

Hoffmann Béla

Francesco Petrarca első sestinája

„Boldog vagyok, mert nagyon szenvedek,
Boldog vagyok, érted vagyok beteg.
Halálra szánt, mint régen azelőtt,
Mint régen a hajdani nem-szeretettek,
Mint régen a régi bús szeretők.”

(Ady Endre:

Ceruza-sorok Petrarca könyvében)

Jelen tanulmány szorosabb értelemben vett témáját Petrarcanak az „A qualunque animale alberga in terra” (Valahány lény lakója lenn a földnek)¹ kezdetű, a *Daloskönyv*ben a XXII. sorszám alatt jelölt sestinája, míg tágabb értelemben a petrarcai sestina sajátosságai képezik, különös tekintettel arra a viszonyra, amely a költőt az elődök, elsősorban is a provanszál Arnaut Daniel, valamint Dante ilyen irányú munkásságához fűzi. Gondolatmenetünkben azoknak a kérdéseknek is figyelmet szentelünk, amelyekkel a hazai italianisztika Petrarca-kutatásai során meglehetősen mostohán bánt: elemezni szándékozunk egyfelől a rím��avak jelentésgeneráló, témaalkotó szerepét, másfelől hangzósságukat és az adott költői versnyelvben betöltött funkcióit; megvizsgáljuk továbbá a sestinaakat lezáró *ajánlás*nak a permutációhoz és a szakaszáró rím-hez való viszonyát, valamint kitérünk a versforma és a műfaj kérdésére is a sestina vonatkozásában.

I. A RÍMSZAVAK ÉS AZ „AJÁN LÁS” JELLEGZETESSÉGEI PETRARCA ELSŐ SESTINÁJÁBAN

Általánosan elfogadott nézet szerint a *Daloskönyv* „számszimbolikája” a *hatos* számon és annak előfordulási variációin alapszik: a versek számában, amely 366-ot tesz ki, a hatos szám kétszer is szerepel, mintegy utalván a költő Laurával történt találkozásának, illetve a hölgy halálának napjára (1327. április 6., illetve 1348. április 6). Ugyanakkor az elemekre bontott számjegy számainak összege is ($3+6+6=15$, vagyis $1+5=6$) a hatos számot adja ki, ahogy a *Laura* latin nevében, a *Laureában* a betűk száma szintén hattal egyenlő (ARIANI 1999b, 223–224). Ennélfogva igencsak meglepő, hogy *ebben a vonatkozásban* – ismereteink szerint – éppen a sestináról, eme „misztikum” legpregnansabb megjelenési formájáról feledkezik meg a kritika, amely a maga hat strófájával, egyenként hat sorával és hat ríműszavával – melyek a *congedo* vagy *commiato* (ajánlás) három sorában párokban is felbukkannak – harsányan hirdeti a hatos szám „diadalát”. Arról nem is szólva, hogy a ríműszavak száma a sestina hat strófájában harminchat,

¹ Majtényi Zoltán fordítása

amihez az *ajánlás* még újabb hatot tesz hozzá: ez összesen 6x6, vagyis 36 meg még 6, melynek elemei (3-6-6) összeolvasva éppen 366-ot, vagyis a *Daloskönyv* összevontjainak számát adják. Másfelől a sestinában megtalálható 42 rímző két számjegyének az összege is (4+2) hattal egyenlő. A hatos szám – utal Ariani egyfelől Isidorus észrevételére – a hagyományban a tökéletes szám, „mert a világ tökéletességét [...] nyilvánítja ki, mivel a *világelveket* a Vénusz jelében egyesíti újra”. Macrobius és Ágoston szintén ebben a szellemben nevezik „a számot egyszerre kozmikus és erotikus számnak, mely tény a szerelmi regényt, az erotikus vágyakozás megélését egyrészt világi perspektívába, másrészt ugyanezen vágyat mint – megváltáshoz vezető történet – földöntúli perspektívába helyezi” (ARIANI 1999b, 223). Mi némileg másképpen közelítjük meg az adott kérdést: ahogy Dante *kilencese*nek nevezte az ő Beatricéjét – a számon, mely a gyermek életkorát jelzi, kiben fellobbant a szerelem, a háromszorosan szent hármasság, az angyalok körének és a középkori világkép kozmikus szféráinak száma dereng át, s így aztán a költőt Isten szeretetéhez terelve a kilenc a mindenséget magyarázó principiummá lényegül át –, úgy Petrarca a maga *hatosának* nevezhetné Laurát. Az a tény, hogy az arab számmal jelölt hatos voltaképpen egy feje tetejére állított és 180 fokkal elforgatott kilences, emblematikusan jelzi a hölgyek iránt táplált szerelemérzésben és a szerelem hatásában megnyilvánuló különbséget: amíg a költői ábrázolásban szinte anyagtalánított Beatrice a bűnös lelket megneemesítve, a gondviselési erejével vezet el a megigazuláshoz, addig Laura földi nőnek tetszik; Petrarcanál a lírai én szublimált szerelemérzésén az érzékiség evilági mozzanata időről időre átüt: a vágyakozás, a melankólia és a reménytelenség, a LAUda és az elégikus életérzés formái között hanyodó *ént* a hölgy halála indítja el a vétkes boldogság érzületének felismeréséhez és a megváltás remélt irányába. Úgy is mondhatjuk, hogy a hatos számon a kilences látszik átderengeni.² S ha ez a frappáns képszerűség oda lesz is, ha a hatost római számmal vagy betűkkel jelöljük, a gondolat igazsága megmarad. Igaz ugyan, hogy ekkor a szerzői intención, ami a szerkesztett kötet, ami a kilences, megannyi hatos, vagyis a sok-sok, a költő által immáron restellt költemény fog átderengeni.

A jelzett vers elemzése előtt utalunk kell rá, hogy a sestinának³ mint a provanszál *canso* sajátos formájának a szabályai még a szonett kötöttségeinél is szorosabbak,

² Különösen szembeűnő ez a Madonnához írt – s immár az időn túlra helyezett – kötetzáró (366.) versen, a *Mária-himnusz*on (*Szép Szűz, tenéked nap az őltözéked*) és az adott kérdést tematizáló, interpretáló bevezető szonettben (*Kik hallgatják szétszórt rímeimben*), valamint egyúttal a *Rerum vulgariū fragmenta* (*Nép nyelvén írt dolgok töredékei*) (*Daloskönyv*) palindokus jellegén is: ez a verseket a bűnös élet töredékeiként és bizonyítékaiként immár erkölcsileg meghaladva, felismerve és fölülrva tárja elénk, ami a kötetnek mint egésznek a *parabola* felől való értelmezését követeli meg az olvasóktól (a palinódia- és parabola-jelleg kapcsán vö. ARIANI 1999b, 232). Az *ascensio* azonban korántsem egyenes ívű fejlődésként jelentkezik, hanem visszaesésekkel tarkított erőfeszítésként: az átmenet észrevétlen marad, s annak is kell maradnia. Az „ugrásban” így összemosisdik a lírai én lélekvtálásának belső és az egységes kötetbe szerkesztés külső, technikai mozzanata. Az egyes versek és kötetbe szerkesztésük kérdéséről teoretikus megközelítésben lásd ZEMPLÉNYI 1999.

³ A sestina hat hatsoros strófából, valamint a strófákat lezáró *ajánlásból* (a provanszál *tornadóból*) áll, melyekben a sorok végén a mindig ismétlődő szórímei bukkannak fel egy meghatározott rend szerint: a második strófától kezdve minden strófa első sorának végén a megelőző strófa utolsó sorának sorvégi szóríme ismétlődik meg, ezt a megelőző strófa első sorának szóríme, majd az ötödiké, aztán a másodiké, a negyediké, s végül a harmadiké követi. Amint Szigeti Csaba is megjegyzi, „az ötszöri ugyanazon permutáció után a mozgás megáll”, hiszen egy következő strófa az első ismételné meg; illetéknéppen a sestina zárt (*clus*) és körszerű (*redonda canso*). A permutációnak ezt a rendjét, vagyis a 6-1; 5-2; 4-3 formulát, a *retrogradatio cruciata* eme megoldását Arnaud egyetlen sestinájának (*Lo ferm voler qu'el cor m'intra*) köszönhetjük, melyben a költő a sok egyéb lehetséges permutáció közül emellett döntött, s ami – Canettieri észrevétele szerint – a kocka hat ellentétes oldalának kölcsönös megfeleltetését jelenti (CANETTIERI 1993, 21). Szigeti hangsúlyozza, hogy a sestina „nem pusztán a canso egészének szintjén mutat rokonságot más canso-szerkezetekkel, hanem az egyes stró-

s a feszültséget a rímshavaknak a permutációs szabályt követő kényszerű visszatérései – a vers egyfajta „mű előtti” meghatározottságaként – elvileg mintegy maguktól megteremtik, megelőlegezve ezáltal a lélek gyötrődésének tematikáját. Elemzésünkben ugyanakkor szeretnénk rámutatni arra, hogy a rímshavak jellege és bizonyos költői fogások Petrarca esetében az előbbieket némileg cáfolják, illetve módosítják. A tanulmányozandó sestina a következő:

I.

