

JADWIGA MISZALSKA

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

## SEKSTYNA LIRYCZNA. POCZĄTKI TRADYCJI OD ARNAUT DANIELA DO GIUSTO DEI CONTI

Między zachowanymi osiemnastoma utworami Arnaut Daniela znajduje się utwór nazywany *Pieśnią o wuju i paznokciu*.<sup>1</sup> Każda z 6 strof utworu posiada 6 wersów, z których pierwszy jest *octosyllabe*, pozostałe *décasyllabes*. Użyte strofy nazywane w Prowansji *coblas estrampas* posiadają w klauzuli wersów słowa, które nie rymują się między sobą. Łączy je jedynie asonans oparty na współbrzmieniu samogłosek, bądź spółgłosek. Słowa te powtarzają się we wszystkich strofach na zasadzie „spirali zwrotnej”: ostatni, czyli szósty rym zostaje podjęty jako pierwszy, potem następuje pierwszy, piąty, drugi, czwarty i wreszcie trzeci. Następną strofą według tego samego schematu podejmuje rymy poprzedniej. Całość zamyka trzywersowa *tornada*. W pierwszych hemistychach jej kolejnych trzech wersów pojawiają się słowa z trzech pierwszych wersów ostatniej strofy, w zakończeniu wersów (drugich hemistychach) słowa znajdujące się w trzech ostatnich wersach. Powtarzające się obsesyjnie w kolejnych strofach słowa *ongle* – paznokieć, *oncla* – wuj, *intra* – wchodzi, *verja* – różga, *arma* – broń, *cambra* – komnata są nośnikami pewnych kluczowych, niecałkiem oczywistych sensów, gdyż sekstyna ta jest jedną z najpełniejszych realizacji, typowej dla Arnauta poetyki hermetycznej, określanej mianem *trobar clus*. Skomplikowana budowa, będąca być może odwzorowaniem systemu liczb umieszczonych na ściankach kostki do gry, sprawia, iż sekstyna jest również przykładem poezji ozdobnej – *trobar ric*.<sup>2</sup>

Ta ciekawa propozycja formalna w zasadzie nie znalazła naśladowców wśród innych twórców prowansalskich. Po Arnaut Danielu odnajdujemy ją jedynie u dwóch poetów. Byli to prowansalczycy Guilhem de Saint Gregori i weneccjanin Bartolomeo Zorzi, aktywny w latach 1260–1290 i piszący po prowansalsku. Obaj ci poeci nie zamierzali raczej uczynić z sekstyny sztywnej, ustalonej formy poetyckiej, gdyż zastosowali oni technikę *sirventese*. *Sirventese* nie posiadał odrębnej formy, lecz korzystał z różnorodnych wariantów *canso* zaproponowanych wcześniej przez innych

---

<sup>1</sup> Posługuję się wydaniem: *Les poésies d'Arnaut Daniel*, (red. René Lavaud), Genève 1973.

<sup>2</sup> Zmiana porządku rymów w kolejnych strofach miałaby odwzorowywać system par liczb umieszczonych na przeciwległych ściankach sześcianu: 1–6; 2–5; 3–4 (Por. P. Conetteri, *La sestina e il dado*, 1993, cyt. za M. Kurek, „*Miglior fabbro*” czyli *ABC sekstyny*”, „Literatura na świecie”, 1999, n. 12, s. 207–8.

poetów. Twórca *sirventese* w zapożyczoną, obcą formę wkładał nowe treści, najczęściej polityczne. Stąd niektórzy badacze wywodzą termin *sirventese*: jest to utwór, który „posługuje się” formą już istniejącą.

