražádná by byla sláva včel, kdyby to vše neproměnily v něco jiného a lepšího.“)

65) Srov. Hans Baron, „The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship“, *Journal of the History of Ideas*, svazek 20, číslo 1, leden 1959, str. 15: „Nedávno ukázaly podložené studie, jak vážně humanisté bojovali od 15. století s problémy, které byly vrozené jejich programu imitace. Skutečnost, že *aemulatio* se stalo na místo *imitatio* bojovým heslem nejlepších humanistů od Poliziana ve Florencii Lorenza dei Medici až k Erasmovi a následně po celé 16. století, je dnes všeobecně známo.“

početné, na druhé straně nacházíme příklady skladeb, v nichž se básník považuje za ducha osvobozeného od okolních vlivů. Avšak pokud je základem renesanční lyriky individualita postavená proti společnému, proč se tedy neustále setkáváme s neúnavným utvrzováním existence vzoru a zdroje?

Je možné v této změti názorů a skutků nalézt konečný soud? Domnívám se, že v renesanci koncept originality nalézáme obsažený v *imitaci*, která znamená především přijetí kulturního dědictví. Bez tohoto vlivu by byla umělecká tvorba nepředstavitelná. Imitace je způsob, jak se básník může začlenit do kulturní tradice. A v tomto začleňování jistě nalezneme prvky, které básník přejímá od předchozího básníka, ať už jde o podobnost textovou, stylistickou, tematickou či strukturální. Nesmíme si však myslet, že napodobující básník je moderní člověk, tvořivá mysl, která se rozhodla přepracovat existující básnický materiál a vytvořit z něj vlastní dílo. Začlenění se do linie předchozí tradice není otázkou volby, nýbrž podmínkou dobové literární tvorby. Básník se nerozhoduje, jestli bude imitovat nebo ne, protože pokud by ve svých básních neimitoval, neměl by právo je nazývat poezií. Z toho důvodu nelze jen suše konstatovat, že Ronsard v sonetu *Comme un Chevreuil, quand le printemps détruit*⁶⁶ napodobuje Bemba, ačkoli v něm opravdu najdeme tematické prvky podobné třetímu Bembovu sonetu *Si come suol, poi che'l verno aspro e rio*.⁶⁷ Ronsard Bemba imituje, ale my víme, že *nenásledovat příkladu nikoho* je pro něj v podstatě nemyslitelné, protože psaní poezie je akt, při kterém je třeba se zařadit do předchozí kulturní tradice. A je-li tedy úkolem básníka imitovat, bere si Ronsard za příklad třetí Bembov sonet a s pomocí tvořivé nápodoby napíše dosti odlišnou skladbu.

66) *Oeuvres complètes de Ronsard*, Paris, Garnier Frères, 1923, sv. I, str. 73.

67) Pietro Bembo, *Gli Asolani e la Rime*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, s.d., str. 164.

Například v nádherné pasáži začínající veršem „*Le jour qu'un oeil sur l'Avril de mon aage...*“ popisuje stav milého, kterého jeho milá obrazně zasáhla Amorovými šípy, jakoby byl Chevreuil-Cervetta (tedy jelenem). Ronsard zde, na rozdíl od Bemba, rozehrává hru synekdoch: jaro v popisované krajině a jaro básníkovy života. V Ronsardovi jsou okolní příroda i člověk v největším rozkvětu přesně v okamžiku, kdy přichází tragická láska. V Bembově skladbě je jediným pozadím jaro. Ronsardova báseň je mnohem intimnější a přibližuje člověka jeho světu, jakoby krajina byla symbolickým vyjádřením duše. V Bembovi je symbolismus pouhým krajinářským pozadím, které má vyslovovat předem známý význam. Můžeme proto říci, že Ronsardova imitace, je v této skladbě skutečně procesem napodobování modelů se snahou překonat je. A to doporučoval již Petrarca.⁶⁸

Nicméně by bylo chybou chápat moderníma očima renesanční básnickou imitaci jako proces kopírování či přetváření díla předchozího básníka. Jak už jsem zmínil, básnický materiál předchozího básníka je považován imitujícím básníkem za vlastní, tedy za něco, co náleží tradici a nikoli imitovanému autorovi. Ten, například Bembo, je jen jedním z článků řetězu. Stejným jakým se později stane sám Ronsard. Je jasné, že motiv jelena odkazuje k Petrarkovi⁶⁹ a s ním k celé křesťanské i pohanské antické ikonografii. Básník vlastně neimituje jiného básníka, nýbrž vstupuje do prostoru, kde na témže materiálu pracovalo mnoho předchozích autorů zpět až do antiky. A v tomto prostoru nepatří básnický materiál výhradně nikomu, proto lze jen velmi těžko tvrdit, že jeden básník v moderním smyslu slova imituje druhého. Renesanční básník tvoří v prostoru textového spoluvlastnictví. A proto také renesanční *imitatio auctorum*, jehož vztahy jsou

68) Viz poznámka č. 64.

