

Drugim očima: zagrebački talijanistički prilozi

Morana ČALE

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 17. 11. 2017.

O interpretativnim preobrazbama Danteove “diklice”

*“I’ mi son pargoletta bella e nova,
che son venuta per mostrare altrui
de le bellezze del loco ond’ io fui.*

*I’ fui del cielo, e tornerovvi ancora
per dar de la mia luce altrui diletto;
e chi mi vede e non se ne innamora
d’ amor non averà mai intelletto,
che non mi fu in piacer alcun disdetto
quando Natura mi chiese a Colui
che volle, donne, accompagnar mi a vui.*

*Ciascuna stella ne li occhi mi piove
del lume suo e de la sua vertute;
le mie bellezze sono al mondo nove,
però che di là su mi son venute:
le quai non posson esser canosciute
se non da canoscenza d’ omo in cui
Amor si metta per piacer altrui.”¹*

*Queste parole si leggon nel viso
d’ un’ angioletta che ci è apparita:
e io che per veder lei mirai fiso,
ne sono a rischio di perder la vita;
però ch’ io ricevetti tal ferita
da un ch’ io vidi dentro a li occhi sui,
ch’ i’ vo’ piangendo e non m’ acchetai pui.*

(Rime 34, u: Alighieri 1995: 115–116)²

Riječ “pargoletta” (“diklica” odnosno “djèvojičica”), tako opremljena umanjeničkim sufiksom, u cijelome se Danteovu opusu pojavljuje samo četiri puta: u početnome stihu prvoga i drugome stihu drugog od triju sastavaka što ih je Michele Barbi (prvi

[“Ja diklica sam lijepa i bez premca,
koja sam došla pokazat drugima
kakvih ljepota tamo gdje bjeh ima.

Bjeh u nebu, gdje opet moram doći
da blaženi se dive mojem sjaju; 5
ljubit me kad me vide neće moći
jedino oni što ljubav ne znaju,
jer sve krasote u mom biću traju
otkad me Narav od Onoga prima
da budem, gospe, druga vama svima. 10

Sve zvijezde mojim očima su dale
od svoga sjaja i svu snagu svoju;
ljepote takve još se nisu znale,
zato što s neba nose vrijednost moju:
neizmijerna je ljepota mi koju 15
spoznati može samo tko poima
Amora što se ljepotom doima.”

Te joj je riječi dalo čitat lice
kad pojavi se anđelčica mlada;
a ja jer gledah u nju netremice, 20
ostadoh skoro bez života sada:
jer takvu ranu mojem srcu zada
onaj kog vidjeh u njenim očima,
da plač mi uvijek ponovno počima.

(Rime XLII, prev. Frano Čale, u: Alighieri 1976a: 179)

put u Alighieri 1921) poredao u niz takozvanih rima za diklicu (“rime per la pargoletta”), koji tvore dvije balade (netom navedena “Ja diklica sam lijepa i bez premca” i “Jer vidiš da si mladahna i lijepa”, usp. Alighieri 1976a: 179 i 180) i sonet (“Tko li će igda pogledat bez straha”, usp. Alighieri 1976a: 181); u zaključnome stihu jedne od “kamenih rima”, “Dospjeh do časa gibanja planeta” pa dakle izvan spomenutoga ciklusa; i naposljetku u *Čistilištu* XXXI, 59 (dakako, izvan ciklusa, koji sada postaje predmet metatekstualne referencije sinegdohalnim spomenom motiva “pargoletta”, samo što tu riječ Kombol prevodi kao “djèvojičica”, usp. hrvatski prijevod *Čistilišta* XXXI,

¹ Preuzimam redakciju iz Continijeva izdanja *Rima*; u De Robertisovoj redakciji, ovaj stih glasi: “Amor si metta per piacer di lui” (što preuzima i Giuntino izdanje), dok se Contini pridržava Barbijeve redakcije.

² Redni brojevi nisu ujednačeni, pa tako balada u Barbijevu izdanju nosi oznaku LXXXVII, u De Robertisovu 22, a u Giuntinu 31 (usp. Alighieri 2014: 294).

58 u Alighieri 1976b: 359), gdje Beatrice, sastavljena od uspomena na lik što ga je slavio Danteov mladenački prozimetar *Novi život* i pokroviteljske odrješitosti opunomoćene novostečenom alegorijskom dimenzijom teologije, tu riječ izgovara u sklopu jedne od žestokih pokuda kojima se (pjesnički) uskrsla i božanski ovlaštena žena obraća onostranome hodočasniku da bi mu nametnula spasonosnu pokoru. Deminutivni oblik riječi pridonosi već izrazitoj semantičkoj malenkosti što je implicira imenica koja na talijanskome označava žensko dijete, ali nipošto nije razmjernan pozornosti koju joj posvećuje dantistika. Ako smijemo govoriti o učinku “dikličine” odnosno “djèvojčicine” maloljetnosti, koja se proteže na sastavke zajednički okrštene tom riječju – ne u svojstvu pukog odjeka činjenice da imenica “*pargoletta*” dvostruko označava osobu (odnosno stvar) koja podliježe paternalizaciji, nego prije po sili poopćenoga teleološkog obrasca na temelju kojega dantisti poimaju svaki odnos između pojedinih Danteovih sastavaka i cjeline opusa kojemu su sastavni dio³ – ne iznenađuje što se niz rima za diklicu rijetko razmatra kao relativno samostalan; naprotiv, dvije balade i sonet o kojima je riječ ustrajno se čitaju sa stajališta “strašnoga suda” što ga Beatrice izriče u Edenu, tj. u završnim pjevanjima *Čistilišta*, jer se on poistovjećuje s konačnim kritičkim sudom samoga Dantea. Poput fikcijskoga putnika po Čistilištu, koji je dužan poslušno primiti Beatricin militantni pravorijek ozakonjen s mjesta “gdje se može / što god se hoće” (*Pakao* III, 95–96 i V, 23–24), kao da i onoga tko tumači Danteove rime, i ne samo ciklus o diklici, isti neosporivi zakoni obvezuju da kriterije ideologije što ih uspostavlja “sveta [...] poema” (*Raj* XXIII, 62) primijeni na sve autorove tekstove koje spjev komentira implicitno ili izrijekom.⁴ Pjesme u kojima se “diklica” pojavljuje

prvi put, jednako kao i sve ostale, stoga se redovito privode dosljednosti navodno jednosmjernog razvoja Danteove poetike, pa i sami privremeni otkloni kao da pogoduju provedbi onoga što John Freccero naziva poetikom preobraćenja (usp. Freccero 1986). Proces etičko-religioznog i spoznajnog preobraćenja, koji treba da vrhunac dosegne kad se, u trenutku posvemašnje podudarnosti spoznaje i istine, spoje Dante lik koji je dopro do Božje nazočnosti i Dante pripovjedač spjeva, tako se dakle iz načela fikcijske potrage promeće u sveukupni znamen pjesničke i intelektualne putanje Dantea kao pisca. Zato bi presuda fikcijske Beatrice u *Komediji*, prokazujući lik “diklice/djèvojčice” na način po kojemu ga je lako pridružiti zlokobnoj Meduzi (usp. *Pakao* IX, 52), mucavoj i razrokoj ženi (usp. *Čistilište* XIX, 7–8), Kirki (usp. *Pakao* XXVI, 91) i ostalim “sirenama” (usp. *Čistilište* XIX, 19; XXXI, 45) u spjevu (usp. Freccero 1986: 129 i dalje; Mazzeo 1988; Scott 1991; Brugnolo 2014; Pinto 2015: 32, 55, 57), ujedno retrospektivno negativno vrednovala rime koje joj je posvetio pjesnik:

*Ben ti dovevi, per lo primo strale
de le cose fallaci, levar suso
di retro a me che non era più tale.
Non ti dovea gravar le penne in giuso
ad aspettar più colpo, o pargoletta
o altra novità con sì breve uso.*

Moro si, kad te prva strijela zgodi 55
varljivih stvari, letnut u visine
za mnom što već se toga oslobodih.
Ni djèvojčica ni druge taštine [novine]⁵ 58
kratkotrajne ti nisu smjele sviti
krila, da čekaš udarce još ine.

(*Čistilište* XXXI, 55–63)⁶

³ To načelo izrijekom usvaja Teodolinda Barolini u uvodnome tekstu u izdanju *Rima* koje je uredila (usp. Barolini 2009: 5), dok ga, doduše samo u vezi s komentarom *Rima*, osporava Furio Brugnolo (usp. Brugnolo 2010: 72–73). Začudo, pošto je ustvrdila kako u *Rimama* preteže funkcionalnost pripreme za budući spjev, Barolini prosvjeduje protiv zamisli Continijeva sljedbenika Michelangela Piconea, prema kojoj se pjesnički sastavci uključeni u druga dva “organska” i kronološki kasnija tekstualna sustava, *Novi život* i *Gozbu*, ne bi iz dvaju spomenutih krovnih djela smjeli izdvajati na temelju binarne distinkcije onoga što je “‘vani’ naprama ‘unutra’, okupljeno/organsko naprama fragment/neuklopljeno” (Barolini 2015: 859), pri čemu proučavatelji izrazito povlašćuju prvi član u svakome od parova. Problem hijerarhije među oprekama što ga navodi Barolini očito nije lako razriješiti na jednoznačan način, jer i sama italoamerička dantistkinja, u razmaku od svega nekoliko godina, taj binarni obrazac na jednome mjestu primjenjuje na *Rime* podređujući ih spjevu, a drugi put ga nastoji izokrenuti u korist “fragmenta”, s pravom (po mojemu mišljenju) prokazujući apokrifnu i fantazijsku hipostazu tobožnje “Danteove knjige kancana”, uz pomoć koje, na tragu De Robertisova izdanja *Rima* iz 2002. novija dantistika priželjkuje nadoknaditi “neuklopljenost” rima koje su ostale izvan dvaju prozimetara (usp. *ibid.* 92 i dalje).

⁴ Dok se u *Novom životu* i *Gozbi* jasno razgraničuje od stihova, autorski komentar se strukturalno integrira u tekst spjeva (usp. Jacomuzzi 1995: 231, koji se poziva na Mandeljštamov *Razgovor*

o Danteu). Budući da se autorefleksivno konstruira kao alegorija “teologa” (tj. alegorija u kojoj su, kao u Bibliji, istiniti i doslovni i preneseni smisao, dok je u pjesničkoj alegoriji istinit samo preneseni smisao, a doslovni smisao je izmišljen), diskurs *Komedije* pretpostavlja da se sudovi koji se u njoj iznose savršeno podudaraju s istinom te stoga navodi čitatelja da podrazumijeva kako za te sudove potpuno jamči empirijski autor. Posrijedi je dakako performativni učinak složenih legitimacijskih strategija koje čine potku teksta. O Danteovoj konstrukciji autorskog autoriteta usp. Ascoli 2008.