Valahány lény lakója lenn a földnek,
hacsak nem támad haragvón a napra,
fáradtságának ideje a nappal;
de ha az égen kigyullad a csillag,
hazatér vagy fészkére száll az erdőn,
hogy békén nyugodjék, míg jó a hajnal.

A qualunque animale alberga in terra,
se non se alquanti ch'anno in odio il sole,
tempo da travagliare é quanto é 'l giorno;
ma poi che 'l ciel accende le sue stelle,
qual torna a casa et qual s'anida in selva
per aver posa infin a l'alba.

II.

De én, mikor már a gyönyörű hajnal
árnyakat rebtent peremén a földnek,
és élöket serkent föl minden erdőn,
sóhajjal telten nézek föl a napra;
majd mikor látom, hogy ragyog a csillag,
sírok és vágyom: jöjjön már a nappal.

Et io, da che comincia la bella alba
a scuoter l'ombra intorno de la terra
svegliando gli animali in ogni selva,
non ó mai triegua di sospir' col sole;
pur quand'io veggio fiammeggiar le stelle
vo lagrimando, et dis'ando il giorno.

III.

Ha éj hajtja, s megfut a tiszta nappal,
s homály száll ránk, s máshol pirkad a hajnal,
tűnődöm: mért kegyetlen mind a csillag?
mért gyúrtak érző sarából a földnek?
átkozom: mért néztem arra a Napra,
ki miatt látszom dúvadnak az erdőn.

Quando la sera scaccia il chiaro giorno,
et le tenebre nostre altrui fanno alba,
miro pensoso le crudeli stelle,
che m'anno facto di sensib'il terra;
et maledico il dí ch'i' vidi 'l sole,
e che mi fa in vista un huom nudrito in selva.

IV.

Én úgy hiszem, soha nem járt az erdőn
oly lidérces vad, se éjjel, se nappal,
mint Az, kiért [könnyezek] árnyra, napra,
s első álomom se bágyaszt, se a hajnal;
mert bár vagyok halandó röge a [-] földnek,
erős vágyamat fentről küldte csillag.

Non credo che pascesse mai per selva
sí aspra fera, o di nocte o di giorno,
come costei ch'i' piango a l'ombra e al sole;
et non mi stancha primo sonno od alba:
ché, bench'i' sia mortal corpo di terra,
lo mi fermo desir vien da le stelle.

fák önmagukban vett szerveződésén belül is. [...] A költemény egésze rímes, egyes strófái – diszkretizáltan, önmagukban szemlélve – rímtelenek. A mű kizárólag *estramps*-sorvégeket tartalmaz, azaz olyanokat, amelyek a strófán belül nem, a strófák között viszont rímes fonológiai kapcsolatokat hoznak létre. A *sestina* az *estramps* kiterjesztése. [...] A cansóktól eltérően a sestina sorainak végén nem rímeket találunk (nem abban az értelemben, hogy strófán belül nem rímelnek), hanem ún. szó-rímeket (*mots-rimes*), ahol a rím mint fonológiai ismétlődés és a rímhordozó szó egybeesik. Tehát a mindenkori következő strófában nem rímeket kell ismételn, hanem szavakat [...]” (SZIGETI 1992, 173–176.)

V.

Mielőtt hozzád térnék, tünde csillag
vagy elzuhannék a szerelemerdőn,
s otthagytott testem pora lenne földnek,
lássam irgalmát Annak, ki egy nappal
sok évet ad, s [boldogíthat], míg a [-] hajnal
nem következik el az esti napra.

Prima ch'ì torni a voi, lucenti stelle,
o torni giú ne l'amorosa selva,
lassando il corpo che fia trita terra,
vedess'io in lei pietá, che 'n un sol giorno
puó ristorar molt'anni, e 'nanzi l'alba
puommi arichir dal tramontar del sole.

VI.

Vele lennék, ha árny borul [borult] a napra:
hogy ne lásson más [senki], csak a csillag;
egy éjt csak! s ne virradjon sose hajnal!
És ő se váljék zöld lombbá az erdőn,
hogy karomból [szökjön], mint fényes nappal
Apollótól szökött Daphné a földön.

Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non se trasformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollò la seguia qua qua giú per terra.

De előbb földnek rögök száraz erdőn,
s előbb csillog nappal a [-] sok csöppnyi csillag,
semhogy ily hajnal köszöntsön a napra.

Ma io saró sotterra in secca selva
e 'l giorno andrà pien di minute stelle
prima ch'a sí dolce alba arrivi il sole.

A permutációs séma a következő:

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	Commiato (Ajánlás):
	I. II. III. IV. V. VI. Commiato (Ajánlás):						
	(zárójelben a sorközi rím��avak)						
1:	A	F	C	E	D	B	
2:	B	A	F	C	E	D	(A)-E
3:	C	E	D	B	A	F	(C)-D
4:	D	B	A	F	C	E	(F)-B
5:	E	D	B	A	F	C	
6:	F	C	E	D	B	A	

Amíg a szokásos rímes verselésben az egybehangzás teremt vagy teremthet váratlan szemantikai-metaphorikus kapcsolatot két szó között, addig ebben a petrarcai sestinában – ahogy többé-kevésbé a kötetben szereplő másik nyolc sestina esetében is – az azonos hangalakok, ríműszavak egymástól távoli feltűnése nemcsak a szavak sorvégi helyváltoztatásából következő vizuális változatosságot, hanem váratlan *jelentés-elmozdulást* is eredményez. A hangalakok amolyan kvázi-homonimák szerepében tűnnek föl. Szüntelen újra-felbukkanásuk az olvasó emlékezetében a fület a rím távoli örömevel, a szemet a tarkaság rendjével, míg az értelmet azzal örvendeztetni meg, hogy az újban a régire ugyan ráismerve, azt mégiscsak álruhát öltött más jelentésű, *másik* szónak látja. Úgy is mondhatjuk, hogy amíg a megszokott verses formákban a kiinduló szemantikai egységgel mint már adottal a versszöveg más jelentésű és hangalakú szavai válhatnak szemantikailag egyenlővé oly módon, hogy a már adott szüntelenül megújul, azaz a metaforasor lesz az, ami újszerű ismétlést hoz létre,⁴ addig e

⁴ Ebben a tekintetben lásd SZMIRNOV 1999, 119.

petrarcai sestinában a kiinduló hat rímsszóval mint szemantikai egységgel a következő strófákban a többiek csak hangalaki azonosságukban, de nem szemantikai tekintetben válnak egyenlővé: általuk a már adott nem töltődik fel, nem újul meg szemantikailag, hanem más jelentésű szó lép a helyébe, mintegy álruhában. Így hát *valóságos* ismétlésről nem is beszélhetünk. A rímsszavak hangalaki azonosságának és folytonos szemantikai elmozdulásának ellenpontozottsága – legalább is ebben a versben – annak a paradox kapcsolatnak is megfelel, amely a műfaj és téma között feszül: a sestina szigorú formarendjével a lélek csillapíthatatlan vergődése „csap össze”. Ezzel egyidejűleg a változatosságon nyugvó formarend (a rímsszavak mindig másutt való és harmonikus rendbe illeszkedő felbukkanásai) a lírai én lelkiállapotának állandóságával, vagyis szüntelen kétségbeesett és reménytelen vágyakozásával találja magát szemben. A hangalakjukban azonos rímsszavak csökönys visszatérése – elvileg – a helyzet leírásához nélkülözhetetlen szavaktól megfosztott én kétségbeesett és mindig ugyanoda vezető kísérleteként hat. Előlegezzük meg: ez – mint majd látni fogjuk – kétségtelenül így van Danténál, de nem Petrarcanál, aki minduntalan lazítani próbál a rímsszavak kötelékén, ami a fájdalmasan reménytelen vágy kifejezhetetlenségének érzetét a szintaxis révén *megszüntette* őrizi meg.⁵