69) Srov. *Canzoniere*, CCIX, 9. verš: „Et qual cervo ferito di saetta“, tj. jako jelen raněný šípem.

mnohem složitější, než by se na první pohled zdálo, nelze definovat jako situaci, kdy si novější básník bere materiál od staršího. Spíše by se dalo říci, že básník tvoří své dílo v rámci vztahu minulost-přítomnost. Existující básnický materiál se navíc znovu objevuje v jeho vlastních dílech, které představují to, co je jeho a zároveň cizí. Tato dichotomie vyjadřuje tradici, která přetrvává po celou dobu renesance.⁷⁰ Je to způsobeno tím, že jazyk v renesanci není nástrojem rozumu, pomocí kterého poznáváme svět, nýbrž jakýmsi zjeveným korpusem obtíženým symbolickými významy, v němž čteme zakódované Boží zprávy o stvoření světa.

Historickou hermeneutiku renesance je třeba vidět v rámci jiného pojetí autorství. Prvky, které renesanční básník přebírá od předchozích autorů, vůbec nechápe jako něco cizího, ale jako vlastní materiál. Mimo jiné také proto, že v 16. století je autorství na půli cesty svého přechodu od středověkého k modernímu a zatím nese odstíny obou. Dosud se také neuzavřelo v sobě samém, jak to udělá pod vlivem racionalismu. Jinak řečeno, na výpůjčky a imitace se docela jistě pohlíželo jako na legitimní využívání existujícího materiálu, který nepatří nikomu, nýbrž všem. Je to něco, co leží na dosah ruky a kdokoli je oprávněn to uchopit a použít. Tedy totéž, co dělá moderní básník, když používá slova ze slovníku, aniž by měl pocit, že něco kopíruje. Pojetí autorství se v prvních letech rozšiřování tisku teprve formuje. Básník není citově, ikonograficky a lexikálně samostatnou a jedinečnou jednotkou odlišnou od ostatních. Obsah jeho mysli a citů je mnohem více společný s myšlením a cítěním celé společnosti. Renesanční imitace je toho skvělým důkazem.

70) V této optice chápu prohlášení Anny J. Cruz, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, 1988, str. 5, která o imitaci tvrdí, že je to „rozčlenění mezi minulostí a přítomným okamžikem“.

Jedině prostřednictvím důkladné analýzy pojetí autorství v 16. století budeme moci správně rozumět podstatě renesanční imitace tak, jak byla praktikovaná. Praxe byla totiž často něco docela jiného, než co prohlašovala dobová pojednání. Najdeme důkazy toho, že ani v počátcích tisku nebylo autorství tak výlučné, jak jsme na to zvyklí dnes. Například ve Španělsku váhá Fernando de Rojas vydat svůj lascivní protoromán *La Celestina* pod svým jménem a nakonec ho zamaskuje tehdy obvyklým způsobem – akrostichem. Jako kdyby netoužil po potěšení vydat knihu a představit se publiku jako individualita.⁷¹ A z jiné perspektivy cokoli, co sepsal jeden autor, mohlo být vydáno pod jménem jiného, jak se to dělo například s překlady z Pseudo-Dionýsia Areopagity, které si učenci jednoduše vřadili do spisů považovaných za své vlastní.⁷² Jako kdyby text patřil více čtenáři či posluchači než autorovi. Pokud se někomu zalíbila libovolná pasáž z cizího díla, tak ji přeložil nebo lehce upravil a vydal jako svoji. Jednalo se ale, opakují, o naprosto legitimní postup, protože jedinec byl přirozenou součástí tradice. A v poezii o to více než v próze nebo ve specializované literatuře. Caravaggi⁷³ ukazuje, jak na počátku přijetí italské poezie ve Španělsku autoři jako Boscán a Garcilaso používali podobnou tvůrčí metodu jako básníci 15. století, tzv. *glosování*. Zvolili si libovolné *villancico*, tedy dvou, tří či čtyř veršovou anonymní skladbičku, a tu rozvinuli vlastními verši a motivy (to je případ zde uváděných skladeb z oddílu *Kdybych vás nespatrił*). Přičemž ani ono *villancico* nebylo dílem

71) Srov. S. Gilman, *La España de Fernando Rojas*, Madrid, Taurus, 1978, str. 71: „Odborníci odhalují podobné akrostichy používané v té době. Musíme ale hledat poněkud lepší vysvětlení vztahu autora a publika. V prvních desetiletích nové Gutenbergovy epochy nebyl příliš snadný a obvyklý jejich vzájemný kontakt.“

72) Srov. Antonio Márquez, *Los alumbrados*, Madrid, Taurus, 1980, str. 120.

