

Die Bestimmung der Dichtung als „Nachahmung“ speist sich aus zwei Quellen: Metaphysik und Rhetorik. Ihre metaphysische Fundierung geht zurück auf die platonische Ideenlehre, welche 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 (II)

(nacrt za istoriju lirskog rascepamorteologije: dante, petrarka, bodler)

reiner warning

Ako se posmatraju »pozdravni« soneti u *Kanconijeru* (br. 108 – 111)³⁰, može se na prvi pogled konstatovati što nam je ovde pouzdano od Dantea ostalo. Kako svaku replicira na uzore, pre svega, na Gvinicelija i Kavalkantija, tako i Petrarka replicira na pesnike »slatkog novog stila« i, u ovim sonetima, pre svega, na Dantea. Već u baladi *Kanconijer* br. 63, anticipaciji grupe pozdravnih soneta, sakuplja citate Dantea (*Novi život* Kap. 3 i 26), ali već dopušta da se shvati da je okvir varirajućih ponavljanja postao drukčiji. Ukoliko je Dantova pohvalna poezija opisivana ozračenjem gorovne situacije i samoga lirskoga *ja*, sada balada jasno razlikuje *Sada* gorovne situacije i *Nekoč, Negda, Jednom* pozdravne scene. Pri tom je gorovna situacija elaborirana ka pozdravljanju dame. Što se time menja, pokazuje već prva strofa:

1 Volgendo gli occhi mio novo colore
2 Che fa di morte rimembrar la gente,
3 Pieta vi mosse: onde, benignamente
4 Salutando, teneste in vita il core.

Petrarka poseže za Dantem u naraciji Kap. 3, a ne u pozdravnim sonetima, u kojima je prisutan motiv skretanja pogleda daminog. Pogled je pretpostavka za to što *Ja* očekuje u licu voljene osobe: »Pieta vi mosse...«. Takva je izjava nezamisliva u *Novom životu*³¹. Beatriče je oslobodila reakciju zbumjenosti i u svojoj nadzemaljskoj uzdržanosti ne može postati oslovljena persona lirskog *ja*. Kod Petrarke je ova nadilčnost opozvana, tipizirana prezencija jednom je passato remoto, scena je izolovana za lični susret u kojem je prisutno i evocirano *ja* daimo.

Ne više slavljenja dama, već evocirana voljena i time i evocirano *ja* postaje centar igre u *Kanconijeru* br. 108 – 111. Time se nužno menja karakter intertekstualitet. Doduše, funkcija mora ponuditi svoje kronološko poreklo, svoj izvor, ono što je njoj faktički samo strukturalno pretpostavljeno. Ali ovaj izvor sada predstavlja sećanje, a ne više metafizička zbumjenost. Doduše, i evocirano ja podređuje se delovanju zbumjenosti putem pogleda voljene. Istovremeno tematizuje i vremensku distancu ka ovom saznanju, koja, sadržana tako u vremenskoj dimenziji, i neće, kao kod Dantea, biti opozvana idealnom svevremenom »memoriјe«. Misli su tu na teme i motive »slatkog novog stila«, kako se oni podređuju subjektivnoj perspektivi sećanja i sumnji iluzije, sumnji onog »dolce error«³², kako Petrarka u *Kanconijeru* br. 129 (»Di pensier in pensier«) kvalifikuje proizvode viteške ljubavne meditacije. Značenje se može ovim sagledati u tom smislu da je *Kanconijer* sonet istih tema. Ove sonetne grupe onog su reda u kojem tekst najjasnije reflektuje svoj semiotički sastav i složenost. Oni predstavljaju tematizovani intertekstualitet. Više neće biti davani prividno identični referenti samo svojim supstancialnim identitetom. U igri čiji su referenti ponovo tekstovi, oni neće biti redukovani na znake. Ono što se kod Petrarke održava, šta u njega biva, jeste rešenje identičnoga, budući da sećanje dopušta da se isto zbivanje pojavi u potpuno novoj, od teksta do teksta promenljivoj, subjektivnoj atmosferi. Oba pozdravna soneta u *Novom životu*, u delu udaljena jedan od drugog, mnogo su sličnija no Petrarkine varijante koje u *Kanconijeru* stoje jedna uz drugu. Sonet br. 108 u *Kanconijeru*³³ od centralnih motiva pozdravne tematike preuzima samo skretanje pogleda (»Ver me volgendo quelle luci sante«,) i to locira u apostrofu mesta na kojem se susret odigrava. Subjektiviranje susreta u evociranoj sceni pozajmljuje i mesto sa upućivačkim značenjem, ali ga kod Dantea ne vidimo. »Passando per una via«, kaže se tamo jednostavno. S jedne strane, to je uopštjenije, s druge, konkretnije od preobraženog »aventuroso terreno«. Tu će Petrarka ići tragovima voljene žene:

9. Né tante volte vedrò già mai,

10 Ch'i non m'inchini i ricercar de l'orme

11 Che'l bel piè fece in quel cortese giro;

Ovaj »giro«, naravno, predstavlja citat već poznatog »giro«. Sada, međutim, kontekst postaje nov: spušteni pogled više nije pokajnički »bassando ili viso«. Dantov, već pogled koji traga, koji evocira odsutnu damu. U tom se sačinju oni u sebi samom preobraća, pošto se uvek vraća na isto mesto susreta. Nije slučajno što se u sredini pesme nalazi tema ovog sećanja: »atto dolce ...) Del qual ho la memoria e 'l cor si pieno«.³⁴ Prividno, to je još u potpunosti teološko-mistički pojam kakvim smo ga i kod Dantea prepoznivali, »memoriјa«, dakle, kao »recupero di un possesso perduto, di reintegrazione in una condizione primitiva, di ritorno in patria«.³⁵ Kontekst, međutim, de-memtira ovakvo metafizičko značenje, ali je ipak »memoriјa« ostala povezana u tematizovanu vremensku strukturu: stvarnost onoga koji se seća, prošlost sećanog, budućnost povratka na mesto susreta, lutanje za tragovima koje je noga voljene dame ostavila. Od »luci sante«, teksti se pomije ka još uvek zemaljskom »bel piè«, koji u katalogu motiva stilnovističkih pozdravnih soneta nije vidno prisutan. Budući povratak na mesto, evokacija traga – sve se to ujednačava sa onim idealnom koji »memoriјa« konačira. Taj pojam razigraće se u psihološku moć sećanja i slavljenja.