E petrarcai sestinában a lélek csapongását, melankóliáját, önmaga feletti uralmának birtokolhatatlanságát mint a vallomás tárgyát a forma megszeliítve, bánatos rezignációban oldja fel. A sestina formarendjével, a szigorú kötöttséggel, az *állandósággal* a versritmus *változásai* és a jelentéselmozdulások kerülnek szembe. Ugyanakkor ez a külső és a belső (a látás és a hallás) között fennálló (értelemadó) ellentmondás a *tematikával* összefüggésben is jelentéssé válik: a forma börtönébe zárt vergődő lélek időt, teret áttörő csapongásaival mint költői témában is tovagyűrűzik. E vergődés hullámai mintegy előntik a makrokozmoszt, majd visszazuhannak a lélek mikrokozmoszába, aztán újra föl a Napig, a csillagokig emelkednek, hogy végül visszatérjenek a Földre, a vadon szűk terébe. E *petrarcai tér* az otthontalanság tere, folytonos útkeresés hol az álmom, a reménykedés (a vízszontserelem) illuzórikus, hol a halál (a helyzet rezignált tudomásulvétele) másféle terében.⁶ De az *idő* is a csillagba visszahulló lélek hazatalálásaként ível a mindennapos, változást nem hozó napszakváltakozásoktól, a *csak mostól* az örökkévalóig, az álmodozásban remélt szánalom egyetlen pillanatáig, amelyben az idő mint folyamat jelentéktelenné és jelentés nélkülivé válik a lírai én számára. A lírai én vergődésének azonban – amely a megelőlegezés és visszavonás szóbeli gesztusában mutatkozik meg – a rímsszavak *értékpozícióinak* egymást tagadó változásai is megfelelnek: a csillag (*stelle*) a besötétedés jele, majd a fény maga, hogy aztán egyetlen szülőanya, majd pedig a szerelemérzés oltóvevesszeje legyen, s azután meg a

⁵ A szerelem-tárgy végleges birtokba vételének lehetetlensége, megfoghatatlansága mint örökös hiány a költészet ereje folytán *létező hiánnyá* válik, ami azt jelenti, hogy a lírai én (a költő?) a tárgyat a szublimáció révén mégiscsak birtokba veszi, részesül belőle, s vágyakozása ezen a módon valamiképpen beteljesül. A vágyban paradox módon benne van a birtokolhatóság maga: a vágyakozás – csakúgy, mint az emlékezés – a távollít, a jelen nem lévő itt lévővé, nálunk lévővé teszi. Erőteljesebben a miénk, mint sok egyéb, a közvetlen közelünkben található tárgy vagy személy. Jól tudjuk, hogy a várakozás öröme maga jelzi a távolinak az itt létét, bennünk-létét. Mindez ott rejlik a Daphné–Apolló-mitosznak a versben a kijelentés síkján egyébként is megjelenő tematikai mozzanataiban is, mint az *elért elérhetetlenség* paradox valósága.

⁶ Az első két strófa már azzal is jelzi a lírai én különleges helyzetét, hogy az *én* felbukkanása a föld élőlényei között várat magára: mintha nem volna helye közöttük. Ahogy János Riesz hangsúlyozza, a természet törvényeit követő létezőkkel szemben az *én* mintegy természetellenes teremtményként áll (lásd Riesz 1971, 71).

végző otthon, ahonnan kiszakadunk és ahová mégiscsak visszatérünk valamennyien, s végül pedig a kedvessel való együttlét világát feledő tere.⁷

Áttérvén most már a *commiatóra*, azt tapasztalhatjuk, hogy a keserű, rezignált és ironikus tónus tagadva, mint a lírai éntől *megfosztottat* villantja fel s utalja a képtelenség világába a szépet és az örömtelit: mindkettőt elsodorja az enyészet hatalma, amely úrrá lesz a testen és a földi létezés egészén. A *terra (sotterra)*, *selva* szavak egymásra következtetése aláhúzza az *álmodozó visszatérését a földre*, a tudomásul vételt, amely után az utolsó sor ereszkedő jellege, s benne a hangsúlytorlódás kiváltotta sóhaj mintegy pontot tesz. A vers „formai felfordulása” a *commiató*ban a lélek reménytelenségének, vagyis a meditáció folytathatatlanságának és széthullásának ugyanúgy megfelel, ahogy annak a mozzanatnak is, amelyben a lírai én képessé válik annak a lelkiállapotnak a felidézésére is, amelyből egy pillanatra kiszakadva a lélek megpróbált rendet teremteni gondolkodásában. A *commiato* Petrarcanál nemcsak végkövetkezés, hanem a lírai én vallomástevéseinek kiinduló pontja, indoka is, és a korábbiaknak, vagyis a sóvárgó vágyakozásnak, az álmodozásnak és illuzórikus reménykedésnek a tagadásába, realizálhatatlanságába, ellentétébe fordul át, s ily módon az eladdig viszonylagosan azonos érzelemhullámokat *irracionalitásuk*, képtelenségük hangsúlyával, az *adynaton*⁸ fogásának bevetésével töri meg. A sestina-forma azon általános követelménye, hogy a zárás három különálló sorból áll, bennük a hat rímsszóval, ezen sestina esetében *funkcionális*, jelentésgeneráló szerepre is szert tesz: a hatsoros stanzák hirtelen összezsugorodása, a rímsszavak korábbi rendjének megtörése a vágy beteljesíthetlenségének, a keserű ráébredésnek felel meg. Amíg Dante a maga *Al poco giorno (Sok kurta nap – Weöres Sándor ford.)* kezdetű sestinjában a beteljesülés képtelenségét a verszáró tercina előtt álló stanzában mondja ki („Ám előbb hív vissza folyót a dombosor...”), mintegy a forma körszerű rendjébe vonva a ráció szavát is, addig Petrarca ezt a képtelenséget mint következtetést a XXII. sestinában a körön kívül helyezi,⁹ s ezáltal a szakadás, a törés gondolatát formailag (a hat strofa körré zárulását mint a határtalan emberi vágyat a forma szépsége révén mégiscsak kifejezni képes teljességet cáfolva) és *vizuálisan is (félbetörten állítván elénk) érvényre juttatja, s mintegy véglegesíti*. E megoldásban a lírai én ön maga helyzetére és a szerelmi perspektívára immáron *kívülről* tekint, és a megértés a lelki-érzelmi állapot rögzítésétől *elkülönülten* mutatkozik meg. A forma szintjén egy-egy eladdig eltávolított rímsszó azonos verssorba kerülése, egymáshoz közeledése,

⁷ De így van ez a többi rímsszó esetében is. A szűk tér, ahol a beszéd elhangzik, a föld tere, amelyben a lírai én ideiglenes szállást vesz (*albergare*) éppen. Ha szakaszról szakaszra haladunk, a föld (*terra*) először lények által ideiglenesen lakott bolygó, majd minden élő tere és áttelekített sár, azután a halandóság jele, majd pedig por, amelyből vétettünk, s végül istenek kirándulohelye. A nap (*sole*) a fény, majd a nappal világossága, s Laura megpillantásaként a születés metaforája, majd napszak, azután a boldog megnyugvást, és végül eltűnésében az intimitás világát kínálja. A mérhető nap (*giorno*) nappal, majd napvilág, aztán a fény időszaka, majd pedig napszak, azután meg egyetlen pillanat, s végül egy mitológiai esemény időpontja. A hajnal (*alba*) a fenyegető pirkadat, a szépséges napfelkelte, amely a harmadik versszakban másoknál időz, a negyedikben vágyként születik, míg az ötödikben mint máslet (halál) jelenik meg, s végül ébredéssel fenyegető. Az erdő (*selva*) először a vadon élő lakkhelye, majd az álomba merült lélek erdejeként tűnik föl, aztán az emberkerülés menhelye, az élet vadonja, *sylva myrtea*, a vergiliusi túlvilág, s végül babérkoszorúvá lesz a versben.

⁸ Az *adynaton* ironikus-élcélődő módon, képszerűen, alapjában véve a parafrázis formáját alkalmazva, a képtelenség és lehetlenség világába sorolva fogalmazza meg egy lehetőség valóra válásának esélyeit. Lásd például az olyan kijelentést, mint: ha majd piros hó hullik, akkor jöjj hozzám leánykerőbe!