73) Srov. Giovanni Caravaggi, *Alle origini del petrarchismo in Spagna* (Estratto da *Miscellanea di studi ispanici*, a cura dell'Istituto di Lingua e Letteratura Spagnola dell'Università di Pisa, 1971–1973).

žádné konkrétní osoby, patřilo všem. Totéž se dělalo i s počátečními verši významných autorů, jako například s Petrarkovým *Solo et pensoso i più deserti campi*, které Du Bellay zreprodukuje a pak sám rozvine vlastními motivy.

Je pravděpodobné, že ještě ani v 16. století nemůžeme chápat poezii jako výraz osobních pocitů. Pokud považujeme tiché čtení za signál a průvodní jev literatury chápané jako výraz duše, v renesanci se nacházíme teprve v polovině cesty. Proces individualizace sice již začal, ale stále byl v pohybu. Tiché čtení se pravděpodobně šířilo již během 14. století v prostoru evropských elit. A je možné, že když Boscán kritizuje ty, které „nedojme nic jiného, než řinčení shluků souhlásek“, ⁷⁴ naráží na opozici obou pojetí: středověké nahlas zpívané či recitované básně-písně a moderní básně jako osobní zpovědi. Sám Boscán i Garcilaso se nacházejí blíže poezie intimního sdělení. Ostatně jimi zavedený, původně italský jedenáctislabičný verš nemá daleko k próze, nezpívá se. Je tedy patrně čten o samotě. Což dokládá fakt, že v Garcilasově básni o Isabelle často nalézáme slova jako „číst“ a „samota“. ⁷⁵ Vůbec tón Garcilasovy poezie je většinou blízký vyjádření samotářské a jedinečné intimity. Přesto nezapomínejme, že i ve století knihtisku je velká část literatury přijímána ústně. ⁷⁶

74) To znamená ti, kteří neuznávali jedenáctislabičný verš jako něco cizího a nehodícího se do španělské poezie. Srov. Juan Boscán, *op. cit.*, 1991, str. 229: „Jedni si stěžovali, že v písních skládaných podle téhle poetiky není slyšet souhlásky, protože nezní jako v kastilštině. Jiní tvrdili, že s tímhle veršem nevědí, je-li to báseň nebo próza.“

75) Srov. sonet V, vv. 1–4: „Vaši tvář mám hluboko v duši vpsanou, a vše, co o vás jsem si napsat přál, vy psala jste, ze mě se čtenář stal, však raději se od vás držím stranou.“

76) Roger Chartier v *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1999, str. 137 an. uvádí román *La Celestina*, humanistické komedie, rytířské romány a další žánry jako příklady literatury čtené nahlas. Řadí k nim také lyrickou poezii.

To vše nás vede k závěru, že koncept renesanční *imitace* je ve skutečnosti historickým dokladem odlišné fáze v pojetí autorství vycházející ze souvisejících metafyzických a psychologických okolností. Říkáme-li dnes, že v renesanci jeden básník imituje druhého, a vidíme-li v každém z básníků autora podobného modernímu, dopouštíme se anachronismu. Renesanční básnictví je spíše jakási všeobecná literárně-textová intimita.

Juan A. Sánchez

Bibliografie:

André du Pré – *Pouesies gascoues (1620)*.
Vyd. J.-F. Courouau, SFAIEO, Tolosa, 1996.

Ariosto – *Orlando furioso*. Vyd. S. de
Benedetti, Laterza, Bari, 1938.

Bellauda – *Obros et Rimos prouvenssalos*.
Mascaron, Marseille, 1595 (Laffite Reprints,
Marseille, 1974).

Bembo – *Gli Asolani e le rime*. Vyd. Carlo
Dionisiotti-Casalone, UTET, Torino, s.d.

Boscán – *Obras completas*. Vyd C. Clavería
Laguarda, Turner libros, Madrid, 1995.

Daniello – jeho báseň cituje Joseph Vianey
ve spise *Pétrarquisme en France du XVIe
siècle*. Coulet et fils, Montpellier, 1909, str.
116.

Davanzati – báseň cituje Joseph Vianey
ve spise *Pétrarquisme en France du XVIe
siècle*. Coulet et fils, Montpellier, 1909.

Desportes – *Les Amours d'Hippolyte*.
Kritické vydání s Malherbovým komentá-
řem. Vyd. Victor. E. Graham, Droz-Minard,
Ženeva-Paříž, 1960.

Dolce – v téže edici jako Magny.

