Patrizia Farinelli

Izpod peresa dveh antiklasicistov: mit o Akteonu pri G. Brunu in G. B. Marinu

I.

Mitološki junaki živijo mnogo življenj in mnogo smrti, za razliko od junakov romana, ki so vsakič omejeni na eno samo dejanje. Toda v vsakem od teh življenj in smrti so hkrati prisotna tudi vsa druga življenja in smrti, ki odzvanjajo.¹

Kot v zgornjem odlomku opozarja Calasso in kot poudarja tudi Blumenberg, ko mitološkim zgodbam priznava izrazito stopnjo variabilnosti kljub stabilnemu pripovednemu jedru, mit živi od svojih različic.² Dodali bi še lahko, da živi od interpretacij, ki jih vsebujejo te različice.

Izmed številnih reprodukcij klasičnega mita o Akteonu bomo tukaj obravnavali tisti, ki sta se ju lotila Giordano Bruno in Giovan Battista Marino, pisatelja, ki sta bila aktivna proti koncu renesančnega klasicizma, v času, ko so vsaj zrela Marinova dela že zaznamovale estetske paradigme baroka. Na temo mita nam prvi avtor ponuja filozofsko, drugi pa erotično interpretacijo z metapoetičnimi implikacijami, pri čemer se oba odmikata od tendence v italijanski kulturi v poznem srednjem veku in renesansi,³ ki je zgodbo o

¹ Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, 36.

² »Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit.« Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 41. (»Miti so zgodbe z visoko stopnjo stabilnosti pripovednega jedra in s prav tako izrazito stopnjo variabilnosti marginalnih pojavov.«)

³ Ta mit se znova pojavi v delih slavnih književnikov in slikarjev. Pri Petrarcki ga denimo najdemo v *Canzonieru* in v nekaj pismih, pri Boccacciu v pesnitvi v tercinah *La caccia di Diana*, omeni pa ga tudi v delu *Comedia delle ninfe fiorentine*, medtem ko ga Bembo obravnava v delu *Gli Asolani*. V slikarskem svetu se med drugim pojavi na Peruzzijski freski v Villi Farnesini, na Parmigianinovih freskah v Rocci di Fontanellato in na Tizianovih slikah z naslovoma *Morte di Atteone* in *Diana e Atteone*.

lovcu, ki ga je kaznovala Diana, interpretirala v moralnem smislu, kot primer negativnih posledic, ki jih ima čutna ljubezen.⁴

V Brunovem delu lik Akteona izstopa v sonetu, ki je del pesniške zbirke z avtorjevim komentarjem *De gli eroici furori* (1585) in katere namen je izpostaviti proces spoznanja Prvotnega vzroka (*Causa prima*). Iz filozofskega vidika ta sonet velja za najpomembnejšega v zbirki. Avtor v njem preko Akteonove prigode zgoščeno ponazori svoj gnoseološki nazor. Obravnava filozofske refleksije s pomočjo figurativnega diskurza je v Brunovih delih zelo pogosta in ostaja povezana s senčnim pojmovanjem védenja pa tudi s praktičnim upoštevanjem ciljnega občinstva. Bruno se je tudi pri drugih svojih delih izogibal obliki znanstvene razprave v latinščini in raje izbiral književne zvrsti, pogosto tudi v italijanskem jeziku.⁵ Usmeril se je torej v komedijo, liriko, zbirke impres,⁶ znanstveno razpravo v obliki dialoga in v vse priljubljene zvrsti 16. stoletja, pri tem pa uporabljal tekstualne oblike, retorično diskurzne strategije in medbesedilne postopke, značilne za antiklasicistične avtorje.

V delu *De Gli eroici furori* je Bruno svojo misel oblikoval s pomočjo podob iz ljubezenske poezije, pri čemer se je skliceval predvsem na Petrarkovo ustvarjanje, na ustvarjanje petrarkistov (zlasti na dela svojega rojaka Tansilla) in v manjši meri tudi na biblijsko poezijo (*Cantico dei cantici*). Na tem mestu se ne bomo podrobno ukvarjali z razlogi, ki bi ga lahko bili spodbudili k izbiri ljubezenskega registra poezije petrarkizma. Naj bo dovolj že ugotovitev, da mu je petrarkistična ljubezenska fenomenologija s primesmi nekaterih platonskih in biblijskih motivov omogočila, da je ustrezno predstavil iskanje težko dosegljivega predmeta (spoznanje neskončnega), do katerega subjekt, ki želi spoznati Boga ali Prvotni vzrok, čuti obvezujoč odnos. Z njo se je prav tako izognil imaginariju, ki je vezan na koncepta višjega in nižjega,⁷ znotraj katerih sta se še vedno gibali metafizika in Ficinova gnoseologija. Lirske pesmi v zbirki imajo didaktično vrednost in ne estetske. Pesnikovo zlaganje verzov je še vedno utrudljivo, medtem ko njegov avtokomentar vsekakor izključuje možnost različnih interpretacij in izravnava literarnost figurativne-

4 Za podrobnejšo analizo interpretacij mita o Akteonu od Danteja do Marina prim. Barberi Squarrotti, »Atteone«. O istem motivu prim. tudi Cerbo, *Metamorfosi del mito classico*.

5 Za podrobnejšo analizo tega Brunovega dela gl. Sabbatino, *Giordano Bruno*, in Farinelli, *Il furioso nel labirinto*.

6 S pojmom impres označujemo na precej razširjeno književno in grafično zvrst v 16. in 17. stol., ki se razlikuje od emblemov po osebni vrednosti in ki torej izraža moto ali koncept, s katerim prepoznamo določeno zgodovinsko osebnost.

7 Simbolika višjega in nižjega močno prevladuje tako v Svetem pismu kot tudi v platonskem, platoniskem in florentinskem neoplatonskem filozofskem diskurzu. Kot je znano, ima lahko več vrednosti, vendar najpogosteje izraža odnos med materialnim in spiritualnim svetom, med končnim in neskončnim, med bitji in bitjo. Ta odnos se v filozofskem diskurzu izraža preko hierarhijske tako, da nižje predstavlja neko referenčno točko, ki ima zmeraj manjšo vrednost v primerjavi z referenčno točko na višji ravni. Bruno se upira takšnemu nazoru, po katerem odnos med neskončnim in končnim izgublja vrednost, zato za njegovo predstavitev uporabi drug imaginarij. Pri tem se izogiba, kolikor je to mogoče, simboliki, ki izraža odnose med bitjo in bitji preko nasprotujočih si konceptov višjega in nižjega.

ga ter zvočnega diskurza, kakršna je poezija. Avtorjeva razlaga enoznačno izpostavi filozofski pomen, ki ga je želel doseči, in izpili hermenevitično vlogo bralca.⁸ Vendar pa v teh verzih ne gre iskati Bruna v vlogi pesnika, temveč misleca, ki je presegel neoplatonistična pojmovanja metafizike in gnoseologije, osredotočena na koncept izvora *bitij iz prvega bitja preko stalnega zaporedja vmesnih stopenj*, in razmajal tudi imaginarij o biti in spoznanju, temelječem na hierarhiji (na način, značilen za neoplatonizem). Bruno je postavil temelje metafizike, ki ni več razlikovala končne in neskončne materije, temveč samo različne oblike biti. Nadalje je načrtoval takšno gnoseologijo, ki je težila k razumevanju neskončnosti v naravi, in poudarjal individualnost spoznavnega procesa.

