

METAFORY MOCI

Od metafory k obrazu: politické symboly v baroku

JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ GARCÍA, Madrid

*Pretože toto modré nebo, ktoré všetci vidíme,
nie je ani nebo, ani modré. Veľká škoda,
že toľká krása nie je skutočná!*

B. L. de Argensola

Práve tieto slávne Argensolove verše nám môžu poslúžiť ako motto, ktorým začneme túto kapitolu. Barokový klam a rozčarovanie, také časté v symboloch a alegóriách doby, v maliarstve, literatúre alebo v architektúre, nám ukážu svet v kríze, kde nič nie je isté: ani nebo nie je nebom, ani modrá nie je modrou. Celý svet je obrovským divadelným predstavením, kde každá maska zohráva svoju úlohu. Svoju úlohu musí vedieť hrať tak princ, ako aj miestodržiteľ. Spomínam tieto dve postavy - princa a miestodržiteľa -, pretože budú zohrávať ústredné úlohy v komédii, ktorá sa práve začína. V zásade sa odvolám na dva texty, na jeden od Saavedru Fajarda, asi najlepšieho politického autora rozpráv obdobia španielskeho baroka, a na druhý od sor Juany Inés de la Cruz, bezpochyby najlepšej mexickej poetky a jednej z najvýznamnejších predstaviteľiek kultúry v španielskom jazyku. Ak v prípade Saavedru sa zameriam na jeho paradigmatické dielo *Empresas políticas (Politické alegorické obrazy)*, v prípade sor Juany sa sústredím na menšie dielo, *Neptuno alegórico¹ (Alegorický Neptún)*, resp. opis víťazného oblúka postaveného v roku 1680 na počesť príchodu nového miestodržiteľa, markíza de la Laguna do hlavného mesta Nového Španielska. Sústredím sa na dva spoločné prvky oboch textov: na ich politický charakter a na prepojenie, ktoré sa v oboch textoch vytvára medzi písmom a obrazom, keďže oba sú súčasťou tohto osobitného druhu literatúry, literatúry symbolickej.

Hieroglyfy, symboly a alegorické obrazy. Javí sa dosť zložitým stanoviť jednoznačnú definíciu symbolu, hesla a alegorického obrazu, keďže tieto výrazy používali s veľkými zmätkami rozliční autori, a to najmä odvtedy, čo Alciato vydal svoju prvú

¹ Celý názov diela sor Juany, ktorý tu uvádzam, odráža mentalitu barokového obdobia: *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un Arco Triunfal que consagró obsequios y dedicó amante ala felz entrada del Excelentísimo Se or Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel dela Cerda, Manrique de Lara, Enríquez, Afán de Ribera, Portocarrero y Cárdenas, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, de la Orden y Caballería de Alcántara, Comendador de la Moraleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva Espaa y Presidente de Ila Real Audiencia que en ellare-side, etc. Que hizo la Madre Juana Inés dela Cruz, religiosa del Convento de San Jerónimo de esta Ciudad.*

knihu *Augsburské symboly* v r. 1531. Pre cieľ tejto práce je potrebné zadefinovať symbol troma prvkami, o ktorých hovoril Alciato. Symbol je obrazné vyjadrenie sprevádzané stručným vysvetľovacím heslom a epigramom, ktorého cieľom je viacbnej intuitívne poukázať na morálne, náboženské alebo politické učenie. Symbol potom pozostáva z týchto troch častí:

a) Obraz (*pictura, icon, imago, symbolon*) alebo telo symbolu.

b) Názov (*inscriptio, titulus, motto, lemma, veta, heslo*), ktorý môže byť výrokom, postulátom alebo jednoduchou vetou odkazujúcou na obraz.

c) Text (*subscriptio, declaratio, epigramma*), rozvinutie obrazu a názvu. Názov a text tvoria dušu symbolu.²

Text v symboloch býva krátkou básňou. Podľa mňa práve v tom spočíva veľký rozdiel medzi symbolmi a alegorickými obrazmi, ktoré nahrádzajú túto báseň oveľa dlhším prozaickým vysvetlením. A práve to robí Saavedra vo svojej knihe o *Politických alegóriách*, keď upúšťa od symbolických veršov a nahrádza ich dlhšou či kratšou esejou. Z hľadiska symbolov i alegorických obrazov je dôležité, že rozvíjajú metódu učenia, v ktorej prepojenie medzi písaným textom a obrazom je najpodstatnejšie. Symbolická a alegorická literatúra pomáha poukazovať na morálne, náboženské alebo politické idey, pričom duchom hýbe oveľa viac, keď presviedča prostredníctvom obrazov a argumentuje textom. Práve toto spojenie textu a obrazu dodáva presvedčovaciu silu, ktorá hýbe duchom alebo krotí vôľu, ako sa hovorievalo v 17. storočí, keď navyše prevládal názor, že poézia a maľba sú sesterské umenia.

Nie vždy sa však rozlišovalo medzi symbolom a alegorickým obrazom. Pre Saavedru je rozdiel jasný, hovorí len o alegorických obrazoch. Sor Juana však používa oba pojmy dosť nepresne. Na druhej strane však alegorický obraz má zmysel pri motivácii činnosti a zohráva významnú úlohu v tom, čo Mario Praz nazval "filozofia dvorana": "Alegorický obraz nie je nič viac než symbolické vyjadrenie zámeru, túžby, formy správania prostredníctvom hesla a obrazu, ktoré sa interpretujú navzájom. No ak je samotná vec bezvýznamná, cibrenie myšlienok, ktoré ju obklopujú, je miestami až fantastické..." ([2], 71)

V tomto kontexte by som rád zdôraznil spojenie baroka obrazu a baroka slova v symboloch a v alegorických obrazoch, ktoré sa šírili vo všetkých dvorských spoločnostiach v Európe i v Amerike v priebehu 16. a 17. storočia. Metafora je tiež spojením medzi slovom a obrazom, veď nie nadarmo sa nazýva verbálnym obrazom. Metafora - metaforicky povedané - je matkou symbolov a alegórií, čo tvrdia niektorí preceptorí. A aristotelovský rozdiel medzi povrchnými metaforami a nádhernými metaforami sa presúva do alegorických obrazov: nádherné sú tie alegorické obrazy, ktoré premietnutím obyčajných zákonov prírody prekvapujú a ohurujú myseľ. "Telo dokonalého alegorického obrazu musí byť nádherné" - je túžbou autorov alegorických obrazov, ktorí medzi sebou súťažia, aby verejnosť prekvapovali čoraz zložitejšími obrazmi, tú verejnosť, ktorá sa sama dostáva do tejto špirály zložitosti. Nie nadarmo považuje sor Juana egyptské hieroglyfy za predchodcov symbolov a alegorických obrazov a uchýľuje sa k nim, aby vyjadrila cnosti nového miestodržiteľa.

² S miernymi úpravami si tu pomôžem definíciou z článku Y. Girauda *Propositions* ([1], 9).