⁵ Kako u svojem komentaru navodi Chiavacci Leonardi, “većina kodeksa, pa tako i [nacionalno kritičko] izdanje iz 1921, ima *vanità* [‘taština’]. Petrocchi [kojemu Društvo Dante Alighieri dužnost priređivača *Komedije* dodjeljuje 1956] je vratio lekciju koja mu izgleda mjerodavnijom i sigurnijom. [Lekciji] *vanità* ([ispraznost u smislu] isprazna stvar) prednost pridaje bolji odnos prema sintagmi *cose fallaci* [‘varljive stvari’] koja prethodi i prema sintagmi *breve uso* (prolazan užitak [u Kombola: “kratkotrajne [stvari]”) koja slijedi, uz biblijsku referenciju “*vanitas vanitatum omnia vanitas*” (“ispraznost nad ispraznošću, sve je ispraznost”, Prop 1,2). Lekcija *novità* [‘novina, nova stvar’] u svakom se slučaju može prihvatiti u smislu ‘novo iskustvo’, koje privlači neiskusnog mladića. Još od starih komentatora, mnogi su pomislili kako izrazima *altra vanità* [‘druga isprazna stvar’, u Kombola: “druge taštine”] ili *novità* [‘novina’] Dante kani aludirati na nešto što nisu ljubavi koje predstavlja *pargoletta* [“diklica” u Čalinim prijeko-

Što je sve svojedobno propustio učiniti, “Danteu” se prigovara s “visine” (*Čistilište* XXXI, 56). Kako je, međutim, zemaljski Dante mogao uvis usmjeriti “krila” (stih 60; no u izvorniku ih označava sinegdoha “*penne*”, tj. ‘pera’) – svoje intelektualne snage, no i raznolikost načina na koje je pisao, služeći se, doslovno, raznim ‘perima’, budući da je težio, a teži i sad, pišući *Komediju*, iskušavati “novine”, koje je Beatrici s povlaštenoga stajališta pravovjernosti lako prokazati kao “taštine” – te nadići promjenjivo ljudsko stanje⁷ nižih predjela u kojima je te stihove napisao i u koje će se, uostalom, nužno vratiti? Nasuprot sklonosti dantista da se poistovjete s preuzetnom mudroču Beatrice-admirala i Minerve (usp. *Čistilište* XXX, 58 i 68),⁸

dima *Rima*, “djèvočica” u Kombolovu prijevodu *Čistilišta*], to jest na druge ljudske strasti, kao što je strast prema slavi ili prema filozofiji” (komentar uz *Čistilište* XXXI, 60 u Alighieri 1991: 687–688). Kombol prevodi “taštine”, kako je nalagalo talijansko nacionalno izdanje *Komedije* prije Petrocchijeve intervencije. Napominjem da sveske novoga kritičkog izdanja od 2015. objavljuju Centro Pio Rajna i nakladnik Salerno u Rimu.

⁶ “Važnost *nove stvari* [usp. ‘*cosa nova*’, *Čistilište* X, 94; u Kombolovu prijevodu u genitivu jednine: ‘stvari [...] nove’] u *Čistilištu* potpuno opravdava Petrocchijev izbor da u 60. stihu XXXI. pjevanja *Čistilišta* ponovno uspostavi lekciju ‘*novità*’ [‘novine’] i njome zamijeni ‘*vanità*’ [‘taštine’] [...]. U tako formuliranome Beatricinu prijekoru odzvanja putovanje života, ‘vid’ u koji se ‘novi predmet [...] udjenu’ [*Raj* XXIX, 80 i 79, Marasov prijevod], i podsjeća nas da je za hodočasnika *nova stvar* upravo ona, Beatrice. [...] *Novina* je vremenski način – način duboko prožet Augustinom – da se kaže *taština*” itd. (Barolini 2003: 147). Dva mjesta u spjevu koja Barolini spominje (*Čistilište* X, 94 i *Raj* XXIX, 80 i 79), povezujući ih s gore navedenim dijelom iz *Čistilišta* XXXI, pokazuju da je pojam novoga stran Bogu i anđelima, pa je prema tome izrazito obilježje ljudske vremenitosti. Naime, Bog sve vidi u kontinuiranoj i simultanoj suprisutnosti, a anđeli vide samo Boga, te dakle s njim znaju “istinu” (*Raj* XXIX, 83) u cjelini, dok ljudi imaju “pažnju podijeljenu” (*Raj* XXIX, 81), tj. vremenski dislociranu između pamćenja starih i iskustva novih stvari, zbog čega njihovom fragmentarnom i diskontinuiranom spoznajom vlada “ljubav za privid” (*Raj* XXIX, 87).

⁷ Čovjek je, naime, “odveć nestalno i prevrtljivo živo biće”, prema raspravi *O umijeću govorenja na pučkom jeziku*, I, ix, u prijevodu Vojmira Vinje (Alighieri 1976a: 442).

⁸ Iako se na tim mjestima opširno raščlanjuju Danteovi grijesi i griznja savjesti, u Beatricinu govoru, prema Dronkeovu mišljenju, ima nešto hotimično tajnovito i zaobilazno (usp. Dronke 1988: 79). Dok je Dronke sklon u “djèvočici” (tj. “diklici”, u izvorniku u oba slučaja: “*pargoletta*”) koju kudi Beatrice prepoznati upravo tri pjesnička sastavka “o diklici” ili “za diklicu” (usp. *ibid.*; takvo je rješenje već u 14. stoljeću ponudio tzv. *Ottimo commento*, usp. Sturm-Maddox 1987:120–121, a prihvata ga i Battistini 1997: 97), neki kritičari drže da se spomen toga motiva u *Čistilištu* prije odnosi na kamene rime za gospu Pietru, jer prizivaju posljednji, 72. stih kancone “Dospjeh do časa gibanja planeta”: “bude li srce u diklice mramor” (usp. Durling i Martinez 1990: 5; Veglia 2010: 138); drugi pak, poput Martija i Hollandera, smatraju da “*pargoletta*” u Beatricinom prijekoru obuhvaća cio raspon doživljaja vezanih za stranputicu kojom je Dante lutao prije *Komedije*, od autobiografskih zgoda sa stvaram ženama, do alegorija kojima se vrijednosno izjednačavaju “diklica / djèvočica”, “kamena gospa”, plemenita gospa tješiteljica iz *Novog života* i Filozofija (usp. Sturm-Maddox 1987: 121). Sama Sturm-Maddox slaže se s ovim posljednjim mišljenjem, ali ipak naglašava da je spomen motiva književno-poeitičke, a ne povijesno-autobiografske naravi (usp. *ibid.* 126).

nije zgorega podsjetiti kako Angelo Jacomuzzi upozorava čitatelje da valja razlikovati “*Rime* prije i *Rime* poslije *Komedije*”:

[...] pa neće biti moguće [...] tekst spjeva, na mjestima gdje ima odjeka, citata ili spomena, tumačiti, kao što se često zbiva, u svjetlu prethodnih tekstova; jednako tako ni nekritički se služiti tekstem spjeva kao da on autentično tumači što je stariji tekst namjeravao reći i značiti, po osi kontinuiteta i razvoja. Umjesto toga, bit će potrebno uvidjeti izmjene perspektive i jezika što ih nastanak *Komedije* određuje i znači u ukupnoj putanji životopisa i djela, za koje znamo da su ga, još prije spjeva, obilježili neizvjesnosti i zaokreti što ih otkrivaju sami hermeneutički prepravci koje nam pruža autor, tumač i alegorizator samoga sebe. (Jacomuzzi 1995: 232)

Sam Dante kao “tumač i alegorizator samoga sebe” zapisuje – osobito u *Rimama* – kako je zastrašnjavao, zapadao u protuslovlja i predomišljao se, ali time prije svega eksperimentalno umnožava smislove svojega pisma. Makar koliko se ustrajno trsio da pronađe ili izumi univerzalnu mjeru koja bi bila kadra ujediniti kolebljive ili dispartatne pojave i poslužiti kao čvrsta okosnica nepostojanome i promjenljivom ljudskom svijetu⁹ – učinkovit zajednički jezik, “novo sunce”,¹⁰ vrhovni smisao, Boga, “ljubav što giba Sunce i sve zvijezde” (*Raj* XXXIII, 145), što su listom sinonimi za stožerni pojam te kojima jednaku vrijednost pridaje pronicavo Sollersovo tumačenje *Komedije* (usp. Sollers 1968) – Dante svejedno ne uspostavlja, barem što se tiče *Rima*, a na veliku žalost mnogih egzegeta, neprijeporno uporište koje bi moglo preuzeti funkciju da odlučuje koji je “pravi” vrijednosni ili istinosni položaj pojedinih dijelova opusa u okviru nekoga konačnog suda što bi ga o njegovoj ukupnosti utvrdio sam autor. Naprotiv, potraga za jedinstvenim pravilom koju sebi zadaje upravo je, prema Sollersu, pokazatelj unutarnje cirkularnosti Danteova kretanja između dvaju mitskih polova: onostrani putnik, naime, luta između žudnje za vrhunskim identitetom – podudarnošću označitelja i označenoga u trenutnome događaju kojim “prizor novi” (*Raj* XXXIII, 136), tj. vizija Boga, poprimi oblik bljeska koji ošine um (usp. *Raj* XXXIII, 140–141) – i nestanka “savršenog” (*Raj* XXXIII, 105) u kaotičnoj šumi tamnih smislova s početka spjeva;¹¹ između Istoga (iskona i kraja, posvećmašnje prozirnosti, označitelju postojano primjerenog označenog) i Drugoga (nezaustavljiva gibanja, mijene

⁹ O nezaustavljivoj promjeni jezika, običaja i ruha u pojedinih naroda, kao i o različitoj naravi promjena u međusobno udaljenih naroda, usp. *O umijeću govorenja...*, I, ix u Alighieri 1976a: 442–443.

¹⁰ Metafora se odnosi na novi, pučki jezik kulture, kojim će se moći obrazovati oni kojima “staro sunce [...] ne svijetli”, tj. koji ne znaju latinski (*Gozba*, prev. Pavao Pavličić, u Alighieri 1976a: 285).

¹¹ U izvorniku *Raja* XXXIII, 105, sve što se nalazi izvan vizije božanske svjetlosti jest “*defettivo*”, manjkavo, suprotno njezinoj savršenosti.

koja umnožava značenje, posvemašnje neprozirnosti označitelja, radikalne drugosti pisma, pogibelji njegove nečitljivosti). Od svih mjesta gdje se tekst *Komedije* obraća čitatelju, Sollers kao znamen Danteova pisma izabire upravo stih na koji je Spitzer ukazao kao na jedini u spjevu kojim odzvanja stil putujućih zabavljača (usp. Spitzer 1955: 146–147): “Čuj novu igru, tko god ovo štije” (*Pakao* XXII, 118). Posrijedi je nova igra, nova partija ili uprizorenje koje počinje uvijek iznova.