Za razliko od Brunovega dela pa v Marinovem občutek za estetiko diskurza prevzema osrednjo vlogo, v kateri ni prostora ne za filozofske niti za moralne namere. Marino je mit o Akteonu uporabil v več delih,⁹ vendar bomo tukaj obravnavali zgolj način, kako se ga je lotil v enem primeru, v katerem je najbolje razviden pesnikov pristop k znani »favoli« (če uporabimo termin iz Marinovega besedišča).¹⁰ Gre za drugo izmed dvanajstih idil na mitološko in pastirsko temo iz zbirke *La Sampogna*¹¹ (Pariz, 1620). Besedilo je sestavljeno iz enajstercev in nerimanih sedmercev z vsega skupaj 904 verzi. Ta antična zvrst pripovedi v verzih se je v modernem okolju znova pojavila okoli začetka 17. stoletja.¹² Kljub temu je Marino zatrjeval, da je bil prvi, ki ga je znova predlagal svojim sodobnikom.¹³

V povezavi s to tematiko se iz vsaj dveh razlogov ne moremo izogniti omembi Petrarke in petrarkizma. Kot prvo sta Petrarkova poezija in literarna struja, ki se je iz nje razvila, poglobitni referenčni točki tudi za književno delo teh dveh antiklasicistov, čeprav na dva različna načina. Oba prevzameta, spojata in spremenita oblike ter pomen Petrarkove poezije glede na lastno poetiko in miselnost; prav tako se z jasnimi poetološkimi izpovedmi distancirata od nečesa, kar je dolgo časa veljalo za neizpodbiten literarni model.¹⁴ In drugič, očitno in ne nepomembno je dejstvo, da se je mit

8 O tem, kako oblika avtokomentarja vpliva na besedilo in na njegovo branje, govori Ellero, »Appunti sull' 'Esposizione'«, kjer obravnava Campanellovo razlago lastnih pesmi.

9 Marino ponovno spomni na mit o Akteonu v delu *Galeria* (»favole«), v katerem v verzih ponazori umetniška dela, zlasti Schedonijevo sliko, pa tudi v romanu *Adone* (Spev V).

10 Govorimo o mitološki pripovedi o Akteonu, op. prev.

11 Naslov spominja tudi na Sannazarovo pastirsko pripoved *Arcadia* (1501; pregledana izdaja 1504). Avtor je pripoved zaključil s krajšo sklepno kitico z naslovom »A la sampogna«. Medbesedilna povezava s Sannazarovim delom se v pismu pojavi tudi v določenih prevzemih leksike in podob (gl. naslednje opombe).

12 Prim. Reichlin in Soprانزي, *Pastori barocchi fra Marino e Imperiali*, in Chioldi, *L'idillio barocco e altre bagatelle*.

13 Ta Marinova trditev izhaja iz časa, ko je bila *La Sampogna* še v nastajanju. V enem izmed spremnih pisem k idilam v tretjem delu zbirke lirskih pesmi *Della Lira*, ki jih je najbrž napisal avtor sam pod psevdonimom Honorato Claretto, je Marino predstavljen kot prvi književnik, ki se je ponovno lotil antične zvrsti idile. Prim. Marino, *Della Lira* (iz leta 1616), paratekst z naslovom »Ai lettori« (strani niso oštevilčene).

14 Bruno se v predgovoru *De gli eroici furori* s satirično kritiko distancira od Petrarke. Vendar pa je

o Akteonu v renesančno kulturo ter v kulturo, ki ji je sledila, prenesel tudi preko Petrarke.

Zgodba o lovcu, ki ga kaznuje Diana, se pojavi v Petrarkovem *Canzonieru* pa tudi v predzadnji kitici madrigala (RVF, LII), znanem kot »delle metamorfosi« (RVF, XXIII, v. 141–60). Avtor jo opiše tako, da v isti kontekst vključi tudi druge mite, oz. kot ljubezensko zgodbo, ki implicira notranjo preobrazbo nesrečnega zaljubljenca. V pesmi XXIII se Petrarka ne navezuje na mitem, ki se pogosto pojavlja v prenesenih različicah tega mita, torej na smrt lovca, ki so ga raztrgali psi,¹⁵ pač pa nas spomni na prizor jelena v neskončnem begu: »[...] et in un cervo solitario et vago / di selva in selva ratto mi trasformo: et anchor de' miei can' fuggo lo stormo.«¹⁶ Delo se zaključi s podobo osamljenega blodenja, ki ga nihče ne sliši; s podobo, ki na samorefleksiven način prikazuje osamljenost neuslišanega zaljubljenca in ki hkrati aludira na eksistenčni položaj književnika.¹⁷ V interpretaciji kancone XXIII tudi glede na sonet CXC (*Una candida cerva sopra l'erba*) Giovanni Barberi Squarotti opaza, da Petrarka preseže interpretacije mita o Akteonu, povezane s semantiko krivde in kaznovanja, ki so jim do tedaj sledili (in ki jih v 14. in 15. stol. niso nikoli docela opustili). V celotni kanconi in tudi v mitu samem pa uveljavi »princip platonskega izvora, identificiranje zaljubljenca z ljubljeno«.¹⁸

Tudi v dialogu *Gli Asolani* z ljubezensko tematiko avtorja Pietra Bemba nam mit o Akteonu tako kot v delu *Rerum vulgarium fragmenta* ponuja žalostno zgodbo neuslišanega zaljubljenca.¹⁹ In tudi Bembo tako kot Petrarka razume zgodbo v luči platonske tradicije. V odlomku, v katerega vključi mit, pa odmeva še en platonski motiv, in sicer lov kot podoba spoznavne poti. V tem kontekstu so Akteonovi psi prispodoba misli nesrečnega zaljubljenca (Perottino), ki najde orodje za muke v lastnih mislih.²⁰ Takšna interpretacija, v kateri krvoločni psi predstavljajo subjektive misli, pri čemer je subjekt del spoznavnega iskanja in ne nesrečne ljubezni, je pozneje proti koncu stoletja vplivala tudi na Brunovo različico istega mita.

bil njegov napad uperjen proti petrarkistom in ne proti njihovemu začetniku ter na splošno proti književnosti, ki je omejena s kultom modelov (prim. D. I.: 959–60). Tudi Marino v pismu Achiliniju, objavljenem kot spremno besedilo v zbirki idil, zagovarja avtonomijo pisatelja v povezavi s strogimi pesniškimi pravili. Istočasno priznava, da sta kraja in ponovna uporaba že obstoječih besedil dopustna praksa, ter celo izjavi, da jo je s tem dejanjem pravzaprav vzel za svojo, vendar »na sofisticiran in graciozen način«, tako da si ne bo »naprtil vloge plena«, razen če je ne bo razodel on sam (prim. Marino, *La Sampogna*, 52).

15 O konceptu *mitema* več Lévi-Strauss, »Die Struktur der Mythen«.

16 RVF, XXIII, v. 158–60. Ker pesem še ni prevedena v slovenščino, tukaj navajamo parafrazo dela: »[...] in medtem ko prehajam iz gozda v gozd, se urno spremenim v lepega in samotarskega jelena: in še ubežim tropu svojih psov.«

17 Smrt nesrečnega lovca v Petrarkovem besedilu ni omenjena.

18 Barberi Squarotti, »Atteone«, 335.

19 Bembo, *Prose e Rime*, 414.

20 Prim. Barberi Squarotti, »Atteone«, 350.

II.

V delu *De gli eroici furori* z gnoseološkim značajem, ki ga je Bruno ustvaril med svojim bivanjem v Londonu, ima mit o Akteonu osrednjo vlogo. Filozof iz mladega lovca ustvari emblematično podobo svojega »junaškega norca« (*eroico furioso*), kot sam poimenuje subjekt, ki se sooči s spoznanjem neskončnega. Naj na zgoščen in poenostavljen način spomnimo, da Bruno gnoseološki proces preko vrnitve k platonizmu dojema kot vnovičen poskus razumevanja predmeta, Enega ali Neskončnega ali Prvotnega vzroka, čigar bistva ne bo nikoli mogoče docela razumeti, pač pa zgolj poznati njegovo senco oz. ga spoznati takšnega, kakršen se kaže v naravi. To je proces, ki ga ne gre posploševati, saj se njegovi načini in trajanje razlikujejo glede na vsak posamezen subjekt. Prav z vztrajnostjo na poti do predmeta, ki ga išče, in z večkratnim poskušanjem, da bi vedno natančneje in globlje razumel, pa je način, kako minljivo bitje preko intelektualnih in emotivnih (ali volitivnih) zmožnosti v odločilnem in v nikoli vnaprej določljivem trenutku tega procesa ugotovi, da ima v sebi plat neskončnega. Zavest o takšni neskončnosti se torej pojavi med iskanjem samim. Bruno v »junaškem norcu« trenutek razumevanja neskončnega v naravi in torej v njem samem označuje (in pri tem uporabi besedišče iz bibličnega imaginarija) tudi kot »smrt«, saj se osredotoči na preobrazbo subjekta in na začetek novega načina razumevanja predmeta, h kateremu subjekt stremi. Od tistega trenutka naprej bo minljivo bitje v sebi iskalo neskončnost. Ali če to izrazimo z *pesniškim* jezikom: iz lovca se prelevi v plen.