Du Bellay – *Oeuvres complètes*. Vyd. H.
Chamard, S.T.F.M., Paříž, 1908–1931.

Garcilaso – v téže edici jako Boscán.

Herrera – *Poesía castellana original comple-
ta*. Vyd. C. Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985.

Larada – *La Margalide gascoue et
Meslanges (1604)*. Vyd. J.-F. Courouau,
SFAIEO, Tolosa, 1999.

Lope de Vega – *Floresta de rimas antiguas
castellanas*. Vyd. Juan Nicolas Böhl de
Faber, Perthes und Besser, Hamburg, 1821.

Magny – *Les cent deux sonnets des Amours
de 1553* Vyd. Marc S. Whitney, Droz,
Ženeva, 1970.

Martelli – báseň cituje Joseph Vianey ve
spise *Pétrarquisme en France du XVIe
siècle*. Coulet et fils, Montpellier, 1909.

Panfilio Sasso – v téže edici jako Poliziano.

Petrarca – *Canzoniere*. Vyd. Gianfranco
Contini, Einaudi, Torino, 1992 (1964).

Poliziano – *Il Poliziano, il Magnifico, lirici del quattrocento*. Vyd. Massimo Bontempelli, Sansoni, Florencie, 1938.

Ronsard – *Les Amours*. Vyd. H. a C. Weber, Classiques Garnier, Paříž, 1998 (1963).

Serafino dall'Aquila – jeho báseň cituje Joseph Vianey ve spise *Pétrarquisme en France du XVIe siècle*. Coulet et fils, Montpellier, 1909, str. 31.

Tasso – v téže edici jako Boscán.

Pár slov o autorech

Italsky píšící

Francesco Petrarca (1304–1374)

Narodil se v toskánském Arezzu, ale v roce 1312 se celá rodina přestěhovala do provenzálského Carpentras, tedy do blízkosti aviňonského papežského dvora, kde Franceskův otec působil jako notář. Na otcovo přání musel Francesco studovat občanské právo na univerzitě v Montpellier. Jeho zájmy byly však spíše literární a když se to otec dozvěděl, rozzlobeně synovi spálil knihy antických básníků i Cicerona. Francesco odjíždí studovat právo do Bologne. Po smrti otce v roce 1326 se však cele věnuje literatuře. V této době také zažívá zlomový okamžik svého života: setkání s mladičkou dívkou Laurou, ke kterému došlo 6. dubna 1327 v kostele svaté Kláry v Avignonu. Francesco se vášnivě zamiluje, ale soudě podle jeho básní, nikdy se s ní blíže nepozná. Více nevíme a nevíme vlastně ani, kdo ona Petrarkova Laura byla. Máme-li věřit jedné z hypotéz identifikující ji v tehdejší aviňonské společnosti, tak se brzy vdala za Huga de Sade a měla s ním 11 dětí (a je tedy možná praprababičkou libertinského spisovatele markýze de Sade). Petrarca mezitím vstupuje do služeb šlechtice Giacoma Colonna, svého kolegy ze studií, a následuje ho do gaskoňského Lombez, kde se stal Giacomo biskupem. Později pracuje pro kardinála Giovanniho Colonna. V roce 1336 poprvé navštíví Řím a touto zkušeností dozrávají jeho úvahy o úpadku moderní doby. O rok později se rodí jeho syn (zemře v roce 1361) a roku 1343 se mu s jinou ženou narodí dcera Francesca. Je již slavným

latinským básníkem a spisovatelem a díky stykům s Giacomem Colonnou a kancléřem pařížské univerzity je po předešlé „zkoušce“ u neapolského krále Roberta z Anjou v roce 1341 na římském Kapitolu korunován vavřínovým věncem – což s sebou neslo hodnost profesora a římské občanství. Později při svých cestách šťastně objeví několik neznámých spisů Cicerona. Při morové epidemii v roce 1348, která zasáhla skoro celou Evropu, umírá Laura. Možná právě proto z Provenca roku 1353 definitivně odjíždí a žije poblíž Padovy na pozemku, který mu daroval Francesco da Carrara. Když zemře, Giovanni Boccaccio, jeho přítel a obdivovatel, napíše výmluvný básnický žalozpěv *Or sei salito, caro signor mio*. Celý svůj život byl uznáván především jako humanista, tj. autor latinských spisů. Jeho italsky psaná díla byla za jeho života jen málo známá.

il Poliziano (1454–1494)