Da je igra hirovitih ponovnih čitanja *Rima* – kojoj se ovdje podvrgava mali uzorak rima o diklici – u stanovitom smislu srodna igri vragova na koju se odnosi netom navedena apostrofa iz *Pakla*, potvrđuje prijekor, dostojan strogoga čuvara Čistilišta Katona, što ga Danteu, “svodnik[u]”¹² vlastitih čitatelja (pa ujedno i potonjima) upućuje Claudio Giunta, priređivač jednoga od novijih izdanja *Rima*:

[...] Dante snosi veliku krivnju što potiče na domišljata nagadanja: pun je nejasnih odlomaka, simbola, tajnovitih aluzija, kriptograma koji čekaju da ih netko pronikne i razriješi. *Komedija* je za tu vrstu lova, zna se, idealno lovište. No i neke Danteove pjesme jesu ili izgledaju kao da jesu zagonetke, pa proučavatelji s njima tako i postupaju. [...] Odatle činjenica da su brojni prilozi o *Rimama* tekstovi koji zapravo više pripadaju enigmistici negoli povijesti književnosti. A enigmistika uvijek na koncu proizvede nove zagonetke, ili rješennja dublja ili istinitija od starih zagonetaka: pa stoga još tekstova, priopćenja na znanstvenim skupovima, diplomskih ili doktorskih radova... (Giunta 2009)

Pravedno im očitanoj bukvi Dante i Sollers bi možda odvratili da odgovornost što “enigmistika uvijek na koncu proizvede nove zagonetke” ne treba svaljivati na njih ni na *Rime* (a u našem slučaju još manje na diklicu), nego na nesmiljenoga “diktatora”,¹³ Ljubav, koju je francuski pisac poistovjetio s jezikom; priznali bi da “[novine] / kratkotrajne” (*Čistilište* XXXI, 58–59), na koje se u Edenu okomila Beatrice, koju pak ovdje oponaša Giunta, možda jesu “taštine” u nadvremenskome kontekstu i u očima anđela kao dionika Božjega uma, ali bi ustvrdili i da je interakcija s tekstovima za ljudski um – a Danteov ne traži drugo do da drugome bude “ko primjer” (sonet “Tko li će igda pogledat bez straha”, stih 7, Alighieri: 1976a: 181) – tajna i vječito obnovljiv izazov, zbog čega i novina ranoga Danteova prozimetra *Novi život* i dalje

živi uvijek novim životom. Zbog te obnovljivosti novina *Novoga života* (*Vita Nova*) istodobno i jest i nije istovjetna novini kojom “prizor novi” (“*vista nova*”, *Raj* XXXIII, 136) zaključuje cijeli opus, ili novini koja novom čini “novu igru” (*Pakao* XXII, 118) vragova u paklenskoj jaruzi podmitljivaca i varalica, ili novini kojom se hvali “diklica [...] lijepa i bez premca” (balada “Ja diklica sam lijepa i bez premca”, stih 1, u Alighieri 1976a: 179);¹⁴ ili, u krajnjem izvodu, novini što ishodi iz “gomile uglavnom uzaludnih studija, ili zato što su uzaludno repetitivne, ili zato što se posvećuju irelevantnim pitanjima, ili jednostavno zato što su previše loše da čemu služe” (tako Giunta 2009 valjda razrađuje Beatricinu sintagmu “[novine] / kratkotrajne”), poglavito kad se te studije neodgovorno bave izoliranim “tekstom ili stihom”, pa su zato također “kratkotrajne” naravi, ne mareći za dužnost da “čemu služe”, tj. da služe ozbiljnoj disciplini “povijesti književnosti” (*ibid.*) tako da u nju uklope, na primjer, dosljednu “poetiku preobraćenja” po Freccerovu modelu (usp. Freccero 1986), samo pritom pomno pazeći da je ne obrate u poetiku obrata.

Niz rima o diklici zoran je “primjer” (“Tko li će igda pogledat bez straha”, stih 7, Alighieri: 1976a: 181) Danteove “velike krivnje” što čitatelju predlaže da prigrlji “disciplinu”¹⁵ drukčiju nego li priželjkuje Giunta, počevši već od kriterija po kojemu se spomenute rime razgraničuju naprama ostalima. Kako smo već nagovijestili, riječ “diklica” (*pargoletta*) spona je između dotičnih triju sastavaka i tzv. kamenih rima (*rime petrose*), no sintagmatski se pojavljuje samo u jednoj od njih (“Dospjeh do časa gibanja planeta”, Alighieri 1976a: 196). Nadovezuju li se dva ciklusa jedan na drugi predmet je prijepora između tumača koji ističu da dva niza dijele motive izostale ljubavne uzajamnosti, nježne dobi ljubljene žene (usp. Jacomuzzi 1995: 238 i dalje; Ferrucci 2001: 85; Pinto 2011: 77), kao i spomen svojstva po kojemu je nalik na Meduzu (usp. npr. Sarteschi 2004: 327; Fenzi 2002), te drugih koji, s raznolikim obrazloženjima, niječu da između dvaju ciklusa postoji bilo kakav kontinuitet, a pozivaju se na izrazitu različitost u pogledu stila (pretežito “slatkog” ili “mekog” u pjesmama o diklici, nasuprot programatskoj “oporosti”¹⁶

¹⁴ U izvorniku: “*T mi son pargoletta bella e nova*” (istaknula M. Č.).

¹⁵ Mislim na značenje koje talijanskoj riječi *disciplina* pridaje *Gozba* IV, VII (u Pavličićevu prijevodu: “pouke”, usp. Alighieri 1976a: 377), kako je objašnjava Fernando Salsano u članku o natuknici *disciplina* u *ED*: podrediti se “disciplini” u tome smislu za Dantea znači ponašati se kao učenik (“*discepolo*”) i slijediti “učitelja” (*ibid.*), živjeti poput učitelja, jer “u čovjeka je življenje upotreba razuma” (Alighieri 1976a: 376). Stoga, u neku ruku, čitati (*Rime*) Dantea Alighierija može od njegovih učenika zahtijevati da se ugledaju na njegovu “veliku krivnju”.

¹⁶ U *O umijeću govorenja na pučkom jeziku* Dante izričito razlikuje “slatki” stil (“*dolce*”) i “opori” ili “grubi” stil (“*aspro*”). Usp. Alighieri 1976a: 431–476.

¹² Tom riječju (u izvorniku: “*galeotto*”) Francesca iz Riminija pred Danteom naziva (erotsku) ljubavnu književnost i njezina autora, pripisujući im krivnju za preljub što ga je počinila s Paolom: “Svodnik je knjiga i njen pisac bio” (*Pakao* V, 137).

¹³ Kad, naime, Danteov lik objašnjava pokajničkoj duši pjesnika Bonagiunte iz Luke zašto je Danteovo pjesništvo slatkog novog stila nadmoćno sastavcima sicilijanskih i toskanskih prethodnika, u izvorniku doslovno kaže kako njegovo nadahnuće zapisuje ono što mu ljubav ‘diktira’ (“*detta*”). U Kombolovu prijevodu: “A ja ću: ‘Kad u meni ljubav gori, / ja pamtim, zatim dajem riječma krila / onom što ona iznutra mi zbori’” (*Čistilište* XXIV, 52–54).

ili “grubosti” kamenih rima)¹⁷ i registra (osrednji registar dviju balada ciklusa o diklici obilježava uočljiva učestalost deminutivnih alteracija ženskih imenica po ugledu na Cavalcantija, dok su dvije kancone kojima počinje i završava skupina kamenih pjesama visokog registra).¹⁸ Na popisu koji navode zagovaratelji teze o kontinuitetu između pjesama o diklici i pjesama o gospi Pietri, međutim, drugi motivski i stilski čimbenici odnos dviju skupina čine zamršenijim, jer stvaraju nove spletove ogranaka: dikličinoj ravnodušnosti (barem u drugoj baladi i u sonetu) sukladne su “Ljubavne one slatke rime, koje” (kancona uvrštena u IV. raspravu *Gozbe*, usp. Alighieri 1976a: 357–361) i srodna joj kancona “Pošto me Amor posve ostavio” (Alighieri 1976a: 171–175), koje razmatraju održivost plemenitosti odnosno dražesti bez udjela Ljubavi / Amora (usp. Jacomuzzi 1995: 242). S druge strane, motiv Ljubavi kao nezaobilaznog uvjeta kreposti i uopće funkcioniranja svemira, baštinjen od Ovidija i Andrije Kapelana (usp. *ibid.* 243), koji balada “Ja diklica sam lijepa i bez premca” dijeli s kanconom “Gospe, što znate duh ljubavi prave” i sa sonetom “Tako se mila i čestita kaže” (oboje u *Novome životu*, Alighieri 1976a: 88–90 i 104), kao da zadržava sponu između balade o diklici i ljubavi prema Beatrici posvećenoga *Novoga života*. Tu sponu pak raskida sastavnica Ljubavi koja je toliko strahovita da lirskome *ja* prijeti smrću, a u baladi o diklici prisutna je jednako koliko i u kanconama “Amore, kojem moć s nebesa stiže” i “Osjećam snagu Amorove vlasti” (Alighieri 1976a: 182–184 i 185–188) te u kanconi “Amore, buduć moram bol iskalit” (Alighieri 1976a: 224–226). Kao što se u drugoj baladi ciklusa, “Jer vidiš da si mlađahna i lijepa” (*ibid.* 180), okrutnost zamjera diklici, i u baladi “Vi koji znate o Amoru zborit” jednako se predbacuje oholoj gospi, koju pak s “plemenitom gospojom” što je Dantea tješila nakon Beatricine smrti (usp. *Novi život* XXXV, Alighieri 1976a: 115 i dalje) naknadno poistovjećuje i kao alegoriju Filozofije prikazuje autorski komentar (usp. *Gozba* III, IX i III, xv, *ibid.* 340–342 i 353–356) uz drugu kanconu *Gozbe*, “Ta ljubav što mi u mislima zbori” (usp. *ibid.* 318–320). Ta presjecišta tvore rešetku uzajamnih uputa¹⁹ koja osujećuje napore da se spomenuti ciklusi uistinu razluče kako međusobno, tako i od svih ostalih rima, kao i da se točno rekonstruira iskustveni tijek na koji se rime navodno odnose. Ako su ljubav prema diklici ili ljubav prema Pietri autobiografske zgrade, je li po-

srijedi strast prema jed-noj te istoj zbiljskoj djevojci? Ili prema dvjema, ili možda više djevojaka, kako hoće Ferrucci, koji, navodeći svjedočanstva autorova sina Pietra Alighierija i Boccaccia o Danteovoj slabosti prema ženskim čarima, pisca čak sumnjiči za pedofiliju (usp. Ferrucci 2001: 86; Brugnolo 2014: 76–77)? Kad bi diklica bila jedna jedina mlada žena, zašto bi se jednom predstavljala potpuno svjesnom da u lirskome subjektu pobuđuje ljubav, a drugi put ljubavi posve nevičnom? Ako je pak istovjetna plemenitoj gospoји zaodjevenoj alegorijom Filozofije (usp. npr. Foster i Boyde 1967: 187)²⁰ koju joj dodjeljuje palinodija u *Gozbi*, kako to da drugdje (tj. prije nego što je, u spjevu, nadvlada Teologija) može okamenjivati i djelovati razorno, pa se štovije, još prije *Komedije*, i sroditi s prikazom “mucav[e]” i “razrok[e]” (*Čistilište* XIX,7–8; usp. Caligiure 2004; Palma 2004) ženske spodobе koja se Danteovu liku ukazuje u snu, ili s Meduzom, kad su one prikladnije zastupati požudu, ili lažna materijalna dobra,²¹ ili bar umjetničke oblike nadahnute isključivo putenom osjetilnošću (usp. Ciccuto 2004)? U ime čega bi je onda u Zemaljskome Raju osuđivala Beatrice? Otkako je Contini odbacio pokušaje da se utvrdi kome u autorovu životopisu odgovaraju pojedine Danteove žene²² (ali ne i uvjerenje da one potječu iz autorovih osobnih doživljaja, koje i dalje preživljava u kompromisnoj formuli “autobiografski alegorizam”, Ferrucci 2001: 88), što je alegorijska narav diklice, bila ona istovjetna ili ne Pietri, ostaje otvoreno pitanje na koje nije lako odgovoriti, nadasve zato što dikličinu moguću alegoričnost autor ne objašnjava izrijekom, kao što čini u pogledu plemenite gospoје-Filozofije. Noviji čitatelji opovrgavaju alegorijska tumačenja samoga ciklusa o diklici, osim ako izravno ne ovise o Beatricinoj pokudi u *Čistilištu* XXXI, 55–60, koja “diklicu” (“djevčič[u]”) smješta u već spominjani lanac simboličnih figura raskalašene osjetilnosti, ili među generička “lažna dobra” (*Čistilište* XXX, 131) u kojima bi se, u najbolju ruku, mogla razabrati “mrtva pjesma” (*Čistilište* I, 7) u širem smislu,²³ to jest, kako sugerira Ciccuto, umjetnost okamenjena zato što je ne oživljava ju “više duhovne stečevine” (Ciccuto 2004: 340).²⁴

²⁰ O tome usp. Vincenzo Pernicone, natuknica *I mi son pargoletta bella e nuova*, u *ED*.

²¹ U vezi sa simboličnim vrijednostima Meduze u raznim povijesnim komentarima usp. komentar Casini-Barbi uz *Pakao* IX, 61, u Alighieri 1938–1939.

