

TRUBADURSKI KULT OBLIKE KOT JEZIKOVNEGA EKVIVALENTA LJUBEZNI

Boris A. Novak

Razprava je zgrajena na dvojni analizi staroprovansalske trubadurske lirike 12. in 13. stoletja: po eni strani poskuša izluščiti formalne značilnosti pesniških oblik in zvrsti, po drugi strani pa na podlagi obstoječih lingvističnih, literarnozgodovinskih, socioloških in psihoanalitičnih raziskav poskuša definirati bistvo t. i. »dvorske ljubezni«, da bi dognala, ali obstaja korelacija med formalnimi razsežnostmi pesniškega jezika trubadurjev in naravo njihovega pojmovanja in opevanja ljubezni. Analiza ugotavlja, da je hrepenenje temeljni motor trubadurskega kulta izvoljene Dame in da je predpogoj dvorske ljubezni njena načelna neuresničljivost. Vzporedno s procesom idealizacije Dame se dogaja tudi čedalje močnejša kristalizacija slogovnih tokov (komunikativni trobar leu in hermetični trobar elus) ter diferenciacija pesniških zvrsti, kjer ljubezenska pesem (canço) zavzema hierarhični vrh in so ji druge zvrsti podrejene. Posebne pozornosti so deležni načini vezave kitic s pomočjo rim ter dramatičen razvoj različnih načinov rimanja, ki pomeni začetek in obenem nepreseženi vrhunec umetnosti rime v evropski poeziji. Na podlagi formalne analize kitičnih in pesemskih oblik se odpirata dve možni interpretaciji izvora trubadurske lirike: krščanska liturgična pesniška oblika trop oz. versus ali pa vpliv arabske erotične lirike, konkretno mozarabske pesniške oblike zéjel. Analiza na različnih ravneh ugotavlja, da je umetnost pesmi za trubadurje identična umetnosti ljubezni ter da je razvoj formalnih postopkov v trubadurski liriki 12. in 13. stoletja vzporeden čedalje močnejši idealizaciji izvoljene Dame v razvoju koncepta dvorske ljubezni.

Kot je v vplivni knjigi *Ljubezen in Zahod* (*L'Amour et l'Occident*) L. 1939 ugotovil Denis de Rougemont, so provansalski trubadurji iznašli ljubezen, kakor jo v Evropi razumemo še danes. K temu dodajamo, da so trubadurji iznašli tudi liriko, kakor jo v Evropi pojmujejo še dandanašnji. Njihova »iznajdba« se seveda ni porodila *ex nihilo*: pri tem so se plodno naslonili na bogato tradicijo arabske ljubezenske lirike in nekatere nastavke znotraj evropske tradicije (erotične razsežnosti v ljudski in vagantski poeziji ter zaradi kulturno-zgodovinske diskontinuitete v srednjem veku okrnjeni spomin na visoke dosežke antične ljubezenske lirike).

René Nelli, avtor minuciozno napisane in dokumentirane študije *Erotika trubadurjev* (*L'Érotique des troubadours*), je provansalsko ljubezen definiral na naslednji način: »Pod pojmom 'provansalska Erotika' (ali 'provansalska Ljubezen') razumemo celoto teorij in družbenih ravnanj, ki so na jugu Francije in v različnih evropskih deželah pod vplivom okcidentske kulture (Katalonija, Italija, severna Francija itd.) v obdobju treh stoletij – od začetka XII. do konca XIV. – 'regulirali' seksualno tendenco in dali nov smisel besedi Ljubezen. Ker gre za edino erotiko **profanega značaja**, ki se je po nastopu krščanstva in izginotju Rimskega imperija uspela uveljaviti v splošni zavesti in uresničiti določen vpliv na človeške navade, zavzema v zgodovini čustev privilegirano mesto med antičnim 'Priateljstvom' in neoplatonizmom renesanse.«¹ Pojem provansalske ljubezni obsega dva podrejena in medsebojno nasprotujoča si koncepta: viteško in dvorsko ljubezen (francosko: *amour chevaleresque et amour courtois*). Bistvena razlika med tema dvema oblikama provansalske ljubezni zadeva vprašanje njene realizacije: medtem ko viteška ljubezen ob spoštovanju temeljnega principa *zvestobe* izvoljeni Dami vsebuje tudi možnost realne, fizične združitve ljubimcev, je dvorska ljubezen že *per definitionem* obsojena na nemožnost v realnem življenju. Zanimivo je, da se oba koncepta ujemata pri trditvi, da v zakonu ljubezen ni mogoča. Prvo izmed dvaintridesetih *Ljubezenskih pravil* (*Les Règles d'Amour*) *Ljubezenskega zakonika* (*Code d'Amour*) iz knjige Andréja de Châpelaina *De arte amandi* (*L'Art d'Aimer: O umetnosti ljubezni*) se namreč glasi: »Sklicevanje na poroko ni veljaven izgovor zoper ljubezen.«² Ta znameniti rokopis iz 14. stoletja so našli na začetku 19. stoletja in Stendhal ga je vključil v svoj esej *O ljubezni*. V tem rokopisu so našli tudi razsodbe članic t. i. *Ljubezenskih razsodišč* (*Cours d'Amour*) iz 12. stoletja, ki so razsojale o ljubezenskih zadevah, dilemah in problemih. Ta razsodišča, ki seveda niso imela juridične, ampak zgolj etično in družabno naravo, so sestavljale slavne dame tistega časa, med drugim kraljica Aliénor Akvitanska, vnukinja »prvega trubadurja« Guilhema, žena francoskega kralja Ludvika VII., po ločitvi od njega pa žena ustanovitelja angleške dinastije Henrija Plantageneta, mati Riharda Levjesrčnega, pokroviteljica trubadurjev, upornica zoper patriarhalni družbeni sistem in ključna srednjeveška referenca feminističnega gibanja v zadnjem času. Dolgo vrsto stoletij, od renesanse naprej, so racionalisti dvomili v obstoj *ljubezenskih razsodišč*, češ da gre zgolj za legendo, dokler ni najdba Châpelainovega rokopisa na zgodovinopisno verodostojen način potrdila njihovo resničnost.

Temeljni motor *dvorske ljubezni* je *hrepenenje* po nedosežni Dami. Impulz za opevanje nikoli videne gospe izvira od »prvega trubadurja«, kakor so imenovali Guilhema, IX. vojvodo akvitanskega (1071 – 1127), ki je svoje prve pesmi napisal okoli l. 1100. Bil je ciničen razuzdanec, najmočnejši človek svojega časa, saj je po posestvih, politični in vojaški sili prekašal francoskega kralja; in vendar je prav on zapisal prve nežne pesmi o lepoti pomladne narave in žensk. Kot da se je, naveličan posvetne moči, odločil za moč, ki ni od tega sveta – za poezijo, glasbo,

umetnost. Motiv nikoli videne ljubezni se pojavi v treh kiticah (4 – 7) skrivnostne pesmi, ki se začenja z verzom: *Farai un vers de dreit nien* – dobesedno: *Naredil bom pesem o čistem niču oziroma iz čistega ničā*. Spričo uporabe negativnih kategorij je to pesniško besedilo, s katerim se začenja evropska lirika v današnjem pomenu besede, domala »mallarméjevsko«. (Nekateri literarni zgodovinarji trdijo, da ta nenavadna pesem sodi v humorno-satirično pesniško zvrst, imenovano *devinalh* – *uganka*.) Uvodno kitico navajamo v originalu, nakar sledi celotno besedilo v slovenskem prevodu (vse tu citirane pesmi je iz stare provanšalsčine prevedel avtor pričujoče študije):

*Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sobre chevau.*³

* * *

*O čistem niču pojem spev:
ne sebe ne sveta ne bom načel,
ljubezni in mladosti ne bom pel,
saj sem sred spanca
ta nič opevati začel
na hrbtu vranca.*

*Ne vem, kdaj je moj rojstni dan,
nisem vesel ne poklapan,
tu nisem tuj in ne doma,
drugače pač ne znam,
saj vila me ponoči je povila, tam
visoko vrh gorā.*

*Ne vem, kdaj bdim in kdaj so sanje,
naj mi kdo rāzloži to stanje.
Srce se krči v bežanje
od strašne teže;
požvižgam se na vse te marnje,
zares, prisežem!*

*Bolan sem, vidim se v trugi,
o smrti vem samo od drugih;
k zdravniku moram v tej muki,
a h kateremu?
Če gre na bolje, k dobremu, in k slabemu,
če gre po zlu.*

Imam dekle, ne vem pa, kdo je,
oči je ne poznajo moje;
od nje ne slasti ne zlo ne pólje,
in tako je prav,
noben Norman in ne Francoz v mojem
gradu nimata zabav.

