Rainer Warning

Imitatio und Intertextualität

Zur Geschichte lyrischer Dekonstruktion der Amortheologie: Dante, Petrarca, Baudelaire

Die Bestimmung der Dichtung als Nachahmung speist sich aus zwei Quellen: Metaphysik und Rhetorik. Ihre metaphysische Fundierung geht zurück auf die platonische Ideenlehre, wonach, besagt, daß die Künste angesichts der Vollständigkeit des Ideenkosmos wesentlich nur Vorgegebenes nachbilden, nicht aber Neues schaffen können. Bei Platon selbst führt dies zu einer ambivalenten Einstellung speziell den darstellenden Künsten

imitacija i intertekstualnost (I)

(nacrt za istoriju lirskog rascepa amorteologije: dante, petrarka, bodler)

rainer warning

Određenje poezije kao oponašanja ima dva izvora: metafiziku i retoriku. Njeno metafizičko zasnivanje seže sve do u platonističko učenje o idejama, koje kaže da umetnosti, naočigled potpunosti kosmosa ideja, samo oponašaju, ali ništa novo ne mogu da stvore. Kod Platona ovo takođe vodi ka ambivalentnom stavu nasuprot ovde analiziranim pesnicima. Kao jednostrane oponašatelje rangiraju ovi umetnici, iza božanskog poimanja sveta, stvaraoce; njihova dela trostruko su udaljena od stvarnosti, bar u saznajnoj funkciji i upotrebi. Lepo predstavljačkih umetnosti nije ugledanje »bivajućeg koje se skriva«, već »pojavnog koje se pojavljuje.[1]). Poezija biva, sa izuzetkom himni bogu i pesama u nečiju slavu, prognana, izopštena, jer svoje slušaoce dovodi do toga da se, zaboravljajući na obmanu, isplaču i nasmeju. [2])

Ovo je pogled s jedne strane, umanjenje vrednosti privida. Pored toga, kod Platona nailazimo i na pozitivno vrednovanje privida, i to jednom, u učenju o božanskom ludilu pesnika, o ogledu o preslikama[3]), drugi put, u učenju o Erosu. Kao što sve životno nastaje i što se kroz umetnost Erosa obrazuje, tako i obrnuto, »svako je pesnik koga Eros obuzme«[4]). Utoliko je mogućno i ista razmišljanja o prividu kod Platona i aristotelovsku preokrenutu interpretaciju učenja o idejama, poeziju kao mimesis, eksplicitno opravdati. Ali, takođe, učenje o zanosu i Erosu bivalo je tokom vremena upotrebljavano kao topos za predstavljačke umetnosti. Sve one su, kao i uvek, posredno bile u osnovi svih teorija o inspiraciji od antičkih poetika do romantizma. One su bitno apologetske naravi i denunciraju platonističke argumente nasuprot onih drugih, platonističkih argumenata, da je umetnost tek privid.

Imitacija, međutim, podrazumeva još od vremena antike nešto sasvim drugo: ne oponašanje bića, već oponašanje uzora. Ukoliko se tamo radilo o metafizičkom poreklu umetnosti, ovde je reč o umetnosti kao techne, kao ars, tj. određene ljudske radnje pune pravila. Ali umetnost (ars) nezamisliva je bez imitacije, bez oponašanja izvesnog učitelja. Od uzora se uče pravila, imitacija postaje tako delom same umetnosti (ars), tako da Kvintilijan (Quntilian) može da kaže: »Facultas orandi consummatur natura, arte, exercitatione, cui partem quartam adiciunt quidam imitationis, quam nos arti subicimus«[5]). Nepregledno blago uzora umnožava se tokom istorije. Sa srednjovekovnim ponovnim otkrićem antike, uzorima postaju i oni autori koji su u početku bili samo oponašatelji itd. Imitatio metaphysis i 'tehnička' imitacija – obe ove koncepcije određuju bolje razumevanje poezije antičke i postantičke literature sve do romantizma. Da je obe ove koncepcije samo natezanjem mogućno dovesti u jednozvučje, malo se razmišljalo, ali se ipak čini da su obe potpuno korespondentne: bez ingeniuma sve je umetnost, bez umetnosti sav je ingenium bezvredan, tako glasi određenje toposa u retorikama[6]). Ali pitanje je kako je ovaj kompromis u poeziji prisutan, tamo, dakle, gde supstancijalni bitak kao predmet memisisa postaje istovremeno predmet semiotičkog praxisa. Teza koja se ovde želi zastupati glasi: imitacija kao retorička jezička upotreba, dakle kao određena forma semiotičkog praxisa, implicite uvek dementira, raz-mišljava, njeno metafizičko zasnivanje kao participirajućeg oponašanja, da se ona potajice svagda već iselila s one strane zvučno važeće opozicije o bitku i prividu.

Trebalo bi da ova teza bude prikazana na najmoćnijoj tradiciji postantičke poezije: na ljubavnoj lirici koja za tradiciju ima italijanski »dolce stil nuovo«. Ova stoji u tradiciji koju su zasnovali trubaduri. Ako su za ovu priliku predstavnici »slatkog novog stila« izabrani za ishodište, to je bilo stoga što je kod njih teologizirajuća apologija o poeziji kao prividu doživela svoj pravi procvat nakon antike. U pesnikovom srcu drema Amor koji, probuđen pogledom voljene, postaje prauzrok lirskog pevanja. Predmet ovoga pevanja su voljena i njeno oplemenjeno delovanje na voljenog. Ali ona to nije neposredno, već posredstvom onih slika saznanja koja su pohranjena u pamćenju kao mesta vremenski oslobođene stvarnosti. Kao »libro de la mia memoria« opisuje Dante svoje delo *Vita nuova* (Kap. I)[7]). Istorija o Beatriči nije produkt sećanja kao psihološke moći sposobnosti, već potpis u diktatu koji je Amor diktirao, imitatio slika pamćenja. Na realna Beatriče, već Beatriče one sećajuće Svesti, predmet je lirskog pevanja. Poezija, voljenom izazvana, postaje sudionik participacije božanskog bića i oplemenjivanje i prosvetljenje onoga kojeg je stvorila, kao i onih koji je osluškuju.