²² Usp. Continijevu uvodnu bilješku o “*Io son venuto al punto de la rota*” (“Dospjeh do časa gibanja planeta”) u Alighieri 1995: 149.

²³ Sintagma “mrtva pjesma” (“*morta poes*”) u neposrednom se kontekstu zaziva Muzama i napose zaštitnici epike Kaliopi u proemiju *Čistilišta* odnosi na tekst prethodne, tematski pa stoga i stilski niže kantike, *Pakla*; ovdje tu kvalifikaciju hipotetično protežem na sve pjesništvo koje nije posvećeno moralno-eshatološkoj svrsi.

²⁴ Komentar Pietra Alighierija shvaća “djevčič[u]” (“*pargoletta*”) u *Čistilištu* XXXI, 59 kao (lirsku ljubavnu) poeziju, a Beatricinu osudu takve poezije objašnjava u duhu platonističke

¹⁷ Usp. Perniconeovu napomenu u Alighieri 1969: 480; Continijevu uvodnu bilješku uz “*I mi son pargoletta...*” (“Ja diklica sam...”) u Alighieri 1995: 113; usp. i Mario Pazzaglia, natuknica *Perché ti vedi giovinetta e bella*, u *ED*; Durling i Martinez 1990: 5.

¹⁸ Usp. Ignazio Baldelli, Raffaello Monterosso, natuknica *ballata*, u *ED*.

¹⁹ O mreži poveznica među spomenutim sastavcima, osim dotičnih natuknica u *ED* i raznih izdanja *Rima*, usp. npr. Fenzi 2012: 272.

Naposlijetku, ostave li se po strani podjednako pitanja povijesne identifikacije i bilo koje alegorizacijske pretpostavke, da bi se “diklica” u tako nazvanoj skupini rima shvatila kao figura koja jednostavno služi teorijsko-poetičkome prijedoru o pojmu ljubavi između Dantea i Cavalcantija,²⁵ ponovno se suočavamo s učincima “velike krivnje” kojom Dantea tereti Claudio Giunta, utoliko što se Danteove rime s Cavalcantijevim pečatom nipošto ne trude raspršiti nejasnoću koja obavlja doktrinarnu polemiku, nego naprotiv tumače potiču na daljnje uzlete mašte.²⁶

Vratimo li se Continijevim uvidima, nije naodmet odvučeni posljedice njegove teze kako “u upotrebi diklice po svoj prilici valja vidjeti naprosto leksičku preferenciju” (bilješka u Alighieri 1995: 113), teze koja čitanje ciklusa nastoji osloboditi hermeneutičke nadogradnje bilo biografskoga bilo alegorijskoga kova te ga potaknuti da cijeni stilsko-formalnu kombinaciju – pa implicitno i neku vrstu autoreferencijalnog preispitivanja Danteove tekstualnosti – blisku “atematizmu”²⁷ što ga je Contini nazro u kamenim rimama. Kritičar, doduše, ne savjetuje da se jednako divljenje kakvo pobuđuje tehnički eksperimentalizam svojstven “drugome *trobar clus*” (Contini, uvodna bilješka uz “*To son venuto...*”, u Alighieri 1995: 149) “gruboga” ciklusa o gospi Pietri ukaže i skupini posvećenoj diklici, koji Contini vidi kao “trenutak poetičkog ‘prijelaza’” (Contini 1995: LXV). “Tako se ‘Ja diklica sam’ promeće u trijumfalnu prozopopeju gospe”, kaže Contini (uvodna bilješka uz “*I mi son pargoletta...*”, u Alighieri 1995: 113), prije nego što će osporiti “nečiju” zamisao kako je “umjesno alegorijsko tumačenje

tradicije. Budući da taj smisao ne može obuhvaćati poeziju *Komedije*, treba pretpostaviti da je Pietro zastupao mišljenje koje sada iznosi Ciccutto.

²⁵ Jezgrovito pa stoga i površno rečeno, razlog je pjesničkog i svjetonazorskog razlaza između dvojice stilnovista Danteova kršćansko-platonistička koncepcija ljubavi, na temelju koje u *Novom životu* oblikuje pomirbeni stil bezinteresne pohvale gospi, nasuprot predodžbi ljubavi kao strasti, melankolije, borbe i gotovo fiziologije, kakvu promiče Cavalcanti, nesklon sakralizaciji predmeta ljubavi.

²⁶ Postupke po kojima se Kayju čini da Dante “iznova potpada” pod utjecaj svojega “prvog prijatelja”, kako Cavalcantija naziva u *Novom životu* XXIV i XXV (usp. Alighieri 1976a: 101 i 104), ili da barem odaje znak dvojakog stava prema njemu (usp. Kay 2013: 73 i 92), Fenzi naprotiv, argumentima začinjjenima misticizmom i usmjerenima prema više ideološkim negoli književnim pitanjima, tumači kao neku vrstu neoplatoničkog uzvratu kojim Dante pobjedonosno prevladava Cavalcantija i njegovu “grubu fizičko-medicinsku analizu fenomena ljubavi” (Fenzi 2012: 295). Budući da ovdje ne možemo zalaziti u opsežnu literaturu o stvarnim ili konstruiranim napetostima između dvojice pjesnika, upućujem samo na poglavlje “Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): *Inferno* 5 in Its Lyric and Autobiographical Context”, opremljeno kritičkim pregledom nedavnih priloga, u Barolini 2006: 70–101; zatim, Malato 2004; Ghetti 2010.

²⁷ Usp. uvodnu bilješku uz “*To son venuto...*” (“Dospjeh do časa gibanja planeta”): “[...] (duboko u duši, svaki je stilist atematičan) [...]” (u Alighieri 1995: 150). U uvodnoj bilješci uz “*I mi son pargoletta...*” (“Ja diklica sam...”), Contini govori o “apstraktnom sadržaju” balade (*ibid.* 113).

prema kojemu bi diklica bila Retorika” (*ibid.* 113–114). Pa ipak, to danas odbačeno Federzonijevo tumačenje iznijelo je, uz ne tako neumjestan prosvjed protiv progona alegorijskog čitanja, i opravdanu primjedbu u vezi s prirodom spomenute “prozopopeje”:

Ukinimo alegorijski smisao pa ćemo onda morati ustvrditi i da Dante kaže kako je Bog to stvorenje htio pridružiti drugim ženama, što za Beatrice ili neku drugu nipošto nije bilo važno izraziti, jer može značiti samo nešto suvišno, to jest da ju je Bog htio staviti na svijet među druge žene. Morat ćemo mu pripisati i da veli kako njezine ljepote može spoznati samo onaj tko ih proučava da bi ugodio nekome drugom, a čini mi se da ta misao zapravo nije nikakva misao [...].²⁸ No iznad svega, morat ćemo odustati od pokušaja da razumijemo kako je ideje sadržane u prvim dvjema stancama [balade “Ja diklica sam...”] pročitao vidjevši Božicu što mu se ukazala [...]. Mislim i da se ne može smatrati kako je tu glagol *čitati* upotrijebio slučajno; dapače, mislim da je Dante idejom čitanja htio i nastojao da svatko uoči pravi smisao te njegove vješte alegorije. (Federzoni 1905: 12)

Iako samo po sebi ne razotkriva, kako je htio Federzoni, alegorijski smisao što ga je kritičar smiono dodijelio “diklici”, upozorenje na “ideju čitanja” svakako ističe važan aspekt prozopopeje koja dominira baladom: kad “diklica” predstavlja samu sebe, na prvi se pogled čini da na pozornici pjesme nastupa ženski lik koji govori, ali tu tlapnju zatim raspršuje 18. stih (“Te joj je riječi dalo čitat lice”), gdje se kaže kako se prividna pojava njezine dramsko-lirske osobe *doslovno* sastoji od grafičkih znakova koji se nadaju čitanju “drugima” (stih 2) odnosno “vama svima” (stih 10; prema Continijevoj redakciji, u izvorniku oba puta stoji ista riječ, *altrui*). Čudno je što Federzoni ističe glagol ‘čitati’, ali se ne usredotočuje na njegovo doslovno značenje, nego ga uzima metaforički, razumijevajući ga kao ‘jasno uviđati’, ‘prozreti alegoriju’: kad se te “riječi” pročitaju u pogledu ženskoga lika, prema Federzoniju, navodno se odmah može shvatiti da je njezin alegorijski identitet Retorika. Glagol ‘čitati’ naglašava, također zanemarujući doslovno značenje u korist metaforizacije, samo u okviru posve drukčijeg tumačenja, i nedavni rad Tristana Kayja (usp. Kay 2013: 80). Kay napominje kako su sedamnaest stihova upravnoga govora prethodna čitanja (osim Federzonijeva, koje mu promiče) razumijevala kao da ih usmeno izgovara diklica, dok ih zapravo, prema njegovu mišljenju, u oči ženske figure samovoljno projicira lirsko *ja* toliko načeto “lirskom patologijom” svoje želje da, u zabludi, zavodničku diklicu zaodijeva atributima koji, pretpostavlja se, pristaju jedino Beatrici. U tom slučaju, lažna narav “diklice”

²⁸ Dakako, misao je isprazna, jer ju je proizvela Federzonijeva gramatički prihvatljiva, ali logički upitna parafraza 17. stiha: “*per piacer altrui*” doista se može shvatiti kao implicitna namjerna rečenica, u kojoj je *piacer* glagol (‘svidjeti se, ugoditi’), a ne imenica (‘ljepota’) kao za većinu komentara.

kao pričina anđeoske djevojke i ishoda Danteove pogrešne procjene primjerenije bi se slagala s prijekorom koji Danteu Beatrice upućuje u *Čistilištu*; samo što u tom slučaju i sama mogućnost da prikaz zastire pravu prirodu prikazane stvari, kako nagoviješta takvo čitanje balade “Ja diklica sam...”, nužno zahvaća i Beatricine značajke. Za Kayja bi, dakle, izraz “Te [...] riječi” (*Queste parole*, stih 18) metaforički naznačivao da se lirsko *ja* vara kad “čita” mladu ženu, zamjenjujući je utvarom vlastitoga uma. No, vodimo li računa o doslovnosti, osamnaesti stih (“Te joj je riječi dalo čitat lice”; u izvorniku: “*Queste parole si leggono nel viso*”) ne kazuje da je subjekt čitanja lirski subjekt (a još manje Dante); riječi pod navodnicima – pa stoga i segment koji se osobito pomno razmatra unutar balade – uistinu se, takve kakve jesu, daju čitati uvijek i bilo kome od nas, uključujući i Kayja. Prije nego što bi se mogle pripisati nekome liku pjesme, ili alegoriji koju on predstavlja, ili bujnoj mašti lirskoga subjekta koji, zaboravljajući na razum, strastveno izmišlja smisao pojave koja mu se ukazuje, te su riječi riječi napisanoga teksta: same balade²⁹ (koja se, zahvaljujući paradoksu jezika od kojega se sastoji, proteže onkraj prozopopeje same sebe u užem smislu, tj. tropa kojim sebe predstavlja kao “diklicu”). Tezu da se riječ “diklica” odnosi na pjesnički sastavak (pa ovdje odgovara sastavku koja tu riječ sadrži) može potkrijepiti barem – da se ograničimo na jedan jedini primjer među Danteovim lirskim tekstovima o kojima se govori, ili koji o sebi govore, kao o ženama – slučaj naoko druge “diklice” (ovaj put u izvorniku “*pulzella*”, što Čale s razlogom prevodi jednako kao i “*paragoletta*”, usp. Alighieri 1976a: 195) koja se nedvosmisleno odnosi na pjesmu što je Dante šalje gosparu Brunettu (u sonetu “Messer Brunetto, ta diklica vita”, usp. *ibid.*); tu posljednju “diklicu”-tekst dantistika nikad nije točno identificirala, ali bi ona, prema Continijevoj hipotezi, mogla biti upravo balada “Ja diklica sam...” (usp. uvodnu bilješku u Alighieri