Sonet br. 109 u *Kanconijeru*³⁶ potvrđuje ovo. On citira centralno mesto tradicije. Doduše, pored motiva očiju i glasa voljene, preoblikuje i centralni motiv u samocitat iz prethodnog soneta. Tako se ova teksta, a to važi i za ostale tekstove, umetnički povezuju i ulančavaju. Svaki sledeći tekst ima svoje »poreklo« u prethodnom. Upravo se vidi da se čitav sonet br. 109 zaključuje iz elaboracije »luci sante (Che fanno intorno a sè l'aere sereno«³⁷, sa kojim katrene autktogn soneta završava. Ova elaboracija uvedi »aventuroso terreno« u potpuno drukčiju atmosferu: tamo slavljeni patos apostrofe, ovde u potpunosti nepateničasti evokacija blistavih očiju i rajske mirisa. Identični motivi zaključuju se u ovakvoj igri u najrazličitiju konfiguraciju i time razaraju identitet referencijske i emotivne funkcije.³⁸ Sećanje, ne više kao »memoriјa«, već kao »rimembra« (u stihu br. 8), odnosno »pensier« (u stihu br. 7), shvaćeni kao meditacija ljubavi, prolazvodni najrazličitije slike o istom mestu i istoj slici i time briše granicu između sećanog i imaginativnog. Vreme se smanjuje od početnog passato remoto ka istorijskom prezentu i sećanom posuđuje intenzitet, koji se više ne odvaja od halucinacije:

9 L'aura soave che dal chiare viso

10 Move co 'l suon de le parole accorte

11 Per far dolce sereno ovunque spira,

12 Quasi un spirto gentil di paradiso

13 Sempre in quell'aere par che mi conforte;

14 Si che 'l cor lasso altrevo non respira.»

S ovim je poredben poslednji tercet Dantove »Tanto gentile«, da bi se moglo opaziti kako Petrarkin tekst odslikava dekonstrukciju, rascep metafizičkih konotacija navedenog vokabulara:

12 E par che de la sua labbia si move

13 Uno spirto soave pien d'amore,

14 Che va dicendo a l'anima: Sospira....

Ovde tipizirana, scena sveopše povezanosti, prezent kod deiktičke odsutnosti govornika, kod Petrarke – evokativni prezent, deiktička oznaka za evocirano (»in quell'aere«...), vraćanje »spirto soave«, u »quasi un spirto gentil«..., konačno tematizovanje kompenzacijonih odnosa o odsutnosti i imaginativnom obilju i prezenciji.

Preuzeti citat i samocitat povezuju se i u sonetu br. 110³⁹. Njegovo se »poreklo« sastoji op iz elemenata prethodnog teksta i ponovo vodi elaboraciju ka potpuno novoj interpretaciji istog scenerija. Preuzeto će biti »Amor m'assale«, dakle motiv ljubavne borbe. Time »aventuroso terreno« postaje

poprište borbe, mada još gledano kao mesto rajske mira. U Dantovim pozdravnim sonetima nema ove metaforike, ali je ima u Gvinicelijevom »Lo visto bel saluto.« Od Dantea će se preuzeti motiv »volse li occhi«, ali rafinirano izmenjen izmenom subjekta: »Volsimi, e vidi un'ombra che da lato (Stampava il sole«⁴⁰. Ne skreće pogled dama, već zaljubljeni, pre no što susrete sjaj njenih očiju:

12 Come co 'l balenar tona in um punto,

13 Così fu'io de'begli occhi lucenti.

14 E d'un dolce saluto insieme aggiunto.»

Nisu to više »luci sante«, iz prvog soneta, niti sjajne »faville« iz drugoga. Mnogo više radi se o »volsimi« – tamo daktilom još više naglašen – nametnuti momenat iznenadne smetnosti. Ovaj momenat postaje centralnim motivom sledeće pesme.

Taj poslednji sonet u našoj grupi rezimira sve prethodne i vodi ka zaključnom vrhuncu. Na tom bi se primjer moglo pokazati kakav stepen suptilnosti može dostići intertekstualitet kod Petrarke:

1 La donna che 'l mio cor nel viso porta,

2 Lá dove sol fra bei pensier d'amore

3 Sedia, m'apparve; et io per farle onore

4 Mossi con fronte reverente e smorta.

5 Tosto che del mio stato fussi accorta,

6 A me si volse in si novo colore

7 Ch'avrebbe a Giove nel maggior furore

8 Tolto l'arme di mano e l'ira morta,

9 I'mi riscossi; et ella oltra, parlando,

10 Passò, che la parola i'non soffersi

11 Né'l dolce sfavillar de gli occhi suoi.

12 Or mi ritrovo pien di sì diversi

13 Piaceri, in quel saluto ripensando,

14 Che duol non sento né senti'ma poi.....

Stih br. 1 citat je jednog stilnovističkog motiva. Sustaćemo ga i kod Dantea (»Ne li occhi porta la mia donna Amore«). Pošto će ovaj sonet i u sledećoj pesmi biti direktno citiran, verovatno je da se u njemu može videti centralni referencijski tekst iz *Novog života*. Petrarkina varijacija ovog prvog stiha značajna je. Bog Amor, koji kod Dantea stoji na kraju pesme, ovde se oslobađa božanskog metonijskog »Amore/cor«, prisojna zamenica za damu (»donna«) izuzima se i pridodaje značenju reči »cor.« »Mia donna« označava kod Dantea ne poseđovanje voljene, već prepoznavanje jednog zahteva za poseđovanjem, razlučuje se, dakle, pojam »mia.« »Mio cor«, naprotiv, posesivno je: moje najdublje, najtajnije misli. Kod Dantea će »core« u ovom značenju – u *Novom životu* Kap. 28 – biti izjednačeno upravo sa zahtevom, željom i čežnjom, sa »appetito«, i u takvom značenju sa »anima«, odnosno »ragione«, suprotstavljenju⁴¹. Kod Petrarke je, dakle, voljeno »core« postalo iz spiritualnog »Amore.« Nije slučajno što se u sredini stiha našlo »mio cor«, gde efekat simetričnosti biva još više potenciran i potcrtan zvučnošću: jednom, ponavljanjem sekvence e-i- u unutrašnjosti stiha (»Che 'l mio cor nel viso«), zatim hijastičkom sekvencom o-a na početku i na kraju stiha (»La donna... porta«). Istovremeno je u prvom stihu preuzeta programatska – i u prvom stihu referencijskog teksta programatski inscenirana – osnovna ideja Dantove o božanskom posredništvu voljene. U drugom stihu postaje jasnijim ovakvo novo osvetljavanje. Na Dantov citat sledi sledeća autocitat. »Lá dove...« evocira »aventuroso terreno« poznatog »Solo e pensoso« (*Kanconijer* br. 35). N. Cingareli (N. Zingarelli) utvrđuje, dokazima iz *Kanconijera* br. 100⁴², kao subjekat adverbijalnu frazu »la donna«⁴³. Petrarka je zasigurno tamo i na drugim mestima (na primer, u *Kanconijeru* br. 160...) »solo e pensoso« prened u Lauru, ali je još reč o »Laura innamorata.« Petrarka sugerira zaljubljenost, ali se čuva da i eksplicitno izrazi, kako bi, prema Cingarelijevom čitanju našega teksta, bio slučaj. Takvo čitanje, dakle, ne može se prihvati. Početak trećeg

stiha hijastički preuzima prvi i drugi stih, utoliko što on prebacivanje (rejet) u prvom stihu neposredno povezuje sa kvaziprebacivanjem u drugom stihu: »Sedia, m'apparve«. Oba prva stiha anticipiraju u svom intertekstualitetu ono što će sonet kao celina činiti: kritički dijalog Petrarke sa emfatičkom amorteologijom Dantevom. Nasuprot horizontu Dantevog soneta stoji horizont »Solo e pensoso« motiva: tamo apoteozna voljene uz autovraćanje u uopštenu koju ona očudava, participira andeoski idealnjene »dolcezza«, ovde – samozaboravnost puna radosnoga iskušanoga ljubavnog poverenja lirskog *ja*, u čiji prostor meditacije prodire pojave voljene osobe. »M'apparve«, konotira lice o kojem se sasaja. Vizija se donosi u odnosu transcedencije, utoliko što je pojava gotovo stilizovana kao produkt »pensier d'amore«. Susret se psihološki izložuje. Tome odgovara svaka otvorenost koja je u Dantea uvek pridodata i sa tematizovana; ovde, doduše, nije isključena, ali je ipak osvetljena. Zaljubljeni ne želi da se susretne na javnom mestu, Laura želi – kao i Beatriče – da bude samo u pratnji drugih žena, mi o tome ništa ne saznamo, jer subjekt *ja* uvlači saznanje u vlastiti meditativni prostor. Tome će odgovarajući biti i danteovski citati, koji su novo aranžirani. Iz patetičke eksklamacije »Aiutatemi, donne, farle onore«, postaje jednostavno »et io per farle onore«, Danteov »bassando il viso, tutto smore«, pretvara se u »Mossi con fronte reverente e smorta«, koji odgovara na »Sedia, prethodnog stiha i, kao i ostali, latentno je psihologiziran. »Movere« je spoljašnje i unutrašnje kretanje istovremeno, jedno sebeuzdizanje i unutrašnja smetnost, koja se manifestuje u bledilu.

Psihologiziranje odreduje i dalje scene u drugom katuenu. »Mio stato«, mogućno je opet čitati kao aluziju na Dantea (*Novi život* Kap. 16), postavljenu u reminiscenciju Cino da Pistoia¹⁰. »Mio stato« cilja kod Dantea na jadikovku (»molte volte io mi dolea«), koja će u Kap. 18 biti žrtvovana u korist slave. U našem sonetu nije samo pozdrav iskupljen stvarnim ljubavnim bledilom (»fronte smorta«), već bledilo voljenog izaziva promenu na licu voljene. Ali što znači »in si novo colore«? Komentatori zagone-taju: je li u Laure neuobičajena boja, ili čak crvenilo ili bledilo? Rešenje bi se smelo potražiti u baladi u *Kanconijeru* br. 63, u kojoj je »novo colore« označeno kao mrvtačko bledilo, ipak kao oznaka zaljubljenog, a ne više voljene dame. Da li se i u Laure radi o ljubavnom bledilu ili o bledilu iz samilosti? Beatriče, »gentilissima«, pre svega je oznaka smetnosti¹¹. O »colore palido« reč je u *Novom životu* Kap. 36 u odnosu na onu »donna gentile«, o kojoj Dante nakon Beatričine smrti govori. Odgovarajući sonet interpretira ovo bledilo kao »color d'amore e di pietà«. Toliko daleko Petrarke ne ide. U sonetu br. 90 u *Kanconijeru* govori samo o Laurinom bledilu i samo bi se još tu mogla dopustiti mogućnost zablude:

5 E'l viso di pietosi color farsi,

6 Non so se vero o falso, mi parea.....

Evo važnoga dokaza za naš tekst. Jer, i ovde je zaposudjena subjektivna perspektiva sa »A me si volse...« Kod Dantea je to sasvim drukčije glasilo: »volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso« (*Novi život*, Kap. 3). Petrarkino *ja* centrija pogled damin direktno na sebe, čime je, i obrnuto, »novo colore« voljene, bez obzira na to da li je bledilo zbog tuge ili je u pitanju ljubavno bledilo – povezano sa perspektivom posmatranja *ja* u Petrarkinu pesmi. To je važno i za sledeća dva stiha. Uzme li se – sa Kardušijem (Karduccio) / Ferarijem (Ferrari) – kao direktni citat iz Ovodija (*Amores* II, 5), poenta bi ležala u tome da se tamo radi o kolebljivoj Corini, čiji su poljupci takvi da i Jupitera razoružavaju. Laura razoružava samo uz pomoć svoga bledila (»novo colore«). Hiperbola, međutim, i to odlučujuće, ostaje povezana sa perspektivom govornika. Evokacija boga tačno u samim pesmama ne pruža, dakle, nikakvo objektiviziranje dogadaja, već, što je upravo obrnuto, markira njegovu psihološku podlogu. Lirski subjekt konstatiše spoljašnju zburjenost i zaljubljenoga, čime se njegov vlastiti kvazireligiozni pogled (»l'mi riscossi«) umanjuje i donosi na psihološkom planu.

Tako je u prvom tercetu već od početka jasna neočekivanost, iznenadnost susreta. »Sedia, m'apparve«, kaže se u prvom katuenu, u drugom – »Tosto che... (A ma si volse)¹². Prvi tercet suptilno

prepostavlja »oltra«, i posredstvom rejeta markirani »Passo¹³, kao i »parlando«¹⁴. Petrarca se kreće u preuzetom vokabularu, ali opet iznalaži svoje varijacije. Sve to odgovara amorteološkom spiritualizovanju da reč, koja sadrži čežnju zaljubljenog, nije citat-govor, već samo neodredena objava čarobnog delovanja. U ovom se smislu mogu pročitati stihovi u našem sonetu-referenci iz *Novog života* Kap. 21:

9 Ogne dolcezza, ogne pensero humile

10 Nasce nel core a chi parlar la sente.

Otvorenost toga »a chi parlar la sente« Petrarka ne preuzima. Ona, međutim, nije isključena, ali je izbleđena. Laurin govor ostaje, doduše, neodređen u pogledu svoga sadržaja i adresata. U psihološkom izolovanju konkretnije se »parlando« u »la parola l'on soffersi¹⁵. Konačno, i dalje opažanje postaje značajno: »parlare« i »passare« nikada u Dantea nisu tako povezani kao kod Petrarke. »Passare« konstituiše pozadinu, pred kojom se događaj »parlare« tematizuje. U sonetu – referenci (*Novi život*, Kap. 21) oba glagola razdvaja šest stihova. Kod Petrarke, »passare« nije manje no »parlare« povezano sa lirskim *ja*, kao što je u vezi i sa »dolce sfavillar de gli occhi suoi«¹⁶. Od toga trenutku govor postaje izražajniji. Psihologizirajući rezime vuče naraciju ka saznanju ovog »trenutka« i kreće se ka poslednjem tercetu.

Ovaj tercet kontrastira negdašnjost doživljaja sa sadašnjošću govorne situacije (»Or mi ritrovo...«), koja se kao situacija sećanja tematizuje. Sećanje daje susretu dimenziju izbleđenosťi. Scena polako ulazi u svoju punoštu: »in quel saluto ripensando«¹⁷. Poslednja strofa, dakle, imenuje onu subjektivnu zamisao, ono raspolaženje lirskoga *ja*-oživljenog-u-sećanju, što je već naracija potajno oblikovala. Tako evokacija Jupitera upozrava na evocirano *ja*. Sećanje nije objektivirano, već ostaje subjektivno rekonstruisano. U drugom stihu je formula »bei pensier d'amore«, u pretposlednjem – »pensier« je preuzeto od reči »ripensare«. Fikcija se razvija u takvom okviru. Evocirano je stopljeno je u slike fantazije. One se razrešavaju »realnom« pojavom voljene dame. Saznanje o sreći ne otkriva se kao ispunjena »memorija«, već kao imaginarna kompenzacija za odsutnost i prazninu, kao slika sećanja, koja se u principu razlikuje od proizvoda fantazije. Fikcija reflektuje sebe samu, evocirana situacija je odraz, mise-en-abyme situacije sećanja u kojoj pesma nastaje.

Pogleda li se sada čitava grupa pozdravnih soneta, postaje jasnija i strategija, jer se ovome od samoga početka pokoraval i igra intertekstualitet, Nije slučajno da se apoteozom »aventuroso terreno« otvara sekvenca koja će se uvek iznova ponavljati. Prostor ostaje neodređen. Ukoliko bi se želela sa Cingarelijem, razrešiti neodređenost mesta, tj. da se »terreno« identificuje sa idiličnom scenom prirode u madrigalu br. 106 u *Kanconijeru*, to bi bilo odlučujuće krivo shvaćeno. Upravo i samo zato jer »aventuroso terreno« ostaje prostorno neodređeno, može to postati metaforičkim mestom za evocirano autoinsceniranje lirskog *ja*. Kao utopiski projektovani prostor sećanja, stupa on umesto Dantove »memorije«, u koju se ništa ne projicira, već samo biva dozirano. Estetički privid ne participira na metafizičkom blicu, već je stvoren iz vremenske strukture sećanja, koja, kao opozicija prošlog i sadašnjeg, predstavlja drugu formalnu konstantu čitave grupe. Nizu tačaka sadašnjosti odgovara niz sećnih zaposeduća koja staje u znaku markiranoga diskontinuiteta. Najjasnije se taj diskontinuitet pokazuje u prelazu iz pesme br. 109 ka pesmi br. 110 u *Kanconijeru*: najpre evokacija rajskega mira, zatim trenutni susret voljenog sa pogledom voljene. Čitav je tekst upravo na toj tački organizovan (»in uno punto...«, »insieme...«). Pesma br. 111 u *Kanconijeru*, ključni sonet čitave ove grupe, prihvata ovakvu dramatizaciju i vodi je dalje. Evocirano je stilizuje pojavu voljene ka utopiskom »trenu«. Petrarkini pozdravni soneti su paradigmatske instance u tom utopiskom trenutku, paradigmatske instance estetike neočekivanosti¹⁸.