Pierwszym poetą, który przejął sekstyne, w sposób twórczy, a równocześnie z pełnym zrozumieniem funkcji, jaką poeta prowansalski nadał tej formie, był Dante. Jak bardzo ważny był dla Dantego Arnaut Daniel, świadczą z jednej strony wzmianki w *De vulgari eloquentia* (II, 2), z drugiej zaś rola, jaką przypisuje on tej postaci w swej wędrówce przez zaświaty. W znanym epizodzie z *Commedii* (*Purg.* XXVI, 115–148) Dante w towarzystwie Wirgiliusza i Guido Guinizellego spotyka prowansalskiego poetę. Te cztery postaci tworzą nieprzypadkowy krąg osób: Wirgiliusz to antyczny mistrz, wzór epika i symbol mądrości, rozumu; Guinizelli, nazwany przez poetę *padre mio* był pierwszym, który zaproponował poetykę nowego stylu, Arnaut określony jako *miglior fabbro del parlar materno*, przedstawiony zostaje jako najdoskonalszy poeta w języku wernakularnym. W kręgu tym nie pojawiają się inni poeci półwyspu, wspomniani w sposób pośredni i bezpośredni dwie pieśni wcześniej, przy okazji formułowania poetyki *dolce stil novo*: Sycylijczyk, Notaro – Jacopo da Lentini i dwaj Toskańczycy – Guittone d’Arezzo i Buonagiunta Orbicciani (*Purg.* XXIV, 49–62). Ci trzej poeci pozostają poza kręgiem mistrzów. Nie na nich chce wzorować się Dante, mimo że i oni sięgali do tego samego źródła: twórczości trubadurów.

Dante umieszcza swoją sekstyne w grupie wierszy, określanych mianem *Rime petrose*. Są to cztery twory, napisane w latach 1296–1298, poświęcone damie o imieniu Pietra, o sercu twardym i zimnym jak skała. Przymiotnik *petroso* odnosi się też do formy owych utworów, do ich stylu. W kanconie należącej do tej grupy *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, poeta określa ten styl jako *aspro* – ostry, cierpki; słowa i dźwięki z jakich są one zbudowane, mają być twarde i ostre jak kamienie. Styl *aspro* jest antytezą stylu *dolce*, tak jak zmysłowa i niszcząca miłość do Pietry jest antytezą słodkiej i zbawczej miłości do Beatrice. Dwie te kobiety stanowią dwa topiczne wcielenia kobiety: anioła i okrutnicy.

W sekstynie *Al poco giorno* Dante wyraźnie nawiązuje do *Pieśni o wuju i paznokciu*. Podąża on ściśle za wzorcem poety prowansalskiego z niewielkimi tylko zmianami wynikającymi z zasad włoskiej metryki. Sześć *coblas estrampas* pisanych jest typowym włoskim rozmiarem, jedenastozgłoskowcem, będącym odpowiednikiem prowansalskiego *décasyllabe*. Słowa pojawiające się w klauzuli wersów według wcześniej opisanego schematu wykazują nieco luźniejsze związki brzmieniowe: asonanse nie są już tak wyraźne. Są to słowa dwusylabowe o akcencie paroksytonicznym, co stanie się regułą dla włoskiej sekstyny. Również końcowa *tornada* prezentuje nieco inny układ słów kluczowych; późniejsza tradycja włoska będzie traktowała to zagadnienie z większą swobodą. Dante napisał tylko jedną sekstyne. W *Rime petrose* pojawił się też utwór nazwany sekstyzną podwójną bądź pozorną (*sestina doppia*). Każda z sześciu strof ma podwojona liczbę wersów czyli dwanaście. Ale słów-kluczy jest tylko pięć. W każdej strofie jedno z nich zostaje powtórzone sześć razy, dwa po dwa razy i dwa pojawiają się tylko raz. *Tornada* ma sześć wersów, na końcu których pojawia się pięć słów kluczowych, z których jedno powtórzone dwa razy.

Związki pomiędzy utworem Arnaut Daniela i Dantego nie ograniczają się tylko do zewnętrznej formy. Tematem utworu jest miłość trudna, niemożliwa, skierowana do kobiety nieczulej i okrutnej. Miłość ta ma charakter zmysłowy i opisywana jest z użyciem dosadnych i kolokwialnych sformułowań. Sposób obrazowania u obu poetów jest niejasny i zagadkowy. Metafory budowane są w oparciu o skojarzenia „niepoetyczne”; ich tworzywo stanowią pojęcia nie abstrakcyjne, lecz bardzo konkretne, a wszystko to wyrażone jest językiem szorstkim, potocznym i drażniącym.