Literatúra symbolov a alegorických obrazov rozvíja čoraz náročnejšiu kazuistiku a normatívu. Podľa Giovina musí dobrý alegorický obraz nevyhnutne spĺňať päť požiadaviek: "1. alegorický obraz musí zachovať presný pomer medzi telom (t. j. obrazom) a dušou (heslom); 2. nemá byť priveľmi zahmlený, aby na jeho interpretáciu nebola potrebná Sibyla, ani priveľmi jasný, aby sa nedal rozlúštiť mechanicky; 3. mal by byť predovšetkým krásnym predstavením, t. j. mal by predstavovať veci príjemné na pohľad, ako sú hviezdy, oheň, voda, stromy, nástroje, fantastické zvieratá a vtáky; 4. nemala by sa v ňom objaviť ľudská postava; 5. heslo, ktoré je jeho dušou, by malo byť vyjadrené iným jazykom, než je jazyk autora, pocity tak zostanú zakrytejšie; malo by tiež byť stručné, no nie natoľko, aby zatemňovalo a klamalo."³

S týmto teda môžeme začať, a možno aj vytvárať alegorické obrazy (je možné, že niektorí z nás ich vytvárali po celý svoj život bez toho, aby o tom vedeli) alebo ich aspoň vnímať. Strata tradície symbolov znamená problém spojený s interpretáciou tohto typu kníh, ktoré predpokladajú existenciu komunity, ktorá by tieto alegorické obrazy vykladala: barokovú dvorskú spoločnosť. Dnes sa opätovne oživuje záujem o symbolickú literatúru, čo je znakom toho, že vstupujeme do neobarokovej éry.⁴

Dielo, *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas dedicadas al Príncipe de las Espas nuestro se or* (Predstava kresťanského politického princa reprezentovaná stovkou alegorických obrazov venovaných Princovi Španielska, nášmu pánovi), písal Diego de Saavedra Fajard pre knieža Baltasara Carlosa, známeho najmä z Velázquezovho portrétu umiestneného v múzeu Prado. Škoda, že knieža zomrel taký mladý, v r. 1646, šesť rokov po prvom vydaní diela. Nemohol si ho teda užít a dielo zostalo bez cieľa. Stalo sa z neho nakoniec to, čo dnes nazývame *bestsellerom*. V priebehu 17. storočia vyšlo až šesťdesiatštyri jeho vydání po celej Európe. Zaraďuje sa do dlhšej tradície náučných kníh pre princov a označuje sa ako odpoveď na Machiavelliho. Napísal ho, ako tvrdí, "v neduživej záhaľke mojich neustálych ciest po Nemecku a iných provinciách", v hostincoch a počas voľných chvíľ, ktoré mu umožnilo jeho povolanie diplomata a bežná korešpondencia s kráľom a s ministrami.

Alegorický Neptún sor Juany je, naopak, dvojitém opisom - prozaickým i poetickým - víťazného oblúka venovaného príchodu nového miestodržiteľa, dona Tomása de la Cerda v r. 1680. Už samotný oblúk bol symbolickým textom, produktom vývoja chvíľkovej architektúry barokovej éry. Slovom Octavia Paza: "Víťazné oblúky prešli tým istým vývojom ako ostatné umenia v období baroka. Akoby ani nešlo o fyzický objekt, ale o materializované *concetto*, čoraz viac sa premieňali na monumentálne záhady. Plátna a všetky plochy múrov a stĺpov sa pokryli reliéfmi, medailami, emblémami a nápismi. Monument sa premenil na text a text na učeníu hádanku. Na odhalenie zmyslu monumentu sa bolo treba uchýliť k učným vysvetleniam a výplodom mysle." ([5], 201 - 202; [3], 83 - 86)

V konkrétnom prípade oblúka sor Juany išlo o osem veľkých plátien, ktoré zdobili jeho steny, a o ďalšie štyri v základoch múrov a ďalšie dve v priestore medzi stĺpmi. Každý z týchto obrazov bol skutočným symbolom, keďže maľbu dopĺňalo motto alebo

³ P. Giovio: *Dialogo dell'Impresse Militari et Amoroze*. Citované podľa ([2], 75).

⁴ Príkladom tohto nového záujmu o symbolickú literatúru sú knihy S. Sebastiána *Emblemática e historia del arte* a F. R. de la Flor *Emblemas, Lecturas de la imagen simbólica*.

heslo a krátka vysvetľujúca báseň. Text sor Juany bol tak dvojitém vysvetlením - prózou i veršom - najprv výstavby oblúka a neskôr prípravy všetkých symbolov, ktoré dotvárali oblúk. Dvojité spísanie o maľbe. Tá je prítomná v písomnom vysvetlení v rámci obrazu a tiež v samotnom texte sor Juany.

Neodpustím si tu neuviesť názor Octavia Paza na literárny štýl sor Juany: "*Alegorický Neptún* je dokonalý príklad obdivuhodnej a zároveň ohavnej, neprirodzenej barokovej prózy, ktorou sa prelínajú ozveny, labyrinty, emblémy, paradoxy, živosť, antitézy, ktorá vyžaruje latinskými citátmi a gréckymi a egyptskými menami, ťažkopádnej, no ozdobami nevyčerpatelnej prózy, ktorá sa v nekonečných, kľukatých frázach s obrovskou majestátnosťou prelína stranami." ([5], 215)

Pazovi však neprekáža tento akoby ťažkopádny postup majestátného slona, keďže túto pomalosť využíva na to, aby si robil poznámky pri čítaní diela sor Juany, ako aj o jej obľúbených intelektuálnych a literárnych dielach: o známom osvietenskom mytologickom traktáte Vicenza Cartariho alebo Cartaria (*Le imagini de idee de gli antichi*), ktorého bohato cituje a z ktorého podobne ako z Alciata naberá inšpiráciu pre symboly oblúka, o *Divadle bohov ušľachtilosti* od Baltasara de Vitoriu alebo o *Tajnej filozofii* od Juana Péreza de Moyu atď.

Nemôžem sa však nepristaviť pri zložitostiach interpretácie víťazného oblúka Octaviom Pazom, v ktorej sa pokúša vniknúť od vnútra duše Juany Inés a vnímať ju ako jadro celej scény v skrytých porovnaní s Isis, bohyňou múdrosti a plodného materstva poetických diel: "Oblúk *Alegorického Neptúna* bol v skutočnosti hieroglyf. Alebo ešte presnejšie: symbol, záhada. Hádanka zložená z troch pojmov, ktoré podobne ako kresby v Cartariovej knihe zobrazovali zdvojené postavy: Neptúna a miestodržiteľa, Anfitrite a miestodržiteľku, Isis a skrytú matku Juanu Inés de la Cruz. Jadrom tejto záhady tvorenej pojmami a popretkávanými učeními narážkami ... bola ona sama." ([5], 240 - 241)

Popri tejto hermeneutike hlbokkej psychológie zostanem pri oveľa jednoduchšej interpretácii, vyslovene politickej, ktorá nehovorí o vnútornom vnímaní sor Juany seba samej a jej ústrednej úlohy vo svete "koncertu písma". Zaujíma ma len čisto politická úloha pri prijímaní nového miestodržiteľa, v použití symbolov na velebenie jeho cností, na získanie jeho osobnej priazne, na vznášanie žiadostí v mene ľudu alebo cirkvi a na rétorické vyzdvihnutie lásky a podrobenie sa ľudu novej autorite vyslanej Španielskom. O tom všetkom sa hovorí v tomto krátkom texte a pri ceremoniáli príchodu miestodržiteľa.