Ne da bi jo poznal, jo ljubim,
nič mi ni storila, nisem je poljubil;
brez nje je, kot da sem izgubil
le spominsko peno,
saj lepšo bom od nje zasnubil
in bolj dragoceno.

Ne vem, kje ona je doma,
na ravnem ali vrh gorá;
ranila me je do srca,
kar trpim molčeč;
in žalosti me, ko ostaja,
jaz pa odhajam preč.

Končal sem spev, ne vem, o čem;
posredoval ga bom ljudem:
in moj tolmač naj ta problem
prenese v Anjou,
za tistega, ki išče ključ o vsem,
kar skriva se na dnu.

Kljub Guilhemovemu impulzu je osnovni model trubadurske lirike vzpostavil Jaufré Rudel, pripadnik druge generacije trubadurjev (prva polovica 12. stoletja) s svojo znamenito *Pesmijo o daljni ljubezni*. Zaradi dejstva, da je ta pesem tudi v formalnem smislu zgledna za trubadursko liriko, navajamo v celoti tudi provansalski original:

*Lanqand li jorn son lone en mai
m'es bels douz chans d'auzels de loing,
e quand me sui partitz de lai
remembra-m d'un'amor de loing.
Vauc, de talan enbrocs e clis,
si que chans ni flors d'albispis
no-m platz plus que l'invern gelatz.*

*Ko se podaljša majski dan,
je lep glas ptičev iz daljave.
In ko sem daleč, me navda
spomin ljubezni iz daljave.
In grem, v ris željá zaklet,
in bolj kot pesem ali cvet
me potolaži zimski miraz.*

A
B
A
B
C
C
D

*Jamais d'amor no-m gauzirai
si no-m gau d'est'amor de loing,
que gensor ni meillor non sai
vas nuilla part, ni pres ni loing.
Tant es sos pretz verais e fis
que lai el renc dels sarrazis
fos eu, per lieis, chaitius clamatz!*

*Užitek mi ne bo nikoli znan,
če ne spoznam ljubezni iz daljave,
saj ni noben občutek bolj dognan
in zvišen, blizu ali sred daljave.
Resnična je, da bi prehodil svet
in bi zavoljo nje bil njet
med Saraceni na neskončni čas.*

A
B
A
B
C
C
D

<i>Iratz e gauzens m'en partrai</i>	<i>Vesel in strt odšel od nje bom stran,</i>	A
<i>qan veirai cest'amor de loing,</i>	<i>ko bom uzrl ljubezen iz daljave,</i>	B
<i>mas non sai coras la-m veirai</i>	<i>ne vem pa, če bo kdaj prišel ta dan,</i>	A
<i>car trop son nostras terras loing.</i>	<i>saj so med nama tolike daljave</i>	B
<i>Assatz i a portz e camis</i>	<i>in toliko koraki in ves svet,</i>	C
<i>E, per aisso, non sui devis...</i>	<i>jaz pa ne morem éez ta širni led...</i>	C
<i>Mas tot sia cum a Dieu platz!</i>	<i>Naj bo tako, kot hoče Božji glas!</i>	D
<i>Be-m parra jois qan li qerrai</i>	<i>In ko nagovorim, predan</i>	A
<i>per amor Dieu, l'amor de loing;</i>	<i>ljubezni do Boga, ljubezen iz daljave,</i>	B
<i>e, s'a lieis plai, albergarai</i>	<i>za vekomaj ob njeno stran</i>	A
<i>pres de lieis, si be-m sui de loing!</i>	<i>bom legel, ki sem iz daljave!</i>	B
<i>Adoncs parra-l parlamens fis</i>	<i>In bo dvogovor tekel kakor med.</i>	C
<i>qand, drutz loindas, er tan vezis</i>	<i>Ljubimec daljni, blizu spet in spet,</i>	C
<i>c'ab bels digz jauzirai solatz.</i>	<i>bom z njenih ustnic pil besedno slast.</i>	D
<i>Ben tenc lo Seignor per verai</i>	<i>Resničen je Gospod, ki da</i>	A
<i>per q'ieu veirai l'amor de loing;</i>	<i>mi videti ljubezen iz daljave;</i>	B
<i>mas, per un ben que m'en eschai,</i>	<i>za dar sem dvakrat kaznovan,</i>	A
<i>n'ai dos mals, car tant m'es de loing...</i>	<i>saj ona biva sred daljave.</i>	B
<i>Ai! car me fos lai peleris</i>	<i>Kako bi rad priromal v njen svet,</i>	C
<i>si que mos fustz e mos tapis</i>	<i>da bi uzrla mojo palico in sled,</i>	C
<i>fos pelz sieus bels huoills remiratz!</i>	<i>in da bi gledal njen obraz!</i>	D
<i>Dieus, qe fetz tot qant ve ni vai</i>	<i>Bog, stvarnik éudežev sveta</i>	A
<i>e fernet cest'amor de loing,</i>	<i>in te ljubezni iz daljave,</i>	B
<i>me don poder, qu-l cor'eu n'ai,</i>	<i>mi podeljuje moč srca,</i>	A
<i>q'en breu veia l'amor de loing</i>	<i>da bom uzrl ljubezen iz daljave,</i>	B
<i>veraïamen, en locs aizis,</i>	<i>na kraju, ki me vleče kot magnet,</i>	C
<i>si qe la cambra e-l jardiis</i>	<i>saj njeno sobo in vrt prevzet</i>	C
<i>mi resembles totz temps palatz!</i>	<i>doživljam kot palačo, ves ta čas.</i>	D
<i>Ver ditz qui m'apella lechai</i>	<i>Prav pravijo, da sem željan</i>	A
<i>ni desiran d'amor de loing,</i>	<i>in lakomen ljubezni iz daljave.</i>	B
<i>car nuills autre jois tant no-m plai</i>	<i>Noben užitek ni tako močan,</i>	
<i>cum jauzimens d'amor de loing.</i>	<i>kot je občutenje ljubezni iz daljave.</i>	B
<i>Ma so q'ieu vuoill m'es tant ahis</i>	<i>A cilj želja mi je odvzet</i>	
<i>q'enaissi-m fadet mos pairis</i>	<i>tako je hotel hoter, da zaklet</i>	C
<i>q'ieu ames e non fos amatz!</i>	<i>jo ljubim, ne da bi bil ljubljen tudi jaz!</i>	D
<i>Ma so q'ieu vuoill m'es tant ahis!</i>	<i>A cilj želja mi je odvzet!</i>	C
<i>Totz sia maudit lo pairis</i>	<i>Tako je hotel hoter, ki naj bo preklet,</i>	C
<i>qu'm fadet q'ieu non fos amatz!¹</i>	<i>da ljubim, ne da bi bil ljubljen tudi jaz!</i>	D

Za zvočno in pomensko učinkovanje te pesmi je bistveno obsesivno ponavljanje formulacije *ljubezen iz daljave* (*l'amor de loing*), ki karseda poudari fizično razdaljo in čustveno bližino ljubezni.

Kitično organizacijo, kjer so vse kitice pesmi temeljile na enaki razporeditvi rim, obenem pa so se iz kitice v kitico ponavljale tudi enake rime, so trubadurji imenovali *canso unisonans* – *enako zvoneča pesem*. Ta strogi način rimanja so doživljali kot ideal lirike. (Spričo drugačne na-

rave jezika in dejstva, da slovenski pesniški jezik ne prenese velikega števila ponavljajočih se rim, je tovrstne pesmi težko prevajati v slovenščino.) Manj strog in evfonično sklenjen je princip, znan pod imenom *canso singulars* – *enkratna pesem*, kjer so vse kitice pesmi sicer zgrajene na enaki razporeditvi rim, vendar se rime po zvenu razlikujejo od kitice do kitice.

Med obema diametralno nasprotnima principoma organizacije kitic obstaja tudi pahljača vmesnih možnosti: *coblas doblas* (dvojne kitice) označujejo princip, kjer po dve zaporedni kitici (prva in druga, tretja in četrta itd.) temeljita na enakih rimah; *coblas ternas* (trojne kitice) označujejo princip, kjer se enake rime pojavljajo v treh zaporednih kiticah – prvi niz rim v prvi, drugi in tretji kitici, drugi niz rim v četrti, peti in šesti kitici itd.; pri *coblas quaternas* (četrtnih kiticah) enako zvoneče rime pokrivajo štiri zaporedne kitice itd.

Cobla esparsa označuje izolirano kitico, ki ne pripada nobenemu širšemu pesniškemu besedilu, se pravi enokitično pesem.

Cobla tensonada je dialogizirana kitica, ki se pogosto uporablja v dialoških pesniških zvrsteh, imenovanih *tenso* (izraz je v sorodu z latinsko besedo *tenzija*), *partimen* ali *joc partit*.