Arnaut Daniel wyznawał, iż chciałby być przy swej Pani tak blisko jak „paznokiec przy ciele” (*cum carnis et onglis*), Dante czuje się związany miłością silniej niż „kamień zaprawą murarską” (*Più forte [...] come calcina pietra*). Arnaut wciąż krąży wokół jej komnaty, marząc o tym, by dane mu było do niej wejść; Dante śni o spotkaniu z nią na łące zamkniętej wokół przez góry i o tym, by schronić się w cień jej sukni. Zmienia on tło miłości; już nie pałac, dwór, komnata i korytarz przed nią, ale dolina i wzgórze, pokryte śniegiem, zimne i niedostępne. Jego ukochana Pietra ubrana jest w zieloną szatę, z wieńcem z zielonych ziół na złotych włosach. Ale zieleń ta nie wróży wiosny, ciepła i miłości, bo okrywa jak maska tę, która jest zimna jak lód i twarda jak kamień. Miłość opisywana w obu utworach jest wyjątkowa i jedyna. Nic nie może równać się z jej siłą. Arnaut Daniel twierdzi, iż nie było podobnej od czasów, gdy biblijna sucha gałąź wypuściła pędy, a stary Adam począł Seta, który stał się protoplastą ziemskiego rodu. Obraz zakwitającego suchego drewna zostaje odwrócony przez Dantego i służy konstrukcji adynatonu, który stanie się kluczową figurą służącą wyrażeniu miłości niemożliwej, opisywanej w sekstynach: prędzej młoda soczysta gałązka zajmie się ogniem, a rzeki powrócą w góry do swych źródeł, niż Pietra odwzajemni miłość poety. Słowa kluczowe użyte przez Dantego należą do dwóch porządków: *erba* (zioła) i *verde* (zieleń/zielony) do porządku miłości, wiosny i życia; zaś *ombra* (cień), *petra* (skała/kamień) i *colli* (wzgórze) do porządku chłodu, zimy i śmierci. *Donna* – kobieta powinna stanąć po stronie życia i miłości, a paradoksalnie utożsamiana jest ze skałą, niosąc chłód i śmierć.

Forma sekstyny została podjęta przez Petrarę w *Rerum volgariarum fragmenta* aż dziewięć razy.<sup>3</sup> Analiza jego sekstyn, zwłaszcza najsłynniejszej XXX, *Giovene donna sotto un verde lauro*, udowadnia niezbicie, że czerpał nie tylko od Prowansalczyka, ale że odniósł się także do propozycji swego słynnego rodaka (nieprzypadkowa jest symboliczna liczba dziewięć, która stanowiła rodzaj osi konstrukcyjnej w dantejskiej *Vita nova*). Petrarca zresztą, tak jak i Dante, otwarcie pisał o swych modelach literackich. W pieśni LXX, kończy kolejne strofy cytatami literackimi, w pierwszej cytuje Prowansalczyka, wspomnianego już Guilhema de Saint Gregori, w przekonaniu jednak, iż przytoczone słowa napisał Arnaut Daniel, w drugiej i czwartej poetów z kręgu *dolce stil novo* Guida Cavalcantiego i Cina da Pistoia, w trzeciej Dantego z *Rime petrose*. Poprzez wybór cytatów zaznacza ścisły związek pomiędzy własną twórczością, tradycją prowansalską, a także toskańską, zarówno w wersji *dolce* (słodkiej) jak i *aspro* (cierpkiej).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Korzystam z wydania: F. Petrarca, *Canzoniere*, (red. A. Chiari), Milano 1985.

<sup>4</sup> O Petrarce nawiązującym do dantejskich *Rime petrose* pisał D. De Robertis, *Petrarca petroso* w: G. Barbarisi, C. Berra (red.) *Il "Canzoniere" di Francesco Petrarca. La critica contemporanea*, Milano 1992, s. 203–250.

Tak jak Dante, tak i Petrarca pisze swoją sekstynę podwójną (*CCCXXXII*). Jej budowa jest jednak inna. Składa się ona z dwunastu sześciowersowych strof i trzywersowej *tornady*. Użycie takiego kształtu motywowane jest tematyką utworu. Podwójna forma ma wyrazić podwójny ból poety, a z drugiej strony być może jest aluzją do podwójnego charakteru jego twórczości: *rime* – twórczości wernakularnej, *versi* – twórczości łacińskiej.