Tako i Dante biva jasniji. Iterativna struktura pozdravnih soneta u *Novom životu* jasno kontrastira sa istim sonetima u *Kanconijeru*. Pošto se poslednja pojava voljene razrešava iz svih odnosa transcedencije, podiže se istovremeno ona protivtežnja semantičkog i semiotičkog polja teksta, fikcije i intertekstualiteta, koja je za Dantea bila karakteristična. Fikcija ne radi više nasuprot onome što se

miotičko polje vrši. Mnogo više lirsko *ja* biva u zavisnosti od evociranog *ja* na instanci čina de-konstrukcije, rascpa. »Les mouvements« navodi Derida, »ne sollicitent pas les structures du dehors. Ils ne sont possibles et efficaces, ils n'ajustent leurs coups qu'en habitant ces structures. En les d'nne certaine manieère, car on habite toujours et plus quand on ne s'en doute pas. Opérant nécessairement de li'terior, empruntant à la structure ancienne toutes les ressources stratégiques et économiques de la subversion, les lui empruntant structurellement, c'est-à-dire sans pouvoir en isoler des éléments et des atomes, l'entreprise de déconstruction est toujours d'une certaine manieère emportée par son propre travail«.¹⁹ *Kanconijer* se iščitava kao uzorno iskupljenje tako shvaćenog čina de-konstrukcije, rascpa. U svojim teorijskim spisima Petrarca prepostavlja drugi topos inspiracije, metafizičko zaključivanje o pesništvu kao božjoj molbi, kao pesničkoj legitimaciji, a pesnika vidi kao pesnika-teologa. U *Kanconijeru* nije diskurzivno prisutan ova metafizika. To je već i spoljašnja manifestna razlika u odnosu na prosimetriju *Novog života*. Prezent se javlja samo još na polju lirski obrađenih tema i motiva. U tom smislu »naseljava« Petrarca još i amorteologiju stihovinu; ali to čini na poseban način, kao što se već videlo. Inscenirana želja zadržava i dobija kod Dantea svoj čvrsti centar u božanskom Amoru, tako da semiotička diferencija na polju fikcija biva vodena i osvedočena u identitetu. Kroz subjektivnost lirskoga *ja*, međutim, Petrarcku nadoknадjuje božanskog Amora. On psihologizira »memoriju« sve do »rimembranza«, koja sebe samu stvara tamo odakle se troši. Lirsko *ja* zna da svoje srećne trenutke prepusti iluziji, ono više ne nalazi svoj identitet u participaciji na metafizičkoj prisutnosti i njenoj punoći, već u privremenosti, u »différence« svoje evocirane projekcije.

Intertekstualitet postaje tako dijaloški u Bahtinovom smislu. Stilnovistička amorteologija vraća se nanovo kao citirani i utoliko »strani« govor. U svom supstancialnom centru sreću se zajedno semantički i semiotičko polje teksta. Intertekstualitet postaje dimenzija estetičkog privida. To bi znalo da ovaj privid upućuje na opažanje ne identičnih oblika već intertekstualne igre same. Ono što preostaje od supstancialnosti amorteologije jeste rečnik, motivi-toposi i tematske konfiguracije. Ko se samo toga drži, videće uvek samo identično i pogrešno čega ta tumačiti kao »estetiku identiteta«²⁰. Da Petrarkine vlastite poetološke refleksije potpomažu ovaj nesporazum, već je poznato. Kako je to moglo da doveđe do takve diskrepacije, što je u tome bilo od taktički motivisanog prikazivanja, što od nesporazuma, ne bi trebalo ovde da interesuje. Kongnitivna funkcija poezije leži u njenom jezičkom sastavu, a ne u poetološkoj refleksiji o njoj. Poezija je već duže vreme preuzeila koncept pesništva kada je stupila na njen triumfálni put u renesansnim poetikama.

IV

U Bodlerovim (Baudelaire) »Tableaux parisiens«, u sredini prvog dokumenta moderne gradske lirike, nalazi se sonet »A une passante«. Nekoliko stoljeća nakon Dantea, Petrarke i petrarkista ponovo se, u toj pesmi, doziva poznata nam tema:

1 La rue assourdisante autour de moi hurlait.

2 Longue, mince, en grand deuil, douleur maje-stueuse.

3 Une femme passa, d'une main fastueuse

4 Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

5 Agile et noble, avec sa jambe de statue.

6 Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,

7 Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,

8 La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

9 Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté

10 Dont le regard m'a fait soudainement renatre,

11 Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

12 Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!

13 Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,

Ö toi que j'eusse aimée, ô toi qui le sa-vais!

Tekst predstavlja programsku pesmu Bodlerove estetike, ali ipak citira (»figutive beauté«, »éternité«...) poznatu definiciju moderne iz teksta »Peintre de la vie moderne«: »Modernost je ono prelazno, prolazno, neizvesno. To je samo polovina

umetnosti, dok je druga polovina večna i nepromenljiva.⁴⁴ Tema pesme je erotska zbumjenost, Ljubav u znaku prolaznosti. Fikcija u koju Bodler inscenira ovo saznanje jeste susret lirskega *ja* sa nepoznatom prolaznicom na ulici. Ova nepoznata žena izdvaja se lepotom od svoje okoline, a ta lepota je, opet, sva u znaku prolaznosti. To je lepota njene moderne haljine, to je lepota koketne dame. U ovakvom ponašanju nalazi se implicitan dementi žalosti, koji je ostentativno nošen do pogleda. Lirsko *ja* (d)očekuje novopranađenu požudu iza fasade osamljenoga, potencijalni seksualni plen. Prema tome stoji i njegova reakcija u znaku ekstremne, šokirajuće zbumjenosti, u znaku unutrašnjega grča i provokativnog fiksiranja pogleda koji nepoznata, bezsumnje, trenutak duže uzvrati. Taj prvi pogled već je, kako i V. Benjamin (W. Benjamin) kaže, i poslednji.⁴⁵ Anonimnost susreta zgušnjava se tim pogledom u erotsku intimnost, koja već u sledećem trenutku pripada prošlosti.