Domnevno biografsko ozadje *Pesmi o daljni ljubezni* nakazuje vida - Rudelov življenjepis, ki se glasi takole:

»Jaufré Rudel je bil zelo plemenit človek, princ blajski (Blaia). In se je zaljubil v princeso iz Tripolija, ne da bi jo kdaj videl, zaradi lepih stvari, ki jih je o njej slišal od romarjev iz Antiohije. In o njej je napisal mnoge lepe pesmi z lepimi melodijami in revnimi besedami. V želji, da bi jo videl, se je podal na pot čez morje. Na ladji je zbolel in ko so ga v Tripoliju izkrcali in ga odpeljali v neko opatijo, je bil videti mrtev. Ko je princesa to slišala, je prišla do njegovega vzglavja in ga vzela v naročje. In on je začutil, da je ob njem princesa in takoj je prišel k sebi in se zahvalil Bogu, ki mu je podaril še toliko življenja, da jo je lahko videl. In tako je umrl v njenem naročju. Ona pa ga je z velikimi častmi dala pokopati poleg Templja ter je še istega dne postala nuna zaradi bolečine, ki jo je povzročila njegova smrt.«

Pravzaprav je o Jaufréju Rudelu le malo znanega. Ve se le to, da je bil plemič visokega ranga in da je l. 1147 odrinil na križarsko vojno, iz katere se verjetno ni vrnil. Vsi drugi »podatki«, ki jih zvemo iz njegove vide, pa so najbrž povzeti iz same pesmi. Kljub tej mitologizaciji – ali pa prav zaradi nje – je ta zgodba dolga stoletja navdihovala mnoge nesrečne ljubimce in umetnike (med drugim Petrarco, Heineja, Roberta Browninga in Edmonda Rostanda).

Nemški literarni zgodovinar Dietmar Rieger je v sijajni razpravi *Starroprovansalska lirika* (1983)⁵ fenomen trubadurske daljne ljubezni s sociološkega stališča interpretiral kot prevajanje nepresegljive socialne razlike med zaljubljenecema v nedosežno zemljepisno razdaljo. Rieger zagovarja zanimivo tezo, da predstavlja trubadurska lirika pesniško arti-

kulacijo družbenih aspiracij nižjega plemstva, predvsem vitezov, ki so bili v 12. stoletju skoraj povsem deklasirani, kar se je med drugim poznalo tudi po močno omejenih možnostih, da bi prek poroke prišli do ženske. Trdi, da je vrednostni sistem trubadurjev s svojo kultiviranostjo bistveno prispeval k melhanju skrajno zaostrenih razmerij v srednjeveški družbi 12. in 13. stoletja. Ni naključje, da so trubadurji doživljali sebe kot *jovens, mladost*; pod neznošno pezo hierarhizirane fevdalne družbe, utemeljene na principu patriarhalne moči, so terjali zase pravico do drugačnega čutenja sveta in medčloveških odnosov, predvsem odnosov med spoloma. Rieger dokazuje to tezo s primerom Rudelove *Pesmi o daljni ljubezni*.

Tudi René Nelli poudarja, da je *dvorska ljubezen* značilna za nižje plemiče, katerim so bile dame iz visokega plemstva nedostopne. Ključna značilnost *dvorske ljubezni* po Nelliju je torej nezmožnost njene družbene realizacije. Trubadurji naj bi bili prvi, ki so v vrednostni sistem srednjeveške patriarhalne družbe vnesli »ženski« način čutenja. Zato so se jim baroni kot predstavniki viteške ljubezni na začetku posmehovali, pozneje pa so prevzeli trubadurski način »*dvorjenja*«, saj je pri damah očitno užival naklonjenost. Nelli takole definira razliko med *viteško* in *dvorsko ljubeznijo*: »*Ker pri trubadurjih ljubezen nikoli ni bila odvisna od vojaške veljave, se niti najmanj niso sramovali ljubiti brez slave, če je le strast zanje postala vir duhovnega zanosa in poezije. (...) Vitezi so morali ljubezen zaslužiti z vojaškimi podvigi, medtem ko je za pesnike ljubezen bila kvaliteta sama njihovega čustva.*«⁶

Princip agresivne vojaške in politične moči prihaja nazorno do izraza v predhodni ali celo sočasno nastajajoči epski poeziji, zato ni naključje, da so trubadurji čutili prezir do epike in povzdigovali liriko kot najvišji izraz *dvorske ljubezni*. Kot poudarja Henri-Irénée Marrou, se zdi, »*kot da je dvorska ljubezen prezirljivo zavračanje zadeve zgolj na zadovoljevanje seksualnega nagona, kot da je sublimacija, poduhovljenje elementarnega elana.*«⁷ Res je sicer, da je ena izmed bistvenih razsežnosti *dvorske ljubezni* *castitatz, čistost, čednost*.

Koncept *dvorske ljubezni* je upravičeno vzbudil veliko zanimanje psihoanalitikov. Jacques Lacan v *Etiki psihoanalize* posveti temu fenomenu poglavje s pomenljivim naslovom *Dvorska ljubezen v anamorfozi*. Socialne razlike se mu zdijo nebstvene, pač pa enako kot zgoraj omenjena predstavnika socioloških teorij (Nelli in Rieger) tudi Lacan poudarja, da je *dvorska ljubezen* že *a priori* nemogoča: »*Nedosegljivost objekta je načelne narave, ne glede na to, kakšen je družbeni položaj tistega, ki deluje v tem registru – nekateri so po svojem rojstvu služabniki, sirvens, tako kot, denimo, Bernard de Ventadour, sin nekega služabnika na gradu Ventadour, ki je bil trubadur. Damo lahko, glede na njen pesniški položaj, opevamo le, če postavimo neko pregrado, ki jo obkroža in osamlja.*«⁸

Avtor pričujoče analize si je kljub zanimanju za literarnozgodovinske, sociološke in psihoanalitične teorije zadal drugačno nalogo: poskušati

ugotoviti, ali obstaja korelacija med naravo jezika trubadurjev na ravni formalne organizacije pesniškega besedila (ritma, evfonije rim, kompozicije pesmi itd.) in naravo trubadurske ljubezni. Natančneje: ali je razvoj formalnih postopkov v trubadurski liriki 12. in 13. stoletja vzporeden razvoju koncepta ljubezni pri trubadurjih?

Iz ugotovitve o nemogoči naravi *dvorske ljubezni* bi lahko sklepali, da so trubadurji realizirali ljubezen le skozi pesem. Zato so že zgodaj postavili enačbo, da je *l'art d'amor* (umetnost ljubezni) enaka *l'art de trobar* (umetnosti pesnjenja).

Trubadurji so torej vzpostavili nov pojem ljubezni, ki so ji rekli *prefinjena ljubezen* (*fin' amors*). Eden izmed bistvenih pojmov trubadurske kazuistike ljubezni je bila *mera* (*mezura*); manj znani trubadur Aimeric de Belenoi jo je definiriral na naslednji način: »*Ko dama izvleče roko iz rokavice, zlomi ključavnico svojega srca in tja postavi varuha ljubezni, mero.*«⁹ Tudi pojem *užitka* (*joi*) je pri trubadurjih izrazito poduhovljen; ta beseda se torej po svojem pomenu precej razlikuje ob francoske besede *joi*; če francoski izraz *joi*e prevajamo kot *veselje* ali *užitek*, bi provansalski *joi* morali prevajati kot *radost*.

Tovrstna ljubezen je »*prihajala do besede*«¹⁰ skozi dvorjenje (*cortezia*). Izraz »*priiti do besede*«¹⁰ je tu povsem dobeseden: za trubadurje ljubezni ni bilo zunaj besede.

Naša analiza sovpada z ugotovitvami Paula Zumthorja, ki je v vplivni knjigi *Essai de poétique médiévale* (1972) ugotovil: »*Peti, kar pomeni ljubiti (et vice versa), dejanje brez objekta... poraja svoje lastno substantiviranje, pesem, ki je ljubezen (et vice versa). (...) Dama ni nič bolj objekt diskurza, kot je jaz njegov subjekt: ne več ne manj kakor na ravni sintakse. Pesem vsebuje damo, ki je na elementarni ravni njena formalna in semantična komponenta...*«¹⁰

Trubadurska »*služnost* (*servir*)«¹⁰ Ljubezni je imela za posledico, da je izvoljena Dama pridobila attribute gospodarice – oziroma točneje: gospodarja. Konvencionalna formula za nagovor Dame se je namreč glasila *Midons*, kar dobesedno pomeni *Moj gospodar*. Nenavadno je, da je ta formulacija moškega spola. K sociološkim interpretacijam nagnjeni teoretiki razlagajo to nenavadno lingvistično dejstvo s strukturo srednjeveške družbe: v trenutku, ko ženska postane predmet kulta, naj bi znotraj konteksta patriarhalne družbe pridobila attribute fevdalnega gospoda, se pravi moškega.