Bruno v dveh sonetih svoje zbirke, v enem (*Alle selve i mastini e i veltri slaccia*) obširno, v drugem (*Ahi, cani d'Atteon, o fiere ingrati*) pa samo bežno, zopet uporabi mit o Akteonu. Tukaj se bomo osredotočili na prvega izmed dveh.

Alle selve i mastini e i veltri slaccia
 Il giovan Atteon, quand'il destino
 Gli drizz' il dubio ed incauto camino,
 Di boscarecce fiere appo la traccia.
 Ecco tra l'acqui il più bel busto e faccia,
 che veder poss' il mortal e divino,
 In ostro ed alabastro ed oro fino
 Vedde; e 'l gran cacciator dovenne caccia.
 Il cervio ch' a' più folti
 Luoghi drizzav' i passi più leggeri,
 Ratto vorârò i suoi gran cani e molti.
 I' allargo i miei pensieri
 Ad alta preda, ed essi a me rivolti
 Morte mi dàn con morsi crudi e fieri.²¹

21 D. I.: 1005–1006 (prvi sonet v dial. I/4). Za lažje razumevanje soneta, ki v slovenščino še ni bil preveden, tukaj dodajamo njegovo razlago v prozni obliki: Ko mlademu Akteonu usoda nameni negotovo in nepremišljeno pot, ta razveže pse čuva in hrte ter jih usmeri proti gozdom, da

Sonet ima vse do 11. verza pripovedno strukturo in ponovno obravnava zgodbo o Akteonu, medtem ko se v zadnji tercini vzpostavi podobnost med stanjem mitskega lovca in lirskega subjekta. Ritem v prvi kvartini je počasen in opisen, v drugi pa se hitrost nenadno spremeni in povedka, ki sta v tem primeru v perfektu (*passatu remotu*), nedvoumno izražata dve trenutni dejanji: »vedde« (»vidi«); »dovenne« (»postane«). Zamik prvega izmed obeh glagolov v stavku pripomore k ustvarjanju odlašanja in pričakovanja. Dejanje videnja in istočasne spremembe (»Vedde; e 'l gran cacciator dovenne caccia«; »vidi; in vèliki lovec postane plen«) v 8. verzu je jedro zgodbe. Akteonova preobrazba v plen pa je izražena tudi z verzom »Drizzav'i passi più leggeri« (»Je tekkel z lahkotnejšim korakom«): podobi lovčevega negotovega koraka, preden zagleda predmet ljubezni, namreč sledi lahkoten in hiter korak po tej izkušnji. Predmet, ki ga subjekt zagleda, je nakazan v 7. verzu z metonimijo s tremi prilastki – »ostro ed alabastro ed oro fino« (»iz škrlata, alabastra in zlata«) –, ki tukaj označujejo božansko bitje, vendar pa so jih v ljubezenskem pesništvu do druge polovice 16. stoletja uporabljali za topično ponazoritev ženske lepote.²² Predmet ali »alta preda« (v. 13) (»visok plen«) se po lovčevi preobrazbi ne ujema več s predmetom, ki ga je zagledal v vodi, pač pa z lovцем samim, ki ga pesnik definira z izrazom »caccia« (»ulov«) kot sinonim za »preda« (»plen«). Bruno upošteva nekaj podrobnosti iz Ovidijeve različice, spet druge pa zanemari. V svoji različici uveljavi filozofsko interpretacijo.²³ V primerjavi z antičnimi različicami, kakršni sta Ovidijeva in Nonosova, se tukaj npr. izgubi vsak element krutosti. Preobrazba ima v tem primeru pozitivno konotacijo. Usoda Brunovega Akteona ni smrt, temveč novo življenje, kakor sam razlaga v komentarju. V igri ni kaznovanja zaradi kršitve, pač pa možnost priti do zelenega predmeta, do spoznanja resnice. In prav s srečno usodo tega Akteona se nesrečni lirski subjekt, ki ga še ni doletela podobna izkušnja, primerja v zadnji tercini. Uporaba kombinacije prilastkov »mortal e divino« (»smrten in božanski«), s katerima Bruno opiše svojega Akteona, jasno nakazuje, pri katerem videnju avtor vztraja. V komentarju izpostavi, da z uporabo dvojnega prilastka ne želi izpodbijati temeljne razlike, ki obstaja med božanskim in smrtnim, oziroma dejstva, da minljivo bitje, ki ga tukaj predstavlja lik lovca, tudi ko se izkaže za nesmrtnega, lahko samo sčasoma in svoji naravi primerno spozna, da njegova neskončnost ni enaka neskončnosti sami po sebi, neskonč-

bi izsledili neukrotljive gozdne zverine. In glej, med vodami zagleda najlepšo doprsko podobo in najlepši obraz, kar jih more videti umrljivo ali božansko bitje, iz škrlata, alabastra in zlata: in vèliki lovec postane plen. Jelena, ki je tekkel z lahkotnejšim korakom proti goščavi, so Akteonovi številni in veliki psi hitro požrli. Jaz svoje misli razširim proti visokemu plenu, oni pa me, usmerjeni proti meni, pošljejo v smrt s surovimi in z neizprosnimi ugrizi.

22 V zvezi s to tematiko prim. Pozzi, »Ludicra mariniana«.

23 Z Brunovo različico mita o Akteonu se med drugimi ukvarjajo Beierwaltes, »Actaeon« (ki poudarja, kako se razumevanje neskončnega, ki se kaže v tem sonetu, dogaja izven časovne dimenzije), Sabbatino, *Giordano Bruno*, in Bisi, »Bruno e Campanella«.

nosti Enega.²⁴ Eno, ki je hkrati Izvor in Prvotni vzrok, ostaja v Brunovi filozofiji transcendentno.

V Brunovi različici mita Akteon ne zagleda Diane po svoji volji, čeprav jo vztrajno zasleduje, pač pa do tega pride, ko tako odloči usoda (»quand'il destino / Gli drizz' il dubbio ed incauto camino« (»ko mlademu Akteonu usoda nameni negotovo in nepremišljeno pot«). To se ujema s celotnim sistemom Brunove gnoseologije, ki predvideva, da je predmet spoznanja resda potrebno iskati, vendar pa se pusti ujeti nepričakovano in kot z nekakšno »privolitvijo«. Diana, kakor avtor razlaga v nekem drugem odlomku dela, predstavlja neskončnost v stvareh²⁵ in torej ni lik predmeta v svoji absolutnosti, ki nasprotno ostaja nedoumljiv:

Questa verità è cercata come cosa inaccessibile. Però a nessun pare possibile de vedere il sole, l'universale Apolline e luce assoluta per specie suprema ed eccellentissima, ma sí bene la sua ombra, la sua Diana, il mondo, l'universo, la natura che è nelle cose [...].²⁶

To resnico iščemo kot nekaj nedostopnega. Kajti nikomur se ne zdi mogoče videti sonca, vesoljnega Apolona in absolutne luči kot najvišjo in najodličnejšo podobo, vendar pa zato dobro vidimo njegovo senco, njegovo Diano, svet, vesolje, naravo, ki se skriva v stvareh [...].

Vidik, ki je vreden pozornosti v Brunovi upodobitvi mita, je prav boginja reakcija. Dianina poteza, ko poškropi Akteonov obraz z vodo (poteza, ki izraža maščevanje pa tudi bežen stik z junakom), ki v drugih antičnih in modernih različicah zavzema vlogo osrednjega dogodka v zgodbi, je tukaj izvzeta, prav tako kakor manjkajo tudi besede o kaznovanju. Bruno v svoji različici mita vztraja zgolj pri trenutku preobrazbe in pri pozitivnem razpletu, ki ga ima lov ali – nemetaforično – gnoseološka dejavnost.

III.