⁹ Az *adynaton* elhelyezésének különbségére Dante és Petrarca e két adott sestinjában már Riesz felhívja a figyelmet (Riesz 1971, 73).

denotációik felerősödése (ez alól némiképp a *secca selva*, vagyis a száraz erdő, a koporsó jelenthet kivételt)¹⁰ éppenséggel a megnyilatkozás konkrét szemantikai értelmét valószínűsíti el az *adynaton* jóvoltából. E tekintetben nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy a záró sor maga is ereszkedő, lezáró jelleget ölt, vagyis a szerelmi viszontvárás képtelenségének lírai felismerését a hangsúlyok elhelyezkedése, a ritmus is egyre erőteljesebbé teszi az egymásra következő verssorokban. A rezignált első sor („ma io sarò sotterra in secca selva” – ‘de hamarabb takar majd föld száraz erdőben’) – akárcsak a rá következő kettő is – ritmikailag szabályos *endecasillabo* (2.4.6.8.10.), ám a másodikban („e ’l giorno andr  pi n di minute stelle” – ‘s hamarabb lesz tele a nappali  g apró csillagokkal’) a hangsúlytorl d s a negyedik és az ötödik szótagban és az azt követő cezúra a kijelentés szemantikai aspektusának, képtelenségnek megfelelően szinte a csodálkozás pecsétjét nyomja rá a hangra. E hangs lytorl d st a z r  sor („prima ch’  s  dolce alba arrivi il sole” – ‘mintsem hogy a nap r m édes hajnallal k sz nts n’) tovább fokozza a negyedik, ötödik és hatodik szótagban. Petrarcanál tehát a *commiato  nreflexiv természet *, s az egész versre vonatkozó * n rtelmez  metasz vegk nt funkcionál*.

Mindenesetre *ebben* a *sestina*-ban nincs meg a provanszál trubad rl r ra¹¹, majd a sziciliani iskola és a *dolce stil nuovo* költőire is oly jellemző, a f rfit t erkölcsileg felemel , megnemesit  szerelem rz s: nem csak a szerelem pozitiv átformáló ereje hiányzik belőle, de a beteljesületlen vágyban is rejlő „ r m”.¹²

II. PETRARCA KÖLTŐI VISZONYA A SESTINA „HAGYOMÁNYÁHOZ”

Amikor a kritikai irodalom Petrarcan k a költői hagyományhoz való viszonyulását vizsgálja, joggal utal a CCL.  nekbe idézetként beemelt híres sorokra. Arnaut, majd Cavalcanti, Dante  s Pistoia egy-egy sorára vetit  r  a sajátját Petrarca, mintegy hangsúlyozván az örökségnek a versformákban, a szerelem-ideológiában, a költői tematikában és saját szuverén versnyelv nek megteremtésében játszott szerepét. Arnaut az, akit első helyen említ, s akinek hatása aligha túlbecsülhető. M r Petrarca kilenc *sestina*-ja is ezt igazolja. Petrarca kétségtelenül tudatában van annak, hogy *sestina*-in áttetszik Arnaut

¹⁰ Joggal hangsúlyozza Santagata – Frasso észrevételére is utalva a többi között –, hogy a *koporsó* jelent s kölcsönzése az adott összetételnek voltaképpen az *adynaton* funkcióját gy ngit  le, s tehát hogy a ‘kiszáradt erdő’ – mint ellenpontja annak a mirtuszerd nek, amely a szerelem miatt meghaltak lelkét fogadja be – sehol sem létező helyet jelöl, s  gy az állításban foglaltak valójában képtelenséget jelentenek. De arról is szó lehet, hogy – meglátásom szerint – Petrarca a fokozatosság elvével hangsúlyozza a lehetetlenséget, amikor földi életéből a beteljesülés reményét végleg kizárva a nappal is tündöklő csillagok kifejezéséhez lendit  fel a kétségbeesés érzületét. Lásd Petrarca: *Canzoniere*, 86–94.

¹¹ E tekintetben is lásd SZABICS 1995, 256.

¹² Feltehető, hogy az *adynaton* korai (Vergilius), és kései (provanszál l ra, Dante) hagyományának átvételén *s j t s hangszerelésében* a k z epkori v ndor enekesek *contrast *-inak, a férfi és a n  polemikus párbeszédének motívumai, s különösen ez utóbbi által mindig megfogalmazott  v d  képtelenségek is  tsz remkednek. A *contrast *-ban a hölgy – látszólag! – a lehetetlenség birodalmába sz m zi a férfi vágyainak beteljesülését. A petrarcai zárásban az elutasit st a hölgy némasága folytán saját hangján fogalmazza meg a lírai én, s csorbítja a válasz ironikus  let , amennyiben érzelmek kilátástalan-ságának hiperbolikus képével az *olvasói együttérzés k v lt s ra* helyezi a hangsúlyt, érvényre juttatván a *captatio benevolentiae* elvét. A bevezető szonett maga is éppen ezt az elvárást reméli *tőlünk*: „Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono / Di quei sospir  ond’io nudriva ’l core / [...] / Spero trovar pietá, nonch  perdono.” Vagyis ti, „Kik hallgatjátok szétszórt r meimben / a sóhajok szavát,  tk t szívemnek / [...] / eln zitek t n, és megsz ntok engem.” (Csorba Győző ford.)

Daniel¹³ egyetlen és a világlíra történetében *első* sestinjája, amiként reflektálja azt is, hogy részben Dante útján is halad. Nyilvánvalóan utal erre – mint már rámutattak (ARANI 1999a, 276) –, hogy a *Canzoniere* kilenc sestinjája közül (ezek a XXII, XXX, LXVI, LXXX, CXLII, CCXIV, CCXXXVII, CCXXXIX, CCCXXXII. számmal jelölt versek) már az *első*, a XXII. a versszöveg részévé teszi – noha *nem változatlan* formában ismétli meg – a két költő sestinjájának egy-egy fontos szókapcsolatát. A petrarcai *fermo desiren* (erős vágy) Arnaut *ferm voler* (erős, elszánt akarás) kifejezése, míg az a *scuoter l'ombra* (árnyakat rebbent) összetételén a dantei *Al gran cerchio d'ombra* (nagykaréjú árnyék) emléke szüremlik át. Ez az ismétlés és a variáció együttes formaelvére épülő sestina a költői tematika szintjén is *sajátos ismétlést* hoz létre: a szerelem témáját ugyanis nemcsak mint a lírai én lelkének állapotát tárja elénk, hanem egy másik síkon is azzal, hogy az olvasó figyelmét a vers szövegvilágába beemelt *költői és nyelvi hagyomány* felé irányítja. Ezáltal éppen ezen jelszerű felidézés, a szövegköziség mozzanata válik a vers egyik újszerűségévé, legalábbis abban a tekintetben, hogy a vers hangsúlyozottan reflektálja hagyománytörténeti (formai, tematikai) olvashatóságát. Petrarca konkrét intertextuális viszonyt teremt önmaga, Arnaut és Dante között, s ezzel nem csak a hagyományokhoz való tudatos kapcsolódását jelzi, hanem azt is, hogy a költészeti, mitopoétikai, „numerológiai” és kulturális tradíciót (például a Vergilius-képeket, a Daphne-mítoszt stb.) új hangon szólaltatja meg.

Ha a korántsem ritka *rím��avak* szemantikáját nem különösebben hangsúlyos elsődleges jelentésük fényében vesszük szemügyre, az a benyomásunk keletkezhet, hogy belőlük valamiféle földrajzi-kozmológiai tematika bomlik majd ki, hiszen azok (*hajnal, nappal, nap, csillagok, föld, erdő*) napszakokat, térirányt és tájelemeket jelölnek. Amint előzetesen erről már szó esett, a rím��avak szemantikai tartalma Petrarcanál minduntalan elmozdul, így azok nem válnak témameghatározóvá. Az amúgy is „gyöngye” rím��avak – amelyeknek, mint Fubini találóan megjegyzi, „nincs akkora súlyuk, hogy kibillentenek egyensúlyi helyzetéből a canzonét” (GIROLAMO 1976, 164) – szemantikájának feloldására Petrarca több fegyvert is bevét. Túl azon, hogy a *retrogradatione cruciata* valamelyest „szétrázza” őket, további kérdés, hogyan anyagtalantítja, súlytalantítja Petrarca a rím��avakat, miként veszi le róluk azt a hangsúlyt, amelyet szüntelen visszatérésükkel a *szintaxisban* betölthetnének. Hogyan éri el, hogy a gondolatképzést a szövegben ne ők irányítsák, hanem csak a lírai én vágyának, kétségbeesésének és reménykedésének alávetetten teremtődjenek meg, mint – olykor látszólagos – tér- és időterminusok?