Seveda pa ne smemo sklepati, da je bil realni položaj žensk v srednjem veku dejansko tak, kot to kaže idealizirana trubadurska podoba Dame. Prav obratno! Med resničnim položajem žensk in trubadursko idealizacijo, ki jo lahko upravičeno označimo kot ideološko, zija globok prepad, ki ga ni lahko pojasniti. Kljub ideološkemu slepilu pa gre trubadurjem zasluga, da so prvi v Evropi sploh artikulirali problem žensk.

Daljnosežni vpliv pojma provansalske ljubezni se med drugim kaže v svojevrstni semantiki francoske besede *amour*. Vendar etimologija natančno kaže, da ta beseda, ki jo ves svet doživlja kot tipično francosko, po izvoru in pomenu ni francoska, temveč provansalska (okcitanska). Po

pravilih fonetičnega razvoja latinščine v romanske jezike bi namreč latinska beseda za *ljubezen* – *amor* – morala v francoščini dati obliko *ameur*, in sicer po vzorcu, ki ga lahko ilustriramo z naslednjimi znanimi primeri: latinska beseda *dolor* (*bolečina*), genitiv *doloris*, akuzativ *dolorem*, da v francoščini *douleur*; latinska beseda *color* (*barva*), gen. *coloris*, ak. *colorem*, da v francoščini *couleur*; latinska beseda *flos* (*cvet*), gen. *floris*, ak. *florem*, da v francoščini *fleur* itd. Besedna oblika *ameur* se je dejansko uveljavila v francoščini, vendar jo dandanašnji srečamo samo v dialektu Pikardije, in sicer v smislu banalne fizične ljubezni. Francoščina pa dolguje svojo lepo in očarljivo besedo *amour*, v kateri je čutnost kultivirana in poduhovljena, provansalskemu jeziku, predvsem trubadurski liriki. V staroprovansalsščini (*ancienne langue d'oc*) so namreč to besedo pisali enako kakor v latinščini (*amor*), vendar so že v srednjem veku ozki O izgovarjali kot /U/, skupaj s provansalskim pojmom ljubezni severnofrancoski trubadurji (*truverji*: *trouvères*) prevzamejo tudi provansalsko izgovorjavo te besede. In tako dobimo v francoščini *amour*.

Francoska beseda *trouvère* je kalkirani prevod provansalske besede za trubadurja – *trobador*. Kar zadeva etimološki izvor tega izraza, je najbolj uveljavljena razlaga, da beseda *trubadur* izhaja iz provansalskega glagola *trobar* – *najti*. *Trobador* je torej *najditelj* in *iznajditelj*, umetnik, ki *iz-najde* pesniško besedilo in ustrezno melodijo. Že izvor besede torej označuje, kako so trubadurji doživljali svojo umetnost – kot *iznajdljivost*, *invencijo*, *ustvarjalnost*.

Mimogrede: današnje razširjeno mnenje, da je trubadur sam izvajal svoje pesmi, je zgrešeno; trubadur je bil avtor, njegove pesmi pa je pred občinstvom pel izvajalec, ki se je imenoval *joglar* (francosko *jongleur*, od tod izvira tudi današnja beseda za cirkuškega *žonglerja*).

Jacque Drillon je v knjigi *Eureka* natančno in lucidno analiziral in katalogiziral izjemno bogato genealogijo in semantiko glagola *trouver*, ki pomeni francoski ekvivalent provansalskemu glagolu *trobar*. Iz starogrškega glagola *trepein* (*obračati*) se razvije samostalnik *tropos* (*preobrat*, *trop*) ter njegova latinska varianta *tropus*, ki poleg grškega pomena označuje tudi *podobo*. Starogrški *tropos* ustvari celo vrsto besed, kot so npr. *tropaion* (*trofeja*), *tropologia* (*figurativni govor*), *entropia* (*zmeda*, *kaos*) in *tropikos* (*ki zadeva spremembe*), v nadaljnjem razvoju evropskih jezikov pa tudi besedo *heliotrop* ali splošno znano *zemljepisno oznako* *tropski*, medtem ko latinski *tropus* sčasoma pridobi pomen *speva*, razvije pa tudi glagole *contropare* (*primerjati*), *attropare* (*govoriti v tropih*) in *tropare* (*sestavljati napev ali spev*, *iznajti*, *morda obračati se*), v nadaljnjem razvoju romanskih jezikov pa tudi *trobador* in *trouvère*.¹¹

Pri tem ne gre le za etimološko vprašanje, temveč tudi za literarno-zgodovinsko vprašanje izvora trubadurske umetnosti. Zbirka dvajsetih pomembnih rokopisov, nastalih že sredi 9. stoletja in prepisanih v opatiji Saint-Martial (Limoges) sredi 10. stoletja, pripada zvrsti, imenovani *tropi*, ki jo Henri-Irénée Marrou definira kot »neodvisen lirski tekst (*kos* – *pièce*), vstavljen v notranjost liturgije»¹². Gre za rimane silabične

verze (kjer ritem temelji na številu zlogov), pri katerih je nenavadno, da imajo obenem tudi močan akcentuacijski značaj (kjer ritem temelji na mreži naglasov), saj je možno izluščiti menjavanje naglašanih in nenaglašanih zlogov; temeljna kitična sestava (AAAB) pa sovпада z osnovno sestavo kitic prvih trubadurjev. Pesnik tropov se je imenoval *tropar*, kar nenavadno spominja na ime poznejših trubadurjev, še bolj pa na njihovo dejavnost: glagol *pesniti* ter samostalnik *pesništvo* se v provansalsščini glasita – *trobar*.

Iz tropov se je v Akvitaniji razvila glasbeno-pesniška zvrst, ki se je imenovala *versus* in ki je očitno vplivala na pomen provansalske besede *vers*, kar ne pomeni verza, kot bi na prvi pogled domnevali, temveč – *pesem*. *Vers* je zgodovinsko prvotna, zvrstno še neizdiferencirana pesniška oblika začetkov trubadurske lirike. Poleg prevladujočega ljubezenskega sporočila vsebuje na tematski ravni tudi druge razsežnosti (družbene, elegične, humorne itd.), tako da predstavlja vseobsegajočo embrionalno obliko, iz katere se postopoma razvijajo vse zvrsti trubadurske lirike. Vseh enajst ohranjenih pesniških besedil »prvega trubadurja«, Guilhema, IX. vojvode akvitanskega, sodi pod to splošno oznako *vers*.

Nenavadno je, da so evropski začetki tako znanega pojava, kot je rima, še zmeraj zaviti v meglo in doživljajo različne literarnozgodovinske interpretacije. Sam izraz *rima* po vseh verjetnosti izvira iz besede *ritem*. Oznaka se je najprej pojavila v zvezi s tistimi pesniškimi besedili v srednjeveški latinščini, ki so v nasprotju z *metrično* (na tradicionalni kvantitativni metriki zgrajeno) poezijo temeljile na večji ritmični funkciji mreže naglasov, zato so jo imenovali *ritmična* poezija. Poleg evfonične funkcije rima namreč opravlja tudi izrazito ritmično vlogo, saj močno zaznamuje verzno končnico (klavzulo), ki – še posebej v silabični verzifikaciji, značilni za romanske jezike – bistveno soustvarja ritmično podobo verza.

Rima je zven, odmev besed, soodmevajoča končnica verzov, skupni imenovalec besede in zvoka, pesniškega besedila in glasbe. Glasovna ekvivalenca med končnicami besed pa le še bolj poudari njihovo kompleksno semantiko, nenadejano pomensko podobnost, ki po drugi strani dodatno osvetli njihovo pomensko različnost. Rima torej ni zgolj zvočna vinjeta, zvončkljajoči okras na koncu verza, temveč strateško mesto, semantični voz, ki vzpostavlja bogato sporočilo, povsem nemogoče zunaj polja konkretne pesmi.

Obstajata dve diametralno nasprotni teoriji o začetkih rime v evropski poeziji: prva zagovarja rojstvo rime iz ponavljanja besed v krščanski liturgiji, druga pa vpliv arabske lirike, ki je rimo poznala že pred evropsko. Zanimiva je tudi tretja, kompromisna varianta, po kateri naj bi Arabci prevzeli rimo iz ponavljanja besed v bogoslužju vzhodne krščanske cerkve, nato pa naj bi jo »vrnili« Evropsi, tokrat zahodni.

Najbolj preprost način rimanja so seveda zaporedne rime. Trubadurska lirika se začne s tem elementarnim načinom kitične organizacije pesniškega besedila, kakor je razvidno iz naslednje pesmi, enega izmed enajstih ohranjenih lirskih biserov »prvega trubadurja«, Guilhema:

*Companho, farai un vers qu'er covinen,
et aura-i mais de foudatz no-i a de sen,
et er totz mesclatz d'amor e de joi e de joven.*

*E tenhaz lo per vilan, qui no l'enten,
qu'ins en son cor voluntiers res non l'apren:
greu partir si fai d'amor qui la trob'a son talen.*

*Dos cavals ai a ma sselha, ben e gen;
bon son ez ardit armas e valen;
mas no-ls puese tener amdos, que l'uns l'autre non consen.¹³*

Dobesedni prevod:

Prijatelji, spesnil bom pesem, ki bo primerna, / in v njej bo več norosti kot modrosti, / in bo ena sama mešanica ljubezni, radosti in mladosti.