²⁹ Među eksplicitnim prethodnim slučajevima personificiranih sastavaka čiji diskurs poprma oblik prozopopeje u prvome licu treba istaknuti dvostruki sonet “*Se Lippo amico se’ tu che mi leggi*” (Pavličićev prijevod: “Ako s’ ti Lippo prijatelj što štije”, u Alighieri 1976a: 137; usp. Continijevu uvodnu bilješku uz taj sonet u Alighieri 1995: 20). Contini napominje da se personificira i sonet u “*Sonetto, se Meuccio l’è mostrato*” (Pavličićev prijevod: “Sonetu, kada Meuccio te nađe”, Alighieri 1976a: 150), samo što se on predstavlja kao sugovornik autorsko-lirskog *ja*, koji mu se obraća u drugom licu jednine, kao u nekoliko drugih *Rima* koje na Cavalcantijev način ustroj oprostaja (završne strofe, tzv. *congedo* ili *commiato*) primjenjuju na sastavak u cjelini, poput soneta “*Parole mie che per lo mondo siete*” (Čalin prijevod: “Riječi što vam svijetom zvuci lete”, u Alighieri 1976a: 176), apokrifne balade “*In abito di saggia messaggiera*” (Čalin prijevod: “U ruhu mudre glasnice ti sada”, *ibid.* 237) i sl. Pod ovdje postavljenim uvjetom da se “diklica” smatra personifikacijom balade, u tom se pogledu spomenuti par soneta može smatrati analognim paru balada u ciklusu za diklicu (koje u ovome radu uzimamo kao ženske dvojnice muških personifikacija soneta); naime, i prva od dviju balada također je subjekt upravnoga govora u prvome licu, dok drugu u drugom licu predstavlja lirsko *ja*.

1995: 146). Bilo bi uputno iznova pročitati njezine “riječi” (stih 18) – kako riječi prozopopeje njezina čitanja, tako i riječi koje se ne predstavljaju kao prozopopeja, ali su također sastavni dio balade, tj. upravo baladine riječi.

[“Ja diklica sam lijepa i bez premca,
koja sam došla pokazat drugima
kakvih ljepota tamo gdje bjeħ ima.

Stihovi 1–3. ‘Ja sam mala balada, a predstavljam se – činjenicom da me vi čitate, usp. stih 18 – kao vrlo mlada žena, iznova verbalno utjelovljujući figure svih žena koje je kodificirala lirika, a poglavito Beatrice. (Jesam li joj istovjetna, jesam li njezina dvojnica, ili možda suparnica? Ponavljam li je bezazleno, ili je podmuklo i himbeno oponašam? To nitko ne može s izvjesnošću reći na temelju onoga što se iz mene čita; štoviše, nitko ne može jamčiti kako sve što se čini da tvrdim sama o sebi, uključivši i izjavu iz sljedeće stance da sam natprirodnog podrijetla te da sam savršeno sigurna u svoje poslanje, nije prije učinak načina na koji me čitaju, negoli činjeničan podatak, budući da se “[t]e [moje] riječi” što mi je “dalo čitat lice”, kako veli stih 18, nalaze okružene navodnicima. Ja sam zapravo tekst, koji čitatelji ne mogu pojmiti do u antropomorfičnu obliku; no ja nemam ni uma ni volje, nemam ni iskrenih ni prijetvornih, ni očitih ni pritajenih namjera, pa moje smislove može konstruirati isključivo čitanje.) Dok mi jezik od kojega se sastojim, s jedne strane, nameće obrasce kojima se predstavljam, s druge mi dopušta da ustvrdim kako sam “bez premca” (u izvorniku: “*nova*”, stih 1) – ne samo mlada, jer taj epitet podrazumijevam imenujući se “diklicom” (“*paragoletta*”), nego i “nikad viđena, pa stoga takva da pobuđujem čuđenje”³⁰ “Ljepota[ma]” (stih 3) mjesta svoje izvorne postojbine, a ona je jezik: u četvrtome stihu poistovjetit ću ga s nebom, ali bi trebalo pobliže objasniti da je nebo s kojega potječem Venerino, nebo Retorike (usp. *Gozba*, II, 13, u Alighieri 1976a: 311), koja je nadređena lirskome pjesništvu. Tvrdim da se pojavljujem s točno određenom svrhom: da pokažem “drugima” (stih 12) – onome tko me čita – uzvišene divote jezika, koji ravna pjesništvom.’

Bjeħ u nebu, gdje opet moram doći
da blaženi se dive mojem sjaju;

5

Stihovi 4–5. ‘Smrtnim čitateljima (“drugima”, stih 2) čini se da me šalje Bog, no moja je putanja izrazito kružne naravi: nemam jednoznačnu poruku koju bih prenosila, ni zadaću koju bih obavila jednom zasnagom, nego mi je suđeno da se vratim na nebo, pošto zemaljskim primateljima omogućim da iskuse – pluralne – divote jezičnoga i književnog svemira što ih nadilazi.

³⁰ Tako razumijeva Giunta, prihvaćajući tumačenje Barbija i Perniconea odnosno De Robertisa, usp. Alighieri 2014: 298.

Te divote, kojih sam ja primjer, traju onkraj pojedinih susreta s povijesnim čitateljima i načina na koje me doživljavaju: one se ne troše, nego se obogaćuju interpretativnim priložima. Stoga ću se vratiti u transcendentni intertekstualni prostor i po njemu se dalje gibati pružajući užitak, koji se odgađa u beskonačnost, drugoj skupini natpovijesnih naslovljenika (što se u 5. stihu izvornika naznačuju istom riječju kao u 2. stihu, “*altrui*”, ponovno u srokovnom položaju) – Bogu, anđelima, blaženicima (kojima Čale prevodi znatno dvosmisleniju talijansku riječ). “Ja”, pojedinačna balada, preinačujem krajolik pjesničkih kodova.’

Ljubit me kad me vide neće moći
jedino oni što ljubav ne znaju

Stihovi 6–7. ‘Pristati da čita mene, književni tekst, pod specifičnim uvjetima moje literarnosti, to jest pod nevidljivim navodnicima koji me izdvajaju iz referencijalnog i praktičnog diskursa (navodnicima što ih grafički utjelovljuju vidljivi navodnici koji uokviruju ovu trenutnu prozopopeju mene same kao književnog teksta) neizbježno mora svatko tko želi razumjeti kako funkcionira jezik, ili kako riječi proizvode ono što se shvaća kao zbilja ili svijet.’³¹ Doživljaj takve zaljubljenosti u književni tekst, drugim riječima, raspoloživ je samo za one koje je tako ogodila njihova intelektualna plemenitost, koja također opisuje kružnu putanju, jer sposobnost da se spozna “ljubav” (stih 7) – a to je u mojem slučaju prije svega ljubav prema književnom tekstu – iziskuje svojevrsno prethodno znanje o njoj: zapostavi li se moja materijalna, vizualna površina teksta, da bi se nastojao dograbiti sadržaj stran ljubavi prema čitanju, gubi se prilika da se pronikne kako ljubav porađa samu sebe te zašto ljubljeni predmet ovisi o ljubavnim riječima.’

jer sve krasote u mom biću traju
otkad me Narav od Onoga prima
da budem, gospe, drúga vama svima. 10

Stihovi 8–10. ‘Da bi se dakle uvidjelo kakav je odnos između riječi i svijeta, treba naučiti književni tekst cijeniti kao ono što jest: kao stvar koja nije prirodna, a ipak je Priroda iziskuje i zahtijeva; dodatak Prirodi, koji joj ipak nije suvišan; element koji Prirodi nije potreban, ali ju je kadar obuhvatiti, udvojiti, nadići. Moj autor nije samo pojedinac koji me je napisao: kao što će u budućnosti objasniti njegov epski dvojniki, njegovo pismo pokorava se diktatu nečega višeg od sebe – Boga, Ljubavi, boga jezika i pisma (usp. *Čisti-lište XXIV*, 52–54).³² Ja nisam ništa i sve sam: stvorena kao još jedna pjesma da pravim društvo mnoštvu

žena-pjesama koje su postojale prije mene, istodobno obdarena svim njihovim vrlinama, a ipak naprama njima nisam tautologija.’

Sve zvijezde mojim očima su dale
od svoga sjaja i svu snagu svoju;
ljepote takve još se nisu znale,
zato što s neba nose vrijednost moju:

Stihovi 11–14. ‘Produbljujem razmatranje tih vrlina, koje se duguju prostorima i silama što nadmašuju moju pojedinačnost: moje oči – antropomorfna metafora sposobnosti mojega vizualnoga tekstualnog tijela da djeluje na čitateljev um, navodeći ga da konstruira moju dušu, to jest moj smisao, na temelju riječi od kojih se sastojim – stalno primaju odraze i poticaje od djelatnosti jezika i pjesništva; iako se čini da preuzimam potrošene motive i formule, moja svojstva su “nikad viđena, iznimna” (Giuntin komentar u Alighieri 2014: 300), jer pod vladavinom ljubavi-jezika nijedno ponavljanje ne proizvodi ishode istovjetne uzoru, zato što se ono, čim se dogodi, kosi s njegovom jedinstvenošću. Štoviše, upravo u vlastitome pravnom govoru kao prozopopeja, ističem i da su moje “ljepote” (stih 13) višestruke, i da su one, kao i ja sama, nesvodljivo nove – ili apsolutno moderne, kako bi rekao Rimbaud (usp. Rimbaud 1984: 152; o tome v. Brlek 2015: 208–235) – zbog toga što neprestano podliježem svim vrstama pokusa, za koje potpuna zasluga ne pripada nijednome pojedincu. Uvijek ću biti neviđena i uvijek ću iznenađivati i zato što, unatoč prividu, i jesam i nisam od ovoga svijeta; svijetu pokazujem svoje mnoštvene ljepote kao da su njegov dio, ali zapravo mu ne pripadam, premašujem ga, naprama njemu sam druga, a stolujem onkraj granice što ih tvore ovi navodnici.’

neizmijerna je ljepota mi koju 15
spoznati može samo tko poima
Amora što se ljepotom doima.”

Stihovi 15–18. ‘Pitanje spoznaje koja bi bila primjerena književnosti kao da opet nameće kružno gibanje: književnom tekstu pristup ima jedino onaj tko dopušta diktatu Drugoga – ljubavi-jezika-pisma – da ga preplavi kad se nađe pred ljepotom umjetne tvorevine koja bez njega ne bi mogla postati dijelom lirskoga pjesništva. Budući da se odvija kroz književnost, u ljubavi-jeziku ne može se sudjelovati ako se način na koji djeluje tekst (tj. na koji djelujem ja, balada-diklica, koja sam most između neba i zemlje) – način rada koji se čini mojim, ali kojim upravlja Ljubav – privodi spoznatljivosti ovoga svijeta (podsjetit ću da “ljepote takve još se nisu znale”, stih 13, pa su dakle u srži i uvijek nanovo nove) tako da se unaprijed odluči koji je identitet označenih stvari. Stoga valja biti osobito osjetljiv prema Drugome, ne samo prema Ljubavi kao sili koja se ne može svesti na djelokrug pojedinoga spoznajnog subjekta, nego upravo prema drugosti “drugi[h]” (stih 2) općenito. U svojem izvoro-

³¹ Posljednji se pojam iz izvornika (“*le mie bellezze sono al mondo nove*”, 13. stih) u Čalinu prijevodu podrazumijevaju (“ljepote takve još se [na svijetu] nisu znale”).