Od tega se razlikuje Marinova različica Akteona, ki mitem sicer prevzame, vendar tudi v tem primeru ne z namenom, da bi bralcu ponudil moralni nauk zgodbe. Glavni model obravnavane idile kakor tudi nekaterih drugih njego-

²⁴ Tudi za definicijo spoznavnega predmeta Bruno uporablja antitetično kombinacijo prilastkov »divo e vivo« (»božanski in živ«) *D. I.*: 994 (sonet *Bench'a tanti martir mi fai soggetto*, v. 5). V avtokomentarju pojasni, da ta izraz pomeni »najbolj doumljiva podoba božanskega, ki si jo je [lirski subjekt] lahko ustvaril [...]«. *D. I.*: 995.

²⁵ To pravilno poudarja Bis, »Bruno e Campanella«, 61–62.

²⁶ *D. I.*: 1123. Apolon v prenesenem pomenu predstavlja absolutni predmet, medtem ko je Diana najbližja podoba temu absolutnemu predmetu, ki jo smrtno bitje lahko dojame. Ali z drugimi besedami, Bruno ohranja razliko – transcenco – med neskončnostjo samo po sebi ter med neskončnostjo v stvareh. Priznava, da je vse neskončno, tako prvotni vzrok kot narava, a s to razliko, da je prva neskončna sama po sebi, druga pa v času, v procesu preobrazb in pripetljajev.

vih »pravljčnih idil«, ki jih beremo v *La Sampogni*, je Nonosovo delo *Dionysiaka* (v tem primeru Spev V).²⁷ Že samo dejstvo, da se je Marino zatekel k poznoantičnemu avtorju, kaže na njegovo distanciranje od klasicističnih paradig. Iz Nonosove različice mita o Akteonu Marino ne povzame zgolj celotnih verzov, temveč tudi kompleksen *récit* (»pripoved«, op. prev.), ki ga Vania De Maldé definira kot »v obliki kroga«, vendar v delno poenostavljeni obliki. Marinova idila namreč tako kot njen hipotekst predvideva raznovrstna ponavljanja zgodbe. Akteonovo zgodbo sprva v zgoščeni obliki povzame pripovedni in komentatorski glas, pozneje pa jo v prvi osebi in bolj podrobno podaja senca mrtvega Akteona.

Nonos je mit o Akteonu predelal skozi prizmo krščanstva (v tem smislu gre upoštevati motiv Akteonovega priznanja, da je kriv napuha, kot tudi besede odpuščanja, ki ga čuti do svojih psov in ki predstavljajo instrument smrti); pripoveduje ga z iskanjem dramatizacije in patosa, ki vztraja pri grozljivi protagonistovi smrti, kar sta značilna elementa za slog poznoantičnih avtorjev, ki je po Auerbachovo zaznamoval zgodnjekrščansko književnost.

Ni naključje, da se Marino, ki zavrača stilistična pravila, ki so jih zakoreninili klasicisti v 16. stol., sklicuje prav na Nonosa iz Panopole, avtorja, ki ne nasprotuje definiciji samega sebe kot manierista, če upoštevamo takšno rabo koncepta manierizma,²⁸ ki presega omejenost na eno dobo. Françoise Graziani v zvezi s tem na prepričljiv način opaza, da je Marinovo zanimanje za poznoantične avtorje mogoče razložiti v okviru sinkretizma, ki so ga ti prakticirali, in ki »[...] peut être considéré comme la première prise de conscience d'une culture pluraliste, que l'on a pu nommer maniériste (ou prémaniériste) et qui se définit par son morcellement.«²⁹ Marina pa so k branju dela *Dionysiaka* in tudi idil iz aleksandrijske dobe spodbudile nove izdaje v latinščini.³⁰

Iz Nonosovega Akteona se v Marinovem znova pojavita tako motiv napuha³¹ kot tudi motiv pretirane kazni, kar iz Akteona ustvarja podobo grešni-

27 Za uporabljene vire prim. De Maldéjino uvodno opombo k idili v izdaji, ki smo jo uporabili. O načinu, kako se Marino v vsem svojem opusu sklicuje na vire, zlasti še na starejše in moderne vire z mitološko vsebino, prim. tudi odličen De Maldéjin prispevek »Giovanni Battista Marino«, v diskusiji, v katerem omeni tudi druge študije na isto tematiko, in Taddea, »Nonno e la composizione di Europa«, ki ponekod vključuje Marinovo prevzemanje od Nonosa in Mosha v idili *Europa*.

28 Kot je znano, Curtius v svoji študiji *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* predlaga, da se razširi uporabnost besede manierizma na način, ki presega omejenost na eno dobo, in da se manierizem obravnava kot stalnico v evropski književnosti, tako: »[...] da bo označevala le še skupni imenovalec za vse literarne težnje, ki so nasprotne klasiki, pa naj bo bodo predklasične, poklasične ali sočasne s katero koli klasiko. V takem pomenu je manierizem konstanta evropske literature.« Curtius, *Evropska literatura in latinski srednji vek*, 248.

29 Graziani, »L'écriture des mythes«, 404, trdi, da po Marinovem »[...] dire il mito, non è scoprire, bensì scriverne il senso.« (»[...] mita ne gre odkrivati, temveč napisati njegov smisel.«)

30 De Maldé, »Giovanni Battista Marino«, 84–85 in 110, opozarja, da je prvi latinski prevod dela *Dionysiaka* iz leta 1605 in da naj bi eno leto pozneje v latinščini izšla antologija aleksandrijskih pesnikov *Poetae Graeci Veteres*, ki vključuje Teokritove in Moscove idile.

31 »Ma io troppo superbo e troppo ardito / ebbi, prendendo a vil nozze mortali, / d'immortali imenei vaga la mente.« SAM/Akteon: v. 160–62. (»A jaz, prenadut in predrzen, / ker imel sem za bedno poroko smrtno, / predstavljal sem si svašto nesmrtno.«)

ka in mučenika obenem.³² Njegovo besedilo vztraja pri storjeni kršitvi, tako da lovca označi kot »arogantnega«, »preveč poželjivega zaljubljenca«, ki sta ga prevzeli »neskromnost in norost«.³³ Marino izloči ali poenostavi nekatere podrobnosti zgodbe, kot jo pripoveduje Nonos,³⁴ spet druge pa preoblikuje.³⁵ Predvsem pa izjemno poudari prizor Dianinega kopanja, in sicer z vrsto verzov, ki poveljujejo naravno lepoto kraja. Prizor je predstavljen posredno skozi Akteonove oči in preko narave, ki ga obdaja. Tudi narava namreč nastopa v vlogi indiskretne opazovalke. Ta vrsta posredne recepcije pokrajine in prizora, ki se v njej odvija, ima jasno funkcijo, in sicer da pri bralcu vzbudi pričakovanje in radovednost, ko se približuje vrh zgodbe, to je reakcija nimf in boginje. Ta se v nasprotju s pričakovanji po samo nekaj verzih zaključi in zgodba se iz idilične pokrajine nenadoma prelevi v tragično preobrazbo lovca v jelena, ki ga nato raztrgajo psi. To se pripeti tako, kot da bi avtor želel bralca skupaj s protagonistom z ustvarjanjem učinka presenečenja zdramiti iz čarobnosti pokrajine in voajerizma,³⁶ v katera ju je vpletel. Marino se pri prizoru Dianinega kopanja bolj opira na Ovidijevo različico mita kot pa na Nonosovo,³⁷ jo razširi, nenazadnje tudi z vpletanjem literarnih in slikarskih motivov italijanskih del 16. stoletja.³⁸ Obnovi, na primer, pogost motiv v književnosti 16. stoletja, ki je bil še posebej ljub Tassu, in sicer motiv narave, ki s svojo izumetničenostjo prekosi umetnost.³⁹ Nič v tisti pokrajini se ne zdi grobo in neobdelano. Jamo krasijo naravni arhitektonski okrasji, na njenih stenah se razprostirajo izbrani sloji blaga.⁴⁰ Upodobitev kraja vključuje tudi aluzijo na groteske, ki so bile takrat priljubljene.⁴¹ Gozdček, sredi katerega

32 »Martire di Diana«, *SAM/Akteon*: v. 899.