Za kmeta imejte vsakogar, kdor je ne razume / in se je prostovoljno ne nauči na pamet: / težko je zapustiti ljubezen tistemu, kdor jo najde po svoji želji.

Za svoje sedlo imam dva konja, dobra in mila: / dobra sta in spretna v bojevanju in plemenita, / vendar obeh ne morem obdržati, saj se medsebojno ne prenašata.

Zgornja transkripcija Jacquesa Roubauda in Dietmarja Riegerja, dveh velikih strokovnjakov za trubadursko liriko, je v prvem verzu morda zgrešila pomen; začetno vrstico, ki obenem služi kot naslov pesmi, je Gérard Zuchetto transkribiral na naslednji način: *Companho, farai un vers pauc covinen*, kar pomeni: *Prijatelji, spesnil bom pesem, ki ni najbolj primerna*.¹⁴ To razumevanje uvodnega verza Guilhemove pesmi se nam zdi bolj primerno zaradi celotnega tona pesmi, kjer dva konja po vsej verjetnosti pomenita dve ljubici.

Pesem obsega devet trivrstičnih kitic, skupaj 27 verzov, ki so vsi povezani z isto rimo. Gre torej za relativno dolgo monorimno pesem. Ta princip evfonične vezave verzov in kitic je bil v tedanji poeziji pogost. V epski poeziji je temu postopku ustrezala vezava verzov v *laisses*, verzne odstavke neenakomernega obsega, kjer so bile vse vrstice povezane z isto asonanco ali rimo. Lirska poezija je zaradi povezave z glasbo seveda zahtevala členitev besedila na kitice z enakim obsegom in pogosto tudi z enakimi rimami.

Princip ponavljanja rim skozi celotno besedilo ostane v nadaljnjem razvoju trubadurske lirike eden izmed idealov evfonije, vendar ne gre več za monorimne kitice, temveč za kitice, zgrajene na menjavanju dveh, treh ali več rim.

Narava *tropov* oz. *versusa* je glavni argument tistih literarnih zgodovinarjev, ki zagovarjajo evropski, se pravi latinski izvor trubadurskih pesniških oblik, nasproti tako imenovani arabski hipotezi, ki jo zagovarjajo mnogi poznavalci, z najbolj prepričljivimi dokazi pa jo je podprl

znameniti španski medievalist Ramón Menéndez Pidal v vplivnem delu *Arabska in evropska poezija* (1941).

V nasprotju z mnogimi drugimi teoretiki, ki razmerje med arabsko in evropsko srednjeveško kulturo obravnavajo na precej spekulativen način, je Menéndez Pidal oprl svoje teze na primerjalno analizo metrike: ugotovil je, da so nekatere pesniške oblike v zgodnji srednjeveški poeziji iberskega polotoka nenavadno podobne kitičnim oblikam prvih trubadurjev. Gre za mozarabske pesniške oblike (izraz *Mozarabec* pomeni v arabščini *arabiziran: musta'rib*), ki so pod vplivom arabskih verznihih obrazcev nastajale za časa mavrske okupacije Španije (predvsem v Andaluziji) in predstavljajo zanimiv primer sinteze arabske (islamske), španske (krščanske) in judovske kulture. Ena izmed arabskih kitičnih oblik andaluzijske poezije, ki jo Španci imenujejo *zéjel*, ima v svoji temeljni varianti verzno sestavo AAAB, ki jo nato srečamo tudi v trubadurski poeziji. (Spomnimo se: na isti strukturi temeljijo tudi zgoraj omenjeni tropi iz krščanske liturgije.) Menéndez Pidal povezuje to strukturno sovpadanje z zgodovinskim dejstvom, da se je "prvi trubadur" Guilhem udeležil križarske vojne proti Mavrom v Španiji, od koder naj bi domov prinesel tudi omenjeno pesniško obliko.

Zéjel (arabska izgovorjava: *zadžal*) ima v prvobitni obliki tri elemente:

- (1) monorimni tristih (špansko *mudanza* = *mutacija*),
- (2) verz z drugačno rimo (*vuelta* = *obrat*), ki se rima na
- (3) refren (*estribillo*), ki ima ponavadi 2 verza.

Sorodna *zéjelu* je oblika z imenom *muwaxxaha* (*muwaššaha*). Pravzaprav je *zéjel muwaxxaha* v andaluzijskem (torej nečistem) arabskem dialektu. Pogoste so namreč pesmi, kjer se mešajo arabske, romanske in hebrejske besede. Izumitelj obeh oblik je pesnik Muqaddam, »*el ciego de Cabra* (slepec iz Cabre)«, kraja v bližini Cordobe, ki je živel na prelomu 9. in 10. st. Mojster *zéjela* je bil Ibn Quzmán, ki je živel od konca 11. do srede 12. st. Ta andaluzijska oblika je doživela veliko priljubljenost v vsem arabskem in muslimanskem svetu. Prvotno je šlo za obliko ljubezenske lirike, pozneje pa so jo uporabljali tudi za religiozna sporočila (mistik Mohidín na prelomu 12. in 13. stoletja). Enako srečno usodo je doživel *zéjel* na Zahodu, v vsem romanskem svetu. Kakor je dokazal Ramón Menéndez Pidal, so prvi trubadurji uporabljali to kitico. Argument zagovornikov avtohtonega razvoja trubadurske lirike iz latinskih monorimnih tristihov, češ da prvotna kitica trubadurjev nima refrena, je Pidal ovrgel z dejstvom, da tako v arabski liriki kot v poeziji romanskih jezikov obstajajo variante *zéjela* brez *estribilla* (refrena). V čem je razlika med tema dvema variantama *zéjela*? *Mudanzo* je pel solist, *vuelta* pa je bila znak, naj zbor začne peti *estribillo*, ki ima enako rimo kakor *vuelta*. Raba refrena je značilna za ljudsko, kolektivno umetnost. Ko *zéjel* prevzamejo trubadurji, pa zaradi bolj individualiziranega pesniškega govora ter ožjega in bolj elitnega okolja "odjemalcev" *estribillo* odpade!

Ena izmed Guilhemovih pesmi temelji na sestavi *zéjela* brez *estribilla*:

<i>Pos de chantar m'es pres talenz,</i>	A
<i>farai un vers, don sui dolenz:</i>	A
<i>mais non serai obedienz</i>	A
<i>en Peitau ni en Lemozi.</i>	X

<i>Qu'era m'en irai en eiril;</i>	B
<i>en gran paor, en gran peril,</i>	B
<i>en guerra laisserai mon fil;</i>	B
<i>faran li mal siei vezi.</i>	X

<i>Lo departirs m'es aitan greus</i>	C
<i>del seignorage de Peiteus!</i>	C
<i>En garda lais Folcon d'Angeus</i>	C
<i>tota la tera son cozi.</i> ¹⁵	X

Dobesedni prevod:

Ker me je prevzela želja po petju, / bom spesnil pesem, ki me boli: / nikoli več ne bom služil (ljubezni) / ne v Poitiersu ne v Limousinu.

Šel bom v izgnanstvo, / v velik strah, v veliko pogubo; / v vojni bom izgubil sina; / njegovi sosodje mu bodo storili zlo.

Težko je zame slovo / od gospostva v Poitiersu; / pod varstvom Folcona iz Angeusa / puščam vso zemljo in njegovega bratranca.

V sorodu z *zéjelom* je tudi italijanska *ballata*, ki je zgrajena na kitici, katero italijanska verzologija imenuje s pomenljivim *ballata* oz. *strofa zagialesca*. Vzdušje in ritem *ballate* je mogoče razbrati že na podlagi samega imena te italijanske pesniške oblike, ki je cvetela v visokem srednjem veku: izhaja namreč iz glagola *balare* - *plesati*! Gre torej za plesno pesem, kar prihaja do izraza tudi v kompoziciji te oblike. *Ballato* in *strofo zagialesco* je rad za svoja religiozna sporočila uporabljal tudi frančiškanski pesnik Jacopone da Todi (13. stoletje).

V osnovnih obrisih si oglejmo prvotno in obenem najbolj preprosto zvrst *ballate*, ki je v italijanščini znana kot *ballata antica* (starodavna *balatta*) ali *canzone a ballo* (plesna pesem), v provansalsščini pa kot *dansa* (ples). Ugotovili bomo, da temelji na povsem enaki strukturi kot mozarabski *zéjel*.