Ut pictura poesis. V diele o paralelách medzi literatúrou a vizuálnymi umeniami Mario Praz poznamenáva: "V priebehu storočí nespornú autoritu získali dva posvätné výroky - jeden od Horácia a druhý od Simónidesa de Ceos: výraz *ut pictura poesis* z *Ars poetica*, ktorý sa interpretoval ako prikázanie, keď v skutočnosti básnik chcel povedať len to, ako v prípade niektorých malieb, že niektoré básne sa zapáčia len raz, kým iné znesú opakované čítanie a dôkladnú kritickú skúšku; druhým je komentár, ktorý Plutarchos pripisuje Simónidesovi de Ceos, podľa ktorého maľba je nemou poéziou a poézia obrazom, ktorý hovorí." ([6], 10)⁵

⁵ Bibliografia o spojení medzi maľbou a poéziou je veľmi široká.

Iróniou je, že predstava, ktorá odráža prepojenie medzi poéziou a maľbou v období renesancie a baroka, je založená na nesprávnej interpretácii Horáciovho výroku. Z výroku *Ut pictura poesis* sa stáva heslo ustavične opakované mnohými autormi, ktorí ním poukazujú na potrebu písať tak, ako sa maľuje. Horáciov zámer bol pritom trochu iný. Je na mieste sa pýtať na dôvod takejto mylnej interpretácie, ktorá robí z jednoduchého porovnania niektorých malieb a niektorých básní princíp, ktorý nielenže spája obe formy umeleckého vyjadrenia, ale dokonca privileguje maľbu pred poéziou a vo všeobecnosti pred písaným slovom.

U oboch autorov, na ktorých sa zameriam v ďalšom texte, sa veľmi jasným spôsobom objavuje porovnávanie medzi maľbou a písmom. V Saavedrovom prípade sa táto myšlienka objavuje už v úvodnom venovaní knihy "princovi, nášmu pánovi": Písané slovo a obraz sa majú zbratať s pedagogickým zámerom vychovávať princa. Nie nadarmo sa na druhom alegorickom obraze objavuje švihák s bielym plátnom, ktorý symbolizuje aristotelovskú tradíciu *tabula rasa* "porozumenia, spomienok a fantázie, aby v nich doktrína namaľovala obrazy umení a vied a jeho vzdelanie napísalo jeho dokumenty". Saavedrova rada je pritom mocná: nech má princ neustále pred očami umelecké diela, obrazy, v ktorých sa môže dočítať o veľkých hrdinských činoch svojich predchodcov. Ako na rovinu uvádza, ide o *čítanie obrazov a písanie štetcom, rydlom a dlátom*: "Palác treba reformovať nielen živými postavami, ale aj mŕtvymi, ktorými sú sochy a maľby; aj keď sú štetec a rydlo nemými jazykmi, presviedčajú, akoby boli najvýrečnejšími ... Štetcom napíše na plátno, rydlom na bronz a dlátom do mramoru všetky hrdinské činy vašich predkov a neustále ich čítajte, pretože takéto sochy a maľby sú útržkami histórie stále prítomné pred očami." ([7], 27 - 28)⁶

Sor Juana Inés de la Cruz v texte, na ktorý sa odvolávam, teda v dvojitém texte (najprv v próze a potom vo veršoch), v ktorom vysvetľuje obrazy na víťaznom oblúku, sa nemohla vyhnúť poznámke o komunikatívnej účinnosti maľby. O spojení oblúka ako portrétnych cností markíza de la Laguna sa vyjadruje takto:

"Tento Cicero bez jazyka,
tento nemý Demostenes,
ktorí hlasom farieb
dávajú nám na známosť vaše víťazstvá." ([9], 403)

Maľby sú teda hlasmi farieb a hovoria s nami väčšou silou než Cicerónove a Demostenove úvahy. Na inom mieste nám tvrdí, že víťazný oblúk bol postavený "na-močením štetca do jazyka jeho vrozených cností" ([9], 327).

José Antonio Maravall sa vo svojom diele o barokovej kultúre pokúsil zodpovedať otázku nadvlády maľby nad písmom a usiloval sa nájsť spoločenské korene toho, že tak moralista, ako aj politik, pedagóg alebo poet sa snažia priblížiť k spôsobu vyjadrovania maliara: "Myslíme si, že tento jav treba opätovne spájať s charakterom spoločnosti, na ktorý poukazujeme: spoločnosti, ktorá sa vzhľadom na svoj stav dostala do situácie, keď jej prevládajúce triedy potrebujú vzbudiť pozornosť množstva názorov; vzbudiť ich iracionálnymi spôsobmi, akými sa ovládajú masy; za takýchto okolností spoločnosť využíva maľbu a poskytuje jej najvýznamnejší priestor, a to kvôli účinnosti, ktorá údajne hýbe stavmi duše a priamo ju ovplyvňuje prostredníctvom videného." ([10], 507)

⁶ Jedinečným pohľadom na úplné dielo Saavedru je dielo F. Murilla Ferrola [8].

Táto väčšia účinnosť maľby a plastických prvkov je prirodzená v spoločnosti, v ktorej výučba čítania je ešte stále privilegiom úzkej skupiny. Takou však bude aj divadlo a celý rad rozličných procesií, osláv, stredovekých biblických divadelných hier, víťazných oblúkov atď., ktoré dodajú významnú váhu v odovzdávaní politických posolstiev v období barokového absolutizmu.

"Písmo má horké korene, aj keď jeho plody sú sladké," uvádza Saavedra na úvod alegorického obrazu venovaného pedagogike výučby a s potešením dodáva: "... nech je učenie tak zamaskované, aby ho princ strávil bez toho, aby ho čo len pocítil." ([7], 45) A predkladá celý rad hier, aby princ neznenávidel písmo a nepociťoval prácu vykonanú v začiatkoch. Ide o pedagogiku obrazu, v ktorej postavy, ako som už spomínal, musia posilniť výučbu písma, a tým sa stať "umeleckou pamäťou".⁷ Otto Vaenius v predhovore k svojmu *Theatro moral de la vida humana* (*Morálne divadlo ľudského života*) analogicky tvrdí, že králi sú obrazmi Boha, a preto sú hodní vznešenej, vyberanej úcty, v dôsledku čoho ich nijaký učiteľ nemôže naučiť viac, než sa oni sami naučiť chcú, a ešte aj takéto učenie musí mať formu hier a zábavy. Neodpustí si iróniu, keď konštatuje, ako procesom demokratizácie začala moderná pedagogika aplikovať tieto princípy, no už nie u monarchov, ale u celého obyvateľstva, z tohto hľadiska sú dnes všetky deti akoby králi, a nemožno už ich naučiť viac, než chcú.