Pocházel z Montepulciana poblíž Sieny (latinsky Monte Politianus, odtud jeho přízvisko) a jeho skutečné jméno znělo Angelo Ambrogini. V raném věku mu umírá otec a Angelo je převezen do Florencie, kde zahajuje svá studia. Jako žák se proslaví latinskými překlady úryvků Iliady. Jeho učitelem je mimo jiné i významný humanista Marsilio Ficino. Později podniká studijní cestu do Bologne, Padovy a Benátek. Na doporučení učitelů je florentským vládcem (a básníkem) Lorenzem Medičejským jmenován preceptorem svých dětí, Piera a Giovanniho. Tento poslední se později stane papežem jako Lev X. Stojí také po Lorenzově boku ve florentském kostele Santa Maria del Fiore v roce 1478, když se jej a jeho bratra pokusí úkladně zavraždit příslušníci rodiny Pazziů. Později se dostává do sporu o výchovu Lorenzových dětí s jeho manželkou a odchází, ale už 1480 ho Lorenzo opět povolává do Florencie, aby tam veřejně četl a komentoval latinské a řecké autory. Umírá v roce 1494, nedlouho po smrti svého mecenáše, a charismatický mnich Savonarola, který z Florencie vyhnal zbylé Medičejské, za něj slouží mši. Rozdivočelý a protimedičejsky naladěný florentský lid však Polizianovy kosti rozmetá po ulicích.

Serafino dall'Aquila (1466–1500)

Narodil se v Aquile v Abruzzu. Od raného věku byl velmi hudebně nadaný, obdivoval Petrarku a zpíval jeho básně na vlastní melodie. Ve 20 letech žil v Římě podporován mladým kardinálem Ascaniem Sforzou, kterého později následoval do Milána. Na dvoře Lodovica Mora poznal neapolského šlechtice Andreu Cascia, který v doprovodu loutny zpíval Tebaldeovy strambotti. Serafino jimi byl tak nadšen, že je začal také skládat a zhudebňovat. Vrátil se do Říma, kde rozšířil módu *strambotti* a stal se jedním z nejuznávanějších básníků své doby. Při mírových jednáních Lodovica Mora s francouzským králem Karlem VIII. v Miláně byl pozván, aby zpíval své básně. Karel VIII. ho zahrnul chválou a dary. Byl to důležitý okamžik pro francouzskou poezii, neboť francouzští básníci, kteří byli v doprovodu krále, viděli, jak je básník štědře odměňován, a rozhodli se napodobit jeho vzor a usilovat o podobnou přízeň vládce. Roku 1499 se vrátil do Říma do služeb Giovanna Borgii a roku 1500 předčasně umírá.

Panfilo Sasso (1447–1527)

Napodobitel Serafina dall'Aquila (viz). Ještě za svého života (po Serafinově smrti) dosáhl jeho slávy. Byl velkým vzorem pro francouzského básníka Philippa Desporta.

Pietro Bembo (1470–1547)

Narodil se v Benátkách a stal se uznávaným humanistou. Pro benátského nakladatele Alda Manuzia v roce 1501 připravil vydání Petrarkova *Canzoniere* v malém formátu do kapsy a tato edice se stala „biblí“ lyrické poezie 16. století. O rok později u něj vydává Dantovu *Commedii*. V roce 1513 se stává epistolografem a abreviátorem (stylistou dopisů, sekretářem) papeže Lva X. Roku 1525 publikuje traktát, v němž zvažuje, který z italských dialektů by se měl stát společným literárním jazykem Itálie. Spis se jme-

noval *Prose della volgar lingua* a zpečetil výsadní literární postavení zkultivované toskánštiny. O pět let později vydává své lyrické básně a je považován za vzor celou další generací italských básníků. Umírá jako kardinál „papabile“, tj. jako možný kandidát při papežské volbě.

Lodovico Ariosto (1474–1533)

Narodil se v Reggio Emilia kapitánovi citadely Nicolo Ariostovi jako první z deseti bratrů a pěti sester. Z vůle otce studoval pět let práva ve Ferraře, avšak u notářské kariéry nezůstal. Jeho zájmem totiž byla především literatura. V roce 1500 umírá jeho otec a Lodovico se musí postarat o své sourozence – bratrům najít vhodné úřady a sestrám ženichy. Celý život navíc pečuje o druhorozeného paralyzovaného bratra Gabriela. Z nutnosti tedy sám přijímá různé vojenské a úřední funkce. V roce 1502 je kapitánem pevnosti v Canosse, 1503 ve službách kardinála Hypolita d'Esta jako jeho sekretář a posel. Později přechází do služeb kardinálova bratra, vévody Alfonsa d'Este. Již od roku 1504 skládá pokračování hrdinské epopie o Rolandovi od Matea Marii Boiarda. Prvních čtyřicet zpěvů jeho eposu *Orlando furioso* vychází v roce 1516. Po mnohých peripetiích přijímá roku 1525 funkci superintendanta dvorských slavností ve Ferraře. Žije zde jako celý život se svou životní láskou Alessandrou Benucci a se synem z prvního manželství Virginiem. Vydává i své lyrické básně ve sbírce *Rime*. Ve Ferraře také ve svých 59 letech umírá.