Ima tri prvine:

(1) uvodna verza funkcionirata kot *refren* (ital.: *ripresa*, kar pomeni *obnova*, ali *ritornello*, kar pomeni *pripev*, izvira pa iz glagola *ritornare* - *vračati se*); plešoč zbor ponovi ta refren po koncu

(2) vsake kitice (ital.: *stanza*), ki je namenjena solističnemu petju; italijanska literarna veda imenuje verze kitice *piedi* (dobesedno: *noge*), kar smo poslovenili kot *korake*. Po treh korakih sledi verz, ki se imenuje

(3) *obrat* (ital.: *volta*), ker z rimo ponovno priključ *refren* (*ripreso*, *ritornello*).

Če *ripreso* oz. *ritornello* označimo s črko X, dobimo naslednjo sestavo:

XX	AAAX + XX	BBBX + XX	itd.
<i>ritornello</i>	<i>piedi - volta</i>	<i>piedi - volta</i>	
<i>ripresa</i>	<i>(koraki)-(obrat)</i>	<i>(koraki)-(obrat)</i>	
<i>(=refren)</i>	<i>stanza + ritornello</i>	<i>stanza + ritornello</i>	<i>itd.</i>

Osnovni verz balatte je *jambski enajsterec (endecasillabo)*.

Iz zgoraj opisane preproste oblike *balatte* se je razvila bolj kompleksna sestava:

xy.yx	ab.ab.ab.bx + xy.yx	cd.cd.cd.dx + xy.yx	itd.
<i>ritornello</i>	<i>stanza ritornello</i>	<i>stanza ritornello</i>	<i>itd.</i>

Vendar je ta shema doživela še nadaljnje izpopolnjevanje v smislu notranjega uravnovešenja sestavnih delov; in končno je nastala struktura tipične italijanske *ballate*:

xy.yx	ab.ab bc.cx + xy.yx	de.de ef.fx + xy.yx	itd.
<i>ritornello</i>	<i>piedi volta ritornello</i> <i>stanza</i>	<i>piedi volta ritornello</i> <i>stanza</i>	<i>itd.</i>

Antonio da Tempo, učenjak iz 14. stoletja, je trdil, da se je iz *balatte* postopoma razvila tudi *kancona*, iz *kancone* pa - *sonet*! Iz *balatti* sorodnih plesnih oblik pa se je začela roditi tudi *balada*, ki je v nasprotju s poskočnostjo *balatte* temačna, tragično uglasena pesem.

Vrnimo se k pesniškim zvrstem: po vseobsegajočem žanru, ki se je v času »prvega trubadurja«¹ Guilhema imenoval *vers*, že druga generacija trubadurjev – Marcabru, Jaufré Rudel, Cercamon itd. – izpelje diferenciacijo in hierarhizacijo pesniških zvrsti in oblik, ta proces pa v poznejšem razvoju trubadurske lirike doživi nadaljnjo kristalizacijo. Naštejmo glavne zvrsti:

Najvišja pesniška zvrst je *canso*, *ljubezenska pesem*. (Pozor: beseda je v provansalsščini ženskega spola, zato jo je v slovenščini težko sklanjati. Iz te provansalske zvrsti in besede se razvije italijanska *kancona* – *canzone*.)

Podzvrsti ljubezenske pesmi sta *pastorela* in *alba* (*pesem svitanica* oz. *jutranjica*, ki upesnjuje jutranje slovo ljubimcev, zato se vsaka kitica konča z besedo *alba*), obe ljudskega izvora.

Če *canso* upesnjuje ljubezen v aristokratskih krogih, kjer je Dama predmet spoštovanja in občudovanja, je *pastorela* zvrst, kjer vitez osvaja mladenko iz ljudstva, včasih tudi na precej nasilen način, kar zgovorno priča o hierarhični sestavi fevdalne družbe in o dejstvu, da so vitezi dame iz visokega plemstva sicer častili, da pa so si čutne užitke privoščili predvsem z ženskami iz nižjih družbenih plasti.

Lep primer *albe* je pesem *Reis glorios, verais lums e clartatz* (Slavni kralj jasnine in svetlobe), ki jo je ustvaril Giraut de Bornelh. Prvoosebni lirski subjekt je postavljen v vlogo stražarja, ki ob svitu poskuša prebuditi svojega prijatelja. Uvodna kitica je liturgično uglašena hvalnica svetlobi. Navajamo prve štiri kitice:

*Slavni kralj jasnine in svetlobe,
silni Bog, z močjo zvestobe
pridi mojemu prijatelju na pomoč,
saj ga nisem videl celo noč
in bo kmalu zarja.*

*Ti pa, ki spiš ob njeni strani,
zbudi se, prijatelj, čas je, vstani,
na vzhodu zvezda jutranjica
z žarki nosi luč kot kruta ptica
in bo kmalu zarja.*

*Hej, prijatelj, s pesmijo te kličem,
prosim, zbudi se, ker slišim ptiče,
ki že iščejo nov dan v hosti,
in bojim se strupa ljubosumnosti,
saj bo kmalu zarja.*

*Hej, prijatelj, le poglej skoz okno!
Ko zagledaš zvezde tam visoko,
boš spoznal, kako te zvesto stražim.
če se ne zbudiš, sam usodo dražiš,
saj bo kmalu zarja.*

Posebna podzvrst ljubezenske pesmi je tudi t. i. *descort* (neskladje), kjer je tema nesoglasja ali slovesa dveh ljubimcev na formalni ravni poudarjena z neskladjem med besedilom in melodijo, melodijo in ritmom, pomenom in zvenom besed itd. Naprotje *descorta* je *acort* (skladje).

Sirventeza (*sirventes*) je zvrst, ki se iz prvotne hvalnice vazala fevdalnemu gospodu (beseda *sirvens* pomeni služabnik, zato bi ime lahko poslovenili kot *služno pesem*) razvije v zvrst, ki obravnava družbene probleme, pogosto na kritičen in satiričen način. Zanimivo in pomenljivo je dejstvo, da je vsaka ljubezenska pesem imela pravico do lastne melodije, medtem ko so si sirventeze morale izposojati melodije od predhodno obstoječih ljubezenskih pesmi. (Ohranjena je ena sama sirventeza z lastno melodijo.) Na ta način izraz *sirventes* pomeni *služna pesem* tudi v smislu hierarhije pesniških zvrsti.

Planh (iz latinske besede *planctus*) je pogrebna žalostinka.

Dansa ali *balada* je plesna pesem ljudskega izvora.

Devinalh je uganka, pesem, ki se pogosto zateka k negativnim kategorijam ali protislovnim izjavam.

Ensenhamen (poduk) je didaktična pesem, ki upesnjuje etične ali profesionalne (literarne oz. glasbene) probleme ter pogosto vsebuje napotke, kako naj *žonglerji* (*joglaires*) izvajajo pesmi trubadurjev in se obnašajo v družbi. Gre torej za neko vrsto trubadske poetike.

Retroencha je manj pomembna zvrst ne povsem jasnih pravil. Po vsej verjetnosti sam izraz izvira iz imena za ročno harfo. Pri teh pesmih se ista tema vrača na koncu vsake kitice. Zvrst je znana po pretresljivi pesmi, ki jo je Rihard Levjesrčni spesnil, ko je kot ujetnik v Avstriji dolgo čakal na odkupnino. (Zakaj omenjamo Riharda v zvezi s provansalsko trubadursko liriko? Mar ni bil angleški kralj? Bil je angleški kralj, vendar angleščine po vsej verjetnosti sploh ni znal, ker je v Angliji preživel zelo malo časa. Pesmi je pisal v francoščini, omenjeno besedilo pa je ohranjeno tudi v provansalski verziji.)