33 V tem vrstnem redu *SAM/Akteon*: v. 483, 484 in 490.

34 Izbriše npr. prizor, ko Akteonova mati drugič išče njegove posmrtno ostanke, in omeji vlogo očeta.

35 Marino npr. zamenja motiv prošnje Akteonove sence, ki prosi za lasten portret na svojem grobu v obliki človeškega obraza in živalskega telesa, z motivom prošnje po nagrobnem napisu.

36 Termin uporablja De Maldé (Uvod k »II, Akteon«, v *SAM/Akteon* 139).

37 Marino je upošteval italijanski prevod dela *Metamorfoze*, ki ga je prevedel Anguillara, kot pojašnjuje urednica dela Vania De Maldé.

38 »Era tra' verdi rami, / in guisa pur di padiglione o tenda, / spiegata intorno e tesa / di sciamito vermiglio ampia cortina, / tal ch'a spiar per entro / apena aver potea passaggio l'aura.« (»Med zelenimi vejami je bil v obliki separéja ali šotora velik škrlatnordeč zastor iz težke svile, razprostrt in raztegnjen vsenaokoli, tako, da se je zrak komajda lahko pritajil noter«; *SAM/Akteon*: v. 370–75). Vania De Maldé domneva, da se je Marino z elementom samega rdečega platna, ki služi kot zastor kraja, kjer se kopa Diana, nanašal na Tizianovo sliko (prim. uvodno opombo k 2. pravljični idili, *SAM/Akteon*: 140).

39 »Ben parvi ch'ivi Natura, / de' cittadini intagli / imitando i lavori, abbia voluto / discepolo dell'arte altrui mostrarsi, / però ch'n quei salvatici ornamenti / sembra artificio il caso, / e par l'architettura inculta e roza / ingegnoso modello / di maestro scarpello.« (»Prav zares se zdi, da se je s posnemanjem vrezovanj v mestu, Narava želela pokazati kot učenka umetnosti, saj se v tistih nedotaknjenih (naravnih) okrasih naključje zdi izumetničeno, neobdelana in neometana arhitektura pa kot domiselna oblika, ki jo je s skalpelom izdolbila mojstrska roka.«)

40 »[...] e 'n disparte apprestati, / per rasciugarsi poi, / di zendado e di bisso / sottilissimi veli« (»[...] in izjemno tanki sloji svile in tankega lana, ki visijo drug ob drugem, da se pozneje posušijo«; prav tam, v. 378–81).

41 »[...] e di rustiche chiocciole e cocchiglie / (quasi natie grottesche) / tutta è fregiata [...]« (»[...] in vsa je okrašena v grobe polže in školjke, skoraj kot bi bile prave groteske [...]«; prav tam, v. 320–322).

se kopa Diana skupaj s svojimi nimfami, razkrije Akteonova senca kot *locus amoenus* (»Raj«) in *locus terribilis* (»Pekel«).⁴² Jama v tem opisu dobi poudarjene erotične konotacije in postane vulva.⁴³ Del takšnega diskurzivnega registra je seveda tudi motiv voajerizma. Avtor namreč vztraja pri vizualni recepciji prizora in še posebno pri pritajenem ter močno radovednem Akteonovem pogledu, pogledu, ki mora prestopiti razpoko med krošnjami in napetim zastorom v obliki paviljona, da bi lahko ujel prizor s kopanjem.⁴⁴

Tako kot Nonos tudi Marino poudari Akteonovo namero, da bi videl Diana, kar napako, ki jo je storil protagonist, naredi še hujšo. O tem pričajo izrazi: »vagheggiatore ingordo, / dell'occhio insaziabile la fame« (»nenasiten občudovalec, z nepotešljivo lakoto očesa«, *SAM/Akteon*: v. 394–95); »furtivamente a contemplarla asceti« (»pritajeno sem se povzpел, da bi jo opazoval«, prav tam, v. 408); »non sapea / da sì dolce spettacolo levarmi« (»nisem se znal umakniti tako sladkemu prizoru«, prav tam, v. 410–11); »per vedere ciò che non lice / [...] gravai la pianta« (»da bi videl, kar ni dopuščeno, sem se oprijel drevesa«, prav tam, v. 413–15); »l'immacolate parti / a specular svelatamente er'io« (»z odprtimi očmi sem gledal brezmadežno bele dele«, prav tam, v. 450–51); »spiar furtivo« (»skrivoma oprezati«).

Pogled, ki se ponudi lovcu, je zaslepljujoč.⁴⁵ V trenutku, ko se perspektiva s pokrajine preusmeri na kopalke, bralec skozi Akteonov pogled zazna predvsem brezmadežno belino teles boginje in nimf, belino, ki je poudarjena zaradi kontrasta s temačnostjo jame. Izjemnost prizora se izraža tudi skozi *impossibilia* (»a meza notte l'alba«, »polnočna zora«, prav tam, v. 432). Izbrano besedišče za ta odlomek⁴⁶ izpostavi svetlost kraja⁴⁷ in ustvari povezavo z

42 Prim. *SAM/Akteon*: v. 266–70.

43 Naj opozorimo na vztrajno opisovanje temačnosti in vlažnosti prostora, podrobnosti, ki naj bi omogočala dostop do gozda po premaganju »samotne gore«; prav tam, v. 294; aluzijo na to, da naj bi tam rastle venerini laski (»i verdi crini / dela madre d'Amor recisi e sparsi / pendere a ciocca a ciocca [...]«) (»zeleni Venerini laski, lasje Amorjeve matere, ostriženi in razvezani, ki visijo v čopkih [...]«; prav tam, v. 322–323).

44 Posreden prizor Dianinega telesa je zaznamovan tudi v delu, kjer je predstavljen boginjin neuspeli poskus, da bi pokrila svoje telo: »del'acque, / poco fide custodi, / un traslucido velo al seno ignudo [...]« (»iz vode, slabo zanesljive varuhinje, si naredi prozorno tančico in si pokrije gole prsi [...]«; prav tam, v. 496–98). Kar pa zadeva leksikalneo izbiro, pridevnik »traslucido« (»prozoren«) v ozadju teh verzov razodeva Sannazarovo delo *Arcadia*. Tudi opis jame Marino dolguje Sannazaru (*Arcadia*, XII). »Scabrose pomici« (»Hrapavi plovci«) postanejo »pomice scabrosa« (»hrapavi plovec«; prav tam, v. 315); »congelato cristallo« (»zamrznjen kristal«) se ponovi v formulaciji »rappreso cristallo« (»strjen kristal«; prav tam, v. 328); »cochiglie« postanejo »cocchiglie« (»školjke«; prav tam, v. 329); »stille« (»kapljice«) so »lagrimette stillanti« (»kapljajoče solzice«; prav tam, v. 331); »bellissimi seggi« (»čudoviti sedeži«) so »umidi seggi« (»vlažni sedeži«; prav tam, v. 335).

45 »[...] agli occhi miei raggi di neve« (»mojim očem žarki snega«; *SAM/Akteon*: v. 441); »abbarbagliando di lontan la vista« (»od daleč zaslepijo pogled«; prav tam, v. 442).

46 Prim. prav tam, v. 426–43.

47 Gl. izraze: »chiarezza« (»jasnost«), »onde trasparenti« (»prozorni valovi«), »innargentate ombre« (»posrebrene sence«), »luce« (»svetloba«), »candide membra« (»bleščeče beli udje«), »imbiancati orrori« (»pobeljena tema«), »lampeggiando« (»svetlikajoč se«), »vago lume« (»meglena svetloba«), »luce« (»svetloba«), »splendor« (»sij«), »sol« (»sonce«), »immacolate parti« (»brezmadežno beli deli«).

Dantejevim *Rajem*.⁴⁸ Vendar pa takšna referenca v kontekstu tega diskurza postane posmehljiva, parodična.