³² V. bilj. 13.

kao takva. Ako je onda “ja” uzorna sinegdoha svih čitatelja koji tekstu posvećuju dužnu pozornost (a na tu mogućnost, kao što ćemo u nastavku pokazati, upućuje 9. stih druge balade o diklici, “Jer vidiš da si mlađahna i lijepa”, te je izrijekom iskazuje završni sonet ciklusa, “Tko li će igda pogledat bez straha”, stihovi 5–11), svaki pojedini čitatelj podjednako bi se izlagao opasnosti da “osta[ne] skoro bez života sada” (stih 21) – samo što je pitanje bi li ostao bez svojega života ili bez života teksta. No što bi izazvalo takav gubitak? Uzalud bismo se pitali je li posrijedi samo hiperbola koja naznačuje snagu dojma pojačanoga zaprepaštenošću potresnom novinom³⁵ diklice-balade, što bi ga zbog vizije-čitanja doživio čitatelj, ili ozbiljna smrtna pogibelj kakva obilježava Cavalcantijevo naslijeđe; no u okviru zasebnoga teksta, svejedno je i dalje riječ o papirnatu životu, kao što je papirnat i samo “ja” koje očajava. Kako god bilo, nakon dvotočke koja zatvara ovaj slijed stihova, očekivali bismo objašnjenje koje bi raspršilo dvosmislenost.

jer takvu ranu mojem srcu zada
onaj kog vidjeh u njenim očima,
da plač mi uvijek ponovno počima.

Stihovi 22–24. “Ja” se bojalo da će ostati bez života – bez života kakvim “ja” uopće može živjeti u tekstu – ali se njegova bojazan ne ostvaruje, jer upravo doslovnost njegova tekstualnog života jamči da će preživjeti. Amor, strašni i ovdje neimenovani bog (“onaj”, u izvorniku “*un*”, stih 23), razmjenom pogleda između “diklice”-balade i “ja” (koje nije “ja” balade, ali je njezin dio) zadao mu je “ranu” (stih 22) koja će ga ostaviti u plaču i trajno uznemirena, dakle još uvijek na životu (na papiru). Sada se počinju ocrtavati razlozi zbog kojih “ja” osjeća tjeskobu u vezi s ranom koju mu je zadao “onaj”: u očima diklice, za koju se pretpostavlja da je tvorevina toga “ja” (ili je osoba s ljudskim odnosno ženskim referentom, ili lik, ili jednostavno niz “[tih] riječi”), “ja” vidi kako propada njegovo uvjerenje da se u njima može ogledati pronalazeći u njima ono što je mislilo da je u njih stavilo, kao i da može imobilizirati “život” teksta gledajući u njega “netremice” (stih 20). To što sada pokazuje “anđelčica” ne odgovara više, ili ne odgovara uopće, pigmalionskome radnom naumu koji je sebi postavilo *ja* što piše, a koji “ja” sada nastoji naknadno fiksirati, budući da u njezinim očima ne vidi svoj odraz. U njima, naprotiv, vidi “on[oga]” drugog, Amora ili

³⁵ Premda ističe da balada, koja navodno upotrebljava ženski glas na način nepoznat kako nasljeđu kontrasta i tencone, tako i vrsti *Frauenlied*, donosi “atipično retoričko rješenje” i “jednako izvoran sadržaj” (Giunta, uvodna bilješka uz “*I mi son...*”, u Alighieri 2014: 296), Claudio Giunta te aspekte sastavka ne povezuje s motivom novosti koji se u njemu pojavljuje dvaput (u 1. i 13. stihu), a koji se, kako se ovdje predlaže, čita kao autoreferencijalan; kritičar ih, naprotiv, smatra inovativnima zato što konvencionalni “lik” gospoje zamjenjuju ženskom “osobom” (*ibid.*), ali ne objašnjavaju razliku između spomenutih pojmova.

Ljubav, koji u njemu budi želju da posjeduje ono što nikad nije mogao posjedovati na isključiv način – smisao balade, koji je doslovno došao s drugog mjesta i kojemu je suđeno da krene drugamo, kamo ga vodi “onaj” drugi. Budući da navodni “pjesnik-protagonist” – tobožnji autor “diklice”, koji je neumitno, od trenutka kad ih je napisao, postao čitatelj njezinih “riječi”, jednak svima nama pred kojima se ona “pojavi[la]” – vidi da je “lice” (odnosno “oči”) balade zaposjela transcendentna sila pisma što izmiče njegovu nadzoru, izostanak mogućnosti da je prisvoji, ili razvlaštenost koju osjeća kao “ranu”, nije samo slučajna povreda autorske taštine: to je lom koji raskoljuje subjekt – subjekt koji piše ili koji čita, a koji, u svakom slučaju, teži da ima ljudski identitet i cjelovitost – čineći ga različitim od riječi koja ga predstavlja, “ja”, i tako ga primoravajući da se suoči ne s izgledima konačne smrti, nego upravo beskonačne smrti, smrti koja vječito traje. Znak “ja” sada je grob³⁶ onoga tko se u njemu htio prepoznati: pošto ga je na kraju balade ohola prozopopeja teksta odbacila (svodeći ga na “neku vrstu didaskalije autora-ljubavnika”, Giunta bilješka uz “*I mi son...*”, u Alighieri 2014: 295), udvojenog u osobu izgnanu iz lirskog sastavka i neko “ja” koje joj ne slični, štoviše, podvojenoga drugim “ja”, koje je “ja” samoga teksta, može se jedino i dalje neprestano jadati, a da nikad ne zadovolji želju na koju ga je naveo “onaj” što ga istiskuje i zamjenjuje. No napetost između lirsko-gramatičkog subjekta koji se tuži i njegove predviđene smrti nikad neće dovesti do tragičnog događaja, pa subjekt nije potrebno žaliti: sve su to same “riječi” koje se daju “čitati” (stih 18) na način da “pokaz[uju] drugima” (stih 2) “krasote” (stih 8) i “ljepote” (stih 13) tako nove da se na svijetu “još [...] nisu znale” (stih 13), a sve radi onoga “što se ljepotom doima” (stih 17).³⁷

Asimetrična spekularnost koja u “Ja diklica sam lijepa i bez premca” komplicira odnose lirskog *ja* prema samome sebi, između *ja* koje gleda (tj. “ja” u posljednjoj stanci) i *ja* koje se gleda (tj. “ja” diklice-

³⁶ U pogledu pojmova koji se odnose na nestanak subjekta u pismu/stivu, koje ovo metatekstualno tumačenje pridružuje motivima balade, upućujem samo na Derrida 1967: 100–101 i de Man 1979: 36 i dalje te *passim*.

³⁷ U skladu s tumačenjima koja ovlašćuju nedavni komentari, ovim posljednjim navodom razumijevam ‘zahvaljujući lijepome obličju diklice-balade’; međutim, način na koje se te riječi nadaju Federzonijevu čitanju (“njezine ljepote može upoznati samo onaj tko ih proučava da bi se svidio drugima”, Federzoni 1905: 12) pruža primjer kako ponavljanje istoga leksema (u izvorniku, osim u izdanjima De Robertisa i Giunta, “*altru*” u 2, 15. i 17. stihu), kojim diklica paradoksalno označava samu sebe (“*per piacer altru*” prije svega znači ‘putem / zbog ljepote nekoga drugog, putem nečije – tj. dikličine, tj. moje – ljepote’), proizvodi nezaustavljivu drugost, dovodeći čitatelja u napast da sintagmu, ovdje izdvojenu iz izvornoga konteksta, shvati drukčije, naprimjer: ‘kako se sviđi Amoru / Bogu / jeziku / pismu’; ‘iz čistog užitka u drugosti’; ‘da bi se drugima pružilo zadovoljstvo heterodoksnih čitanja’; ‘iz ljubavi prema književnim tekstovima koji nas navode da ih tumačimo iznova’ itd.

osoba koja bi imala volju) da iznevjeriš moju nadu – upravo moju nadu pojedinačnog čitatelja, jer sam kao takav tvoja najveća žrtva – da se u tebi kao živoj osobi mogu ogledati sa svojim ljudskim osjećajima, a kamoli da ćeš mi ti osjećajima uzvratiti. Da bar pretrpiš jednaku bol kao ja, ili doživiš ravnodušnost drugoga, ili te ozlojedi nepronichnost drugoga, ili umreš okamenjena od ljubavi – kao da kažem: da bar možeš postati žena od krvi i mesa (što itekako priželjkuju mnogi kritičari koji jedva čekaju da rekonstruiraju dikličin referencijalni identitet). No moja kletva je takoreći smiješna. Makar koliko se subjekt koji piše ili čita upinjao tekst podvrgnuti svojoj potrebi za međuljudskim ophođenjem i razmjenom poruka, književni tekst ne doživljava ljudska iskustva, pa zato ni ne može sadržaj svojega “srca” izručiti pod čitateljevom opsadom, a ipak zadržava gotovo ljudski, štoviše, gotovo ženski zavodnički čar, koji mu omogućuje da privlači i odbacuje čitateljevu neutaživu želju da protumači njegovo “lice” (“Ja diklica sam...”, 18) kako bi joj razotkrio “srce” (“Jer vidiš da si...”, 3).’

Značaj Meduze što ga je u prvoj baladi na “diklicu”, okamenjujući je, projicirao pogled “netremice” (“Ja diklica sam...”, 20), sada se prenosi na ovu opsenu dijaloga koji s baladom-neljudskom mlađahnom djevojkom vodi *ja*, pritom s njom zamjenjujući ulogu: *ja* se, kako smo već rekli, u baladi “Jer vidiš da si...” nikad ne pojavljuje u subjektom obliku, kao da naznačuje gubitak bilo kakve djelatne pojedinačne ljudskosti (“života”, u “Ja diklica sam”, 21), jer ju je diklica-balada otuđila, rascijepila i svela na zamjenicu u objektnoj ulozi. Upravo okrutan prema ljudskome subjektu, tekst ga ne samo lišava sposobnosti da djeluje kao subjekt, nego ovaj put i prisvaja ubojitost Amora-Boga-jezika-pisma te čak stječe moć da na subjektu čitanja izvodi pokuse. U doslovnoj nakani da provjeri Cavalcantijev nauk o ljubavi (tj. da pokušom ustanovi “ima li Amor moć ko ì smrt hladna”, stih 7; o tome usp. Giuntin komentar uz “*Chi guarderà già mai senza paura*” / “Tko li će igda pogledat bez straha”, u Alighieri 2014: 306 i 309), mlada diklica je, u izvorniku, “*nova*” (u Čalinu prijevodu: “bez premca”, “Ja diklica sam...” 1), dakle eksperimentatorica, kako na tehničko-formalnom planu, iskušavajući zrcalni oblik *ti*⁴² (također implicitno prizvanu zamjenicu ograničenu na kose padeže) kojim apostrofira samu sebe, tako i u pogledu motivske riznice stilnovizma, dopuštajući sebi da Božju posrednicu “anđelčic[u]” (“Ja diklica sam...”, 19) preobrazi u oholu i proračunanu ženu (“bljed zametak jedne od kamenih rima”, iz Continijeve uvodne bilješke u Alighieri 1995: 117, nav. i u Alighieri 2014: 303) te tako uzdrma

⁴² Postupak kojim se personificirani pjesnički sastavak iskazivanjem lirsko-autorskog *ja* sam sebi obraća u drugom licu jednine Dante je već iskušao u sonetu za Meuccia; već smo ga spomenuli kao jedan od prethodnih uzora koji možda opunomoćuju ovo čitanje (usp. bilj. 29; usp. Continijevu uvodnu bilješku uz “*Sonetto, se Meuccio t'è mostrato*”, u Alighieri 1995: 53).

izvjesnost u pogledu Amorove uloge i dosega: dok se u prethodnoj baladi subjektivim životom poigravao Amor služeći se ljepotama i licem nevine mladice, sada upravo “mlađahna” djevojka postaje nadmoćna čak i Amoru, čijim se sredstvima služi kako joj se sviđi. Dotični njezin zahvat, sa stajališta ovoga čitanja koje se usuđuje promicati nagađanja kakva ishode iz pretvorbenoga mehanizma što ga je pokrenuo sam autor, mlađahna diklica, koja se “kristalizira” (Contini 2001: 10) poistovjećujući se s baladom, pokušom provjerava može li neokrnjivost same sebe kao teksta obraniti od zasjede koju joj postavlja pohlepni čitatelj, a pritom iskorištava Amorovu narav da bi postala kruta, zatvorena i otporna na čitateljev pritisak da mu pokaže svoje navodno dno ili “srce” svojega smisla. Paradoksalno, upravo na taj način, odupirući se petrifikaciji, proturječi implicitnoj optužbi da je kamen koji okamenjuje onoga tko je gleda.