Tento veľký vplyv obrazu akoby dával bodku za zastaraným stredovekým názorom, ktorý zaručoval prednosť počutého ako prostriedok poznania. To mohlo mať svoj zmysel, keď prevažovali kázne a čítanie nahlas ako bežné prostriedky náboženskej výučby, aj keď tento prenos bol podporovaný ikonografiou na nespočetnom množstve oltárov a obrazov kostolov a katedrál. V tomto období však symboly, a konkrétne Saavedrovo dielo, už predpokladajú osamelého čitateľa, ktorý v tichosti číta obraz a pozerá sa na písmo a z času na čas obráti stranu, aby si zosúladiť zmysel písaného s obsahom obrázku alebo s telom alegorického obrazu. Baroko tak oživuje niekdajšiu zásadu Horáciovej *Arte poetica*: "To, čo vnímame sluchom, otrasie duchom menej ako to, čo sa položí pred spoľahlivé oko." Myslím si, že toto tvrdenie má prednosť pred tým, čo bolo uvedené vyššie a čo sa tak často opakovalo v manierizme a v baroku a čo vedie k porovnávaniu medzi maľbou a písmom podľa zásady, že "básnik je maliarom sluchu a maliar je básnikom zraku". Táto rovnocenná interpretácia zastaraného horáciovského porovnávania podľa mňa podlieha uprednostňovaniu maľby, ktorá sa stala modelom pre spisovateľa.

Na druhej strane v diskusii o maľbe sa už od 16. storočia rozvíja myšlienka nadradenosti farby nad líniou, keďže tá väčšmi vplýva na stavy duše. Podľa Maravalla má osobitný význam, keď aj politický spisovateľ Saavedrových rozmerov nastolí tému rozporu medzi farbou a kresbou a vyrieši ju v prospech farby, čo bolo v tých časoch v Španielsku bežné: "Saavedra Fajardo - významný predstaviteľ kultúry 17. storočia, autor, ktorý vo svojom diele používa plastické prvky, barokový spisovateľ, ktorý obľubuje maliarstvo a do svojich spisov vnáša o ňom rozličné úvahy, tých, ktorí sa cítia váženými, pretože rozumejú maliarstvu - vyslovuje tento zaujímavý názor: farba 'vkladá svoju

⁷ Spojenie medzi symbolmi a "umením pamäti" analyzoval Fernando R. de la Flor v IV. kapitole svojho diela *Emblemas*. Pozri tiež jedinečné dielo Francesa A. Yatesa *El arte de la memoria* [11].

bytosť veciam a najviac odkrýva pohnútky duše'. Len politik mohol takýmto spôsobom poukázať na tento posledný a definitívny aspekt uvedenej otázky." ([10], 519)

Ak hlavnou starosťou politikov, duchovných a pedagógov je preniknúť do duše a vôle, aby tak mohli ovplyvňovať a riadiť ľudí, musia použiť všetky prostriedky, ktoré by sme dnes nazvali "spoločenské komunikačné prostriedky". Pri "vplyvaní na ducha" je menej účinné písané slovo ako obraz a pri obraze nadobúda prevahu farba nad kresbou. Saavedra je však politický spisovateľ, ktorý používa obraz, čierno-biele ilustrácie; keďže z technických dôvodov nemohol vo svojich knihách používať farbu, najviac ťaží z vplyvu prózy a obrazov. Sor Juana zasa využíva všetky možnosti písma, maľby, kresieb a farieb s cieľom vplývať na náladu tak učencov, ako aj nevzdelaných, aby si ctili moc nových miestodržiteľov. Zároveň sa usiluje o získanie ich priazne a o vplyv na ich nálady s tým zámerom, aby boli vypočuté požiadavky mesta a cirkvi. Táto mníška uvádza: "Veľbiac oblúk v jeho farbách, dokonalých líniiach, v lesku zlata, ktoré sa li-goce pri každom záblesku, ktorý nie je ničím menej než stavbou zasvätenou tomu princovi, *pričom nápisy priťahujú pozornosť učeníých a farby zas zraky tých najobyčejnejších*; a srdečná láska a úcta voči ostatným, dva portréty Ich Excelencií, ktoré sú ich dokonalými originálmi, nech im nebo žehná, radujme sa pri popravách zo spásanosných správ jeho vlády."⁸

Takto teda vyzeralo vábenie farbou malieb ako základný prvok barokovej propagandy, ktorej cieľom bolo vyzdvihnúť pred ľudom cnosti nového miestodržiteľa. Baroková spoločnosť vo veľkej miere rozvíjala technológiu obrazu v službách teatrálnnej reprezentácie moci. A práve v týchto technológiách zohrávali dôležitú úlohu symboly, jednak symboly prebraté z kníh, ktoré sú osobitným druhom politických traktátov danej doby, ako aj chvíľkové symboly, ktoré sú súčasťou prechodnej architektúry množstva víťazných oblúkov, aký vytvára aj Juana Inés.

Divadlo, vizualizácia a perspektíva. Mariano Baquero Goyanes opakovane poukazoval na Fajardovo zaujatie vizualizáciou, "ktorú možno vnímať nielen vo všeobecnej povahe jeho diela - dvojité plasticko-literárne znázornenie, ale aj v jeho obsahu, ktorý je plný intenzívne vizualizovaných metafor, porovnaní a narážok" ([12], 147).⁹ Okrem týchto dvoch prvkov je celé jeho dielo vnímané ako veľké divadelné predstavenie, v ktorom ústrednú úlohu zohráva metafora s výraznými renesančnými a barokovými črtami porovnávajúca ľudský a spoločenský život s divadlom. Saavedra v skutočnosti vníma výchovné poslanie svojich alegorických obrazov ako úlohu "vychovávať princa od kolísky až po hrob", čo je vstupom i výstupom divadla sveta. Medzi narodením a smrťou existuje len "kratučké časové obdobie". Tento asketický zmysel pre prchavosť času i moci sa často opakuje s množstvom symbolov. S určitou iróniou sa zmienim aspoň o jednom, ktorý by svojou aktuálnosťou mohol upozorniť Španielsku socialistickú robotnícku stranu i ďalšie partnerské strany na potrebu zmeniť ich symboly, keďže ruža

⁸ Sor Juana Inés de la Cruz: *Neptuno alegórico*, s. 34; text písaný kurzívou je môj. Prirodzene, výraz "radujme sa z popráv" nemožno interpretovať zlomyseľne ako túžbu matky Juany s radosťou pomáhať verejným predstaveniam pri popravách previnilcov voči viere alebo dobrým mravom.

⁹ Tejto istej téme sa venuje F. J. Díez de Revenga v úvode k vydaniu už spomínaných alegorických obrazov.

znamená prchavosť a okrem toho má tíne: "S pomocou jemnej ruky, ktorá ju horlivo polievala a odpovedala na urážky Slnka a vetra, rastie ruža, ktorá rozvitím svojich pukov vystavuje na obdiv krásu svojich listov. Nádherný kvet, kráľovná ostatných, potešenie pre oči, a pritom taká krehká. To isté Slnko, ktoré bolo svedkom jej narodenia, ju teraz vidí umierať bez ďalších plodov, ale s okázalou krásou, oklamanou únavou mnohých mesiacov, i s ranenou rukou, ktorá ju pestovala, pretože natoľko chĺpna kultúra nemohla zastaviť rast jej trňov."¹⁰

Neustále prítomné sú Saavedrove rady, aby sa princ správne naučil úlohe herca, veď musí dobre reprezentovať svoju úlohu v divadle života a v politike, ktorá je tiež vnímaná ako veľké divadelné predstavenie, v ktorej sa ľud hýbe viac očami než porozumením. Princ sa musí naučiť vo vhodnej chvíli sa skrývať i verejne sa ukazovať, ináč by stratil úctu, keby sme ho mali ustavične pred očami. Ide teda o hru prítomnosti a skrývania sa, blízkosti a nechania sa vidieť z diaľky, hru, v ktorej je podstatné aj tajomstvo, keďže "veľkosť, ktorá sa precítiť názorom, sa stráca pohľadom".