Programatika našega teksta ne stvara se ovim tematizovanjem prolaznosti. »Prolaznost« inscenira i »drugu polovinu« moderne umetnosti – »éternel« – o čemu su se već mnoga pitanja postavljala. U samom činu formulisanje je nejasno, dvosmisleno, blisko je platonizirajućem supstancijalizmu, koje Bodler drugde, u svojoj odredbi – koja više nije mimetička već konstruktivna imaginacija – jasno opoziva.⁴⁶ Manje je dvosmisleno drugo mesto iz »Peintre de la vie moderne«, gde se zadatkom umetnika vidi: »On je želeo da iz mode izdvoji ono što unosi poetski prizvuk u istorijsku sadržinu, da izvuče večno iz prolaznog.⁴⁷« Ovde je jasno da sa poetičkim oponirano večno više ne može biti razumevanu supstancijalnu bićem. Večno ne prethodi prolaznom, već obrnuto; ono je produkt »idéalisatation forcée«.⁴⁸ Ovaj »idéalisatation forcée« nije jednostavno izopćenje prolaznosti u umetničkoj formi, već ono što Bodler opisuje kao »antikiziranje« moderne: »Mnogo je lakše izjaviti da je apsolutno sve ružno u nošnji jednog doba, nego se potruditi da se iz nje izvuče tajanstvena lepota koja u njoj može da bude sadržana, ma kako minimalna ili površna bila.⁴⁹« U kritičkom protivstavljanju sa Benjaminom, po kome teorija moderne umetnosti predstavlja najslabiju tačku u Bodlerovom shvatanju moderne, dokazao je uverljivo Jaus (H. R. Jauss) da ovaj Bodlerov pojam »antiquité« nije klasična antika kao epoha mišljenja, već predstavlja funkcionalno suprotstavljanje »modernitetu« (»modernité«) u smislu navedenoga citata iz Bodlera.⁵⁰ Ne radi se o srodnosti moderne sa antikom, već o antikiziranju moderne same, o onoj antici koja posredstvom prolažne lepote može jednom da postane »idéalisatation forcée«.

Time se obeležava dimenzija u kojoj kod Bodlera kontingenčno postaje transparentnim u odnosu na Večno: nije u pitanju vertikalnost participacije-po-supstancijalnom-biće, već horizontalna relacija intertekstualiteta. Bila je to Bodlerova genijalna dosegka da saznanje prolaznosti moderne sažme u scenu koja se antikizirajuće beleži (predaje) upisuju klasičnoj formi pozdravnog soneta. Prisutnost klasičnih motiva koje je Bodler verovatno recipirao preko Ronsara (Ronsard),⁵¹ negregledna je. Neutralno Danteovo »via«, »aventuroso terreno« Petrarckino, ponovo se vide i čuju u »rue assourdissante«. Evokacija bučne velegradske ulice ne služi jednostavno sceničnom postavljanju ljubavi na poslednji pogled, već istovremeno fungira kao kontrast-folija za antikiziranje prolažnice. »Passa« ove prolažnice, s jedne strane, i sveukupnost slučajnosti, s druge strane, pojavljuje se kao krunski završetak približavanja, čije metričko-sintaktičko oblikovanje podseća na pravstvski stil »svečane povorkе«.

U stihu br. 4 zasniva se antikizirajući efekat na simetriji daktiškog ritma, u prvom, i anapestnog ritma, u drugom polustihu. Na početku drugog katerena »Agile et noble«, istovremeno omogućava formulu napetosti, »jambe de statue«, konkretnije sliku u kojoj nisu razdvojeni seksualizovanje i antikiziranje. I kada se konačno zbumjenost lirskega *ja* ne pojavljuje više kao usrećenost, već kao seksualna pojava i slutnja, uspostavlja se dramatizovanje, dramatizuje se zgrčenost u traženom i uzvraćenom kontaktu pogleda u ekstatički trenutak: »Un éclair... puis la nuit«.⁵²

Sada smo već kod terceta koji preuzimaju intertekstualni odnos napetosti iz katrena i dalje ga razradjuju. Sa prošlim vremenom (*passé composé*) u stihu 10 podređuje se lirsko *ja* utisku ispričane si-

tuacije; »ici... ostaje deiktički ambivalentno utoliko što to »ovde« govorne situacije nije jednoznačno odvojeno od pripovedne situacije. Govorna situacija sugeriše unutrašnji monolog već na mestu susreta samog. Nije slučajno što se granica između Pričanja i Raspravljanja i metrički briše kroz pripovedački deo seksteta, tj. kroz oba terceta, i ne odgovara više, kako to kod Petrarke pozajmemo, na neposrednu zbumjenost Negdašnjega koje se osvedočuje u reflektivnom saznanju sreće Sadašnjega. On sada dramatizuje deiktički neodredeno Ovde i Sada ekstatičkog saznanja u nasuprot dатoj jednokratnosti. Nada u ponovni susret s one strane odlaže samo još u retoričko pitanje, na koje s puno bojazni »jamais peut-être« odgovara. Konačna potvrda komunikacije nije uteha već poslednje uzdignute bola. Samo, i ovde se ne sme prevideti ambivalencija koja se nadaje iz citata, Petrarckist-petrarkističkog uzorka. Sav patos našega soneta zasniva se na tome da oba terceta ono što je ispričano u oktavi ne mogu tako raspravljati kako je to mogao i činio tekst-referenci, da oni te referenci-tekstove dozivaju u svom antikizirajućem postupku. Time pred pozadinom negda Mogućega tone ono što više nije moguće.