Ova amorteologija, međutim, nije jedina osnova stilnovističkog pesništva. Njoj se pridružuje i druga, retorička. »Poete volgari«, tako kaže Dante u *Novom životu* (Kap. 25), stupaju tragovima starih, »litterati poeta«, i, prema tome, mogu i moraju se orijentisati prema ovim uzorima. Tako, oni smeju, na primer, Amora, koji zapravo ne predstavlja supstituciju, već samo akcidenciju određene supstance, ipak predstavljati kao telesnu supstancu, naime, prema uzoru starih – kao alegorijsku personifikaciju. To je u kontekstu poglavlja 25 (Kap. 25) teološki reservatio, koji Danteu ipak ne smeta i kojem personfikacija na drugim mestima (Kap. 3 i Kap. 12) pripisuje teološki konotirane autodefinicije. Time se alegorija dovodi gotovo na nivou supstance i uzdiže na vrednost božanskog. Ova protivrečnost može se prepoznati kao rezultat »promišljanja koje bi želelo da poredi antički uzor sa hrišćanskom filosofijom«[8]). U toj bi se protivrečenosti, isto tako, jasno moglo otvoriti i ona osnovna problematika koja se se upravo ovde želi tematizovati: šta je zapravo Amor, šta je osnovni metafizički princip poezije, njeno poreklo, ili obrnuto, njene vlastite retorske proizvodnje koje kao takve dovode u pitanje vlastito metafizičko zasnivanje« Amor, dakle, kao raščinjavanje, de-konstrukcija sebe samog – ta bi se hipoteza sledila i bilo bi uočeno kako opisana protivrečnost u Danteovom lirskim tekstovima sebe samu i menuje ili prećutkuje, kako se ona kod Petrarke i, konačno, kod Bodlera vraća, ali tu više ne postoji kao takve, već ulazi u semiotički praxis. Praxis razara vokabular punoće pesme i iznutra, dakle, jednu sada još samo citiranu metafiziku, koja se podrazumevala, semiotički de-konstruiše.

Prilikom ovakvoga Deridinog (J. Derrida) pokušaja[9] razrešen je pojam rascepa, de-konstrukcije. Ali ovde se neće raditi o rascepu poetskog teksta, već o dokazu da je poetska fikcija sama sistemsko mesto sveukupne de-konstrukcije. Pol de Man (Paul de Man) je pokazao u jednoj briljantnoj i konstruktivnoj kritici Deridine *Gramatologije* da ista argumentacija upravo tamo upada u ćorsokak gde ona sama ka ovoj konsekvenci vodi, a da tu posledicu, naravno, uopšte ne povlači.[10] Destrukcija sve zahteva, sa svoje strane ne želi da naseda transcendentalnom signifikatu, literarnoj fikciji, čija metafizička nepokorenost domah s početka istorije zapadnoevropske metafizike, primerice, postaje vidljivom. Niče, Deridina uporišna tačka, sluti se na kraju ove istorije, ali, za razliku od Deride, takođe zna da je tu reč o fikciji. »Pesnici lažu suviše«, kaže Zaratustra, pripovedač ove »priče zablude«, »ali je ipak i Zaratustra pesnik[12] Odatle sledi da se takve priče mogu pripovedati samo kao »laži«. To, dalje, znači i obrnuto, da pesnikove laži uvek dovode u pitanje onu metafiziku koja sebe doziva u svojoj vlastitoj semantici. Pesništvo je oduvek bivalo »na granici ludila«, oduvek je bivalo »u trenu najkraće sene«, dakle tamo gde Zaratustra počinje: »Istiniti svet smo stvorili« koji je još svet preostao? prividni možda?. . . ali ne! sa stvarnim svetom istovremeno smo i prividni stvorili!«[13] Pol de Man nije imao na umu ove reči, ali nam one služe da jasnije osvetle šta de Man podrazumeva pod de-konstrukcijom poetske fikcije same. Pošto poetski tekst deklarativno ne upotrebljava rečnik supstance i prezencije, već retorički, on upozorava stoga više na vlastitu literarnost, ali istovremeno uzrokuje nesporazum, jer biva uvek čitan genetski umesto strukturalno. Kao nešto nezamislivo, međutim, posmatra de Man takvu ambivalenciju: »The rhetorical character of literary language opens up the possibility of the archetypal error: The recurrnet confusion of sign and substance.[14]

Nadamo se da će u konkretnoj analizi tekstova postati jasno gde postoje ovi »archetypal error«, kako u Dantea oni postaju, kako na početku novoga doba petrorkistički tekst počinje da ga reflektuje i, konačno, kako Bodler u suprotstavljanju »eternel« i »fugitif« staru metafizičku opoziciju bića i privida de-konstruiše u semiotičko diferenciranje.

II

Skicirana teza može se na najizrazitiji način, primerice, pokazati na tematici koju je Hugo Fridrih (H. Friedrich) opisao kao »prasituaciju« stilnovističke lirike: smetenost voljenog prilikom pozdravljanja dame[15]. Ovoj situaciji Dante posvećuje dva soneta u *Novom životu*, Petrarka je njome obuzet u čitavoj jednoj grupi soneta, Bodlerova pesma »A une passante« nezamisliva je bez ove situacije. Dante reaguje na prethodnike »slatkog novog stila«, on ih »prerađuje« utoliko što u ovoj temi otkriva mogućnost određenog uzornog insceniranja amorteološke koncepcije ljubavi. Odlučujući korak u narativnom razvijanju *Novog života* od ljubavne izjave u prvom licu do nesebičnog slavljenja žena, do »stilo de la sua loda« (Kap. 26), organizovano je u Beatričinom pozdravu, i oba soneta posvećena ovom pozdravu važe za vrhove stilnovističke lirike. Pre no što se prvi sonet »Ne li occhi porta la mia donna Amore« (Kap. 21) bliže osmotri, potrebno ga je bar ukratko situirati u kontekst čitavog dela.

Sećanjem na Beatriču počinje *Novi život*. To je scena koja se posle uvodne evokacije devetogodišnjaka upisala u memoriju pripovedača (»Slavna gospa moga uma«, gospodarica njegovih misli). Njena narativna prezentacija u Kar. 3 predstavlja i kanoničku konstelaciju onih motiva koji preko Petrarke i pretratkista stižu do Bodlerovih dana: »Poi che fuoro passati tanti die, che appunto erano compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di yuesta gentilissima, ne l'ultimo di yuesti die avvenne che yuesta mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quella erano di plu lunga etade; e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale e oggi meritata nel grande secolo, mi salutoe molto virtuosamente, tanto che me parve

allora vedere tutti li termini de la beatitudine. L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quello giorno; e pero che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a pensare di yuesta cortessim.

Zaljubljeni beži u usamljenost svoje sobe, u kojoj doživljava viziju Amora. Beatriče je u božjem zagrljaju, »donna de la salute«, i neodlučno jede ono što je plamtelo u božjoj ruci, a potom s njim krenu put neba. Zaljubljeni se budi i ustanovljava da ta vizija proglašava »fedeli d'Amore«.

»Pensando io a cio che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quello tempo: e con cio fosse cosa che io avesse gia veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare uno sonetto, ne 10 quale salutasse tutti li fedeli d'Amore«. [**]

Već prvi sonet biva, dakle, metafizički ustrojen iz te vizije saznavanja, predskazanja koje sledi odmah nakon scene pozdrava. Usred ovakvog utemeljenja pojavljuje se, međutim, neupadljivo ali ipak dovoljno važno, upućivanje na »arte del dire parole per rima«, koje su govorniku prethodno već bile pri ruci. Ova »umetnost«, ova ars poetica ostaje metafizički nepokrivena, poprečuje napis vizije, protivno imitatio supstancijalnog bića u medijumu sudelovanog privida, predskazanja.