Saavedrovo zaujatie vizualizáciou je prítomné už pri výbere alegorických obrazov, ktoré vysvetľujú jeho politické zmýšľanie, keďže každá ilustrácia môže byť vnímaná ako koncept pre oči. Čitateľov pohľad sa zdvojuje kresbami, na ktorých sú zobrazené oči, a písaným textom, ktorý "poukazuje na oči, na vizualizáciu, na všetko to, čím sa svojim leskom, ohňom, jasnosťou, odrazom domáha a čím požaduje prítomnosť ľudského zraku; za podmienky, že len ten (a nie hociktorý iný zmysel) to dokáže zachytiť".¹¹

Prevahu zraku nad sluchom ako prostriedkom politického poznania jasne vyjadrujú dva alegorické obrazy. Alegorický obraz č. 51 (obr. č. 1) nesie názov "Fide et diffide", "Dôveruj a never" alebo, voľne preložené, ako činí samotný Saavedra v zhrnutí svojej knihy: "Dôveruj vždy s obozretnosťou".



Empresa 51, *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

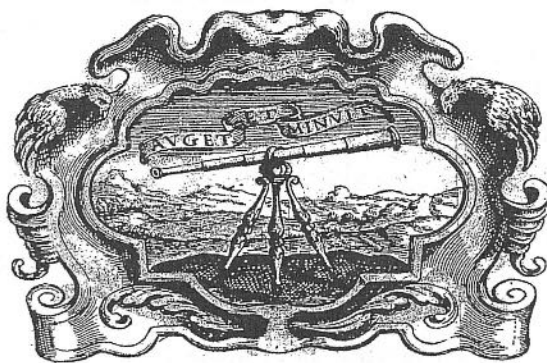
obr. č. 1

¹⁰ Alegorický obraz 3.a. ([7], 31).

¹¹ M. Baquero Goyanes: "Visualidad y perspectivismo en las 'Empresas' de Saavedra Fajardo." In: ([12], 95).

V tele obrazu vidíme dve spomedzi oblakov sa nat'ahujúce ruky - pamätajte, že jednou z požiadaviek na alegorický obraz je vyhnúť sa zobrazeniu ľudskej postavy; na jednej ruke je šesť očí (na každom prste a na dlani), aby videli, čo sa ide dohodnúť. U princa je rovnako dôležitá dôvera i "nedôvera" a jeho pohľad musí prekonať zdanie, aby mohol preniknúť do ľudskeho srdca, ktorého úmysly sú pokryté jazykom, popreté očami a zatajené ďalšími pohybmi tela. Upustiac od extrémnej rady princovi, aby nedôveroval nikomu, keďže všetci v jeho prítomnosti zmierňujú výraz tváre, prispôbujú svoje činy, predstierajú lásku, zanietenie a vernosť, Saavedra potvrdzuje potrebu sklbiť dôveru a nedôveru: "Nedôverovať nikomu znamená strach tyrana. Dôverovať všetkým znamená poddajnosť naivného princa. Dôveruje, akoby veril veciam, a nedôveruje, akoby im neveril. Viera takto prepletená s nedôverou, a obe ovládané rozumom a rozvážnosťou, prinesú veľkolepé výsledky." ([7], 345)

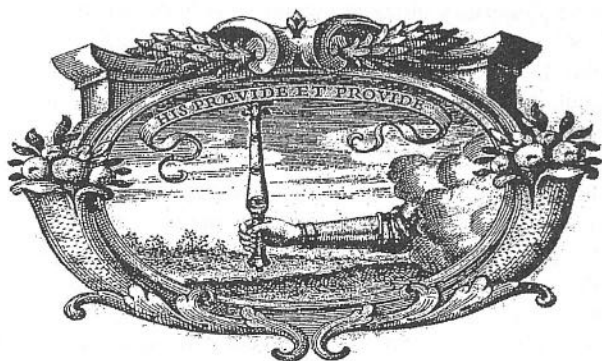
V alegorickom obraze č. 55 (obr. 2) sa Saavedra vracia k tomu istému ťažisku, keď si necháva namaľovať žezlo plné očí, "čo znamená, že knieža môže vidieť prostredníctvom svojich radcov a byť tak upozorňovaný na veci týkajúce sa jeho vlády". Uchyľuje sa tak k dlhej tradícii, v ktorej sa stretávajú Aristoteles, králi Perzie, Babylónie a Egypta a múdry kráľ don Alfonso, k tradícii, ktorá porovnáva radcov s očami moci. S očami, ktoré sú podľa Saavedru veľmi krehké a ktoré veľmi ľahko zatemnia pohľad: "Tie oči sú také čisté a nezištné, že do nich nevnikne ani tá najmenšia slamka. A keď sa do nich nejaká dostane, zakalia sa a už veci neuvidia alebo ich budú vidieť odlišne alebo dvojmo. Radca, ktorého prijme, oslepne prachom zdarov a veci už viac neuvidí také, aké sú, ale tak, ako porozumie záujmom." ([7], 372)



Empresa 7, *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

obr. č. 2

Videnie zatemnené korupciou a záujmami, ktoré poznačujú Saavedrovu súčasnosť. V tomto smere neexistovalo pod slnkom nič nové. V ďalšom alegorickom obraze č. 7, ktorého telo tvorí ďalekohľad pod nápisom "Auget et minuit" (obr. 3), uvádza potrebu vidieť veci také, aké sú, bez toho, aby zväčšovali alebo zmenšovali vášne.



Empresa 55, *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

obr. č. 3

Predmety a udalosti treba vždy vnímať rovnako, prostredníctvom skličok pravdy, aby nás veci neoklamali, ako keď sa pozeráme cez okuliare svojich nálad a vášní. Túto myšlienku symbolizuje ďalekohľadom, ktorý podľa smeru pozerania zväčšuje alebo zmenšuje skúmaný predmet. Symptómom tyranie je nechať sa unášať zúrivými výbuchmi vášní, ktoré zatemňujú rozum, nepriznávajú pravdu a nútia vnímať veci nie také, aké sú, ale aké ich chce vnímať vašeň. Princ musí byť obzvlášť opatrný, aby sa vyzbrojil proti jej vplyvom, pretože vašeňe mohutnejú "palácovými rozkošami" a okrem toho sú živé dvoranmi, ktorí túžia po postupe na dvore a nikdy nešetia lichôtkami a pochvalou. Dnes už existuje celá antropologická teória o takejto racionálnej moci vášní: "Spolu s nami sa rodia neduhy a rozum nastupuje až po mnohých rokoch, keď sa ich už zmocnila vôľa, ktorá ich považuje za svojich pánov, vedená falošným zdaním dobra, až kým rozum, ktorý časom a skúsenosťami získa na sile, rozozná ich nadvládu a postaví sa proti tyranii našich sklonov a chutí." ([7], 54)