Najsłynniejsza bodaj sekstyna *XXX* przejmując główne obrazy dantejskiego utworu. Wśród słów kluczowych pojawi się *lauro* (laur) i *neve* (śnieg) podejmując dantejską opozycję odczuć zmysłowych. Wprawdzie Laura nie nazywana jest wprost skałą, ale przedstawiona została jako twarde drzewo laurowe z konarami z diamentu i liśćmi ze złota. Zieleń korony lauru zlewa się ze złotem włosów Laury (*lauro* to to samo co *aurum*) i przywodzi nam na myśl panią Pietrę z zielonym wieńcem na złotych włosach. Miłość do twardego lauru jest bolesna i niemożliwa; ale poeta nie potrafi się od niej uwolnić. Petrarca ujmuje to w wyrazisty adynaton: jego myśli o Laurze dobiegną końca, gdy ogień skrzepnie, śnieg zapłonie a zimozielony laur straci swe liście. Znów pojawia się obraz żywej, zielonej gałęzi niosące jeszcze nowe znaczenie, aluzję do sztuki poetyckiej.

Sekstyny należą do tych utworów *Canzoniere*, w których miłość jawi się jako uczucie niszczące. Wybór słów kluczowych świadczy o tym najlepiej. Większość z nich należy do porządku chłodu, nocy, zimy, śmierci: *neve* (śnieg), *nebbia* (mgła), *ghiaccio* (lód), *venti* (wiatry), *pioggia* (deszcz), *onde* (fale), *sera* (wieczór), *luna* (księżyc), *notte* (noc). Nawet gdy pojawia się *vita* (życie) i *porto* (port) to w kontekście morza pełnego *scogli* (skał), gdy poeta błąka się na kruchej lupinie (*legno*) zdany na swój niepewny żagiel (*vela*). Atmosferę zagubienia i bezbronności wprowadzają też takie słowa jak: *bosco* (las), *selva* (bór), *fiumi* (rzeki), a wszystko prowadzi do płaczu (*pianto*) i do śmierci (*morte*).

Tak jak i Dante, aby podkreślić niemożliwość tej miłości, Petrarca stosuje liczne adynata. Wzory czerpie również od Arnauta. W pieśni *En breu brisara* Arnaut przedstawia się jako ten, który „chwytą wiatry, poluje na zająca przy pomocy wołu i pływa pod prąd rzeki” (*Ieu sui Arnautz / qu'amas l'aura, E chatz le lebre ablo bou / E nadi contra suberna.*). Echo tej strofy odnajdujemy w sekstynie *CCXXXIX*: *col buo zoppo andrem cacciando l'aura. / In rete accolgo l'aura e'n ghiaccio i fiori* (na chromym wole będziem chwytac aurę / w siec zamkne aurę, w lod posieję kwiaty).

Wydaje się, że jest jeszcze jeden element, który zbliża sekstyny Petrarce do tradycji Arnaut Daniela i Dantego. Jest to świadomość, iż do wyrażenia niszczącego, trudnego uczucia potrzeba odpowiedniego stylu. W sekstynie podwójnej *CCCXXXII*, w której ból nabiera zdwojonej mocy, poeta pisze też o dwojakim stylu poezji. Sytuacja, którą przeżywa, zmusza go do rezygnacji ze stylu słodkiego (*dolce*). Teraz jego styl staje się *agro*, *roco*, *doloroso* (cierpki, ochryply i bolesny). Podwójna sekstyna pełna jest szorstkich i nieprzyjemnych dźwięków pojawiających się w słowach o negatywnym zabarwieniu: *crudele*, *acerba*, *inexorabil morte*, *giorno oscuro*, *grave sospiro*, *duro martire*, *ira*, *morte*, *pianger amaro*, *crude notti*, *fere notti*. W sekwencji tych twardych dźwięków wpisują się nawet imiona Orfeusza i Eurydyki, przywołane z uwagi na nieszczęsny koniec ich miłości.