Globoko tišino, ki vlada prizoru, v katerem Akteon opazuje Diano pri kopanju, nenadoma prekinejo glasovi in otepanje nimf, ko spoznajo, da so postale predmet opazovanja.⁴⁹ Od tega prizora naprej se pripoved nenadoma pridobi na hitrosti. Vendar pa se erotičen diskurz, ki opisuje kopanje, ne konča docela, temveč se znova pojavi v drugačnem, morbidnem tonu, in sicer v prizoru, ko se Akteon spominja svoje ljubezni do psa Tigrina.⁵⁰

V Marinovi idili zavzemajo osrednje mesto številni protislovni diskurzi – diskurz, povezan s smrtjo, ob njem pa erotični diskurz in moralni diskurz –, prav tako kot se ekspresivni poganski register prekriva s krščanskim. Predvsem v prvem delu besedila se namreč ponavljajo izrazi in podobe, vezani na Jezusovo življenje. Za svoje pse je Akteon »l'ucciso Signore« (prav tam, v. 85 – opozarjamo na veliko začetnico pri »Gospodu«; »ubit Gospod«). Akteon pozneje, ko se pogovarja z materjo, lastnim rabljem odpusti: »Non uccider (ti prego) / i miei cari uccisori. / Perdona ai fidi cani [...]« (»Ne ubij, / prosim, / mojih morilskih psov. Odpusti zvestim psom [...]«, prav tam, v. 194–96), in sicer psom, »che mangiaro il mio corpo [...] / che leccaro il mio sangue [...]« (»ki so pojedli moje telo [...] / ki so polizali mojo kri [...]«, prav tam, v. 188–89). Tukaj je razvidna referenca na evangelijske besede, izrečene pri evharistiji. Tudi namigi na na oljko (»sacri rami«, »svete veje«, v. 406) ne spominjajo več zgolj na mit o Ateni (»d'altra vergine dea gravai la pianta«, »splezal na sve-to drevo k drugi devici«, prav tam, v. 415), temveč tudi na prizor iz Jezusovega življenja, ko ta čaka na vrtu, kjer naj bi preživel noč pred smrtjo. Uporaba evangelijskega besedišča in podob velja tudi za upodobitev Avtonoje, »madre afflitta« (»prizadeta mati«, prav tam, v. 78), ki jo v enem verzu opiše z besedo »addolorata« (»užaloščena«, prav tam, v. 89), kar je eden izmed najbolj znanih pridevkov Device Marije. Po nekaj verzih je Avtonoja tako kot v delu *Dionysia* predstavljena kot Magdalena, »scalza e discinta« (»bosa in razgaljena«),

48 Na *Božansko komedijo* se nanaša odlomek *SAM/Akteon*: v. 266–69: »Paradiso; S'io miro / al ben, che vi trovai. Inferno, s'io mi giro / al mal, che ne portai« (»Raj; če upoštevam, kar sem dobrega tam našel. Pekel, če pomislim na slabo, ki sem ga bil deležen«), v katerem se ponovi stavek »del ben ch'ì' vi trovai«. »Inf. I, 8 (»kdo me je ozdravil«; [Op. prev.: pri prevajanju citatov smo ubrali različne strategije; če je bil na voljo prevod določenega citiranega dela, smo uporabili tega. Vendar nekateri prevodi ne izrazijo jasno ideje, ki jo poudarja avtorica članka, kot v zadnjem primeru. Dobeseden in bolj zvest prevod Dantejevega verza »del ben ch'ì' vi trovai« bi tako bil »dobrega, ki sem ga tam našel«. Prav zato puščamo citate v izvirniku in jih v večini primerov zgolj parafraziramo.]). Na Dantejev *Pekel* (»la bocca sollevò dal fiero pasto« *Inf. XXXIII, 1*) (»zobe je dvignil grešnik z divje hrane«) motivno spominja tudi grozljiv prizor, v katerem Akteona raztrgajo psi: »[...] io sollevò / la sanguinosa testa« (»[...] dvignil sem krvavečo glavo«; *SAM/Akteon*: v. 727–28).

49 Klossowski v delu *Le bain de Diane* navaja strast, ki prevzame mitološki lik Akteona v smislu »extase«. Klossowski, *Le bain de Diane*, 36.

50 »E tu, caro Tigrino, / pupilla del mio core, / e tu pur contumace / al mio morir congiuri? / Ah! quella bocca, in cui / spesso dopo la preda / baci soavi affissi, / or non aborre o schiva / di suggere il mio sangue?« (»In ti, dragi Tigrino, punčica mojega srca, si tudi ti kriv zarote proti meni, da bi me umoril? Ah, ali ta usta, ki sem jim po lovu pogosto mile poljube dajal, ne občutijo gnusa in se ne bodo uprla sesanju moje krvi?«; *SAM/Akteon*: v. 811–19.)

vendar ji je dodana nova podrobnost z ozirom na hipotekst, saj jo namreč vidimo vzpenjati se po gori. Ta podoba spominja na prizor žensk, ki so se povzpele na goro Golgota: »Quindi scalza e discinta / varcò del'aspro monte il duro dorso« (»Torej bosa in razgaljena je prečkala težko pobočje neprijazne gore«, prav tam, v. 116–17). Marino uporablja izraze, ki jih je prevzel iz religioznega registra, tudi pri označevanju Diane. To počne večinoma zato, da bi izrazil značilnosti božanskega telesa, pri čemer se tudi v tem primeru prepletata verski in posvetni ekspresivni register. V zvezi s tem je opaziti besedno zvezo »il bel corpo celeste« (»lepo nebeško telo«, prav tam, v. 156).⁵¹

Vendar pa leksika in semiotika, vezani na sveto oz. natančneje na krščansko sfero, ki se stikata z erotično sfero, s katero avtor izraža izrazite prizore bolečine, ne ustvarjata diskurza z verskim značajem. Evangelijske besede in podobe dobijo spremenjen predznak in imajo zdaj pretežno retorično funkcijo; pokaže se, da je z njimi avtor želel doseči ekspresivni učinek. Zelo svoboden odnos do biblijske tradicije se pojavi tudi pri delih Giordana Bruna. Tudi on v svojem delu odlomke iz biblijskih besedil citira skupaj z drugimi odlomki, ki prihajajo iz najbolj raznolikih literarnih tradicij in ki težijo k resemantizaciji glede na novi diskurz. Razlika je ta, da ima pri Brunu proces dekontekstualizacije in resemantizacije prevzetega gradiva izvenliterarni smoter: teži k temu, da na jasen način pojasni filozofske koncepte, in sicer v skladu z »Nolačevo filozofijo«⁵². Pri Marinu, zlasti v njegovem delu *La Sampogna*, pa imajo te operacije nasprotno literarni in metaliterarni namen.

Prisotnost tipičnega literarnega diskurza v idili, kakršna je *Akteon*, se kaže v tem, kako v njej dominira beseda že zaradi same oblike; beseda, ki ustvarja dragocenost, čutnost, presenečenje, in katere namen ni podajati moralnih ter filozofskih naukov. Marino stremi k uporabi redkih besed (»scaggi-ale«, »opas«; »partiche quadrella«, »partske puščice«; »aureo carcasso«, »zlat tul«; prav tam, v. 36 in 45) in se zateka k intenzivni uporabi retoričnih figur, od pogostih leksikalnih in semantičnih antitez do hiperbol (gl. npr. »arbo-reggiando al ciel selva di corna«, »goščava rogov, ki se kot drevesne veje vijejo v nebo«, v. 561) in vse do vztrajnih fonetičnih učinkov ponavljanja v obliki aliteracij in paronomazij, ki so iz retoričnega zornega kota morda ena izmed najzanimivejših vidikov besedila. Kar zadeva retorično in pripovedno strukturo besedila, avtor ne sledi kriterijem glasovne homogenosti in kontinuitete pripovedi, pač pa so zanj značilne prekinitve ali preskoki. Rezultat takšne izbire je ustvarjanje presenečenja, ki sicer zavzema središčno mesto v baročni estetiki. Kršenje kriterijev enotnosti tona in pripovedne linearosti se pojavlja tako v pripovednih strategijah (vključno s poudarjanjem detajlov, z uva-

51 Opomniti velja tudi na formulacijo »e dela pura imacolata Dea / il sacro corpo tutto / di parte in parte a misurar mi diedi« (»in začel sem meriti od nog do glave celo sveto telo čiste in neomadeževane boginje«; prav tam, v. 401–403). Marino definira boginjo tudi kot »animo celeste« (»nebesni duh«; prav tam, v. 536).