U tom bi se smislu i Benjaminovo kazivanje moglo korigovati ili, u najmanju ruku, interpretirati, da naš sonet »figuru šoka, zacelo figuru katastrofe postavlja«.⁵³ Sigurno da je taj doživljaj šoka posebna tema. Ali on upravo stilizuje doživljaj u ekstatički trenutak. Takav tren razrešio se veze sa metafizičkim bićem. On je proizvod intertekstualne projekcije doživljaja na auru tekstova-referenci. U toj projekciji sećanje kao momenat fikcije nadoknađuje se kroz literarno sećanje, akteri se pojavljuju istovremeno i moderni i antikizirani: kao kokota i kao daleka, nedohvatna dama-prolažnica. Benjamin je čitao pesmu bez ovakvoga literarnoga sećanja. On je sve redukovao na »izjavu«, preko stigmatizovane moderne, što je najprikladnije opisati kao insceniranje estetičkog privida u znaku takve moderne. Ono što pesma uskraćuje čitaocu jeste udvojenost stava, pri čemu bi jedan postao horizontom drugoga. Ovo nije moguće čitati kao iskustvo moderniteta a da se u njemu-upisan-intertekst filigranski ne osvetli. Ali, mogućno ga je čitati očima prošlosti, u kojima se zrcali i modernitet. »Eternel« i »fugitif« kod Bodlera više ne označavaju, ne opisuju metafizičku opoziciju, već relaciju intertekstualiteta. Ovakvim intertekstualnim odnosom predstavljene prolažnosti na Večnost svoga antikiziranog opisa, postaje prolažnica metafora za »différance«, a tekst sam – objektom požude.

**Prevod s nemačkog:
Mirkana D. Stefanović**

DODATAK

Petrarka, *Kanconijer*, br. 63

1 Svrnuvši oči do nove mi boje
2 što ljudi smrti sjetiti se sili,
3 milost vas tače da uz pozdrav mili
4 držite srce na životu moje.

(Francesco Petrarka, *Kanconijer*, Zagreb – Dubrovnik 1974, prevod: Mate Maras)

** Petrarka, *Kanconijer*, br. 108

1 Aventuroso più d'altro terreno,
2 Ov' Amor vi già fermar le piante,
3 Ver me volgendo quelle luci sante,
4 Che fanno intorno a sé l'aere sereno:

5 Prima poria per tempo venir meno
6 Un' imagine salda di damante,
7 Che l'atto dolce non mi stia davante,
8 Del qual è memoria, e l' cor si pieno.

9 Né tante volte ti vedrò mai.
10 Ch'il non m'inchni a ricercar de l'orme
11 Che l'bel pié fece in quel cortese giro.

12 Ma se 'n cor valoroso Amor non dorme,
13 Prega, Sennuccio mio, quando 'l vedrai,
14 Di quache lagrimetta, o d'un sospiro.

1 O sretno tlo, kom drugo ravno nije.
2 gdje vidjeh Amor da ustavlja pete
3 okrećuć k meni one luči svete,
4 s kojih vedrina zrakom svud se sije,
5 zbog starenja bi mogla da se prije
6 i čvrsta slika dijamantina smete,
7 neg' pred sobom da nemam slatke krete
8 kijek i um i srce puno mi je.

9 i nikad neću vidjet te toliko
10 puta da ne bih, tražeć trag, ponika,
11 što ljkupim hodom stvor lijepa nogu.

12 Ako u srcu Amor ne spi vrijednu,
13 moli, Sennuccio, tog ljuvenog bog?
14 za neki uzdah il' za suzu jednu.

(Prevod: Mate Maras)

*** *Kanconijer* br. 109

1 Lasso, quante fiate Amor m'assale.
2 che fra la notte e'l dison più di mille.
3 tornò dovarder vidi le faville
4 che 'l foco del mio cor fanno immortale.

5 Ivi m'acqueto; et son condotto a tale.
6 ch'a nona, a vespro, a l'alba et a le squille
7 le trovo nel pensier tanto tranquille
8 che di null'altro mi rimembra ocale.

9 L'aura soave che dal chiaro viso
10 move col suon de le parole accorte
11 per far dolce sereno ovunque spirà.

12 quasi un spirto gentil di paradiso
13 sempre in quell'aere par che mi conforte.
14 si che 'l cor lasso altrove non respira.

1 Jao, kad god li udre Amor na me,
2 što stoput, dan i noć, mi znade panem
3 vraćam se onđe gdjeno iskra skoči
4 što besmrtnim mog srca čini plamen.

5 Smirini se tu pa u to stanju panem
6 da s podna, zoram, navečer, u noći
7 u mislima su sved mi one oči,
7 te snim i hajem samo njihov znamen.

9 Blag dašak s lica što joj jasna kreće
10 i zvukom rječi razložiti spješ
11 vedrinu slatku tvorec svud gdje diše

12 kao plemenit duh nebeske sreće
13 ko da me uvijek u tom zraku tješi.
14 pa sruje drugdje nema spokoj više.

(Prevod: Zvonimir Mrkonjić)

**** Dante, *Novi život*, XXVI

12 I ko da s lica njezina se kreće
13 duh jedan nježni što ga ljubav vodi,
14 i što: »Uzdisi« dušu stalno zove.

(Preveli: T. Maroević i M. Tomasović)

***** *Kanconijer* br. 110

1 Persequendomi Amor al luogo usato,
2 ristretto in guisa d'uom ch'aspetta guerra,
3 che si proveđe, e i passi intorno serra,
4 de' miei antichi pensier' mi stava armato.