Nos, az alany és az állítmány közé több sort ékel be Petrarca, és a *lassítás* ezen fogásával az olvasói várakozást a *még nem mondotta* irányítja rá. Négy sort kell várni például egy „félinformációra” („sóhajjal telten nézek föl a napra”), s egy strófányit a teljesre a második stanzában („sírok és vágyom: jöjjön már a nappal”). A vallomást tekintve pedig – amellyel a lírai én *hozzánk* fordul – két strófányi várakozással kell számolnunk, hiszen az – éppen a *hasonlatnak* köszönhetően – csak a hetedik sor elején kezdődik („De én...”), míg kiteljesedése a tizenkettedikben történik meg: „sírok és vágyom, jöjjön már a nappal”. A megnyilatkozás értelmére készítő várakozás három

¹³ Arnaut hatását jól jelzi a XXIX. canzone, a *Verdi panni sanguigni, oscuri o persi (Oly zöld s vérszín ruhát, bordót, sötétet* – Csorba Győző ford.) kezdetű is, amely csak a strófák között létesít rím-kapcsolatokat. Ez a forma, vagyis a *coblas dissolutas* (‘szétoldott strófák’) a sestina közvetlen elődjének tekinthető. Alighanem az *En cest sonet coin’ e leri*, azaz a *Derűs formás énekemben* (Weöres Sándor ford.) kezdetű arnaut-i *canso* (dal, ének) lebeghetett strófatechnikai vonatkozásban Petrarca szeme előtt.

sort ölel fel a harmadik strófában és a negyedikben, míg négyet az ötödikben, s ez a várakozás teljességgel eltereli a figyelmet a rím��avakról. A hatodik strófa első három sorára olyan erőteljes hangsúly esik, oly erős benne az érzékiség mozzanata (a „Vele lennék, ha árny borult a napra: / hogy ne lásjon más, csak a csillag; / egy éjt csak! s ne virradjon sose hajnal!” soraiból e tekintetben „Arnaut vágya” szól ki: „Testem lenne, nemcsak lelkem / nála, s titkon bár túrne szobája”), hogy az tökéletesen ellensúlyozza a rím��avak „erejét”. Vagyis a gondolat nemegyszer (az eredeti szöveg második és negyedik strófájában) négy sort is átfogó mondattá terebélyesedve oldja fel a rím��avakat. Antonelli észrevétele szerint, amíg a dantei szintaxis ideális mértékét a verssor vége és a prozódíának a rím��avakra nézve kiemelt szerepe adja, addig Petrarcanál a három verssornyira kiterjedő mondat bizonyul ilyennek, amely mintegy magába szippantja a rím��ót (ANTONELLI 1992). A szintaxis ezen jellegzetessége mellett a hangsúlytorlódások és ugyanazon hangsúlyos magánhangzók („et maledico il dí ch' i' vidi 'l sole” – „átkozom: mért néztem arra a Napra”), a lassítás egyéb ritmikái fogásai (két határozói igenév egy sorban: „vo lagrimando, et disiendo il giorno” – „sírok és vágyom: jöj-jön már a nappal”), a sor tagolása („sí aspra fera, o di nocte o di giorno” – „oly lidérces vad, se éjjel, se nappal”) mind-mind elveszi a rím��avak erejét, ahogy a metonímia, a hasonlat és a metaforák feltűnése is. Habár, mint látni fogjuk, a rím��avak természetközelséget sugalló megválasztásában Petrarca kétségtelenül Dantéhoz kapcsolódik (Danténál ezek a következők: *árnyék, dombok, kő, fű, zöld, asszony*), ám a vers zeneileg – ahogy ezt Picchio Simonelli meggyőzően kimutatja – a hangvisszatérésekre épül, ami Arnaut sestinája felé mozdítja el Petrarca versét. Picchio Simonelli – a XXII. sestina kapcsán – hangsúlyozza az infra- és szuperszegmentális hangzáselemek harmóniateremtő szerepét; értelmezésében az első stanza egész szövege, s így az első sor is („A qualunquę Animale alberga”) a hangzás felől szerveződik. A fonetikai megfelelés gyakorta a stanza egészét is keretbe foglalja: „almeno infino a l'alba”) (PICCHIO SIMONELLI 1978, 13–14).¹⁴ Az így létrejövő akusztikába a rím��avak szinte észrevétel nélkül illeszkednek bele.

Petrarca rím��avainak „feloldódó” természetét még világosabban szemlélhetjük az arnaut-i és a dantei sestina fényében:

Daniel Arnaut: „Sestina”

Szívembe erős vágy hatol,
el nem űzi azt fullánkja, körme
hízlegőknek, kik átkozzák lelkem,
s mert vágyam nem hűti lomb, se vessző,
nékem majd titkon, hol nincs nagybátya,
gyönyört ad a hölgy kertje, szobája.

¹⁴ Picchio Simonelli szerint Dante a közvetlen, egyenes szószemantikára épít, minthogy az arisztotelészi megá-lapítás szerint az *elocutio* nem más, mint a gondolatnak szavak révén való kifejezése. A platonai és újplatonista elv szerint viszont a szó, amely az árnyék árnyékának árnyéka, az igazság közelébe csak fokozatosan juthat: mint jelentő provizorikusnak és inadekvátnak tetszik. Mindig *in fieri* kifejezés: mindez az irodalomban a verbális láncolatoknak és fonikus visszhangok infra- és szuperszegmentális szövevényéhez vezet. Ez utóbbi inkább jellemzi a petrarcai szóhasználatot (PICCHIO SIMONELLI 1978, 10–11).

Ha eszembe jut szobája,
hová, sajna, férfi be nem hatol,
mert szigorúbb ő, mint báty s nagybátya,
mindenem reszket, sőt: ujjam körme,
mint fészek, ha remeg ág és vessző,
úgy félek, hogy nem méltó rá lelkem.

Testem lenne, nem csak lelkem
nála, s titkon bár túrne szobája!
Mert jobban bánt, mint bírói vessző,
hogy testem lakába sosem hatol,
olyan nékem ő, mint húsnak körme,
bárhogy szid barátom s a nagybátya.

Sosem szerettem nagybátya
nénjét úgy, mint őt – rajta a lelkem! –
Ha akarná, mint ujjhoz a körme,
oly közel lenne hozzám szobája,
szívembe a szerelem úgy hatol,
hogy hajlik, mint kezében a vessző.

Zöldellt a szűz – száraz vessző –,
sok sarjat nemzett Ádám nagybátya,
ám vágy s szerelem, amilyet lelkem
érez, nem volt még, s szívbe nem hatol;
bárhol van ő, utca vagy szobája
kövén lép, szívem övé, mint körme.

Gyökérzik már szívem körme
szerelmében, mint fában a vessző,
gyönyör tornya ő, vára, szobája,
szívemből nem kap ennyit nagybátya,
így kétszer üdvözül majd a lelkem,
ha mennybe a jó szerelmes hatol.

Ím versem, benne nagybátya s körme,
annak szól, kinek vesszője lelkem
hordja, s vágy szobája, beléd hatol.

(Ladányi-Turóczy Csilla ford.)¹⁵

¹⁵ Korántsem vagyunk illetékesek a mű vagy a zárótercina értelmezésében. A magyar és olasz fordításkísérletekből és szövegmagyarázatokból azt látjuk, hogy a zárlat a *trobar clus* szellemével összhangban igen rejtelmes és többféle – néha meglehetősen vaskos – értelmezést kínál fel (lásd BELTRAMI 1996; PERUGI 1996).

Daniel Arnaut: „Sestina”

Lo ferm voler qu'el cor m'intra
 no.m pot ges becs escoissendre ni ongl
 de lauzengier qui pert per mal dir s'arma;
 e pus no l'aus batr'ab ram ni ab verja,
 sivals a frau, lai on non aurai oncle,
 jauzirai joi, en vergier o dins cambra.

Quan mi sove de la cambra
 on a mon dan sai que nulhs om non intra
 – ans me son tug plus que fraire ni oncle –
 non ai membre no.m fremisca, neis l'ongla
 aissi cum fai l'enfas devant la verja:
 tal paor ai no.l sia prop de l'arma.

Del cors li fos, non de l'arma,
 e cossentis m'a celat dins sa cambra,
 que plus mi nafra.l cor que colp de verja
 qu'ar lo sieus sers lai ont ilh es non intra:
 de lieis serai aisi cum carn e ongl
 e non creirai castic d'amic ni d'oncle.

Anc la seror de mon oncle
 non amei plus ni tan, per aquest'arma
 qu'aitan vezis cum es lo detz de l'ongla,
 s'a lieis plagues, volgr'esser de la cambra:
 de me pot far l'amors qu'ins el cor m'intra
 miels a son vol c'om fortz de frevol verga.

Pus floriz la seca verja
 ni de n'Adam foron nebot e oncle
 tan fin'amors cum selha qu'el cor m'intra
 non cug fos anc en cors no neis en arma:
 on qu'eu estei, fors en plan o dins cambra,
 mos cors no.s part de lieis tan cum ten l'ongla.

Aissi s'empren e s'enongla
 mos cors en lieis cum l'escors'en la verja,
 qu'ilh m'es de joi tors e palais e cambra;
 e non am tan paren, fraire ni oncle,
 qu'en Paradis n'aura doble joi m'arma,
 si ja nulhs hom per ben amar lai intra.