52 Bruno se je rodil v Noli pri Napoliju in pogosto uporaba ta izraz.

janjem preskokov scen in pripadajočih semantičnih prehodov z religiozne na erotično in na grozljivo) kot v načinih citiranja in povzemanja iz drugih virov, kjer so nepričakovane kombinacije pravilo. Petrarkova podoba čebele, ki srka nektar iz različnih cvetov, da bi preko organskega procesa proizvedla med,⁵³ in Marinova podoba kavlja kot instrumenta, s katerim je mogoče pridobiti gradivo od drugih za sestavo novega besedila s pomočjo izvirnega procesa sestavljanja, sta tako še kako prikladni za razumevanje, kako omenjena pisatelja dojemata nastanek književnega dela, pa tudi za pojasnitev različnosti njunega odnosa do tradicije.

Metaliterarni smoter te idile pa se kaže v razkazovanju postopkov, s katerimi avtor gradi besedilo. Marino opozarja na izvirno ponovno uporabo odlomkov, ki so del izročila; ta predvideva dekontekstualizacijo, ponovno sestavljanje in resemantizacijo, skladno s tem, kar je izrazil v razlagah o poetiki v petih pismih, prilogah k delu *La Sampogna*, zlasti pa v četrtem. Z iskanjem zaveznitva pri svojih bralcih, ki so jim bili viri, na katere se je Marino nanašal, dobro poznani, je namreč na očiten način posegel v dane modele in s tem postavil pod vprašaj njihov ugled. S pomočjo »jezikov« modelov zgradi lasten diskurz in zavzame takšno stališče, ki skuša varovati estetski okvir kot prostor za prosto eksperimentiranje, vendar pa nikoli ne zanemari literarne vrednosti dela, ki nastane kot plod takšnih besedilnih posegov. Za razumevanje tega vidika gl. njegovo sklicevanje na Petrarko v omenjeni idili.

V celotnem besedilu je na leksikalni, skladenjski in figurativni ravni močno prisoten tudi Petrarkov *Canzoniere*. Tako se v njem pojavijo izrazi, kot so: »vago lume« (»luč pritajena«, prav tam, v. 434), »chiaro lume« (»jasna luč«, prav tam, v. 462), »bella imago« (»lepa podoba«, prav tam, v. 96), »porto« (»luka«, prav tam, v. 673), ali pa fraze, povezane s potovanjem, na primer »di balza in balza« (»čez drn in strn«, prav tam, v. 90), ki spominjajo na pogost Petrarkov način upesnjevanja, med drugim tudi v *RVF* CXXIX (»di monte in monte«, »z gore na goro«). V idili zaznamo celo odmev prvega soneta v *Canzonieru* (»per pietà tel chegg'io / l'ultimo dono«, e »meco / di me mi meraviglio, / e di mia leggerezza [...]« (»iz milosti te prosim zadnji dar«, in »samega sebe čudim se in svoje lahkotnosti [...]«, prav tam, v. 568–70⁵⁴). V nadaljevanju se v predelani obliki pojavi Petrarkova besedna zveza »passi tardi e lenti«

53 Prim. Petrarkovo pismo, naslovljeno Tommasu da Messina, o sposobnostih domišljije in človeškem umu: »[...] apes in invenctionibus imitandas, que flores, non quales acceperint, referunt, sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt.« (»[...] pri izmišljenih zgodbah je potrebno posnemati čebele, ki ne prinašajo cvetov takoj, ko jih najdejo, temveč iz čudovite kombinacije le-teh izdelajo vosek in med«; *Rerum familiarum libri XXIV*, I, 8; Petrarca, *Opere*, 672–73). Primerjavo, ki si jo je Petrarka izposodil iz antike, sta pozneje ponovno uporabila tako Poliziano kot tudi Giovanfrancesco Pico della Mirandola v esejih o imitaciji.

54 Petrarka piše: »spero trovar pietà, non che perdono« in »di me medesimo meco mi vergogno; / e del mio vaneggiar [...]« (»da milost najdem, odpušcanje zase« in »da sebe samega me zdaj je sram. / Iz blodenj teh se zdaj sramota žanje [...]«; *RVF*, I, v. 8; 11–12). [Op. prev.: Tudi v tem primeru Capudrov prevod Petrarkovega soneta ne izrazi popolnoma dejstva, na katerega opozarja avtorica članka. Zato smo uporabili kombinacijo dveh prevodov soneta v slovenščino, in sicer Capudrovega ter Gradnikovega.]

(»koraki trudni in počasni«), ki postane »tarde e lente piaghe« (»trudne in počasne rane«, prav tam, v. 746), ali pa fraza »le selve e i campi« (»gaji in polja«), ki postane »le piagge e i colli« (»obronki in griči«, prav tam, v. 176–77). Se pa nekateri izrazi pojavijo tudi v nespremenjeni obliki, na primer »verdi rami« (»zimzeleno grmičje«, prav tam, v. 370), »erbette e fiori« (»travice in rože«, prav tam, v. 280) ter pomanjševalnice, ki jih je Petrarka rad uporabljal. Vendar takšne reference najdemo znotraj drugačnega diskurza, ki kljub temu, da je njegov osrednji motiv podoben (zavrnitev ženske, ki si jo je protagonist želel), ne posnema več pesniškega sistema in Petrarkove misli, ampak izbere opolzek način izražanja ljubezni in grozljivo besedišče, povezano s kaznovanjem in s smrtjo.⁵⁵ Medtem ko so bolečine lirskega subjekta v Petrarkovih rimah v celoti notranje, so bolečine pripovednega subjekta v Marinovi idili popolnoma zunanje, fizične. Vseeno se Marinov prevratniški odnos do literarne avtoritete, ki jo predstavlja Petrarka, kaže v drugačni izbiri literarne zvrsti in ekspresivnih registrov, tudi – kot že omenjeno – z vnašanjem Petrarkovih izrazov poleg literarnih referenc, ki prihajajo iz popolnoma drugačnih tradicij, prav tako pa tudi v kombinacijah ekspresivnih protislovnih tonov, od elegičnih do idiličnih in tragičnih.

Domneva, da je želel Marino predlagati metapoetično interpretacijo tega mita, se ne zdi tvegana, če upoštevamo jasno navedbo v njegovi različici, ki se nanaša na uporabo besede. V njegovi idili je boginjino maščevanje lovcu pospremljeno s prepovedjo, ki meji na izzivanje; prepove mu namreč uporabo besede, kar bi bila najhujša kazen, ki bi jo lahko zadali pesniku: »'Io vo' che sia / equal la pena agli ardimenti tuoi; / or va, dillo, se puoi'.« (»Hočem, da je kazen enaka tvojemu drznemu dejanju; zoperstavi se zdaj z glasom, če zmoresš«; prav tam, v. 533–35.). Marino vztraja pri dejstvu, da je Akteon videl nekaj edinstvenega, vendar tega ne more sporočiti. Akteon bo kršil prepoved in pripovedoval o tem mrtev, torej si bo pridržal možnost govora. Tudi za poudarek na izjemnosti prizora, nad katerim se je naslajal lovec, prizora, polnega lepote, ki je sposobna zbuditi čute, se zdi, da poudarja ne le čutnost prizora (ta različica mita je polna očitnega erotičnega naboja), temveč tudi neizprosno prepovedi, da bi o njem pripovedoval. Zahvaljujoč zavezništvu dreves je mladenič mogel ali znal videti to, česar ni moglo videti niti sonce, čeprav ima ta privilegij izjemno kratek čas; in že se pripravlja, da ga bodo raztrgali psi. V tej idili – tukaj ima termin »idila« zares anטיפrastično vrednost – pripovedni subjekt, ki se spremeni v jelena, tega pa

55 Prim. odlomke, ki sledijo in v katerih se pokaže nagnjenje h konkretnosti v opisovanju nekaterih grozljivih posebnosti: »Mentr'er il crudo stuolo / a strangolarmi et a spolparmi inteso, / meschinel, che potea / se non per entro la scannata gola / gorgogliar fievolmente / querula voce, e senza senso un suono?« (»Medtem ko me je trop psov davil in razkosaval, ubožec, kaj sem mogel, če ne nemočno grgrati skozi razklano grlo, z glasom, ki je prosil pomoči, a brez smisla in zvoka?«; prav tam, v. 749–54 [poudarki: P. F.]); »quinci e quindi stracciato a brano a brano / sotto il rabbioso assalto alfin mi stendo« (»in tako sem raztrgan po kosih pod besnim napadom nazadnje podlegel«; prav tam, v. 716–17 [poudarki: P. F.]).

raztrgajo nekdanj zvesti psi, za sabo pusti le koščke telesa, razmetane kosti. Zgodba vsebuje implikacije, ki se občutno razlikujejo od tistih v Petrarkovi kanconi, kjer avtor bralca celo spodbuja, da mit bere na avtorefleksiven način, in nakazuje, da za Marina velja drugačno zavedanje pesnika in književnega dela, zavedanje, ki nima več nobene primesi renesančnega idealizma. Če je bilo ustvarjanje Petrarke in pozneje klasicistov v zreli renesansi vezano na pretekle modele in če so ti nadaljevali antično ter moderno tradicijo, znotraj tega odnosa pa je vsak nov avtor dobil vlogo nadaljevalca prejete dediščine in se je prepoznaval v odnosu kontinuitete in zgledovanja po vzornikih, pa se postpetrarkistični⁵⁶ avtor nasprotno zaveda, da bo njegovo delo vzor le v drobcih.⁵⁷

(Prevod iz italijanščine Andreja Nastasja Terbos.)