Status doista “paradoksalne i gotovo svetogrdne” lirske pjesme, štoviše “jedinstvene unutar pjesničkog repertoara u 13. stoljeću” (Giuntina bilješka u Alighieri 2014: 305 i 307), pripao bi, međutim, prema Giunti, zaključnome sonetu ciklusa, “Tko li će igda pogledat bez straha”, slučaju izvanredne “kontaminacije između svetog i svjetovnog” (*ibid.* 307),⁴³ kojom motiv subjekta što umire zbog svjetovne ljubavi poprima donekle sablažnjivu sukladnost s Iskupiteljevom mukom. Budući da taj smioni postupak – svakako smioniji od preobrazbe žene u pjesnički tekst, koju ovdje iznosimo kao hipotezu – Dante nedvojbeno poduzima svjesno, moramo posumnjati u navodno autentičnu ozbiljnost, navadu da njeguje okamenjenu uspomenu na vlastita i tuđa pjesnička iskustva i potpunu nesklopost da ih upotrijebi u ludičnom ključu, kakve je Danteu – barem kao autoru *Novog života* – pripisivao Contini.⁴⁴ Ako veza između ljubavi i smrti odaje trag snažnoga Cavalcantijeva utjecaja, njegovu se uzoru podjednako duguje moguća “parodija Svetog pisma” (Perugi 1995: XIV), koja se možda krije iza posljednjega sastavka u ciklusu, soneta o diklici:

⁴³ Kako upozorava komentator, da su izvori usporedbe žrtvovanja *ja* kao “primjera” s Pasijom Evandelja po Ivanu i po Luki ustanovio je Mancini 1993: 121–122.

⁴⁴ “U njega se nikad ne nazire ni trunak skepse. Nađe se u njegovu djelu šala, ali su one veoma daleko od središta nadahnuća. U srži mu je strašna ozbiljnost: sva ‘oponašanja’ su se nataložila do kraja, pa dosegnu krajnje ishode (u *Rimama* će se neizbrisivo zadržati neki plodovi čitanja Sicilijanaca), ali nikad ne skrenu prema pomalo ciničnom proširenju iz kojega bi nastala parodija. Zapravo je tehnika u njega nešto sveto, oblik njegova isposništva, nerazlučiv od težnje za savršenošću” (Contini 2001: 6). Kako upozorava Massimo Perugi, Danteov komični registar Contini ograničava isključivo na mladenačke sastavke prije prozimetra *Novi život* (usp. Perugi 1995: XXVII), s čime se Perugi ne slaže: “Općenito uzevši, po obilju korespondencija dade se naslutiti da su komični stil i tragični stil suvremeni [...] te ukratko da ih je primjenjivao istodobno u odvojenim kontekstima, pa su dakle sastavni dio stilnovističkoga poglavlja” (*ibid.*, XII).

*Chi guarderà già mai senza paura
ne li occhi d'esta bella pargoletta,
che m'hanno concio sì, che non s'aspetta
per me se non la morte, che m'è dura ?*

*Vedete quanto è forte mia ventura,
che fu tra l'altre la mia vita eletta
per dare essempro altrui, ch'uom non si metta
in rischio di mirar la sua figura.*

*Destinata mi fu questa finita
da ch'un uom convenia esser disfatto,
perch'altri fosse di pericol tratto;*

*e però, lasso, fu' io così ratto
in trarre a me 'l contrario de la vita,
come virtù di stella margherita.*

(Rime 36, u: Alighieri 1995: 120)⁴⁵

Tko li će igda pogledat bez straha
diklicu ovu lijepu usred oči,
što uništi me tako da još doći
očekujem tek krutu smrt bez daha? 4

Vidite kako kob je moja plaha,
kad od svih samo moj se život koči
ko primjer u pogibelj svak da kroči
tko motriti joj lik si dadne maha. 8

Za takav kraj se meni udes brine,
jer nužno je da jedan čovjek mrije,
opasnostima drugi da se skrije; 11

pa stoga, jao, moradoh što prije
navući si moć od koje život mine,
kao od zvijezde biser sve vrline. 14

(Rime XLIV, prev. Frano Čale, u: Alighieri 1976a: 181)

Stihovi 1–4. ‘Tko će se ikad više usuditi “netremice” zuriti u “lice” personifikaciji književnog teksta, bio on balada ili sonet; tko će se poput mene upustiti u opasnost da ga zatrave njegove ljepote, njegove raznolike i nenadane, posve neočekivane novine, a da se pritom ne može domoći nikakve izvjesnosti o sadržaju njegova “src[a]”, kad se shvati u kakvo je jedno stanje dehumaniziranosti, zapravo smrti, taj tekst doveo svojega vlastitog autora, koji se, kad ga iznova čita, osjeća istjeranim i lišenim bilo kakve moći, što je okrutno prema onome tko je podario život tome nezahvalnom i buntovnom stvorenju? Tko? Naoko je moje pitanje retoričko te podrazumijeva odgovor *nitko*; no je li moguće zamisliti toliko razborite čitatelje da bi se predali pred takvom navodnom opasnošću prije nego što udovolje svojoj znatiželji i možda svojoj požudi za analizom? Jasno je, odgovor može glasiti jedino: svi koji budu htjeli, svi čitatelji, pjesnici ili kritičari, diletanti ili profesionalci.’

Stihovi 5–8. ‘Dragi čitatelji, sažalite se nad mojom nesretnom sudbinom, tragičnom kobi autora koji

mora umrijeti (ali koji ne propušta priliku da sebe predstavi kao izniman slučaj), jer je, poput Krista, izabran da svojom smrću (nakon koje će, implicitno, i uskrsnuti) unaprijed iskupi vaš grijeh, vašu ludost što se usredotočujete na lijepo tijelo teksta. Upitat ćete se, međutim, od čega se točno sastoji moja patnja, moja muka, koje mi je zlo uistinu nanijelo što sam pomno motrio lik diklice-teksta? To je zlo simbolično, jer u tekstu ne živi ništa od krvi i mesa. Čemu onda toliko zdvajati i žaliti što autor i njegov autoritet – ili čitatelj koji se u tekstu želi zrcaliti ili pak vidjeti kako se u tekstu zrcali žuđena zbilja – u njemu ostaje pokopan pod ruševinama osobne zamjenice koja može označavati bilo koga; što ga tekst uklanja da bi se predao moći Ljubavi, ili pokusima što će ih lik teksta izvoditi kad se bude susretao s očima čitatelja?’

Stihovi 9–11. ‘Moj je nestanak, ili nestanak ikojega ljudskog subjekta, iz književnoga teksta predodređen; i dalje, čak donekle i bogohulno, nastupam u ulozi mučenika, no ta autoironija – kad se ovdje usporredba sa Spasiteljem priziva na moju štetu – možda nastoji s osmijehom na pravu mjeru svesti preuveličanu imaginarnu dramu oko smrti autora, raspršiti strah od prijetnje jezika koji nas govori, odučiti od poroka da se po svaku cijenu nastoji iščupati tajna iz “srca” teksta.’

Stihovi 12–14. ‘Jadan ja (možda vas nasmijavam ovim svojim samosažaljenjem prurušenim u Pasiju; i možda to činim namjerno), pravedno sam kažnjen. Pokušao sam, kao što bi svaki autor ili čitatelj, tekst pretvoriti u (dragi) kamen, upotrebljavajući ga kao biser da bih k sebi privukao moć zvijezda, ali sam postigao upravo suprotno: zaslužio sam što sam sada ja skamenjen.’

Contini je istaknuo da “Jer vidiš da si mladhna i lijepa” i “Tko li će igda pogledat bez straha” dijele “subjektivno očiste, s kojega pjesnik utvrđuje gospinu krutost” (Continijeva uvodna bilješka uz “*Perché ti vedi...*”, u Alighieri 1995: 117). Element koji se pri prijelazu iz balade u sonet mijenja jest prozvani sugovornik: beščutna i hirovita “gospa”, koja ne može i ne želi udovoljiti zahtjevima koje joj postavlja *ja*, ustupa mjesto nekome *vi*, a ono se odnosi na nas – nas pred kojima se “diklica mlada” “pojavi” (“Ja diklica sam...”, 19) i još uvijek se pojavljuje sa svojim zagonetnim “lice[m]” (*ibid.*, stih 18) odnosno “lik[om]” (“Tko li će igda...”, 8) – nas koje *ja*, i dalje uzaludno, nastoji ganuti i gotovo navesti da mu se klanjamo kao da je kakav Mesija što se žrtvovao da bi nas zaštitio od napasti da čitamo književne tekstove i iskusimo kako se kruto odupiru razumijevanju, kako su nepropusni za našu žudnju da im se dokopamo smisla, koliko su nesvodljivi na našu sliku i priliku. Nakon varijacija na temu smrti od ljubavi iz dviju balada, sada bi, u sonetu, uzastopno ponovljene žalopojke, povećan broj apostrofiranih naslovljenika, nesumjerljivost i narcizam citatne usporedbe, tako nagomilani, bili dovoljni da se posumnja u parodiju. Parodiju čega? Parodiju koju je skovao autor, ili koju je smislilo

⁴⁵ U Barbija LXXXIX, u De Robertisa 24, u Giunte 33 (usp. Alighieri 2014: 306).

čitanje? Kad bi i bilo moguće ustanoviti koji je u njoj udio mogao imati autor Dante, kruta i tvrdoglava “diklica”, u dosluhu sa silom Ljubavi, ne bi nam dopustila da odredimo je li predmet parodije bila Cavalcantijeva poetika, ili njegova “antifigurativna polemika” (Scarabelli 2009), ili je ciljala na sam stilnovizam uključujući i pripadnu Danteovu produkciju, ili na lirski subjekt samoga Dantea; je li njezina “prava” namjera bila da polemički ospori suparničke zamisli ili pak autorova šala na vlastiti račun. Budući da nam se uskraćuje “srce” teksta, preostaje nam da – unatoč tobožnjoj opomeni – “motriti joj lik si dadne[mo] maha” (stih 8); pa ako išta u tome “lik[u]” iziskuje da ga shvatimo ozbiljno, to je doslovnost koja se, ne dajući nam ključ ‘pravoga’ smisla i ne ulijevajući nam “od zvijezde [...] sve vrline” (stih 14), pred nas postavlja kao pokusno zrcalo, “lice” (ili pogled) kadar da uzvratno okameni način na koji ga “motri[mo]” (stih 8). U ovome pokusu, “riječi” koje se nadaju “čita[nju]” (“Ja diklica sam...” 18) ovisno o načinu na koji se naš pogled prelama o njihovu gotovo mineralnu površinu (“lice”), “onaj” kojega smo na njoj vidjeli uprizoruje parodiju vladavine otpora prema ‘nehumanome’ čitanju.