Arnaut tramet son cantar d'ongl'e d'oncle,
 a grat de lieis qui de sa verj'a l'arma,
 son Desirat cui Pretz dins cambra intra.

Dante Alighieri: Sok kurta nap és nagykaréju árnyék

Sok kurta nap és nagykaréju árnyék
közé fáradtan értem, míg a dombsor
fehérbe öltözik s fakúl a szép fű,
de óhajomásnak tartós a zöldje,
mert gyökerét őrzi ama kemény kő,
mely szól és érez s olyan, mint egy asszony.

Mivelhogy új szerelmem épp ez Asszony,
fagyos, mint hó, amit megóv az árnyék,
mert ő sem rendül, akár a merev kő
a tavasztól, bár áthevül a dombsor
s a fény fehérből változtatja zöldre
mindnyáját s beborítja párta és fű.

Amikor fejét koszorúzza dús fű,
feledve rajta kívül minden asszony,
mert göndör szőke fürtje s díszje zöldje
úgy vegyül, Ámort üdíti ez árnyék;
s ahová ő bezár, a törpe dombsor
jobban fog, mint mész-kötötte nehéz kő.

Szépsége hatalmasabb, mint az ékkő,
s az ő csapását nem enyhíti gyógyfű,
hát menekültem, hadd rejtsen a dombsor,
csak meg ne rontson ily búbajos asszony,
de szeme lángja ellen nincsen árnyék,
se hegy, se fal, se lombkorona zöldje.

Láttam már Őt öltözve lenge zöldbe,
hogy fellobbanna érte a hideg kő
s hevít az alakja-vetette árnyék;
esengtem, ott, hol lengedez a vad fű,
szeressen, mint még soha földi asszony,
s zárja rétünket óriási dombsor.

Ám előbb hív vissza folyót a dombsor,
hogyse e lágy ágacska zsenge zöldje
tűzre lobbanna, mint szépséges asszony
szokott, s nem bánám, ha párnám rideg kő
volna örökké, s minden étелеm fű,
ha enyéem, mit ruhája vet, az árnyék.

Lehet a dombsor tövén éji árnyék,
ruhája zöldjével az ifju Asszony
eltünteti: követ elrejt a dús fű.

(Weöres Sándor ford.)

Dante Alighieri: Al poco giorno...

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra
son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli,
quando si perde lo color ne l'erba;
e 'l mio disio però non cangia il verde,
sí é barbato ne la dura petra
che parla e sente come fosse donna

Similmente questa nova donna
si sta gelata come neve a l'ombra;
che non la move, se non come petra,
il dolce tempo che riscalda i colli
e che li fa tornar di bianco in verde
perché li copre di fioretti e d'erba.

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba,
trae de la mente nostra ogn'altra donna;
perché si mischia il creso giallo e 'l verde
sí bel, ch'Amor lí viene a stare a l'ombra,
che m'ha serrato intra piccioli colli
piú forte assai che la calcina petra.

La sua bellezza ha piú vertú che petra,
e 'l colpo suo non puó sanar per erba;
ch'io son fuggito per piani e per colli,
per potere scampar da cotale donna;
e dal suo lume non mi puó far ombra
poggio né muro mai né fronda verde.

Io l'ho veduta già vestita a verde
sí fatta, ch'ella avrebbe messo in petra
l'amor ch'io porto pur a la sua ombra;
ond'io l'ho chesta in un bel prato d'erba
innamorata, com'anco fu donna,
e chiuso intorno d'altissimi colli.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
prima che questo legno molle e verde
s'infiammi, come suol fare bella donna,
di me; che mi torrei dormire in petra
tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba,
sol per veder do' suoi panni fanno ombra.

Quandunque i colli fanno piú nera ombra,
sotto un bel verde la giovane donna
la fa sparere, com'uom petra sott'erba.

Dante rímzavainak metaforikus értelmű szemantikai elmozdulásai ugyan nem tagadhatók, de a *donna* és a *petra* csaknem teljes egészében kivételnek tekinthető: ebből fakad, hogy szemantikai mozdulatlanságuk folytán ők lesznek a költői gondolatképés forrásai, s a vers szűkebb témáját szinte azonnal körvonalazzák is. Ezt lehalkítani még az a fogás sem képes, amellyel Dante az asszonáncot alkalmazza (*donna/ombra; erba/petra*), valamint hogy – a *colléval* és a *verdével* kiegészítve – a hangsúlyt három-három rímzavában az *ó-ra*, illetve *e-re* helyezi (FIEDLER 1956). Vagyis ha a rímzavak hangzóságának a versegész szemantikájában betöltött szerepe haloványnak tűnik is a petrarcai sestina fényében, a mozdulatlanságnak mint lélekállapotnak, „az igézetnek és a megkövesült kinnak az ábrázolását” (KARDOS 1967, 529) a „stanzákat összefűző kapcsolat alogikus, éppen csak hogy tematikus” (GIROLAMO 1976, 166) jellegével is képes érvényre juttatni, s ez meglehetősen szemben áll a strófák Petrarcanál szinte észrevétlenül könnyed tematikai egymáshoz illesztésével.

A két olasz sestina rímzavaival ellentétben, Arnaut dalában azonnal szembeszökő, hogy az övéi teljességgel köznapiak, meglehetősen váratlanok, s denotatív jellegük igen erős: *belép, köröm, vessző, nagybácsi, szoba, lelkem*. Azzal, hogy Arnaut a rímzavai között helyet ad egy igének (*intra*), hangsúlyozza a témaalkotásban reá váró kiemelt szerepet. Ezt tovább fokozza azzal is, hogy háromszor visszatér vele együtt (1., 23, 27. sor) a *'l cor m'intra* megnyilatkozás, ami – már csökönyös visszatérésének tényével, vagyis az *ismétléssel magával* is – igazolja a szívbe minduntalan behatoló vágy csillapíthatatlanságának lehetetlenségét, s hogy e vágy mint olyan éppen annak köszönheti intenzitását, hogy *csak vágy*. A rímzavak relatíve erőteljes szemantikai mozdulatlansága mindezt csak aláhúzza. A sorokat az egy- és kétszótagú szavak sokasága szervezi: nyilvánvaló a hangzóság kitüntetett szerepe, amely a dalszerűséget a szó erőteljes hangsúlyával ritmizálja. A hangzóság a rímzavak szemantikai aspektusát is gyöngíti némileg, amennyiben az asszonánc és az alliteráció jóvoltából csaknem rímyszerű egybehangzásukra figyel föl a fül: *ongla/oncle, arma/cambra, intra/verga*. Nyilvánvaló, hogy a petrarcai szintaxis és a sorok hangzósága rokonságot teremt Petrarca és Arnaut között (PICCHIO SIMONELLI, 1978, 5–7), ám az előbbi bánatos hangvételű és viszonylag nyugodt áramlású, könnyed dallamvezetése aligha téveszthető össze a másik erőteljes és dinamikus hangzásával. Ha a verset a hangzás uralja, úgy a középponti problematika megoldásához, vagyis az ajánlásban sűrűsödő kérdésnek az értelmezéséhez joggal vethető fel, hogy a *köröm/nagybácsi*, a *lélek/szoba* és a *belép/vessző* eredeti hangzasközelsége nem létesít-e közöttük afféle szemantikai összefonódást, amely az érzéki, erotikus értelmezés felé terelné az olvasót?

III. AZ „AJÁNLÁS” SZEREPÉRŐL

Amikor az irodalomtudomány a sestina-forma kialakulását a *canso* kebelén belül írja le, a rím- és strófavariációkat, valamint a műegészhez való kapcsolódásukat tisztán formai szempontból vizsgálja.¹⁶ Anélkül, hogy a legcsekélyebb mértékben is tagadnánk e formatörténeti leírás nélkülözhetetlenségét, mi a magunk részéről a műegészben

¹⁶ A sestina őrizi közvetlen őseinek, a *coblas dissolutas*nak a nyomait (lásd Marcabu: *Contra l'ivernque s'enansa*; R. d'Aurenga: *An aital rimeta prima*), amennyiben egy adott strófa sorai nem egymás között, hanem a többi strófa (itt: azonos helyzetű) soraival rímelenek. A jelzett példákban azonban derivatív rímeket találunk, és a strófák utolsó és első sorait összekapcsoló azonos szavak hiányoznak (lásd PULSONI 1996, 58.) A *konkatenáció*

betöltött funkciójával kapcsolatban kívánjuk megvizsgálni. Annál is inkább, mivel a tárgyalat három sestina zárótercináiban szereplő rím��avak elhelyezkedése különbözik egymástól.