Tenso, *partimen* oz. *joc partit* so različna imena za dialoško pesniško zvrst, kjer trubadurji zagovarjajo nasprotna stališča do narave ljubezni. Gre torej za kolektivno delo dveh ali več trubadurjev, njihove pesmi, ki upesnjujejo ljubezensko kazustiko, pa so neprecenljiv vir za razumevanje vrednostnega sistema trubadurjev. Kot primer navajamo enega izmed najlepših *tensov*, ki si je izposodil snov bretonskega cikla legend o kralju Arturju in vitezh Okrogle mize. Zgodba se je najprej pojavila med provansalskimi trubadurji, nato pa jo je francoski *trouvère* Renaut de Beaujeu (mlajši sodobnik Chrétiena de Troyesa) upesnil v viteškem romanu *Le Bel Inconnu* (*Lepi neznanec*).¹⁶

Kralj Artur je nekoč na lovu srečal črnega viteza, ki ga je izzval na dvoboj, vendar Artur ni imel meča pri sebi. Ko je že kazalo, da bo kralj ob glavo in kraljestvo, se ga je črni vitez usmilil: ukazal mu je, da mora čez tri dni priti na isto mesto in odgovoriti na uganko: »Kaj imajo ženske najrajši?« Navidezno lahko vprašanje se je izkazalo za trd oreh; ne kraljica ne dvorne dame niso znale pomagati Arturju s pravilnim odgovorom. Zadnjo noč pred usodnim srečanjem je Artur obupano jezdil skozi gozd, ko je nenadoma ob ognju zagledal starko – najgrše bitje, kar jih je svoj živi dan videl! Izkazalo pa se je, da grda čarovnica pozna odgovor na uganko črnega viteza. Ko je Artur hlastno prosil, naj mu zaupa odgovor, mu je postavila pogoj, da jo mora poročiti s svojim najmlajšim in najlepšim vitezom, na kar je kralj s težkim srcem pristal. Odgovor na uganko se je glasil: »Od vseh stvari na svetu imajo ženske najrajši – svobodo!« Ko je črni vitez slišal pravilni odgovor, je zarjul od togote in za vse večne čase odjezdil iz Anglije, kralj Artur pa se je vrnil na dvor. Njegovo veselje je zatemnil spomin na obljubo, ki jo je dal grdi starki. Sklical je viteze Okrogle mize, jim zaupal svoje gorje in jih vprašal, kdo med njimi bi se bil pripravljen žrtvovati. Vsi vrli junaki so zrli v tla – razen enega: Gawain, najmlajši in najlepši vitez Okrogle mize, je skočil na noge in strumno vzkliknil, da se bo žrtvoval za svojega kralja. Ko je kraljevi spreved prišel v gozd, je vsem vitezom v spremstvu kar vzelo sapo, saj še nikoli niso videli tako grdega stvora. Le Gawain se je galantno obnašal: kot pravi ženin jo je posadil na konja in na svatbi

plesal z njo, medtem ko so bili vsi drugi kisle volje. Ko sta se umaknila v spalnico, je slednjič napočil trenutek resnice, in tedaj je tudi lepemu vitezu zmanjkalo poguma. Usedel se je v kot in gledal v tla. Nenadoma pa je za hrbtom zaslišal zvonek glas: »Vitez moj, mar se mi ne boste pridružili?« Ko se je ozrl, je osupnil: pred njim je stala prelepa mladenka z zlatimi lasmi do pasu, ki mu je razložila, da jo je hudobni čarovnik začaral v grdo starko in da jo je odrešila vitezova ljubezen... ampak samo na pol: še zmeraj je namreč obsojena na žalostno usodo, da bo polovico dneva preživela kot grda starka. Če bi pa Gawain pravilno odgovoril na njeno vprašanje, potem bi bila v celoti rešena. In kako se vprašanje glasi? »Vitez moj, kdaj me imate rajši lepo? Podnevi ali ponoči?«

Obstajata dve varianti odgovora. Enostavnejša (in najbrž tudi zgodovinsko prvotna) varianta tega *tenso* pravi, da je vitez izstrelil odgovor:

»Ljubezen moja, bodite lepi ponoči in grdi podnevi!« In je mladenka veselo odvrnila: »Vidim, da me res ljubite, saj me hočete imeti lepo zase in se poživigate, kaj o meni porečejo na dvoru. To je pravilen odgovor, s katerim ste me popolnoma odrešili uroka, zato bom odslej lepa za vas podnevi in ponoči!«

Druga varianta konca tega *tenso* je bolj komplicirana.

Ko ji vitez odgovori, da jo hoče imeti lepo ponoči in grdo podnevi, se mladenka razjezi in vzklikne: »Tako torej?! Kaj vam je res vseeno, če se mi bodo podnevi posmehovali na dvoru?! Nimate me radi!« Gawain se hitro popravi: »Ne, ne, hotel sem reči, da bodite lepi podnevi in grdi ponoči!« Lepa mladenka pa se še bolj razkači: »Kaj?! Tako malo me imate radi, da vam je vseeno, če bom ponoči v vaši postelji grda?!« Nato vitez obupano izdavi: »Ljubezen moja, bodite taki, kot sami želite biti!« Slednji odgovor (replika Arturjevega odgovora na uganko črnega viteza) je seveda pravilen! In tako je mladenka rešena grdega uroka in bo odslej, vsa lepa, ponoči in podnevi osrečevala svojega viteza, na samem in v družbi.

Vprašanje, ki ga zastavlja ta *tenso*, je vprašanje o naravi ljubezni: je ljubezen zasebna ali javna zadeva? Intimna ali družbena razsežnost bivanja? Trubadurji, ki so boleče čutili družbene konvencije in omejitve (v svojih pesmih so za najhujše sovražnike razglasili *obreklijvce* in *spletkarje* – *lauzengiers*), so v tem *tenso* našli moder odgovor: ljubezen je oboje, tako stvar intime kot družbe.

Kakšno je torej razmerje med ljubeznijo (*amor*) in pesmijo (*trobar*)? Jacques Roubaud v sijajni razpravi *Obrnjeni cvet* (naslovljeni po znameniti pesmi trubadurja Raimbautza de Aurenha *La flors enversa*) pravi:

»*Amors* zahteva, da mora biti izrečena, ljubezni ni, če ni izrečena. To je aksiom ljubezni. (...) Skozi trobar se razkriva narava ljubezni, spoznavamo, od kod prihaja, kaj je, kdo jo doživlja in za koga, spoznavamo radost. Iz-najti, *trobar*, pomeni iz-najti ljubezen, pomeni iz-najti iz

ljubezni, trobar d'amor. (...) Igra rim je formalno izražanje ljubezni. Ljubezen je višja od vsega, pesniška oblika, ki je edina zmožna izraziti ljubezni, pa je canso, kjer je joi (radost) forma, pri joc (igri) pa rime igrajo bistveno vlogo. (...) Po drugi strani bi lahko rekli, da je ljubezen vzvišena zato, ker je canso najpopolnejša pesniška oblika. (...) Vsak trubadur poskuša ustvariti najpopolnejšo canso, tisto pesem, ki bo boljša od vseh drugih. Od tod aksiom: za trobar je canso la dona.»

Roubaud natančno opredeli tudi razmerje med posameznimi ravnmi organizacije pesniškega besedila: »*Canso* je načeloma enotno delo, ki vsebuje hierarhijo na štirih ravneh ter uvaja v igro elemente treh vrst. Glavna raven organizacije je raven celotne *canso*. Druga raven je raven kitice, *cobla*. Tretja raven je raven verzov ali *bordos*. Četrta in zadnja raven je raven preštetega in metričnega zloga, *sillaba*. (...)»

Kobla je obenem navezovanje verzov, razporeditev rim in melodija. Vse koble, ki jih obsega *canso*, imajo skupne te tri elemente. Imajo enako število verzov, isto nespremenljivo število zlogov, isto melodijo, isto razporeditev rim, se pravi enako povezanost rim, vendar te rime od ene do druge koble nimajo obvezno isto *barvo* (zven, op. B. A. N.).

Zadeva, ki je v vseh variacijah in izboljšavah ter v toku govorno-pisnega življenja določene *canso* absolutno stalna in nespremenljiva, je *formula*. Formula ima dva obraza: prvi je metrična formula (število verzov, dolžina slehernega verza), drugi je formula rim (kakor je zgoraj določena). Formula rim določa tudi vrsto rime (moško ali žensko); to je v isti sapi danost rime in metra. V določeni *canso*, ki nujno vsebuje tudi melodijo (žal pogosto ni ohranjena), formula obsega tudi tretji element: melodično formulo. Tudi ta lahko variira, kakor tudi besedilo, število in zaporedje kobel. *Za canso je formula njena nespremenljivost.*

Na koncu je *canso* označena z eno ali več *tornadami* (če jih ni, domnevamo, da so izgubljene). *Tornada* ponavlja končni segment formule, ki se razlikuje od celotne formule. Barve (zven) rim so enake kakor barve zadnje kitice.»

Tornada (fr. *envoi*) je kratka sklepna kitica, ki vsebuje résumé ali posvetilo pesmi. V zvezi z rimami Roubaud poudarja: »*Duša pesmi je kobla, kitica. Kobla je 'osrednji laboratorij' za canso. To je kraj, kjer se pesem formalno obdeluje. Zaradi tega razloga jo Dante imenuje stantia, soba. Kot misterij ljubezni se poezija govori v sobi, ki je canso.*«¹⁷

Prvotni preprosti načini razporeditve rim v nadaljnji zgodovini trubadurske lirike doživijo obogatitev, najprej na ta način, da so osnovni štirivrstičnici *zéljela* oz. *versusa* dodani verzi, ki reduplicirajo obe rimi. Tipična je v tem smislu struktura pesmi *Dirai vos senes dupzanza* (bolj znana pod imenom *Vers del lavador – Pesem o banji*) trubadurja Marcabruja, kjer kitice temeljijo na naslednji shemi razporeditve rim: AAAXAX, BBBXBX, CCCXCX itd.