Bernardo Tasso (1493–1569)

Narodil se v Benátkách nebo v Bergamu a jako dvořan žil na dvorech Guida Rangona, Renata d'Este a Ferranta Sanseverina di Salerno. Posledního doprovázel při různých vojenských a diplomatických misích a následoval ho i do exilu, poté co se Ferrant Sanseverinmo otevřeně postavil proti rozhodnutí vicekrále Pedra de Toledo zavést

v Neapolském království inkvizici. Nakonec našel stálé místo u Gonzagů a ti ho jmenovali vládcem Ostiglie, kde zemřel. Po celý život byl literárním učitelem i vzorem svého slavného syna, Torquata Tassa.

Lodovico Dolce (1508–1568)

Narodil se v Benátkách a Padově se věnoval humanitním studiím. Jeho znalosti mu pak dovolily, aby se živil jako preceptor a spisovatel. Psal komentáře, kritiky, komedie, epické básně, překládal z latiny a ze španělštiny. Žil bohatým literárním životem a stýkal se mimo jiné s básníky jako byli Pietro Bembo (viz) či Pietro Aretino.

Francouzsky píšící

Joachin du Bellay (1522–1560)

Narodil se ve šlechtické rodině z Anjou, ale záhy osiřel a jeho bratr mu nedovolil studovat. Roku 1547 přesto odjíždí do Poitiers studovat právo a setkává se tam s Pierrem Ronsardem, s nímž odjíždí do Paříže, kde spolu studují u humanisty Dorata. Okolo Dorata pak vznikne literární skupina, zvaná Brigáda či Pleiade, která si bere za cíl obnovit podle italského a antického vzoru francouzskou literaturu. Joachin tedy ve 27 letech vydává nesmlouvavý manifest této nové básnické školy s názvem *Deffence et illustration de la langue francoyez* (1549). Téhož roku vyšel i jeho první soubor lyrické poezie L'Olive. V roce 1553 doprovází jako tajemník svého bratrance kardinála Jeana du Bellaye při diplomatické cestě k papeži a doufá ve stabilní a výnosnou církevní kariéru. Mise se nezdaří, ale Joachin je uchvácen Itálií a antickými ruinami. Setkává se tu i s básníkem Olivierem de Magnym (viz) a spolu přijdou na myšlenku sepsat básnický deník ze svého pobytu. V případě Joachina jsou výsledkem tohoto předsevzetí sbírky

Les antiquités de Rome a *Regrets* (obě 1558). Přesto se v Římě cítí zapomenut a závidí kolegovi Ronsardovi, který právě v této době svými básněmi dobývá královský dvůr. Nakonec předčasně umírá v 38 letech.

Pierre de Ronsard (1524–1585)

Narodil v oblasti střední Loiry, na zámku Possoniere ve Vendomois. Záhy byl poslán ke dvoru, aby se stal pážetem a posléze vojákem a diplomatem. Je například i v průvodu Madeleine de France, s kterou v roce 1537 odjíždí za jejím manželem, skotským králem Jakubem Stuartem. Královna však záhy umírá a Pierre se vrací do Francie. Poté doprovází humanistu Lazara de Baif na cestě do Německa. V roce 1542 však prodělá vážnou nemoc, v jejímž důsledku ohluchne. Je nucen vzdát se všech dvorských ambicí a rozhoduje se cele věnovat poezii. Lazare de Baif ho přijímá do svých služeb jako společníka pro svého syna Antoina. S ním Ronsard navštěvuje lekce humanisty Dorata. Seznamuje se s Du Bellayem a s dalšími básníky, s nimiž se vzájemně utvrzují v psaní nové poezie, oddělující se od předešlé básnické tradice. Skupina se nejprve nazývá Brigáda a později Pleiade. Vzorem vznešenosti je pro tyto mladíky antická poezie a Ronsard jako svou první sbírku vydává *Ódy* psané v Pindarovském a Horatiovském duchu. Později vydává milostné sonety, ale i hymny, a když se po Melinovi de Saint-Gelais stává dvorním básníkem Karla IX., tak na jeho přání skládá i texty dvorních maškarád a dalších oficiálních skladeb. Karel ale umírá v roce 1574 a jeho bratr a nový král Jindřich III. už svého osobního básníka má, je jím Philippe Desportes. Ronsard tedy odchází do ústraní na své církevní statky, kde skládá básně své poslední sbírky *Les Amours de Helène*.