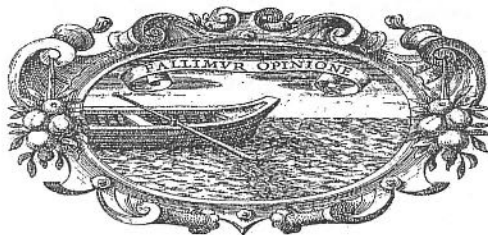
V tomto prípade ma až tak nezaujíma antropologická teória, ako skôr obrazy videnia a zmeny perspektívy, na ktoré sa pozeráme jednou alebo druhou stranou ďalekohľadu našich vášní. Táto téma spája Saavedrovu prózu s barokovým hľadaním perspektívy v maliarstve a v umení všeobecne. V tomto období sa na svet už nemožno pozerat' z absolútneho, nepodmieneného pohľadu, pretože všetko je relatívne podľa situácie, v ktorej sa človek pozerá. Opäť slová Josého Antonia Maravalla: "Perspektíva ako spôsob vnímania reality očami umelca je pojem, ktorý sa prelína celým dielom maliarov 17. storočia. Perspektíva je spôsob, ktorým sa objavuje svet a ktorý zachytáva barokové maliarstvo. A to, čo hovoríme o maliarstve, platí pre všetky druhy videnia: pre umenie i pre myslenie." ([10], 395)

Baroko je svet v kríze, podrobený pluralite názorov a náhľadov, ktoré vedú k množstvu rozličných pohľadov na akúkoľvek vec, a to najmä v oblasti politiky. Svet, ktorý si je zároveň vedomý toho, že bez perspektívy nemožno vidieť nič. Perspektíva znamená pravdu, aj keď obmedzenú. Tá sa zhoduje s určitým náhľadom, strážnou vežou alebo s určitým prípadom alebo okolnosťami. Poza túto situáciu sa táto pravda stráca

alebo sa premieňa na holé zdanie pravdy. Alebo sa mení na masku. Práve preto sa toto obdobie tak veľmi pohrávalo s maskami, s rozporom medzi zdaním a realitou, s videním sveta zvonku alebo z výšky ako diabol Cojuelo, alebo zvnútra, ako po tom túžia Gracián a Quevedo.

Podľa Saavedru perspektíva nie je pojmom bez náказы, no je veľmi blízka "klamu očí". Baquero Goyanes s rozvahou skúma Saavedrov text o *Literárnej republike*, v ktorom Saavedra vytvára pojem "perspektívci" ("perspectivos"), ktorým označuje tých obchodníkov, ktorí vedeli narábať so svetlom vo svojich stánkoch tak, že ich látky sa zdali najkrajšie. Aj perspektíva je teda klamlivá: svetlami, tieňmi, zrkadlami - spomeňte si napríklad na Velázquezove *Dvorné dámy* - v tomto obraze vytvára ilúziu, ktorá nezodpovedá realite. Baquero Goyanes zastáva názor, že Saavedra dospel k tomuto zaujímavému slovu "perspektívci" prostredníctvom svojho záujmu o maliarstvo danej doby. A dodáva: "Smiešny posun, pri ktorom sa má využiť súčasná technika plastických diel v mužskom a plurálnom tvare, aby sa premenil na označenie panstva alebo funkcie, čím nám naznačuje, do akej miery sa z hľadiska 'perspektívnej' barokovej citlivosti rýmoval so 'ľžou'. Ako hovorila sor Juana Inés, krásna maľba bude vždy len 'farebným klamom'."¹²

Aj Saavedra tvrdí, že maľba nie je prírodou, no môže sa jej podobáť do takej miery, že oklame zrak a treba použiť hmat, aby ste rozoznali klam. Maľba "nemôže dať telám dušu, no dáva im pôvab, pohyby a dokonca aj rozmery duše. Nemá dostatok hmoty na to, aby im dala objem, no je dosť šikovná na to, aby ich skrášila" ([7], 23.¹³ Tofká hodnota videnia alebo perspektívy, a pritom toľký klam očí na oklamanie duše? - rečníckou otázkou sa pýta v inom kontexte. Téma klamu očí je ustavične prítomná u Saavedru, ktorý venuje všetky svoje alegorické obrazy na varovanie princa pred ľživou predstavivosťou alebo názormi a pred rozdielmi medzi bytím a zdaním. Pod heslom "Fallimur opinione" (alegorický obraz č. 46 (obr. 4) je znázornené veslo vo vode, ktorá spôsobuje zrakový klam, keďže veslo sa nám vidí ohnuté: "Na pohľad sa nám veslo pod vodou zdá krivé a nalomené, čo spôsobuje odraz vody. Podobne nás často klame názor na veci." ([7], 290)



Empresa 46, *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

obr. č. 4

¹² M. Baquero Goyanes: "Visualidad y perspectivismo en las 'Empresas' de Saavedra Fajardo." In: ([12], 145).

¹³ Na strane 296 sa dočítame: "Náš zrak a obdiv skôr pritiahne namaľovaný kôň ako skutočný, pritom ten namaľovaný je klamom skutočného." Maľba je klamlivá, no našu pozornosť priťahuje viac než samotná realita.

Text pokračuje úvahou o skeptických filozofoch a lžiach v politike, ktoré vyjadruje nasledovne: "Neželám si, aby princ pochádzal zo školy skeptikov, pretože ten, čo o všetkom pochybuje, nevyrieši nič, a nič nie je škodlivejšie pre vládu ako nerozhodnosť pri riešení a výkone vecí. Len vás upozorňujem, že opatrnosťou sa politik stáva ľahostajným voči názorom a môže sa tak myliť v úsudku, ktorý si o nich vytvorí, alebo aj samotnou láskou alebo vášňou, alebo nesprávnou informáciou, alebo lichôtkami, alebo preto, že sa mu zdá odporná pravda, ktorá obmedzuje jeho moc a vôľu zákonmi, alebo neistotou nášho spôsobu vnímania, alebo preto, že len málo vecí je takých, akými sa zdajú, najmä politika, kde sa zo zmyslu štátu stalo umenie klamať a nebyť oklamánym. A preto je potrebné viac uvažovať, než vidieť, ináč sa bude princ pohybovať medzi zdaním a vzťahmi." ([7], 291)

Vizualizácia sa rozvíja a znásobuje v barokovej hre zrkadiel, ktoré sa v knihe hojne vyskytujú. Aj princ je zrkadlom, do ktorého sa dívajú poddaní. No aj v hre zrkadiel stojacich proti sebe sa princ musí dívať do zrkadla ľudu, ak chce nájsť pravdu; zrkadlom princa sú aj štát a radcovia. Minulosť a budúcnosť sú vnímané ako zrkadlá, ktoré odrážajú moc a s ktorými sa princ musí radiť. Porovnáva tiež prekrúcanie monarchových príkazov zlými ministrami, ktorí z príkazov týkajúcich sa mieru urobia rozkaz ísť do vojny prostredníctvom vydutého zrkadla, ktoré prijíma slnečné lúče a vysieľa ich do bodu, kde zapália loď (alegorický obraz č. 76: "Prichádzajú svetlom a odchádzajú ohňom" (obr. č. 5)).