Drugo tematizovanje nalazi se u Kap. Ioff. Zaljubljeni svoju pažnju poklanja drugoj ženi; i mada je sve to činio zbog odvraćanja pažnje od svoje prave ljubavi, ipak ga njegova »najplemenitija« nije udostojila pozdrava, bojeći se i sama neugodnosti. To odbijanje, uskraćivanje pozdrava markira centralni »zglob« Novog života. Ponovo se sumnjičavom pričinjava božanski Amor, da bi to uskraćivanje pozdrava objasnio. Na tu viziju ponovno sledi pesma, ali ovoga puta na izričitu zapovest božanstva samog: »voglio che tu dichi certe parole per rima, ne le quali tu comprendi la forza che io teno sopra te per lei«. To je, u spoljašnjem zgušnjavanju, amorteološko uporište: bog/božansko kao izvorište reči, kao njihov supstancijalni bitak. I u ovom se izvođenju podrazumeva i retorika: »ma falle adornare die doave soave ne la quale io saro tutte le volte che fara mestiere«. Ovaj »soave« predstavlja retorički termin za srednji stil, dakle za stil ljubavne lirike, i kao takvog sinonim je za pojam »dolce«. Retorika »dolce stil nuova« ne želi, dakle, da bude izvesna metafizička inspiracija Stranog, Spoljašnjeg, Zbivanja. Ona hoće da bude vlastiti medij. Time se čini da je premošćen jaz, koji u Kap. 3 još ostaje prepoznatljiv, ali je tako, opet, pripremljeno metafizičko zasnivanje pohvalne poezije, koje se izrekom formuliše u Kap. 18.

Uporišna tačka iznova je u uskraćivanju pozdrava. Leži li sve blaženstvo voljenog u tom željenom pozdravu, onda sva sreća postoji u toj reči od Amora poštovanoj, u reči koja opeva cenu slave voljene žene. Uskraćivanje pozdrava nalik je šifri za bezosećajnost za odmaknuće iskustva u idealitet »memorije«, gde je ona i upisana upravo kao predmet slavljenog »imitatio«. Participacija po bitku i retorička ars čine se zbratimljenim u aktu slavljenja. Prolazeći putem duž kojeg je tekao bistar potok, tako se kaže u Kap 19. obuzela je zaljubljenog silna želja da izrazi ono što oseća. I onda je jezik kao sam od sebe prozborio: »Donne ch'avete intelletto d'amore«, i tim prvim stihom, od boga danim, započeće ona kancona kojom upravo u *Novom životu* i započinje pohvalna lirika. Sonet u Kap. 21 prva je pesma Beatriči. Ponovo biva stilizovano slavljenje božanskog nadahnuća. Ukoliko je u prethodnom poglavlju još bilo reči o »volontade di dire«, to je još značilo insistiranje (»vennemi volontade di volere dire anche, in loda di yuesta gentilissima, parole«). Samo, već se prvim stihom daje, kao što će se videti, ne bog već literarni uzor. Ova interpretacija imaće zadatak da ponovo razdvoji i do protivrečja dovede ono što se u narativnom diskursu *Novog života* čini amorteološki izmirenim:

1 Ne li occhi porta la mia donna Amore,
2 Per che si fa gentil cio ch'ella mira;
3 Ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira,
4 E cui saluta fa tremar lo core,
5 Si che, bassando li viso, tutto smore,
6 E d'ogni suo diffetto allor sospira:
7 Fugge dinanzi a lei superbia ed ira.
8 Aiutatemi, donne, farle onore.
9 Ogne dolcezza, ogne pensero umile
10 Nasce nel core a chi parlar la sente
11 Ond'e laudato chi prima la vide.
12 Quel ch'ella par quando un poco sorride,
13 Non si po dicer ne tenere a mente,
14 Si e novo miracolo e gentile.[***]

Sledeći svoj vlastiti komentar, Dante u ovoj pesmi pokazuje da njegova gospođa ne budi Amora tamo gde on gotovo spava, već tamo gde on potencijalno još nije stvaran. Ovom odgovara uporno ustrajanje na nadličnosti od pojavnosti do delovanja: oplemenjen će biti uvek kada ga susretne njen pogled (drugi stih), svako se oseća zatečen tim pogledom (stih treći i dalje). Slatkoću, blagost i ljupkost oseća uvek onaj koji njen glas čuje deveti i dalje). Lirsko »ja« jedva je uhvatljivo. Izvesni refleks govorne situacije nalazi se samo u osmom stihu: »Aiutatemi, donne, farle onore«. Da se govornik, kako misli H. Fridrih, nalazi u društvu drugih žena[16], čini se neverovatnim. Retorička figura apostrofe je – »govornikov patetični korak sumnje«[17] – u najopštijem upućivanju na osobe koje nisu prisutne, pa je to slučaj i u ovome primeru. Apostrofa bi predstavljala otklanjanje od sopstvenog adresata, od »donna mia«, i određeno patetično preokretanje ka njenoj zameni, ka »done in seconda persona«, o čemu je kratko pre toga u Kap. 19, i kazano. Ne bi, dakle, realni adresati govornika bile »donne« u osmom stihu, već neodređene predstavnice kao pseudoadresati, koje upravo kao takve omogućavaju slavljenje izvesne dame [18]. Govorna situacija ostaje, u svakom slučaju, nespecifična kao raspravljena situacija, učinjeno je vidljivijim hronološko diferenciranje, vreme je svevremenski prezent, scena nije podvrgnuta psihologiji sećanja, nije doneta na nivou narativne distance, već na nivou svoga nadličnog delovanja. U slavu gospođe «parlar«[19] sam subjekt – govornik donosi se sve do nestanka, njegov vlastiti govor postaje implicitno izveden iz gospođinog glasa, kroz čija usta ponovo Amor govori.