Olivier de Magny (1529–1561)

Narodil se v měšťanské rodině v Cahors. Později odešel do Paříže, kde se seznámil s Huguesem Salelem, básníkem na dvoře Františka I., a stal se jeho sekretářem. Po

smrti svého ochránce 1553 vstupuje do služeb Jeana de Saint-Marcel, se kterým v roce 1555 odjíždí na diplomatickou misi do Říma. Během cesty v Lyonu poznává básnířku Louisu Labé a zamiluje se do ní. V Římě se pak setkává s Joachinem du Bellay (viz) a společně přijdou na myšlenku sepsat své římské zážitky v podobě básnické sbírky. Ta jeho se jmenuje *Souspirs* (1557). Po třech letech je již opět v Paříži a roku 1559 získává velmi ceněné místo králova sekretáře. Záhy ale velmi mladý umírá.

Philippe Desportes (1546–1606)

V mládí se stal oblíbencem Jindřicha z Valois, bratra krále Karla IX. Jeho básně jsou publikovány jen sporadicky ve společných sbírkách více autorů. Ambicí básníka této doby totiž není, aby jeho skladby vycházely tiskem, ale aby kolovaly v opisech a byly recitovány či zpívány na šlechtických dvorech. Připojuje své verše také do společné sbírky *Imitations de quelques chants de l'Arioste par divers poètes françois* (1572), tedy souboru francouzských parafrází vybraných pasáží z tehdy veleslavného eposu *Orlando furioso* od Lodovica Ariosta (viz). Když se jeho ochránce Jindřich z Valois stává polským králem, Desportes ho doprovází do ciziny. Ve Francii ale náhle umírá Karel IX., Jindřich dědí jeho korunu a doslova prchá z Polska. Desportes je opět s ním a později složí kritickou obžalobu polské kulturní barbarie v básni *Adieu à la Pologne*, na kterou polský renesanční básník Jan Kochanowski odpoví latinskou skladbou. Od roku 1576 se stává důležitou postavou královny Académie du Palais, okruhu vzdělců a literátů soustředěných okolo monarchy. A zároveň je členem královny „užší rady“, tedy vlastně ministrem. Každým rokem vychází minimálně jedna reedice jeho básní, ale sám Desportes po roce 1583 již píše velmi málo. Žije z prebend třech opatství, které mu daroval král a překládá *Žalmy*. Ještě roku 1606 ho chce nový král Jindřich IV. Navarrský jmenovat preceptorem svého malého syna, Desportes však umírá.

Španělsky píšící

Juan Boscán (1493–1542)

Narodil se v Barceloně ve šlechtické rodině a získal solidní humanistické vzdělání. Sloužil na královském dvoře a byl preceptorem mladého vévody z Alby. V prostředí dvora se také seznámil s dalším význačným básníkem Diegem Hurtado de Mendozou. Působil i v Itálii jako vyslanec a spřátelil se tam s Garcilasem de la Vegou (viz). Na svatbě španělského krále a římského císaře Karla V. v Granadě se setkal s Andreou Navaggerem, benátským humanistou, který mu vnuknul myšlenku, aby do Španělska uvedl rytmy a strofy užívané v tehdejší italské básnictví. Boscán pro tento program získal i Garcilasa a Hurtada de Mendozu a jejich básně od základů změnily tvář španělské poezie.

Garcilaso de la Vega (1502–1536)

Narodil se v Toledu do šlechtické rodiny. Vyrůstal na dvoře španělského krále a římského císaře Karla V., s nímž se účastnil i mnohých vojenských tažení, mimo jiné proti Turkům u Vídně a v Tunisu. Při posledním byl během jediného dne dvakrát raněn píkou, jednou do paže a podruhé do úst. Vedle své válečné kariéry byl i literárně činný a patřil k rafinované společnosti císařského dvora. Zemřel ve 34 letech při dobývání bezvýznamné provensálské pevnůstky u Nice. Přítel a básník Juan Boscán (viz) publikoval po Garcilasově smrti jeho básně v rámci vydání svých vlastních skladeb. Garcilasovo dílo začalo nabývat na významu až několik desetiletí po jeho smrti. Bylo často vydáváno a doprovázeno komentáři jako klasičtí antičtí autoři (viz Herrera). Garcilaso je dnes považován za nejosobitějšího španělského básníka.

Fernando de Herrera (1534–1597)

Narodil se v Seville v prosté rodině a získal humanistické základy. Okolo roku 1550 navázal přátelství s Álvarem a Leonorou de Milán, hrabaty z Gelves, kteří se stali jeho ochránci. Leonora mu navíc byla i lyrickou Múzou, ve svých básních ji označoval jako Světlo (šp. Lumbre či Luz). Vydal tiskem popis slavné námořní bitvy u Lepanta a v roce 1580 komentář k básním Garcilasa de la Vegy, čímž rozpoutal polemiku s básníkovými obdivovateli.