Empresa 76, *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

obr. č. 5

Aj pri učení princa vytrvalosti, ktorú musí preukázať pri priaznivom i nepriaznivom osude, nás stavia pred leva, ktorý je stále "ten istý": keď sa zrkadlo rozbije, lev sa v celej svojej veľkosti objaví v každom z rozbitých kúskov. To isté musí urobiť aj princ, vytrvať pri priaznivom i nepriaznivom osude, keďže "zrkadlo je verejné pre toho, kto sa díva na svet".

Ak od Saavedru prejdeme k sor Juane Inés de la Cruz, stretneme sa s tými istými tromi prvkami, ktoré tu analyzujem: teatrálnosť, vizualizácia a perspektíva. Teatrálnosť zabezpečuje celý rituál príchodu nového miestodržiteľa barokovou premenou politiky na divadelné predstavenie, v ktorom sa pred ľuďom "predstavuje" suverenita, a ľud sa stáva len jednoduchým komparzom veľkolepého predstavenia. Slovom Octavia Paza:

"Barokové obdobie vo všeobecnosti robilo z politiky divadlo a rituál, akým je príchod princa, zmenilo na ľudovú pantomímu a alegorické predstavenie. Začala sa tak vláda ilúzie a jej protikladu: kritiky." ([5], 199)

V konkrétnom prípade hispánskych ceremoniálov príchodu vladára sa spájali dva elementy: na jednej strane ľudová a náboženská oslava, ktorá mala v tzv. Novom Španielsku podobu tancov a rituálnych domorodých osláv; na druhej strane politická oslava príchodu, inšpirovaná burgundským rituálom, ktorá sa v barokovom období asimilovala so starobylými rímskymi oslavami víťazstva. Triumfálny príchod a ľudová zábava si tak na tejto oslave podávajú ruky, kde dvoranská spoločnosť robí z moci divadlo a ponúka idealizované videnie seba samej a zakrýva realitu maskou.

Príchod nového miestodržiteľa - konkrétne markíza de la Laguna v novembri 1680 - bol uceleným, alegorickým rituálom, ktorý trval niekoľko dní. Pred samotným príchodom do hlavného mesta markíz už pod baldachýnom absolvoval "verejné príchody" v ďalších troch mestách - vo Veracruze, Tlaxcale a v Pueble. Ceremoniál odovzdávania velenia sa uskutočnil v Otumbe a prijímali ho aj v mestách Guadalupe a Chapultepec. V hlavnom meste Mexika ho prijala mestská rada na Námestí Santo Domingo, kde vztýčili prvý veľký víťazný oblúk a kde sa konal symbolický ceremoniál odovzdania kľúčov od mesta. Tento oblúk, za ktorého ikonografiu môžeme vďačiť Carlosovi de Sigüenza y Góngora, pod nápisom *Divadlo politických cností, ktoré vytvárajú princa: zdieľané monarchiami starobylého Mexického impéria...* ponúkal niekoľko originálnych prvkov: predstavoval bývalých mexických vládcov ako vzory cností a politickej múdrosti pre nového miestodržiteľa, čím sa poukazovalo na vyspelosť domorodého obyvateľstva, a zároveň sa kládol dôraz na symbolickú tradíciu výchovných kníh pre princov, akými boli diela Saavedru Fajarda alebo Solórzana Pereiru.

Markíz de la Laguna prichádzal takto k oblúku pri vstupe do katedrály s naučenou lekciou a pripravený prijať ďalšiu. Aj sor Juana Inés trvala tak pri svojom oblúku, ako aj vo vysvetleniach, ktoré o ňom ponúkala svojmu protivníkovi, na politických cnostiach nového miestodržiteľa, ktorými sú múdrosť, odvaha, šľachetnosť, uprednostňovanie súcitu pred tvrdosťou, rozvážnosť, dôvtip a štedrosť, správny výber ministrov, láska k literatúre, ku kresťanstvu, atď., a to všetko preto, aby mohol zabezpečiť "večné blaho", ktoré "toto kráľovstvo sľubuje za jeho pokojnej vlády". Sor Juana sa javí ako vynikajúca učiteľka zložitého umenia dvoranskej vlády a nalieha nielen na predpokladané cnosti markíza de la Laguna, ale aj na tie, ktoré nevlastní a ktoré by sa mal usilovať získať a nechať ich zažiariť.

Nebudem teraz opisovať maľby, ktoré zdobili oblúk. Chcem len pripomenúť, že išlo o skutočné symboly pri pohľade na každý obraz, ktorý sprevádzalo heslo a krátka vystižná báseň. Celkovo tam bolo štrnásť malieb: osem hlavných tabúl, ktoré zdobili dutiny oblúka a ktoré "vyjadrovali alegorické obrazy a cnosti boha Neptúna", dva podstavce stĺpov a dve medzistĺpia so šiestimi hieroglyfmi, ktoré symbolicky vyjadrovali "niektoré z nespočetných predností, ktoré kráslia nášho presláveného princa" (alebo jeho nemenej slávnou manželku). A na každom z nich sa objavila myšlienka vody alebo mora, čo očividne asociovalo meno markíza de la Laguna. Sor Juana ich oprávnené nazýva "morskými alegorickými obrazmi", veď ak sa na oblúku nachádzali symboly s heslami a epigramom, v prozaických a poetických vysvetleniach, ktoré sor Juana

ponúka, sa menia na skutočné politické alegorické obrazy, ktoré poukazujú na princove cnosti.

Octavio Paz urobil majstrovskú analýzu sor Juaninej koncepcie "sveta ako záhady", ako aj zdrojov inšpirácie jej oblúka katedrály a učených vysvetlení malieb. Stručne sa zmienim aspoň o tej najdôležitejšej maľbe, na ktorej možno vidieť nových miestodržiteľov premenených na postavy Neptúna a jeho manželky Anfitrite. Tento obraz na najväčšej tabuli víťazného oblúka bol prebratý z mytologického traktátu Vicenza Cartaria (pozri obr. 6).



Neptuno y Anfitrite. Grabado del libro de V. Cartari *Le gini de i dei degli antichi*, 1571.

obr. č. 6

Tváre Neptúna a Anfitrite nahradili portréty nových miestodržiteľov, ako pochlebovačne uvádza sor Juana, keď vysvetľuje *Podstatu prvého plátna*: "Na tvárach dvoch morských božstiev sa štetec vyhol dokonalosti tvári Ich excelencií a ukrivdil im (najmä Jej veličenstvu pani markíze) na ich obrazoch, kde sú aj tak nádherní kvôli tieňu svetiel, hrubí kvôli odvahe a malí kvôli nerovnakosti." ¹⁴

Striedma renesančná ilustrácia v Cartariovej knihe sa však komplikuje natoľko, že jej výsledok by sme mohli definovať ako "tropické baroko". K postavám na obrázku sor Juana pridáva Tritóna, "hudobníčky Sirény", morské víly s červenými vlasmi zdobenými mušľami a perlami s množstvom bohov i štyrmi "vetrami opretými do výnimočných postáv", ktoré zdobia "štyri rohy veľkolepej tabule". *Horror vacui* plynie až do konca, sotva zostalo nepokryté prázdne miesto. "Všetko ostatné zdobili nádherné, postriebrené morské vlny", ktoré svojou bielou penou a zeleno-čiernymi vodami a "svojím honosným divadlom vytvárali napohľad krásny a príjemný obraz". V hornej časti obrazu bolo heslo *Munere triplex*, ktoré symbolizovalo trojnásobnú moc veliteľskej palice vyjadrenej Neptúnovým trojzubcom. V spodnej časti bol pôvabný sonet:

¹⁴ Sor Juana Inés de la Cruz: *Neptuno alegóricos*, s. 375.