Dimenzija u kojoj se »stilo de la loda« i činjenično konstituiše, nije ona inspiracija koja je vidljiva na vertikalnom planu, već na horizontalnom, naime, kao imitatio literarnog uzora. Kao referencijalni tekst funkcioniše najpre samo delo *Novi život*. Tako navodi i neposredno izvedeni sonet »Amore e 'l cor gentil sono una cosa«, odmah u prvoj oktavi rime »Amore«$_1$ »core«$_3$ i glavni ton u drugoj celini (oktave) »gentil«. Ovaj stih i izričajem u drugom stihu priziva kanconu »Al cor gentil repara sempre Amore« Gvida Gviničelija (Guida Guinicelli). Pozdravni motiv upućuje dalje na drugi sonet pozdravljanja, »Tanto gentilo e tanto onesta pare«, u kojem se prepoznaju bezbrojni motivi našega teksta i koji, pre svega, citira Kavalkanti (Cavalcanti).[19] Gviničeli i Kavalkanti, međutim, nisu u ovom Danteovom sonetu samo neposredno već i direktno prisutni. Tako se centralni elementi prvoga terceta iz Gvinčelijevog soneta »Io vol del ver la mia donna laudare« prepoznaju u stihovima 3, 4, 7, 8 i 14. Prvi stih, dakle onaj koga bog daje, varira izuzetno bogato zastupljen topos predstavnika »slatkog novog stila«; tako, da imenujemo samo jedan primer, Kavalkantijeve stihove »O tu, che porti nelli occhi sovente sovente/Amor«. Od drugog stiha nadalje radi se o centralnom tekstu reference, o Kavalkantijevom »Chi é questa que vén«,[20] na koji naša pesma odgovara kao sasvim određeni korespondirajući sonet:

1 Chi e questa che ven, ch 'ogn' om la mira,
2 Che fa tremar di chiaritate l 'âre
3 E mena seco Amor, si che parlare
4 Null' omo pote, ma ciascun sospira?
5 O Deo, che sembra quando li occhi gira,
6 Dical' Amor, ch' i' nol savria contare:
7 Cotanto d'umilta donna mi pare,
8 Ch'ogn' altra ver' di lei i' la chiam' ira.
9 Non si poria contar la sua piagenza,
10 Ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,
11 E la beltate per sua dea la mostra.
12 Non fu si alta gia la mente nostra
13 E non si pose 'n noi tanta salute,
14 Che propriamente n'avian canoscenza.[****]

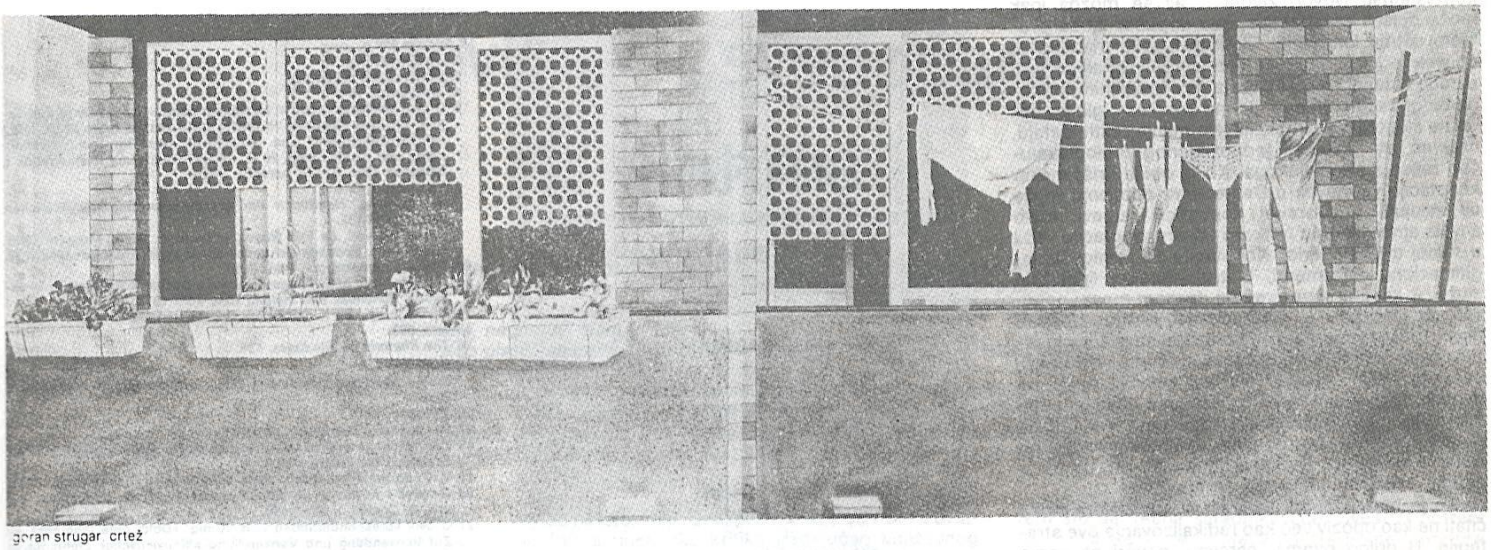
Ovde se ne može sistematski pokazati kako Dante nadmašuje ovaj uzor u pojedinim elementima fonetike, metrike, sintakse, semantike i pragmatike. Ono što govorna situacija zatiče, nije ni kod Kavalkantija elaborirano. I tamo je zamenica *ja* relativno često prisutna (stihovi 6, 7, 8, 12, 13). Redukcija takve situacije jeste prvi signal pravca u kojem se kreće Danteov imitatio. Na semantičkom planu to je još jasnije. Dante ovu prezentnost postavlja u rime u oktavi, dakle kod vlastitog signala korespondiranja veze obaju tekstova Kavalkantijev »ogn'om la mira«$_1$ ovde se pojavljuje kao »ella mira«$_2$, Kavalkantijev – »11 occhi gira«$_3$ kao – »ogn'om ver lei si gira«$_3$. Ova izmena subjekata uspeva da isposluje da glagol »mirare«, koji je kod Kavalkantija kontekstualno povezan sa »venire«, kod Dantea je povezan sa gospođinim očima, gde bez sumnje bolje odgovara. I obrnuto, »girare«, koje će se kod Kavalkantija odnositi na oči, kod Dantea će kontekstualno biti povezano sa »passare«, što je opet korektnije. Tako, dakle, Dante koriguje semantički dodeljena ustrojstva, budući da on zbira ono što po značenju jednom drugom i pripada: »mira«$_2$ i »occhi«$_1$, s jedne strane, i »gira«$_2$ i »passa«$_2$ s druge. Ovakvom novom gradnjom integrisan je i peti stih referencijalnog teksta u prvi katren, čitav se koncentriše na pojedinosti spolješnjega događaja i time se drugi katren oslobađa, otvara za opis unutrašnje zbunjenosti. Ovo bi moglo da predstavlja i nadmetanje Kavalkantija, koji u oba katrena tematizuje spoljašnje i unutrašnje događanje i time dobija mogućnost veće pregnantnosti u okviru katrena i njihovog redosleda po gradaciji.

Naravno da prvi Danteov katren nije zbog svega ovog jednostavno znakovno korektniji i motivski pregnantniji. Cilj semantičkog rada je onaj promenljivi oblik relevantnosti, koji je kroz to tako dat da se u »girare« uhvaćeni momenat susretanja preneo sa gospođe na njene obožavatelje. Dama sama posmatra a da izrekom uopšte nema govora o izmeni pogleda. U čemu se konkretno sastoji njen pozdrav, uopšte nije kazano. Ona nastupa pokrećući tako svoju okolinu, ali samo u božanskoj nepokretnosti. Sam čin pozdravljanja usmeren je, dakle, razkonkretizujuće, spiritualno, božanski, izvesni »salute« darovanog »salutare«. Tako je i pripremljena gradacija one zbunjenosti kojoj se Dante predaje u drugom katrenu.