Az arnaut-i sestina *tornadájának* szerkezetét a rím��avak (*ongla-oncle*; *verga-arma*; *cambra-intra*) helye szerint a következő jelöléssel írhatjuk le: (B)-E, (D)-C, (F)-A. Ez a struktúra a többi provanszál *canso* többnyire megszokott rendjét annyiban követi – már ha eltekintünk mindazon megoldásoktól, amikor a *tornada* nem háromsoros –, amennyiben a *tornadában* az öt megelőző utolsó strófa három utolsó ríme – a sorrendet tartva – kerül a három verssor végére. A másik három ríműző elhelyezkedésére nézve segítségül természetszerűleg nem lehet a *canso tornadájához* fordulni. A sestina mint *ősforma* Arnaut-é.

Ha külső, technikai szempontból tekintünk rá, azt láthatjuk, hogy a kezdőpontra visszatért mozgás továbblendítése újakezdeshez vezetne: a kör lezárult, és lezárult a sorompó a lírai én vallomásának kiteljesítése előtt is. S ez a sorompó az utolsó stanza utolsó sorának ríműzava előtt ereszkedik le: nincs konkatenáció, ríműkapcsolat, amely a *tornadát* az első sorában hozzá fűzné. A *tornada* egyszerre zárás is, de mint zárás beszéd is: levél végéről lemaradt utóirat. E lemaradt és a feladó gondolatait rögzítő utóirat struktúrája sokatmondó: mint félbetört strófa –ha a párelemek sorrendiségének felcserélésével (2-5; 4-3; 6-1) felidézi is egy pillanatra a gondolatok 6-1, 5-2, 4-3-as permutációs rendjét – a vágy és a cél remélt irányát és sikerét rajzolja ki: a levél (1. sor) a szívhez vezet (2. sor), s a vágy beteljesül (3. sor).¹⁷ Arnaut természetesen az E-C-A ríműzavak sorvégre helyezése után a többi ríműző elrendezésében – az új forma létrehozásában – szabad volt. Az eredmény: a megelőző strófa első három sorának ríműzavai úgy kerülnek velük egy-egy sorba (B-E, D-C, F-A), hogy a kiapadhatatlan vágyakozást mint központi témát – amelyet a hat strófa önmagába zárulásával látszott kimeríteni, s amely az első sorban már kifejezésre került (*intra*) –, most a *tornada* utolsó szava is megismétli, mintegy *ronó-szerkezetbe vonva* a vers alapgondolatát. Ez a visszakanyarodás azonban nem ugyanoda történik, hanem a vágy célba érésének bizonyossága felé veszi az irányt. *S ez a kört lineáris haladásá formálja át* (vö. BELTRAMI 1996, 19). A levél (a hat strófa) a hölgyé, a *tornada* pedig – amely az olaszban a *commiato* és *congedo* névvel szerepel, és magyarul a búcsúnak, az elbúcsúztatásnak felel meg inkább – inkább csak a lírai ének a levelet útjára bocsátó szavait, reményeit rögzíti, amelyeket rajta kívül csak az olvasónak van szerencséje ismerni, amennyiben

jóvoltából – meglátásom szerint – a strófák közötti „szünet” nem űr, nem csak emlék, hanem a tematikának a maga másfajta továbbszóve mellett is *egyszerre látható és hallható újrafelidézése*. A strófák jelzett formáival szemben a sestinában az egész vers mozgásban van. A *coblas redondas* ('kerek strófák') öröksége is kitapintható, amennyiben a két strófa között az utolsó és első sor egymással interstrofikus kapcsolódással a *rimas capcaudadas* strófafüzési rendje szerint ciklikus szabályosságban rím sajátos tükörszimmetriájának köszönhetően (pl. abbacddc – cbbcadda), vagy spirális szerkezetben haladva minden strófa egy új ríművel gazdagodik, elhagyva az előzőből egyet, miközben az utolsó sorok a rákövetkező strófa első sorával csengenek egybe (ababababcccb – bdbdbdbcccd – dedededecce...), a c rím pedig mozdulatlan marad. Szigeti az „utolsó trubadúr”, Guiraut Riquier *Be.m degre de chantar tener* kezdetű versét vizsgálva kimutatja, hogy az első strófa abbacddd ríműstruktúrájának konkrét rímeit felsorakoztató, egymást követő strófákban a ríműk átjárása ugyanazt a logikát követi (dccdaabb, baabddcc, cddcbbaa), s ezért adott esetben az ötödik strófa már az első megismétlése volna. Vagyis a sestina nem egyedülálló ebben a tekintetben (lásd SZIGETI 1992, 173–174).

¹⁷ A tanulmányban idézett fordítással szemben egy másik, a fordító megjelölése nélkül (http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/18_szam/01.htm) a következő, érzékiségében visszafogottabb változatot kínálja: „Vigye Arnaut dalát, min körme s bátya / Néki, kinek vesseje alatt a lélek / Desirat, ki minden kamrába bejut.”

a művet írott szövegnek és nem a hölgy (vagy mások) előtt előadott dalnak tekintjük. A sestina tehát, amely az első sorában a „szívembe erős vágy hatol” sorral *in medias res* indítja a vallomást, a *tornadában* szemléletes rímző-párosítást teremt: a nyitó strófa *intra* (bejut) és *cambra* (szoba) rímzavainak maximális távolsága a legszorosabb közelséggé változik. A lírai én reményei szerint a dal csak szívének megérintése révén nyerheti el a hölgy tetszését: a dallal együtt a vágy elfogja a hölgy lelkét és testét is.¹⁸ Semmiképpen nem hagyható figyelmen kívül a rímzavaknak a sorokban egymáshoz viszonyított helyzete: ugyanis az első rímző a többi mellé tolakszik, s a második szinte együtthangzik és egybeolvad (*ongl'e-d'oncle; cambra-intra*). A rímzavaknak ez az elrendezése alapjaiban különbözik Danténál és Petrarcanál.

Dante *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* című sestinájának *congedója* – a betűket a rímzavaknak az első strófában elfoglalt helye szerint jelölve: a (B)-A, (D)-F, (E)-C, vagyis a 2-1, 4-6, 5-3-as szerkezet (*collì-ombra; verde-donna; petra-erba*) – eltér Arnaut megoldásától. A kritikai vita afölött zajlik, hogy milyen logika alapján jött ez létre. Contini a hat strófa első soraiból (AFCEDB) vezeti le a rímzavak rendjét: az első három strófa első sorainak rímzavai (A, F, C) kerülnek sorvégi helyzetbe, míg a másik háromé, visszafelé haladva sorközépi pozícióba jutnak (B, D, E) (BILLY 1996, 42). Pulega szerint Dante a sestina permutációs rendjét (6-1, 5-2, 4-3) oly módon mutatja fel, hogy a hatodik strófa első sorának rímzavától az első strófa első sorának rímzaváig ugrik, s így tovább (BILLY 1996, 42). Ugyanakkor Pulsoni szerint alapvetően arról van szó, hogy Dante meg akarja őrizni a sestínára jellemző *coblas capfínidas* strófaközi kapcsolatát: ezért „mechanikusan” helyezi a *commiato* első sorába rímzőként a hatodik strófa rímzavát (*ombra-ombra*). Ám az első strófa helyi értéke szerint jelölt (B)-A (*collì-ombra*) csere után fenntartja az utolsó strófa rímzavainak sorrendjét (*verde-donna-petra-erba*), ami viszont a (D)-F, (E)-C, vagyis a 2-1, 4-6, 5-3 formulát adja ki (PULSONI 1995, 508).

Bárhogy legyen is, nyilvánvaló, hogy Dante a *commiatót* – Arnaut-val szemben – a sorvégi rímnek, a permutáció első elemének a segítségével formailag és gondolatilag is szervesen kapcsolja hozzá a korábbiakhoz: A Dante-*commiató*ban sem az ajánlás-jelleg, sem a búcsúzás nincs meg. Valójában a Dante-canonék zárása közül *egyetlen egy sem* emlékeztet rá. Ez annál is különösebb, mert – mint köztudott – maga Dante a sestínát a *canzone* egyik különös formájának, *de nem új műfajnak tartotta*, s versét az Arnaut-féle mintára alkotta.¹⁹ A két rímző elhelyezése sem követi az arnaut-i példát. Az ötödik strófában felbukkanó *adynatont*, mely Petrarcanál a rezignáció mélységét fejezi ki, s mintegy pontot tesz a vers után, Dante a zárásban keserű-komor tudomásul vétellé „szelídíti”: ‘De hiába lenne a dombok között egyre sűrűbb a homály, az ifju asszony ruhájának zöldje elrejtje azt, ahogy fűvel benőtt kő rejt maga alatt embert.’ A lírai én szerelme iránt érzéketlen hölgy alakjának ismételt megidézése a *petra* szó által, metaforikus értelemben a sírkő képét állítja az olvasó elé. Nem is zárulhatna másképpen a vers.