"Tri časti trojzuby znamenajú
sladkosť, horkosť i slanosť jeho skiel,
ktoré spolu sú palici na úžitok:
pretože sladkosť znamená občianskosť,
horkosť popravy zločincov
a slanosť vojenskú múdrosť."¹⁵

Druhé a ôsme plátno zobrazujú dve základné žiadosti, ktoré sor Juana adresuje markízovi de la Laguna: aby v mene svojej cti a cti boha Neptúna, s ktorým ho ustavične porovnáva, ochraňoval mesto výstavbou odtokových múrov okolo mesta, ktoré by zabránili povodňiam, a aby dokončil výstavbu vtedy ešte rozostavanej katedrály.

Teatrálnosť, vizualizácia a perspektíva si podávajú ruky v interpretácii vstupného víťazného oblúka. Ide o autentický opis pompézneho politického rituálu, v ktorom po procesii, na ktorej sa zúčastnili všetky spoločenské triedy, a pred oblúkom víťazného vstupu postaveného pri západnej bráne katedrály sa čítali alebo recitovali vysvetľujúce verše sor Juany, verše, ktoré upierajú zrak divákov - a najmä nových miestodržiteľov - na detaily každého jedného obrazu: Slovam ako "Ten obraz, pane, ktorý na fasáde...", "Na druhom, pane, tam napravo...", "Tam, pane...", "Ďalší obraz...", "Na ďalšej tabuli...", začínajú stručné veršované opisy oblúka.

Podobne ako u Saavedru aj tu nachádzame vizuálne prvky prítomné v hĺbke očí. Jeden z morských alegorických obrazov, ktoré zdobia priestor medzi stĺpmi, zobrazuje more plné očí - bubliny vytvárané penou - ako hieroglyfy nádhery miestodržiteľky, na ktorú sa upierajú oči všetkých.

Nemôže chýbať ani baroková téma "klamu očí" na rôznych úrovniach. Je očividné, že celý oblúk je absolútnym zrakovým klamom, keďže - postavený z dreva, kostí a plachiet - napodobňuje veľkú stavbu s troma piliermi z jaspisu a bronzových opôr a vystavuje na obdiv "farby, dokonalé línie, ligot zlata, na ktorom sa odrážajú slnečné lúče, stavbu zasvätenú princovi". Ospevuje aj niektoré maľby ako klam zmyslov, ako "zrakovú ilúziu", čo sa objavuje aj v ďalších textoch sor Juany, ako aj v sonete, ktorý opisuje podobizeň a označuje ju ako "farebný klam" alebo "opatrný klam zmyslov", s "falošným sylogizmom farieb".¹⁶

V priebehu štyridsiatich rokov, ktoré oddeľujú Saavedrovo dielo *Empresas políticas* (1640) od alegorického oblúka sor Juany (1680), sa jazyk stal zložitejším, hyperboly sú prehnanejšie, ospevovanie autorít hraničí so zúrivosťou, mytologické obrazy sú zložitejšie, rovnako ako aj alegória. Zostávajú však tri elementy, ktoré som tu skúmal: divadelná koncepcia moci a politického ceremoniálu, prevaha vizuálnosti a význam perspektívy. A ak na jednej strane ide o pokračovanie tradície "výchovných kníh princov", na druhej strane môžeme konštatovať, že ide o "vzdelávanie miestodržiteľov". Roky neuplynú nadarmo. Ak sa aj počas týchto štyridsiatich rokov zmenili mnohé prvky vizuálneho a literárneho jazyka, storočia, ktoré odvtedy prešli, nám bránia, aby sme tieto texty pochopili naplno: jazyk barokovej politickej alegórie je nám celkom cudzí, spoločnosť, ktoré by nám ich umožnilo vysvetliť, sa vytratilo. Dnes musíme vynaložiť

¹⁵ Sor Juana Inés de la Cruz: *Neptuno alegóricos*, s. 377.

¹⁶ Ide o sonet, "v ktorom sa usiluje vyvrátiť chvály, ktoré na jednu z podobizní poetky vpísala pravda, ktorá sa nazýva vášeň". Z diela sor Juany de la Cruz *Obras selectas*. Prológ, výber a poznámky G. Sabáto de Rivers a E. L. Rivers, Barcelona, Noguer, 1976, s. 626.

nezvyčajné úsilie, aby sme pochopili vtedajšiu barokovú kultúru, v ktorej vznikli toľké záhady, alegorické obrazy a symboly.

Považujme teda všetko toto divadelné predstavenie za ukončené a vypočujme si na záver posledné slová sor Juany, ktorými pozýva nového miestodržiteľa, aby prekročil oblúk a vstúpil do katedrály:

"Vstúpte teda, a ak sa vám náhodou pri toľkej vznešenosti
kostol zdá byť malý, láska vám vo vašich dušiach
postaví iný, pevnejší
a keďže vaša vznešenosť je taká pôvabná,
venuje vám nehmotné kostoly."¹⁷

A keďže sa už všetci nachádzame vnútri svätej katedrály, ovplyvnení slovami sor Juany láskou a podrobením sa novej autorite premenení na moderných Harpokratov alebo na nemé ryby sprevádzajúce Neptúna markíza de la Laguna, nezostáva nám už nič iné len zostať v tichosti, lebo začínajú znieť tóny *Te Deum*.

LITERATÚRA

- [1] *L'Embl me a la Renaissance*. Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur 1982.
- [2] PRAZ, M.: *Imágenes del Barroco (Estudios de emblemática)*. Madrid, Siruela 1981.
- [3] SEBASTIÁNO, S.: *Emblemática e historia del arte*. Madrid 1995.
- [4] FLOR, F. R. DE LA.: *Emblemas, Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid, Alianza Editorial 1995.
- [5] PAZ, O.: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona, Seix Barral 1982.
- [6] PRAZA, M.: *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus 1979.
- [7] SAAVEDRA FAJARDO, D. DE: *Empresas políticas*. Ed., úvod a poznámky F. J. Díez de Revenga. Barcelona, Planeta 1988.
- [8] FERROLA, F. M.: *Saavedra Fajardo y la política del barroco*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2. vydanie 1989.
- [9] CRUZ, J. I. DE LA: *Obras completas*. Ed., úvod a poznámky A. G. Salceda. Mexico, Fondo de Cultura Económica 1957.
- [10] MARAVALL, J. A.: *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel 1975.
- [11] YATESA, F. A.: *El arte de la memoria*. Madrid, Taurus 1974.
- [12] GOYANES, M. B.: *Literatura de Murcia*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio 1984.

José María González García je profesorom výskumu Najvyššej rady pre vedecký výskum a riaditeľom Filozofického inštitútu. Z jeho diel vynikajú *La máquina burocrática*, *Tras las huellas de fausto* a *Metáforas del poder*.

¹⁷ Sor Juana Inés de la Cruz: *Neptúno alegórico*, s. 410.