Vezivne tačke ovde su druge signalne rime, »sospira«$_6$ i »ira«$_7$. Kod Kavalkantija se uzdiše, jer čovek ne može da govori – uzdah je, dakle, elemenat toposa o neizrecivosti, o neiskazivosti. Kod Dantea, naprotiv, to su uzdasi kajanja, koji upućuju na »bassando il viso, tutto smore«$_5$ i tako, dalje, na »fa tremar lo core«$_4$; to s određene strane prihvata Kavalkantijev »fa tremar di chiaritate l'are«$_2$ i uvlači u opštu izotopiju zbunjenosti. Ova zbunjenost, međutim, čisti od greha (»superbia«$_7$ i »ira«$_7$). Kod Kakalkantija »ira« služi samo negativna folija ka »umilta« gospođe, kod Dantea ona je takođe povezana u izotopiju zbunjenosti. Ova izotopija daje drugom katrenu vlastitu osobenu pregnantnost i, istovremeno, kao delovanje, povratno upućuje na prvi katren, koji je sav bio u znaku izvršioca. Sintaktički je ovo semantičko jedinstvo oslikano konsekutivnim »Si che«$_5$, koje oba katrena – kod Kavalkantija odvojena – sažima u jedinstvenu periodu. Ova perioda, međutim, završava sedmim stihom, čime se apostrofa osmog stiha ukazuje kao centralni »zglob« pesme. Korespondenca rimovanja kida se nakon oktave, nakon »farle onore« mogla bi da stoji dvotačka, jer upravo tada počinje pravo slavljenje i hvala gospođe.

Kod Kavalkantija sekstet biva otvoren toposom neiskazivosti, dakle, pun gradacije, jer se ovaj topos susreće već u prvom katrenu. Danteov sekstet, naprotiv, počinje lepom sekvencom daktilski ritmiziranih endekasilaba, koji s vremena na vreme donose ključne termine poput »dolcezza«$_9$, »core«$_{10}$ i »laudato«$_{11}$ u drugom glavnom tonu stiha, i koji sami još semantički funkcionalizuju prekide ritmičkog toka; tako, na primer, u stihu 10, u kojem izmena takta (data u drugoj polovini stiha) od silaznog, daktilskog, ka uzlaznom, japskom ritmu naglašava centralni motiv, »parlar« dame. Kavalkantistički topos neizrecivosti pojavljuje se kod Dantea samo jedanput, i to kao poslednja, najviša tačka slavljenja u drugom tercetu. »Paralare/ Null'omo pote«$_{13,4}$ glasi u osnovnom tekstu, »Non si pò dicer«$_{13}$ – kod Dantea. Izmena deluje neznatno, neprimetno, ali ipak ima bitnu osnovu, jer »paralare« je Dante već namenio, ne kao Kavalkanti, na onoga koji obožava, već na gospođu. Uostalom, kod Kavalkantija se uopšte ne govori o umilnosti njenog glasa.

Ovim se prekida interpretacija, jer bi nalazi trebalo da dostaju za prvo sumiranje. Stilnovistički ko-



goran strugar, crtež

respondirajući soneti najjasnije su manifestacije pesništva koje se današnjem čitaocu nude i prividno neizbežna napetost od najvišeg, upravo metafizičkog značenja oblika, s jedne, i poigravajućeg ophođenja s ovim oblikom u formalnoj kombinatorici, s druge strane. Ova napetost, preko »slatkog novog stula«, karakteriše sve one lirske tradicije koje takvo zajedničko ishodište imaju u pesmama trubadura. U jednom uputnom tekstu iz 1949. godine, R. Guiette okarakterisao je ovu tradiciju kao »poésie formelle«, njen se cilj ne sastoji u »d'exprimer quelque chose (un sujet), mias bien de révéler une forme dans son épanouissement«[22]. Guitte je ovakvim određenjem tražio da se udovoljava elementarnom razumevanju poezije, ne težiti originalnosti na planu »enoncé«, već samo na nivou »énonciation«, tj. u svakom novom aktualizovanju limitiranog arsenala topičkih argumenata. Polemički je suprotstavio ovakvo karakterisanje romantizirajućoj lektiri, koja je u ovim tekstovima uvek mogla da očekuje samo deficijentan modus lirskoga govora. Time je stvorio pretpostavku adekvatnog pristupa, ali je, s druge strane, ostavio otvorenim pitanje u čemu se zapravo sastoji formalitet »poésie formelle« i kako to formalno povezuje sa sižeom.

Formalitet se pokazuje kao suštinski momenat semiotičkog razlikovanja. Na semiotičkom planu određuje se identitet svakog pojedinačnog teksta relacijski, tj. preko svojih opozicijskih odnosa ka drugim tekstovima u okviru obuhvatnog diferencijalnog sistema tekstova, za šta je J. Kristeva uvela pojam interteksta, odnosno intertekstualiteta: »Le signifié poétique renovie à des signifiés discusifs autores, de sorte que dans l'énoncé poétique plusieurs autres discours sont lisibles. Il se crée, ainsi, autor du signifié poétique, un espace textuel multiple dont les éléments sont susceptibles d'être appliqués dans le texte poétique concret. Nous appellerons cet espace intertextuel. Pris dans l'intertextualité, l'énoncé poétique est un sous-ensemble d'un ensemble plus grand qui est l'espace des textes appliqués dans notre ensemble«.[23] Po Kristevoj, ovaj pojam intertekstualiteta povezuje se sa idejom semiotičke »produktivnosti«, jer se ta produktivnost polemički, kako se veruje, suprotstavlja specifično usko građanskoj redukciji teksta na gotov produkt. Ona pri tom krivo prosuđuje da je retorička tradicija svagda već bila takvo uzimanje produkta u produktivnost. Retorički imitatio nikako nema u svojoj osnovi ideju o iščeznuću, rast, nicanje i izlaženje nadmašujućeg teksta u nadmašenom. Mnogo više, želi se to nadmašeno zadržati prisutnim, pošto samo u stvarno promišljenom razlikovanju želi da se razreši zahtev nadmašivanja. Konstitutiv za imitatio kao aemulatio nije, dakle, izolovani tekst, već onaj koji je u određenoj relaciji, tj. onaj koji se razabire u diferencijalnom sistemu. Ovim odnosom recepcije, međutim, pokreće se retorika u jednoj dimenziji, koja u definiciji i zasnivanju intertekstualiteta, kod Kristeve, ponovo biva napuštena. Polemički gest tobožnje marksističke mitologije produkcije zaboravlja instancu koja retoričkoj jezičkoj upotrebi nikada nije izvan vidokruga: instancu adresata. Pojam varijacije, variatio, koji se redukuje preko imitatio, čini ovo još jasnijim. Kao subkategorija pojma *delectare*, on je delotvorno poetski definisan. Variatio je mišljen ne kao identitet stvari (»res«), već kao razlikovanje radnje, glagola (»verba«). Delectatio misli, prema tome, užitak posmatranja u odnosu, naravno, na ovakvo razlikovanje.