BIBLIOGRAFIJA

Alighieri, Dante. 1921. “Rime”. Prir. Michele Barbi. U: *Le opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana*. Prir. Michele Barbi et al. Firenze: Bemporad.

Alighieri, Dante. 1938–1939. *La Divina Commedia*. I–III. Komentar Tommaso Casini. 6. izdanje obnovio i proširio S. A. Barbi. Firenze: Sansoni.

Alighieri, Dante. 1969. *Rime della maturità e dell'esilio*. Prir. Michele Barbi i Vincenzo Pernicone. Firenze: Le Monnier.

Alighieri, Dante. 1973. *La Divina Commedia. Purgatorio*. Ur. T. Casini, S. A. Barbi, A. Momigliano, uvod i bibliografsko-kritički pregled F. Mazzoni. Firenze: Sansoni.

Alighieri, Dante. 1976a. “Novi život. Rime. Gozba. O umijeću govorenja na pučkom jeziku. Monarhija. Poslanice. Ekloge. O položaju i obliku vode i zemlje”. U: *Id., Djela*, I, prir. Frano Čale i Mate Zorić. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber – Nakladni zavod Matice hrvatske.

Alighieri, Dante. 1976b. “Božanstvena komedija”, prev. Mihovil Kombol i Mate Maras. U: *Id., Djela*, II, prir. Frano Čale i Mate Zorić, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber – Nakladni zavod Matice hrvatske.

Alighieri, Dante. 1991. *Commedia*. I–III. Priredila Anna Maria Chiavacci Leonardi. Biblioteca I Meridiani. Milano: Mondadori.

Alighieri, Dante. 1995. [1939]. *Rime*. Ur. Gianfranco Contini. Torino: Einaudi.

Alighieri, Dante. 2009. *Rime giovanili e della Vita Nuova*. Ur. Teodolinda Barolini, bilješke Manuele Gragnolati, Milano: Rizzoli.

Alighieri, Dante. 2014. *Rime*. Prir. Claudio Giunta. Milano: Mondadori.

Ascoli, Albert Russell. 2008. *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge: Cambridge University Press.

Barolini, Teodolinda. 2003. [1992]. *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*. Prev. Roberta Antognini. Milano: Feltrinelli.

Barolini, Teodolinda. 2006. *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*. New York: Fordham University Press.

Barolini, Teodolinda. 2009. “Le Rime di Dante tra storia editoriale e futuro interpretativo”. U: *Alighieri* 2009: 5–40.

Barolini, Teodolinda. 2015. “Critical Philology and Dante’s Rime”, *Philology*, I, str. 91–114.

Battistini, Andrea. 1997. “Lo stile della Medusa. I processi di pietrificazione in ‘Io son venuto al punto de la rota’”. U: *Lecture Classensi*, 26, str. 93–110.

Brelk, Tomislav. 2015. *Lekcije. Studije o modernoj književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

Bru gnolo, Furio i Gianfelice Peron (ur.). 2004. *Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Padova: il Poligrafo.

Bru gnolo, Furio. 2012. “Le Rime”. U: *Leggere Dante oggi. I testi, l'esegesi. Atti del Convegno-seminario di Roma 25–27 ottobre 2010*. Ur. Enrico Malato i Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno Editrice, str. 57–79.

Bru gnolo, Furio. 2014. “...esta bella pargoletta’. L’amore ‘giovane’ nella lirica italiana antica e in Dante”. U: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, LXXXIX (1), str. 55–82.

Caligiure, Teresa. 2004. “La ‘femmina balba’ e la ‘dolce serena’”, *Rivista di Studi Danteschi*, 4 (2), str. 333–366.

Ciccuto, Marcello. 2004. “Uno sguardo critico alla lirica delle origini: l’esperienza delle rime ‘petrose’”. U: Bru gnolo i Peron 2004: 333–340.

Contini, Gianfranco. 1995. [1939]. “Introduzione”. U: Dante Alighieri 1995. [1939]: LIII–LXX.

Contini, Gianfranco. 2001. [1970]. “Introduzione alle Rime di Dante”. U: *Id., Un’idea di Dante*. Saggi danteschi. Torino: Einaudi, str. 3–20.

de Man, Paul. 1979. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven CT: Yale University Press.

Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Minuit.

Dronke, Peter. 1988. [1986]. *Dante and the Medieval Latin Traditions*. Cambridge–New York: Cambridge University Press.

Durling, Robert M. i Ronald L. Martinez. 1990. *Time and the Crystal. Studies in Dante’s “Rime Petrose”*. Berkeley – Los Angeles – Oxford: University of California Press.

Eco, Umberto. 1990. *I limiti dell’interpretazione*. Milano: Bompiani.

Enciclopedia Dantesca (u tekstu: ED). 1970–1978. I–VI. Glavni ur. Umberto Bosco. Ur. Giorgio Petrocchi et al. Roma: Istituto dell’Enciclopedia italiana Treccani.

Federzoni, Giovanni. 1905. *Una ballata di Dante in lode della Retorica*. Seconda edizione. Bologna: Zanichelli.

Fenzi, Enrico. 2012. “La canzone di Dante ‘Amor che movi tua virtù dal cielo’ sulla natura di Amore”. U: *Omnia in uno. Hommage à Alain-Philippe Segonds*. Ur. Caroline Noirot i Nuccio Ordine. Paris: les Belles Lettres, str. 267–296 (*idem* u: Grupo Tenzzone, *Amor che movi tua virtù*

dal cielo. Ur. Carlos Lopez Cortezo. La biblioteca de Tenzzone. Madrid: Departamento de Filología Italiana UCM–Asociación Complutense de Dantología, 2011, str. 15–59).

Fenzi, Enrico. 2002. “Da Petronilla a Petra”. U: *Il Nome nel testo*, 4, str. 61–81.

Ferrucci, Franco. 2001. “Plenilunio sulla selva: il Convivio, le petrose, la *Commedia*”. U: *Dante Studies*, 119, str. 67–102.

Foster, Kenelm i Patrick Boyde. I–II. 1967. *Dante's Lyric Poetry*. Oxford: Clarendon Press.

Freccero, John. 1986. *Dante: The Poetics of Conversation*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Ghetti, Noemi. 2010. *L'ombra di Cavalcanti e Dante*. Roma: L'Asino d'oro edizioni.

Giunta, Claudio. 2009. “Un nuovo commento alle *Rime di Dante*”. U: *Paragone Letteratura*, 81–82–83, str. 3–26.

Jacomuzzi, Angelo. 1995. *L'Imago al Cerchio, e altri studi sulla “Divina Commedia”*. Milano: Franco Angeli.

Kay, Tristan. 2013. “Dante's Cavalcantian Relapse: The ‘Pargoletta’ Sequence and the *Commedia*”. U: *Dante Studies*, 131, str. 73–97.

Malato, Enrico. 2004. [1997]. *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la “Vita nuova” e il “disdegno” di Guido*. Roma: Salerno.

Mancini, Franco. 1993. *Saggi e sondaggi. Letteratura Italiana e Cultura Religiosa*. Roma: Archivio Guido Izzi.

Mazzeo, Joseph Anthony. 1988. “A Note on the ‘Sirens’ of *Purgatorio XXXI*”, 45. U: *Studies in Philology*, 55 (3), str. 457–463.

Palma, Maurizio. 2004. “Appunti sulla ‘femmina balba’” (*Pg. XIX 1–33*), Tenzzone, 5, str. 127–144.

Perugi, Massimo. 1995. “Un'idea delle *Rime di Dante*”. U: Dante Alighieri 1995. [1939]: VI–LI.

Pinto, Raffaele. 2011. “La seconda poetica del disdegno e il *Liber de Causis*”. U: Grupo Tenzzone. *Amor che movi tua virtù dal cielo*. Ur. Carlos Lopez Cortezo. La biblioteca de Tenzzone. Madrid: Departamento de Filología Italiana UCM–Asociación Complutense de Dantología, str. 61–103.

Pinto, Raffaele. 2015. “Gli anni e la poetica dell'esilio (1302–1307): periodizzazione”. U: *Tenzzone*, 16, str. 31–70.

Rimbaud, Arthur. 1984 [1973]. *Adieu*. U: *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Préface de René Char. Édition établie par Louis Forestier. Paris: Gallimard.

Sarteschi, Selene. 2004. “Notazioni intorno ad “Amor che movi tua virtù dal cielo” e ad altre rime di Dante”. U: Brugnolo i Peron 2004: 305–332.

Scarabelli, Mauro. 2009. “Una figura della donna mia”. Un episodio di polemica antfigurativa nelle *Rime di Guido Cavalcanti*. U: *Italianistica*, 38 (2), str. 21–37.

Scott, John A. 1991. “Beatrice's Reproaches in Eden: Which ‘School’ Had Dante Followed?”. U: *Dante Studies*, 109, str. 1–23.

Sollers, Philippe. 1968. “Dante et la traversée de l'écriture”. U: *Id., L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Seuil, str. 14–47.

Spitzer, Leo. 1955. “The Addresses to the Reader in the *Commedia*”. U: *Italica*, 32, str. 143–165.

Sturm-Maddox, Sara. 1987. “The *Rime Petrose* and the Purgatorial Palinode”. U: *Studies in Philology*, 84 (2), str. 119–133.

Veglia, Marco. 2010. “Beatrice e Medusa dalle ‘petrose’ alla *Commedia*”. U: *Tenzzone* 11, str. 123–156.

SUMMARY

ON THE INTERPRETIVE METAMORPHOSES OF DANTE'S “MAIDEN”

The two ballads and the sonnet that comprise the so-called cycle for the maiden (*rime pe la pargoletta*) in Dante's *Rime* have been widely analysed and diversely understood in Dante scholarship, mostly in the light of *Purgatorio XXXI* 55–60, where Beatrice blames Dante for, among other things, having succumbed in the past to the charms of the “*pargoletta*”. As is the case with other female figures in Dante's work, the interpretations of the maiden – who is also mentioned in the last verse of one of the “stone poems” (*rime petrose*), “*Io son venuto al punto de la rota*” (“I have reached that point of the circuit”) – range from those prevalently based on biographical conjectures to those that assign allegorical meanings to her. The present essay argues for the possibility of considering the *pargoletta* cycle as a specimen of Dante's lyrical texts envisioning their own metatextual readability as a performative variant of their constative interpretations, whether biographical or allegorical.

Key words: Dante, *Rime*, the poems for the maiden, the stone poems, *Purgatory*, Beatrice, metatextual readability, performative interpretation

RIASSUNTO

INTORNO ALLE METAMORFOSI INTERPRETATIVE DELLA “PARGOLETTA” DANTESCA

Le due ballate e il sonetto che, all'interno delle *Rime* dantesche, formano il cosiddetto ciclo delle rime per la pargoletta sono state copiosamente analizzate e diversamente intese nell'ambito della dantistica, per lo più alla luce dei vv. 55–60 del *Purgatorio XXXI*, dove Beatrice rimprovera Dante per aver in passato, tra l'altro, soggiaciuto al fascino della “*pargoletta*”. Come pure nel caso di altre figure femminili dell'opera di Dante, le interpretazioni della pargoletta – menzionata anche nel verso conclusivo di una delle “*rime petrose*”, “*Io son venuto al punto de la rota*” – oscillano fra congetture riguardo al referente biografico del personaggio e letture in chiave allegorica. Il presente contributo propone la possibilità di considerare il ciclo per la pargoletta come uno degli esempi di testi lirici danteschi che presuppongono la propria leggibilità metatestuale, quale variante performativa, equiparata, o magari opposta, sia alle interpretazioni biografiche, sia a quelle allegorico-constative.

Parole chiave: Dante, *Rime*, rime per la pargoletta, rime petrose, *Purgatorio XXXI* 55–60, Beatrice, leggibilità metatestuale, interpretazione performativa