BIBLIOGRAFIJA

Viri in okrajšave

- Alighieri, Dante. *Božanska komedija. Pekel*. Prev. Andrej Capuder. Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2005.
- Bembo, Pietro. *Prose e Rime*. Ur. Carlo Dionisotti. Druga izdaja. Torino: U.T.E.T., 1966.
- Bruno, Giordano. *De gli eroici furori*. V: isti, *Dialoghi italiani* 1–2. Ur. Giovanni Gentile, opombe Giovanni Aquilecchia, vol. 1: 925–1178. Firenze: La nuova Italia, 1958. (D. I. / Furori)
- Marino, Giovan Battista. *Della Lira*. Parte terza. Venezia: Ciotti, 1616.
- . *La Sampogna*. Ur. Vania De Maldé. Parma: Guanda, 1993. (SAM/Akteon)
- Nonos. *Werke*. 1–2. Prev. Dietrich Ebener. Berlin-Weimar: Aufbauverlag, 1985.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Ur. Gianfranco Cortini. Torino: Einaudi, 1964. (RVF)
- . *Opere*. 1–2. Ur. Emilio Bigi. Tretja izdaja. Milano: Mursia, 1966.
- . *Soneti*. Prev. Andrej Capuder. Ljubljana: Mihelač, 1995.
- . *Soneti in kancone*. Prev. Alojz Gradnik. Koper: Primorska založba, 1954.
- . *Stihi*. Prev. Andrej Capuder. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980.
- Sannazaro, Jacopo. *Opere volgari*. Ur. Alfredo Mauro. Bari: Laterza, 1961.

⁵⁶ Za pomen tega termina pri Marinu gl. predlog Alessandra Martinija: »Postpetrarkistični Marino ne v očitnem smislu, ki je bil značilen za petrarkizem [...], pač pa v smislu, kakršen je ta, zaradi katerega danes govorimo o postmoderni dobi, z upoštevanjem sorazmerij med prostrano meglenco današnjega časa, ki ne bi smela imeti, a vendarle ima potrebe po periodizaciji, ter med konkretnim in omejenim pesniškim znanjem.« Martini, »Marino postpetrarchista«, 33.

⁵⁷ Marino se namreč zaveda, da bo svojim naslednikom prenesel le drobce svojega ustvarjalnega dela oz. da bodo njegova dela sicer brez predsodkov prevzemali, citirali in ponovno uporabljali (glede na nazor književnega ustvarjanja, ki smo ga predhodno izpostavili), vendar pa ne bo mogel več ustvariti idealnega modela za svoje naslednike v vsej celovitosti tega koncepta. Zaveda se, da se njegovega dela za razliko od Petrarke ne bo imelo za vir modrosti in literarni model, po katerem se je moč zgledovati.

Literatura

- Barberi Squarotti, Giovanni. »Atteone«. V: *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, 329–63. Venezia: Marsilio, 2000.
- Beierwaltes, Werner. »Actaeon. Zu einem mythologischen Symbol Giordano Brunos«. *Zeitschrift für philosophische Forschung* 32 (1979): 345–54.
- Bisi, Monica. »Bruno e Campanella. L'ambigua Circe e l'umbratile Diana«. V: Pietro Gibellini, ur., *Il mito nella letteratura italiana*, 2. zv.: *Dal Barocco all'Illuminismo*, 51–68. Brescia: Morcelliana, 2006.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- Calasso, Roberto. *Le nozze di Cadmo e Armonia*. Milano: Adelphi, 1988.
- Cerbo, Anna. *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*. Pisa: E.T.S., 2002.
- Chiodi, Domenico. *L'idillio barocco e altre bagatelle*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2000.
- Curtius, Ernst Robert. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern in München: Franke, 1948.
- . *Evropska literatura in latinski srednji vek*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2002.
- De Maldé, Vania. »Giovanni Battista Marino. L'Hetruscus Ovidius«. V: Pietro Gibellini, ur., *Il mito nella letteratura italiana*, 2. zv.: *Dal Barocco all'Illuminismo*, 69–112. Brescia: Morcelliana, 2006.
- Ellero, Maria Pia. »Appunti sull'«Esposizione» alla Scelta d'alcune poesie filosofiche di Tommaso Campanella.« V: Gianfelice Peron, ur., *L'autocommento*, 69–79. Padova: Esedra, 1994.
- Farinelli, Patrizia. *Il furioso nel labirinto. Studio su De gli eroici furori di Giordano Bruno*. Bari: Adriatica, 2000.
- Graziani, Françoise. »L'écriture des mythes: Principes d'utilisation de la tradition mythique dans le marinisme«. V: Daniela Dalla Valle, ur., *Manierismo e letteratura*, 401–406. Atti del congresso internazionale (Torino, 12.–15. ottobre 1983). Torino: Meynier, 1986.
- Klossowski, Pierre. *Le bain de Diane*. Paris: Pauvert, 1972.
- Lévi-Strauss, Claude. »Die Struktur der Mythen.« V: Günther Schiwy, ur., *Der französische Strukturalismus*, 134–43. Hamburg: Rowohlt, 1969.
- Martini, Alessandro. »Marino postpetrarchista«. *Versants* 7 (1984): 15–36.
- Pieri, Marzio. *Per Marino*. Padova: Liviana, 1976.
- Pozzi, Giovanni. »Ludicra mariniana«. *Studi e problemi di critica testuale* 6 (1973): 132–62.
- . »Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie«. V: Id., *Intorno al «codice»*, 37–76. Firenze: La Nuova Italia, 1976.
- Reichlin, Renato, in Giovanni Soprani. *Pastori barocchi fra Marino e Imperiali*. Freiburg: Edizioni dell'Università Freiburg, 1988.
- Sabbatino, Pasquale. *Giordano Bruno e la «mutazione» del Rinascimento*. Firenze: Olshki, 1993.
- Taddeo, Edoardo. »Nonno e la composizione di Europa del Marino«. *Lettere italiane* 16.1 (1964): 15–35.

DALLA PENNA DI DUE ANTICLASSICISTI: IL MITO DI ATTEONE IN G. BRUNO E G.B. MARINO

Riassunto

Nel presente contributo si indaga come il mito classico di Atteone fu recepito in epoca postrinascimentale da due autori anticlassicisti, quali Bruno e Marino. L'intento è di illustrare la diversità che guidò il loro approccio a questo mito pur nel condiviso rifiuto del paradigma estetico classicista. Giordano Bruno lo risemantizzò in chiave filosofica in uno dei sonetti di cui si compone il dialogo *De gli eroici furori* (1585) e ne fece immagine di una nuova concezione gnoseologica. Giovan Battista Marino lo trattò invece in un idillio della raccolta *La Sampogna* (1620) con una tendenza all'iperletterarietà e un gusto per gli effetti a sorpresa proponendone una versione che si presta a essere interpretata anche in chiave metatestuale. In entrambi i casi la prassi di scrittura seguita dai due autori viene confrontata con le rispettive posizioni poetologiche e analizzata alla luce di riferimenti intertestuali.