Stosując w *Canzoniere* sekstynę dziewięć razy Petrarca słusznie zyskał miano poety, który utrwalił jej kanoniczną formę.<sup>5</sup> W poezji włoskiej sekstyna pojawiała się dość często już od połowy wieku XV, stosowali ją L.B. Alberti, J. Sannazaro, M.M. Boiardo, a w wieku XVI weszła na trwałe do repertuaru petrarkistów i tą drogą przeniknęła do poezji francuskiej. Jednym z pierwszych poetów włoskich, który podjął tradycję sekstyny przy pełnej świadomości jej źródeł, był, żyjący w latach 1390–1449, Giusto dei Conti, uważany za pierwszego świadomego i „programowego” petrarkistę. Jego *canzoniere*, zatytułowany *La bella mano* (Piękna dłoń) jest pierwszą całościową próbą przetworzenia poetyki Petrarke. Autor odnosi się w sposób pełen szacunku i podziwu do wszystkich aspektów wernakularnej poezji Aretyńczyka, próbując naśladować go w doborze tematów, w stosowaniu norm metrycznych, w wyborach stylistycznych: w tym leksykalnych i retorycznych. Tytuł zbioru został zaczerpnięty z sekwencji sonetów znajdujących się w *Rerum volgariū fragmenta* pod numerami 199–211 i określanymi jako *sonetti del guanto* (sonety rekawiczki). *Incipit* pierwszego z nich brzmi bowiem: *O, bella mano*.

Sekstyna I wspomnianego autora odnosi się zgodnie z tradycją tej formy do miłości trudnej, jaką żywi poeta do okrutnej kobiety o pięknych dłoniach. Słowa, które w tym utworze zostają umieszczone w wygłosie wersów, i które zgodnie z zasadą tej formy obsesyjnie powracają w kolejnych strofach to: *occhi* (oczy), *core* (serce), *chiome* (włosy), *giorno* (dzień), *vita* (życie) i *morte* (śmierć). Nawiązują one nie tylko do poetyki Petrarke, ale do całej konwencji średniowiecznej liryki miłosnej. Oczy stają się bramą, przez którą miłość dostaje się do serca; włosy oplatają serce swym węzłem, a miłość staje się równocześnie życiem i śmiercią. Z innych toposów petrarkowskich odnajdziemy tu wyczekiwanie śmierci (*Rvf, CCCXXXII*); płomień, który wybucha w sercu poety za jego przyzwoleniem (*Rvf, LXXXV*). Jednakże związki z poezją Petrarke są w kilku miejscach jeszcze silniejsze: odnajdujemy bowiem stwierdzenia, zaczerpnięte z sekstyny *XXX*, które określić można mianem cytatów literackich. W strofie 4 pojawia się echo wersów 25–26, a w strofie VI, wersu 19.

Giusto dei Conti nie był jednak jedynie czytelnikiem Petrarke. Gdy w III strofie stwierdza, iż chciałby owinać wokół dłoni złote włosy swej ukochanej i zemścić się okrutnie na tych oczach, które jednocześnie zadają mu życie i śmierć, pojawia się przed oczami obraz przedstawiony w ostaniej strofie pieśni *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, należącej do *Rime petrose*. Dante wyobraża sobie, iż chwytając za warkocze okrutną kochankę i nie będąc litościwy ni grzeczny, mści się jak niedźwiedź, co igrą, by móc zaraz prosić o pokój. Scena zemsty, która pojawia się u Giusto dei Conti nie ma jednak tej siły i brutalnego realizmu, co obraz Dantego.

Naśladując swych wielkich poprzedników XV-wieczny poeta nie potrafi oddać niepokoju i gwałtowności dantejskich kamiennych wierszy, ani zbudować historii miłości na miarę Petrarke; która nie jest tylko opowieścią o dalekiej damie i okrutnej śmierci, jeszcze potęgującej jej oddalenie, ale jest historią człowieka rozdartego pomiędzy swymi często sprzecznymi aspiracjami i dążeniami, pomiędzy tym, co

<sup>5</sup> Niektóre źródła francuskie od Petrarke wręcz wywodzą tradycję sekstyny, zapominając o prowansalskim źródle i udziale Dantego w tworzeniu tej formy. (Por. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris 1961, s. 378).

pozornie namacalne, a w rzeczywistości ulotne i tym, co zdaje się nierealne i nieuchwytnie, a stanowi trwałą wartość. Giusto dei Conti porusza się w kręgu ustalonych obrazów, toposów pozbawionych jednak, wydaje się, psychologicznej głębi. Nie dziwi zatem fakt, że jego *Bella mano* zyskała olbrzymią popularność w wieku XVII, kiedy to petrarkizm został tak silnie sformalizowany, że sprowadzał się do produkcji niezliczonych centonów, a twory ówczesnych poetów sprawiają dziś wrażenie pastiszu bądź parodii.