A Petrarca-vers *congedójában* az A-E, C-D, F-B, vagyis az 1-5, 3-4, 6-2 formulát találjuk, ami mint olyan eltér úgy az Arnaut, mint a Dante által teremtett formától. A rímzavak kvázi-érintkezésével és a (sot)terra, vagyis a permutációnak megfelelő

¹⁸ Amíg Riquier és mások a vágy „valóságos” beteljesülését olvassák a zárásban, addig Toja a *távoli szerelmem* énekeseinek paródiáját, Canettieri pedig a sestina szinte tisztán játék jellegét hangsúlyozza (lásd BELTRAMI 1996, 18).

¹⁹ Dante: *A nép nyelvén való ékesszólásról*. 392–393.

derivatív rímszó révén – amelyet Petrarca az első sorban belső „rímmé” avat – leválik Arnautról. Az első sornak az előző szakasz rímszavával való rímeltetése Dantéhoz viszi közel, ám azonnal el is különíti tőle, mivel ugyanazon rímszó közeli újra elhangzását az emlékezet még frissebbnek találja a sorvégénél. Az összevetés azt mutatja, hogy a strófafüzési megoldást Petrarca esetében inkább a *rimas capfinidas* (még ha a rímszó nem is a sor kezdőszava, habár derivatív), míg Dante esetében a *rimas capcaudadas* jellemzi. Úgy is mondhatnánk, mindketten eltérnek Arnaut-tól, de mindketten másképpen.²⁰

IV. VERSFORMÁBÓL MŰFAJ?

Ha a petrarcai sestínák további sorsára vetünk egy pillantást, azt találjuk, hogy a klauzurában az első négy sestina (XXII, XXX, LXVI, LXXX) rímszavainak elrendezése nem alakít ki semmiféle általános értelmű kötöttséget. A további ötben azonban a rímszavak követik a permutációs rendet, azaz visszatérnek az első strófa sémájához: (A)-B, (C)-D, (E)-F, avagy számokkal 1-2, 3-4, 5-6. Jogosan állapítható meg tehát, hogy amíg Dante a külső rímet a rímszavak abszolút rendjére való tekintettel részesíti előnyben, addig Petrarca emellett a permutációt sem hagyja figyelmen kívül.²¹ Vagyis a „kanonikus” permutációt a zárások rímszavaira is átviszi.

Nem kétséges, hogy a sestina ősfarmájának felülírt változatát teremtette meg Petrarca, s mint olyan, ez hatott normaként az utódokra, ha a közvetlenül utána következő szerzőkre nem is (PULSONI 1995, 511–512). A – talán a kötet szerkesztés folyamánként – Laura halála után írt versek közé sorolható egyetlen petrarcai dupla sestina, amely az arnaut-i sestina-forma feldúlását a lélek feldúltságával összekötve „játszik rá” a megkettőzött fájdalomra, nyilvánvaló módon nemet a hagyományra. De elszakad Petrarca Arnaut-tól abban is – az ajánlásokat érintő eltéréseken túl –, hogy a gondolat kifejtésének minduntalan *nekilendülő ottonario* (olasz nyolc szótagos verssor) és az *ige* mint lehetséges szórím-fajta hiányzik sestináiból. A kérdés: elegendő-e ez ahhoz, hogy a sestina versformájára mint Petrarca teremtette új *műfajra* tekintsünk? Elegendő érvnek látszik-e – s Pulsoni igennel felel az alább következőkre (PULSONI 1996, 63–65) – a versforma szokatlanul gyakori felbukkanása a *Daloskönyv*ben, a permutációs rend átvitele az ajánlásokra az utolsó öt sestinában? Ez ellen szól, hogy Petrarca módosíthatott volna az első sestínák zárlatain is, hiszen köztudott, élete végéig dolgozott a kötetten: átírta és átrendezte benne költeményeit. A *canzone* ezen formájának kiténtetése a *sestina* megnevezéssel (ez a Strozziféle, 178-as számú, műfajilag elrendezett egyik blokk előtt tűnik föl), valamint az a tény, hogy az 1373-as, *Malatesta* névvel jelölt gyűjteménytől kezdve a sestínákat a *scripta continua* helyett „vertikális” formában írta le vagy íratta át – azonnal szemléletessé téve e forma jellegzetességét és eltérését a

²⁰ Bármennyire leválják is e tekintetben Petrarca Arnaut-ról, a provanszál dalnok képei – szemantikailag ugyan elmozdulva – de fel-feltűnedeznek nála. Így van például ez a *Lá ver l'aurora che sí dolce l'aura* (*Ha kél a hajnal, megremegnek arra* – Takács Zsuzsanna ford.) kezdetű CCXXXIX. sestinában is, amelyben néhány sor („ha végzetemnek arra int hatalma, / hogy sírva, énekelve, annyi verssel / ökörfogatról hálót vessek arra / mi szellő, s jégen szedjek csak virágot) az *E szép, édes dallamra* (Faludy György ford.) kezdetű versből ismert arnaut-i képre játszik rá: „Arnaut vagyok, ki szellőt zsákol, / nyúlra vadászik tehénháton”. Am ha feltűnedeznek is, az arnaut-i önszemlélés iróniája hiányzik belőlük, s csak a képtelenséggel tovább mélyített rezignáció bánata szól ki belőlük.

²¹ Lásd *Postilla di Paolo Canettieri* (BILLY 1996, 49).

canzone más formáitól –, azonban kétségkívül *műfajteremtő szándékról* tanúskodik (PULSONI 1996, 63); annál is inkább így van ez, mivel a provanszál kódexekben is *scrita continua* szerint rögzítették a sestinákat. Bárhogy legyen is, a kérdés a következő: vajon ez a Petrarcanál rögzült és leginkább az ő modellje szerint áthagyományozódott versforma, hangvétel, intonáció és tematikai megkötés teremtett-e olyan új, műfajképző nyelvi világlátást, amely előtt a többi versforma tehetetlenül állna?

IRODALOM

- ANTONELLI, Roberto 1992. „Rerum vulgarium fragmenta” di Francesco Petrarca. In Asor Rosa, Alberto (dir.): *Letteratura italiana. Le opere. I*. Torino: Einaudi.
- ARIANI, Marco 1999a. *Petrarca*. Roma: Salerno.
- ARIANI, Marco 1999b. R. V. F.: Organizzazione e struttura del Canzoniere. In *Petrarca*. Roma: Salerno.
- BELTRAMI, Pietro G. 1996. *Lo ferm voler* di Arnaut Daniel: Noterella per una traduzione. In *AnticoModerno* 2. Roma: Viella.
- BILLY, Dominique 1996. L'art et ses leures: À propos du commiato d' *Al poco giorno*. In *AnticoModerno* 2. Roma: Viella.
- CANETTI, Paolo 1993. *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del trobar*. Roma.
- DI GIROLAMO, Costanzo 1976. *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna: Il Mulino.
- FIEDLER, Leslie A. 1956. Green Thoughts in a Green Shade: Reflections on the Stony Sestina of Dante Alighieri. In *Kenyon Review*, XVIII.
- KARDOS Tibor 1967. Petrarca életműve és a Daloskönyv. In Kardos Tibor (szerk.): *Francesco Petrarca daloskönyve*. Budapest: Európa.
- PERUGI, Maurizio 1996. Per una nuova edizione critica della sestina di Arnaut Daniel. In *AnticoModerno* 2. Roma: Viella.
- PICCHIO SIMONELLI, Maria 1978. *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*. Firenze: Licosa.
- PULSONI, Carlo 1995. Sulla morfologia dei congedi della sestina. *Aevum*, 3.
- PULSONI, Carlo 1996. Petrarca e la codificazione del genere sestina. In *AnticoModerno* 2. Roma: Viella.
- RIESZ, János 1971. *Die Sestine*. München: Fink.
- SZABICS Imre 1995. *A trubadúrok költészete*. Budapest: Balassi.
- SZIGETI Csaba 1992. Az első magyar sestina. *Literatura*, 2.
- SZMIRNOV, Igor 1999. Úton az irodalom elmélete felé. *Helikon*, 1–2.
- ZEMPLÉNYI Ferenc 1999. *A szerkesztett verskötet megjelenése az európai irodalomban. Irodalomtörténeti Közlemények*, 5–6. <http://itk.itl.mta.hu/1999-56/zempleny.htm>

FORRÁSOK

- Dante Alighieri: A nép nyelvén való ékesszólásról. In Kardos Tibor (szerk.): *Dante Alighieri összes művei*. Budapest: Magyar Helikon, 1965.
- Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. A cura di Marco Santagata. Milano: Mondadori, 2001.