Šta, naprotiv, ne retorički variatio već tek semiotički zasnovan koncept intertekstualiteta, kod Kristeve, omogućava da se opiše, jeste afekcija stvari (res) putem diferencijalne igre glagola (verba). U retoričkoj tradiciji ostao je bez znaka upitnosti tobožnji supstancijalni samoidentitet stvari (res). Ovaj pojam – res – artikuliše se u topikama koje su bile mišljene kao sedimentiranje vanvremenskog znanja. Semiotika nas je učila da vidimo da je znakovno bogato pozivanje na stvari visoko posredovani uzor, kojem jednostavna i neukrašena dihotomija ne postaje od res i verba. Taj odnos teče svaki put preko treće instance, putem onoga što je Sosir (Saussure) imenovao signifikatom, a Pirs (Peirce) – interpretantom. Svaka definicija interpretanta mora, međutim, da zahvati i od drugih znakova, koji sa svoje strane u igru unose nove interpretante, tako da se verbum može uvek samo asimptotički približiti stvari (res).[24] Derida je ovu ideju, koju je Pirs razvio, prihvatio i interpretirao u smislu decentralizovanja govornog subjekta, decentralizovanja koje je dato semiotičkim razlikovanjem. Jezik nije jednostavno funkcija subjekta, već je subjekt uvek funkcija jezika. Njegov zahtev sreće stvari uvek samo preko diferencijalne igre znakova. Semiotičko razlikovanje pokorava željenu igru onome što Derida opisuje kao vremensku strukturu jednog »différance«: »Différer, c'est temporiser, c'est recourir, consciement ou inconsciemment, à la médiation temporelle et temporisatrice d'un détour suspendant l'accomplissement ou le remplissement du désir' ou de la 'volonté', l'effectuant aussi bien sur un mode qui en annule ou en tempère l'effet.«[25]

Za ovo »différance« jedva se može iskazno demonstraciono polje poželeti od one lirske tradicije koja se ovde posmatra kao »poésie formelle«. Jer, ono što nju karakteriše jeste stalna dvopolnost reference od predmetnosti koja se svaki put evocira ili nahođenje ka drugim tekstovima. U okviru određenog spektra, koji doseže od izolovanog citata do samo još kontekstualno markirane aluzije, svaki tekst ima referencu na drugi, svaki referencijalni tekst ponovo na druge tekstove, itd. Što je ovde tematizovano, tamo se pojavljuje horizontalno; elementi ovoga horizonta iznova referišu na toj tematskoj primeni u drugim tekstovima, itd. Pri tome je važno konstatovati da polje ove upućivačke strukture nije polje znakova već, kako to i Kristeva obrazlaže, polje tekstova, tj. znakova koji su organizovani u jedinstvo govora. Decentriranje nije osobina sistema znakova, već saznanje subjekta koji je u poziciji da može da inscenira isto ovo saznanje u svom govoru. Ali time se možemo vratiti na pitanje koje je već i Guiette postavio, pitanje o odnosu kombinatorike igre i sižea. Zahtev dopušta, a da bi se takvim uopšte mogao artikulisati, pregnantnu organizaciju. Neodređena emocija, emocija bez reference, čezne za određenošću fiktivnog subjekta, da bi se prevazišla njegova prividna nemoć pred jezikom, kako bi se uopšte kao emocija mogla artikulisati. Fikcija projicira nestrukturirani zahtev na dijahronoj ravni, ili u formi argumentovanog dramatizovanja ili u vidu narativne ekspanzije ka scenskom, gde kratke forme, poput soneta balade ili madrigala, daju priliku da to bude u obliku integracije pojedinačnih tekstova uklopljeno u jednu obuhvatnu »priču«. Ali ovakvom fikcijom tekst proizvodi one nesporazume, one »archetypal error« jedne »confusion of sign and substance«, o čemu i de Man govori. To bitno zavisi od oblika fikcije same, da li se ona ovoj zabuni suprotstavlja ili je možda sledi. Kada Derida i Kristeva ignorišu ovu dijalektiku intertekstualne »différance« i diskurzivnog jedinstva govora, potencijalne beskonačne strukture upućivanja i njenog zatvaranja ka fikcionalnoj pregnantnosti, to oni mogu da čine samo pod pretpostavkom fikcija, koje su i same metafore semiotičkog razlikovanja. Ova pretpostavka biva tek u moderni razrešena i ne može se normativno generalizovati. Mnogo više mora biti istorijski diferenciran generalni koncept poetskog intertekstualiteta pod aspektom ove dijalektike, ukoliko promišlja da zadrži i da dobije svoju vrednost.

Ovim problemom vraćamo se ponovo Danteu. Očigledno je kako ovde igra razlikovanja oslobađa tekst na semiotičkom planu, na planu semantike, tj. na nivou fikcije; time se opet vraćamo u amorteološku metafiziku prisutnosti i obilja. Upravo poređenje našega soneta sa Kovalkantijevim uzorom čini jasnim da semantičke varijacije imaju svoju odnosnu tačku u izmenjenom obliku fikcije, toliko neznatnima žele ove promene da se pokažu na prvi pogled. Činjenično se izmena subjekta tiče određenog »girare«, tj. prenošenja momenta sa gospođe na njenog obožavatelja, a s tim i udaljenja gospe u božansku nepristupačnost, u centar amorteologije »slatkog novog stila«. Govori se, dakle, o semiotičkom razlikovanju za zasnivanje identiteta norme. U okviru *Novog života* može se opaziti ista ovakva strategija u iskoraku od narativno prezentovane pozdravne scene ka oba soneta u Kap. 21 i 26, u kojima se momenat, koji još nije bio tematizovan, momenat »obrtanja pogleda«, više ne pojavljuje. Fikcija postaje tako potpuno inscenirnje jednog kulta ljubavi, zasnovanog u potpunosti na božanskom posredovanju. To je ona fikcija o kojoj je još i Guiette govorio, »rélévation d'une forme dans son épanouissement«, ali je ona istovremeno i »relevation d'une norme dans son épanouissement«. Tako je upisana dekonstrukcija teksta. Nasuprot tome: fikcija radi nasuprot onome što se na semiotičkom planu dešava. Konotacije supstance amorteološkog vokabulara o zbunjenosti razložiće se intertekstualnim »structures de renvoi« i istovremeno preko fikcije inscenirane do pojedinih tekstova obnovljeno stabilizovanih.