5 Volsimi, et vidi un'ombra che da lato
6 stampava il sole, et riconobbi in terra
7 quella che, se 'l giudicio mio non erra,
8 era più degna d'immortale stato.

9 l' dicea fra mio cor: Perché paventi?
10 Ma non fu prima dentro il penser giunto
11 che i raggi, ov'lo strugo, eran presenti.

12 Come co'l balenar tona in un punto,
13 così fu' de' begli occhi lucenti
14 et d'un dolce saluto insieme aggiunto.

1 Pošto na stalno mjesto Amor bane,
2 ja, stisnut kao tko strepi od rata,
3 spremam zapriječiti prolaz sa svih vrata,
4 oružah se u stare misli zname.

5 Okrenuh se i vidjeh; sjen sa strane
6 silikaše sunce, spoznaj: sjenu hvata
7 na tlima ona, ako um mi shvata,
8 dostojnija što bje za vjećne dane.

9 U srcu veljeh: Što te bojiš tako?
10 Ali još prva misao u nj ne sade,
11 a već se zraka, što me tišti, nade.

12 Kao što sijevne i grmi u času,
13 tako iz lijepih oči svjetlo jako
14 s pozdravom slatkim zajedno me zasu

(Prevod Mate Maras)

***** Kanconijer br. 111

1 Gospa što srce nosi mi sred oči.

2 tamo gdje sâm sam, ljubav snatreć krasno,
3 sjedo, se kâza, a ja spram nje, časno,
4 pomaknuh čelo smjerno u bijedoći.

5 Netom je stanje mogla mi uočiti,
6 svoj blag mi lik pokâza tako jasno
7 da Jupitru bi mogla srdžbu lâšno
8 oduzeli i njegov bijes ukočiti.

9 Prestravih se, a ona dalje, zboreć,
10 prode, te tako riječ ne podnijeh njenu.
11 ni ljudki sjaj što očima joj vlada.

12 Sad grud toliko imam ispunjenu
13 slâšću, u misli onaj pozdrav tvoreć.
14 da bol ne čutim, nit čutjem otâda.

(Prevod Frano Čale)

***** Kanconijer, br. 90

5 i licem boja tuge njozi panu,
6 ne znam je l'zbilja il' je privid bio

(Prevod Kruno Quien)

***** Š. Bodler, Jedno prolaznici

1 Zaglušna je ulica urlala oko mene.
2 Visoka, tanka, u crnom sva, veličanstvo bola.
3 prošla je neka žena, a ruka joj ohola
4 pridižeš, njihâše kultove izvezene;

5 hitra, otmena, s nogom kao u kakva kipa.
6 A ja se napajah, u grču osobenjaka,
7 njenim okom, olovnim nebom olujnog znaka,
8 što zanosu blagost i smrtonosnu slast sipa.

9 Jedna munja... a zatim noć! Trenutna prelesti
10 s čijeg pogleda namah novim životom dišem.
11 zar ču te samo u večnosti ponovo sresti?

12 Drugde, daleko! Prekasno! Možda nikad više!
13 Jer ne znaš kuda ču, ne znam kuda si nestala.
14 ti koju mogah voleti, ti što si to znala!

(Sabrana dela Šarla Bodlera. Beograd 1979,
prevod: B. Radović)

blijedi svetac

dražen katunarić

TRITON

A B C D E F

G H I J K L M N O

P Q R S T

U V W X Y Z

a b c

d e f g h i j k l m n o

p q r s t u v

w x y z

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

RED STVARI

ČEKAO SAM na vađenje zuba
pokraj brkog čovjeka koji je
čekao na vađenje zuba, pokraj starca
i gospode koji su čekali na vađenje zuba
i sveudilj su novi pristizali i kucali na vrata
ne bi li izvadili Zub.
Čekajući tog popodneva da svatko od nas
otvor usta...,
moja baka je namještala sliku
starog jedrenjaka na moru

BLIJEDI SVETAC

HTIO BIH umocići svoje prste

u svetu vodu

gdje je netom kršteno dijete.

Hto bih poškropiti tom vodom

sve duše, prodane

koje mi se nadu iza leđa

s bodežom, kuburom

il sačmaricom

poškropiti ih prije nego što opale

trgnu pa zabodu,

prije nego što mi lapor mrene

izade za oči.

Sumnjam da ču time nešto popraviti
kao dobri biskup Reparatus, kao

svjetli Aissa.

Blagoslovit ću ih iz razloga savjesti,
da sperem svaku mrlju, madež

s bijedoće svoga lika.

SILAZAK U GRAD

PREDVEĆER su dvije žene
ah, dvije žene su predvećer
prebacile jedna drugoj
zmiju preko venecijanskog balkona
tanku zmijicu
i taj doživljaj je svakako upečatljiv
ljudima koji ubiru zmije prstima

ljudima koji ih iznose na javu
a i mladiću na istoj ulici,
dalje ispod balkona
koji podiže bijeli rupčić
ispao iz torbe jednoj kurvi.
O čemu se dogovoriše žene?
Što li je dobio onaj s bijelim rupcem?
Drskog li razvrata! Gotovo sam se i
umiješao, sišao
steponicama
u taj grad.

TIPASA

U MOZAIKU, iz mozaika
rastu prve tratinčice
polukružan
teatar me štit od vjetra
steponicama idu oni
najsočniji tragovi ljudski,
pregib nogu i stopala, vase
stabla doslovno rastu iz urušenih
apsida
sve je to postojalo,
i ne treba se čuditi sebi:
živahan hod poređ tolikih sarkofažića,
živahnha zmija.

SKOKOVI

ONA je tih godina sažaljevala
jednog običnog psa
a ti si mislio na njezine grudi
ona se bojala oca
a ti si vrtio privjesak sidra
ona se nikad nije predavala
Provvidnosti
a ti si volio razgrnuti zavjese
da obasaš tijelo
oh, kako je to bilo u duši
iskliznula ti je kao vrijeme
čim joj se razbolio vučjak