Lope de Vega (1562–1635)

Narodil se v Madridu, který se jen nedlouho předtím stal královským sídelním městem. Žil v chudých poměrech, ale díky od raného mládí projevovanému literárnímu talentu našel zámožné ochránce, kteří podporovali jeho studia na univerzitě v Alcalá de Henares. Připravovali jej pro církevní kariéru, avšak kvůli Lopeho neustálým pletkám se ženami se svého záměru vzdali. Lope vstupoval do služeb různých šlechticů a především psal. Je znám jako autor asi tří tisíc sonetů, novel, románů, eposů a především stovek divadelních her. Bývá považován za jednoho z neplodnějších spisovatelů vůbec.

Okcitánsky píšící

Lois Bellauda de la Bellaudiera (1543?–1588)

Narodil se provensálském v městečku Grassa na úpatí Alp, známého pěstováním vonných esencí, do úřednické rodiny. Oba jeho starší bratři se postupně stali vlivnými lidmi,

ale Lois toužil po vojenské slávě a pěnezích. Odešel do přístavu Bordeus, kde francouzský král Karel IX. v roce 1572 shromažďoval flotilu na útok proti španělskému Nizozemí. V Paříži ale propukla Bartolomějská noc, při níž zabili admirála Colignyho, osnovatele této námořní výpravy, a Lois se tedy musel vrátit pěšky do rodné Provence. Patrně se s druhy živil drobným lupičstvím, protože byl uvězněn v Moulins, hlavním městě panství Bourbon. Několikaleté věznění si krátil tak, že začal psát verše, v nichž vzpomínal na veselý a bezstarostný život v Grassa. Když byl propuštěn, vrátil se domů a místodržitel Provenca, levoboček krále Jindřicha II., Henri d'Angouleme, ho přijal ke svému dvoru. Lois se tam účastnil literárního dění spolu s Loilem de Gallaup, Cesarem Nostredamem, Francoisem du Perrier a také s mladým Francoisem Malherbem. Dostal se ještě několikrát do vězení a pak zemřel. Jeho básně vydal tiskem až jeho strýc Peire Paul s přáteli. Psal provensálsky. Originály veršů uvádím v modernizovaném pravopise.

André du Pré (1570/1580?–?)

Pocházel z Lectora v Gaskoňsku a byl královským radou, tedy jakýmsi státním úředníkem-právníkem. To je vše, co o jeho životě můžeme vydedukovat z jediné jeho vydané knihy francouzských, latinských a gaskoňských básní z roku 1620. Psal gaskoňsky. Originály veršů uvádím v dobovém fonetickém pravopise.

Bertrand Larada (1581–1635/36)

Narodil se v gaskoňském Montreju de Ribere. Odjel do lengadocké Tolosa studovat práva a účastnil se tam i živého literárního života. Své verše psal pro jistou Markétu, snad svou vzdálenou příbuznou. Jeho láska však zůstala nevyslyšena. A když si dívka vzala staršího a bohatšího muže, Bertrand navždy zanechal básnění. Psal gaskoňsky. Originály veršů uvádím v dobovém fonetickém pravopise.

Obsah

Jak se zdá... aneb předmluva — — — — —	9
Básně (podle motivů)	
První setkání — — — — —	14
Kdybych vás nespatriil — — — — —	20
Srdce pokryl ledem — — — — —	26
Amor řekl: Piš! — — — — —	32
Zlatý déšť — — — — —	38
Kdo vidět chce — — — — —	44
Pochváleny strasti — — — — —	52
Kdyby ožil Lysippos... — — — — —	58
Protiklady lásky — — — — —	64
Sladký sen — — — — —	70
Šťastný rok, měsíc, den — — — — —	76
Collige virgo rosas — — — — —	84
Ikarův pár — — — — —	96
Video meliora — — — — —	102
Jestli náš život není víc než den — — — — —	110
Včely nebo bourci morušoví? Imitace v renesanční poezii (<i>studie</i>) — —	117
Bibliografie — — — — —	155
Pár slov o autorech — — — — —	157

Imitace imitace

Antologie renesanční poezie

Vydalo nakladatelství PROTIS,

Staropramenná 12, Praha 5,

jako svou 170. publikaci

Vydání první

Edice Kvadra, svazek 4.

Vybral, uspořádal, přeložil a předmluvu napsal Josef Prokop

Závěrečná studie Juan A. Sánchez

Sazba, grafická úprava a výběr ilustrací Roman Polák

Ilustrace archiv nakladatelství

Kniha vyšla s laskavou pomocí Ministerstva kultury ČR

Doporučená prodejní cena 240 Kč

ISBN 978-80-7386-020-2