I pored svega, amorteologija u *Novom životu* nije lako prepoznatljiva u smislu da Amor odgađa alegorijski hrišćanski karitas. Ne može se ovde ulaziti u sve pojedinosti o alegorijskom i nealegorijs-

kom statusu *Novog života* [26], ali se možda ipak može opisati perspektiva koja dopušta da se problem oštrije lokalizuje. Sigurno bi bilo marginalno opisivanje jednog teksta, teksta koji svoj alegorijski modus dicendi na više mesta čini izražajnim, pokoriti biografskom čitanju, da mu se, dakle, glatko porekne alegorijska dimenzija. Ne manje upitni ostaju, naravno, svi pokušaji jednoznačnog teologizirajućeg rešenja alegorijskoga. Ko iz obilja hrišćanskih konotacija veruje da u Danteovom odbijanju može da zaključi o dvorskoj koncepciji ljubavi, krivo shvata ambivalentnu funkciju takvih konotacija već i u samoj dvorskoj lirici. Konotacije su semiotički legitimacioni instrumenti. U trubadurskoj lirici one služe – kako je autor već na drugom mestu pokušao da pokaže[27] – institucionalizovanju dvorskih normi, pošto sugerišu kompatibilitet sa gotovo institucionalizovanim normativnim sistemima, kako hrišćanskim tako i feudalnim. Oni pohrišćanjuju ne dvorsku ljubav, oni traže da ozakone novu i fundamentalnu nehrišćansku normativnost ovoj ljubavi putem konotativnog rabljenja institucionalizovanog sistema referenci. Dvorska ljubav ne želi da bude caritas, milosrđe, ali je njoj kompatibilan.

To je blizu ideji da se lirika *Novog života* može čitati ne kao opoziv već kao radikalizovanje ove strategije. U prilog ovome, naravno, govori ne samo Danteova eksplicitna revokacija, ukinuće amorteologije »slatkog novog stila« u *Božanstvenoj komediji,* već i napadno neobična diskrepancija između poezije i proze u *Novom životu.* Alegorijski modus dicendi prolazi ovde čitavu jednu skalu stepena izvesnosti odnosa između sensus litteralis i sensus spiritualis. Jednostavnije bi se moglo kazati da je alegorijska izvesnost obeležje proze, a neizvesnost predstavlja obeležje poezije. Lirika *Novog života* radi samo sa konotacijama, koje doduše evociraju hrišćansko-teološke pozicije, ali se ne ujedinjuju u izvesnost jednog alegorijskog referencijalnog sistema. Kada Dante odatle nekritički unosi vlastite alegorizirajuće komentare u interpretaciju lirike, menja se i uvid u određenu napetost same pesme. U našu analizu sonate iz Kap. 21 može se uneti još jedan detalj koji se u vezi s ovim pokazuje značajnim. Kavalkantijev sonet »Chi è questa che vèn« počinje citatom jedne pesme visokog stila (»Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens,. . .«, *Vulg. Cant.* VI, 9), u Danteovoj »imitaciji« ne pojavljuje se više. On se uopšte takvih citata i kloni. U poeziji, naprotiv, izvesnost literarne fikcije u konfliktu je sa neizvesnošću svakog literarnog smisla prekoračenog značenja. Sugerisana će biti takva značenja putem konotativnog statusa ključne lekseme, koja evocira biblijsko, hagiografsko, ali, pre svega, mističko polje ideja. Konotator je bitan stoga što doziva referencijalni sistem a da se pri tom, sa svoje strane, ne ujedini u taj sistem. [28] Amorteologija »slatkog novog stila« artikuliše se upravo u ovom razlikovanju između literarnog smisla fikcije i konotativnog teološkog sistema referenci. Budući da konotativi evociraju metafizički sistem, oni time podređuju fikciju Amora u opoziciji bit/privid. Istovremeno, oni uvode semiotičko razlikovanje između fikcije i teološkog sistema referenci. Ovo razlikovanje Pozajmljuje toj opoziciji karakter citata, pošto je fikciju mogućno razrešiti iz njihovog metafizičkog usidrenja. Svako rešenje ove ambivalentnosti bilo bi pogrešno. Konotativno evocirani referenti ostaju legitimne instance u opisanom smislu. One su istovremeno uračunate u intertekstualne upućivačke strukture. Svaki topos amorteološkog vokabulara stoji u vertikalnoj vezi sa intertekstualnim razlikovanjem.

Upravo u ovoj ambivalentnosti poseduje Danteova lirika svoje istorijsko mesto. Kada u Kap. 25 *Novog života* narodni jezik i ljubavna poezija zasnivaju određeno ustrojstvo i red, tj. da draga više ne razume latinske stihove pesnikove, to je upravo dirljiva bespomoćnost takvog argumenta, pokazatelj za to šta praxis određuje, ali i šta supstancijalizovana koncepcija jezičkoga znaka još uvek ne dopušta. Ne dopušta, naime, uverenje o identifikovanju želje sa jezikom samim, sa čitavim smislom »soave stile«, kako to ovakva lirika pokazuje u upotrebi termina »volgare«. »Lo nome d'Amore è si dolce a udire«, kaže se u Kap. 13, a potom sledi i »objašnjenje«: »Nomina sunt consequentia rerum.« Jezički znaci ostaju za Dantea vestigia Dei, i kao takvi, ako se semiotički kaže, jedinice signifikant, signifikat i referent. Utoliko je značajnija činjenica refleksije na relativnu stamenost semiotičkog polja nasuprot semantičkom, kako se to nalazi u »Convivio«. Samo visoka kancona, tako Dante tamo komentariše tornadu u stihu »Voi, che 'ntendeno il terzo ciel movete«, može, u slučaju nužde, sama živeti, opstojati od svoje »bellezza«, od one lepote koja je obvezatna umetnostima gramatike, retorike i, pre svega, muzike (II, 11, 9)[29]). Iza toga ostaje, dakako, osvedočenje da ova »bellezza« jednog »ornamento« nije moguća bez »sentenza«. »Bellezza«, konačno, može biti samo »bella menzogna«, a koja, opet, sigurno upućuje na »verita« (II, 1, 3). Estetički privid realizuje se tako kao užitak posmatranja semitoičkog razlikovanja i mišljen je kao participacija metafizičkog izobilja i nazočnosti. To pokazuje i naša pesma:

9 Ogne dolcezza, ogne pensero umile
10 Nasce nel core a chi parlar la sente

Lepota teksta koja se bitno konstituiše na semiotičkom planu, kao i u »dolcezza« jezičkoga medija samog, nalaziće se u obliku fikcije, ne lirskog ja, već u okviru fikcije Beatriče, dakle i Amora. Takvom će se delotvorno nadavati. U insceniranom govoru voljene žene (»parlare«) vešto je sakriven govor (»parlare«) insceniranja samog. Lirsko ja, koje se konstituiše u igri intertekstualiteta, inscenira se kao jezičko uho govora samoidentiteta božanske gospođe.

Prevod s nemačkog:
Mirjana D. Stefanović

(nastavak u sledećem broju)

smrtnik

ljubeta labović

IGRA KLUPČADIMA

iz kudjelje rasplićU Demona
misle da ga rastegnu
ubiju tako
izgube u dužini

on ih udara klatnom
ulazi u raspukline

sabija ih u jaje
za kaznu im daje
da uvijek rasplićU ponovo
da se igraju klupčadima

SMRTNIK

izvučen iz košuljica
njiše se u dnu
na smrtnim algama

presamićen
go
na uglastoj postelji
uobličava strah

nad njim
visi brisač

KONAČNO

ako je već
ždrijelo bez dna
treba nabijati
sa obje strane

NAPOMENE

1 *Politeia* 598 b.
2 *Politeia* 606 d.
3 *Phaidros* 245 a i 249 d.
4. *Symposion* 19 c.
5 O ovoj ambivalentnosti v. H. Blumenberg, »Nachahmung der Natur«, *Studium Generale* 10 (1957) 266–283, naročito 270ff, kao i »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, *Nachahmung und Illusion* hrsg. H. R. Jauss. *Poetik und Hermeneutik* I, München 1964, 9–27, naročito 14ff.
6 *Inst. orat.* 3, 5, 1.
7 H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik,* München ²1973, par. 1152.
8 Dante Alighieri, *La Vita Nuova,* priredio M. Barbi, Firenze ²1960.
9 H. Friedrich, *Epochen der italienischen Lyrik,* Frankfurt 1964, 109.
10 *De la grammatologie,* Paris 1967.
11 »The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau«, *Blindness and Insight,* New York 1971, 102–141.
12 *Werke,* hrsg. von K. Schlechta, München 1966, II, 382.
13 *Isto,* 962.
14 *The Rhetoric of Blindness,* 136.
15 *Epochen,* 114.
* Tekstovi obeleženi zvezdicama imaju odgovarajući prevod u »Dodatku«.
16 *Epochen,* 137.
17 H. Lausberg, *Handbuch,* par. 762.
18 Zahvalnost za ovakvu interpretaciju ovoga stiha dugujem V. Prajzendancu (W. Preisendanz).
19 V. D. de Robertis, *Il libro della 'Vita Nuova',* Firenze 1961, 142ff.
20 Gvinčeli i Kavlkanti se citiraju prema *Poeti del Duecento* I–II, prir. G. Contini, I: sinet 495.
21 O ovoj korespondentnosti v. B. König, »Dolci rime leggiadre – Zur Verwendung und Verwandlung stilnovistischer Elemente in Petrarcas Canzoniere«, *Petrarca 1304 – 1374, Beiträge zu Werk und Wirkung,* prir. F. Schalk, Frankfurt 1975, 113–138, ovde 118ff.
22 »D'une poésie formelle en France au moyen âge«, *Revue des Sciences humaines* 1949, 61–69, pod istim naslovom kao samostalna publikacija ponovo izlazi Paris 1972, ovo na str. 69.
23 »Poésie et négativité«, *Semeiotike – Recherches pour une sémanalyse,* Paris 1969, 246–255.
24 V. Pirsov referat a U. Eco, *A Theory of Semiotics,* Bloomington – London 1976, 68ff.
25 »La Différance«, *Tel Quel, Théorie d'ensemble* Paris 1968, 41–66.
26 V. K. W. Hempfer, »Allegorie und Erzählstruktur in Dantes 'Vita Nuova'«, *Dante–Jahrbuch* 1982.
27 »Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors«, *Deutsche Literatur im Spätmittelalter, Kontakte und Perspektiven – Hugo Kuhn zum Gedenken,* prir. Ch. Cormeau, Stuttgart 1979, 120–159.
28 V. K. Stierle, »Versuch zur Semiotik der Konnonation«, *Text als Handlung,* München 1975, 131–151.
29 Dante Alighieri, *Il Convivio,* prir. M. Simonelli, Bologna 1966.

DODATAK

Dante, *Novi život,* III

Bijaše prošlo upravo toliko dana da se navršilo devet godina što mi se prikaza ova najplemenitija, c emu je već bila riječ. Posljednjeg od tih dana zbilo se da mi se a čudesna gospoja prikazala odjevena u prebijele haljine između dviju plemenitih gospoja što po dobi bijahu starije od nje; prolazeći putem svrnu pogled prema onoj strani gdje stajah pun straha, i svojom neizrecivom ljubeznošću, poradi koje je sada nagrađena u vječnom životu, pozdravi me tako krepsno da mi se učini vidjeti sve stupnjeve blaženstva. Sat, u kojem primih preslatki pozdrav, bijaše upravo deveti onoga dana; i kako to bi prvi put da izusti riječi koje dopriješe do mojih ušiju, osjetih toliku slast da se kao oppijen odvojih od svijeta i utekoh se samotnom mjestu moje sobe, te stadoh razmišljati o ovoj preljubeznoj (. . .)

**Razmišljajući o tomu što mi se prikaza, odlučih to priopćiti mnogima koji u to vrijeme bijahu glasoviti pjesnici. I budući da sam već znao sam za sebe izricati riječi stihovima, odlučih načiniti sonet u kojem bih pozdravio sve Amorove vjernike.

(Dante Alighieri, *Djela,* knj. I, Zagreb 1976, »Novi život« preveli Tonko Maroević i Mirko Tomasović)

***Dante, *Novi život,* XXI

1 Gospi mi Amor u očima sjaje
2 da biva milo sve što one vide;
3 svi za njom krenu kud god ona ide.
4 a dršće onaj komu pozdrav daje.
5 oboriv oči mijenja se u liku.
6 uzdišuć gorko porad svake mane:
7 holost i srdžba bježe od nje gnane.
8 Zborit joj, gospe, pomozite diku.
9 Onom što sluša kad izusti slovo.
10 slast će i dragost u srcu se javit.
11 zato je slavljen tko je spazi prije.
12 Kakav joj izgled kad se nježno smije.
13 ne da se pamtit nit u riječi stavit.
14 tako je čudo ljeposno i novo.

(Preveli: T. Maroević i M. Tomasović)

****Cavalcanti, Chi è questa che vèn

1 Tko li je ta što motre je toliko
2 i zrakom drhti sjaj što iz nje grije.
3 i s njom je Amor, pa sposoban nije
4 od uzdisaja da prozbori iko?
5 Tko bi joj oči ikad gledat sviko!
6 Ne znam: Amor bi reć to mogo prije.
7 jer takova se čednost u njoj krije
8 da svaku drugu ne bi gledo niko.
9 Ne može draž joj dosta da se hvali.
10 jer njoj se klanja svaka krepost mila.
11 a lijepost svojom boginjom je kaže.
12 Sve snage uma našeg tu ne važe
13 i takva moć nam nije dana bila
14 da bismo sve to spoznat dobro znali.

(Talijanska lirika od postanka do Tassa, izabrao, preveo i priredio Frano Čale, Split 1968)