Vzporedno s procesom idealizacije izvoljene Dame v trubadurski liriki se torej dogaja tudi čedalje močnejša kristalizacija slogovnih tokov (komunikativni *trobar leu* in hermetični *trobar clus*) ter diferenciacija pesniških zvrsti, kjer ljubezenska pesem (*canso*) zavzema hierarhični vrh in so ji druge zvrsti podrejene.

Trubadurska lirika se deli na dva slogovna tokova, ki se razlikujeta predvsem po odnosu do pesniškega jezika: Jaufré Rudel in Bernart de Ventadorn sta najbolj znana in tipična predstavniki tistega trubadurskega pesništva, ki se ga je spričo preprostosti jezika prišlo ime *trobar leu* (dobesedno *lahko pesništvo*: iz latinskega pridevnika *levis* - *lahek*); pri-povedni komunikativnosti tovrstne poezije stoji nasproti slogovna usme-ritev, znana pod imenom *trobar clus* (*zaprto pesništvo*: iz latinskega pridevnika *clausus* - *zaprt*), ki so ga včasih imenovali tudi *trobar escur* (*temno*) ali *trobar cobert* (*zakrito pesništvo*), kar vse so imena za meta-forično gosto, na formalni ravni eksperimentalno ter v sporočilnem smi-slu hermetično, težko razumljivo poezijo. Glavni predstavniki tega slo-govnega toka so Marcabru, Daniel Arnaut in Raimbautz d'Aurenga. Vmes med tema dvema skrajnima poloma pa leži t. i. *trobar ric* - (po je-zikovni plati) *bogato pesništvo*.

Primer za *trobar leu* je ustvarjalnost Bernarta de Ventadorna, truba-durja, ki zaradi svoje iskrenosti izstopa iz konvencionalne produkcije večine trubadurjev. Njegova pesem *Ni čudno, če zapojem...* (*Non es me-ravelha s'eu chan...*), pri kateri je ohranjena tudi lepa melodija, vzpo-stavlja direktno zvezo med pesnjenjem in ljubeznijo:

*Ni čudno, če zapojem pesem
še lepše kot najlepši glas,
saj silno vleče me ljubezen,
ki rôjen sem za njen ukaz.
Srce, telo in moč jezika,
razum in silo ji darujem;
in čutim težo take nuje,
da me nič drugega ne mika.*

*Povsem je mrtev, kdor ljubezni
v srcu níkdar ne spozna
in večno ždi brez vseh želja
kot dolgočasnež. Jaz sem pesnik
in mrtvo žitje mi je tuje:
če bi tako bil kaznovan,
da brez ljubezni ždim en dan,
bi zame to bilo najhuje.*

*V dobri veri, brez prevar
jo ljubim, da srce ihti
po njej, ki je lepa kot oltar;
tako jo ljubim, da boli.
In kaj sedaj, če Ljubezen
me vrgla je v brezno brezen,
zapor, ki ga odpro le ključi
milosti, ona pa me rada muči.*

*In ta ljubezen nežno rani mi
srce z okusom po milini:
stokrat na dan v bolečini
umrem in oživim od radosti.
To moje zlo tako je lepo,
da več je vredno kakor drugih dobro;
ker moje zlo tako je dobro,
po mukah čaka me vse lepo.*

*Da bi med lažnimi, o Bog,
izbral samo ljubimce prave
in da bi opravljive glave
nosile sredi čela rog!
Zaklade širnega sveta
bi dal, da bi imel le njo;
tako prepričal bi Gospo
O čustvih svojega srca.*

*Ko jo uzrem, izda na mah
me neobvladan, bled obraz:
drhtim, tako me daje strah,
kot list v vetru, kot poraz.
Ljubezen pelje me za roko
in se z menoj na smrt igra
kot z malim, bedastim otrokom:
gospa, bodite milostna!*

*Samo to prosim, da usoda
mi nakloni Vaš postati sluga;
ne maram za plačila druga;
ubogal Vas bom kot gospoda.
Na voljo sem za vsak ukaz
od plemenitega telesa!
Saj niste zver morilskega očesa,
če vdam se in priznam poraz.*

*Gospa, ta pesem je za vas.
Naj ne bo žalosten Vaš glas
od najinega dolgega slovesa.*

Kot pravi Patrick Michael Thomas v članku *The Vowel Music in the Cansos of Bernart de Ventadorn*, je za tega trubadurja »pesem zakli-
njanje (incantation), ponavljanje določenih zvočnih vzorcev pa poslu-
šalca zaziba in hipnotizira«. ¹⁸

V slogovni tok trobar leu sodi tudi ustvarjalnost večine »trubadurk (tro-
bairitz)«, med katerimi je najpomembnejša Comtessa de Dia. Nikakor se
ni mogoče strinjati z oceno Renéja Nelliya, da gre pri njej zgolj za etudo
in nedozorelo posnemanje poezije moških pesniških kolegov. Pesem O-

krutno rano sem čutila (*Estat ai greu cossirier*) je po direktnosti erotičnega čutenja naravnost šokantna za čas svojega nastanka (okoli l. 1200):

*Okrutno rano sem čutila
za vitezom, ki bil je z mano.
Naj bo za večne čase znano,
da sem ga čez vse ljubila.
Zdaj vem, da sem poražena:
ljubezni nisem mu pustila,
napako hudo sem storila
v postelji, oblečena.*

*Da bi moj vitez iz spomina
v mojih rōkah ležal nag!
Bila bi največja vseh zmag,
ko njemu bi bila blazina!
Goreče moje hrepenenje
presega zgodbe slavnih pesmi:
darujem mu srce ljubezni,
oči in čute in življenje!*

*Prijatelj moj, če bom kdaj
imela nad teboj to moč,
da boš ob meni eno noč,
tedaj ne bo poti nazaj:
po tebi čutim silne želje,
da bi zamenjal mi soproga,
če le oblubiš, da ubogaš
prav vse, kar mi je v veselje!*

Ta pesem je po vsej verjetnosti posvečena njenemu prijatelju, znamenitemu trubadurju Raimbautzu d'Aurenga, ki je eden najbolj eminentnih predstavnikov slogovnega toka *trobar clus*. Tipična za to usmeritev je njegova pesem *Flors enversa*, eno izmed ključnih besedil za razumevanje trubadurske poetike. Naslov dobesedno pomeni *Obrnjeni cvet*, ker pa slovenščina pozna idiom *Narobe svet*, se je sama po sebi ponudila zapeljiva možnost prepesnitve – *Narobe cvet*. Pesem govori o ljubezni, ki cveti pozimi, obenem pa na način avtopoetike obrača pomene vseh besed, zato da ljubezenskega sporočila ne bi mogli razbrati obrekljivci in spletkarji, ki jih trubadur imenuje *krokarji*.

*Kadar cvet cveti narobe
po pečinah in po gričih,
je sploh cvet? Ne, mrzel led
peče, žge in vse izniči;
Mrtev je vsak šum in glas,
Mrtvo listje gozdnih jas.
Jaz pa zelenim od rādosti,
Ker trpijo suhi krokarji.*

Zame je ves svet narobe:
 polja se mi zdijo griči
 in kot cvet zaznavam led;
 mraz je žar, ki vse izniči;
 burja poje kakor glas,
 Gozd pa je svetloba jas.
 ves zavezan čisti rádoti,
 več ne vem, kje ždijo krokarji.

A ljudje, ki so narobe
 (ker so rasli gor na gričih),
 mučijo me bolj kot led;
 njihov jezik vse izniči,
 kačje sika njihov glas,
 da temní svetloba jas.
 Ne pomaga nič; – od rádoti
 so pijani črni krokarji.

In poljub stori narobe:
 nič ne motijo me griči,
 o Gospa, ne sneg in led,
 le nemoč, ki vse izniči;
 o Gospa, vaš je moj glas,
 ko oči s svetlobo jas
 me kaznujejo v rádoti,
 nedovoljeni pred krokarji.

Hodim kakor stvar, narobe,
 iščem grape po vseh gričih,
 žalosten, kot da me led
 pritiska, muči in izniči:
 ne bo me premagal glas
 bolj kot šolarja sred jas,
 toda – hvala Bogu – radostím
 se med temi zlimi krokarji.

Pesem, pojem te narobe,
 da močnejša boš kot griči! –
 Pojdi tja, kjer ni ledu
 ne moči, ki vse izniči.
 Naj te pôje čisti glas
 za srce Gospe vseh jas! –
 Tistega, ki čuti rádoti,
 ne oziraje se za krokarji.

O Gospa, Ljubezen in vse Rádosti
 naj naju združijo pred krokarji!

Pevec, brez vas ni več Rádosti,
 da izgledam kakor krokarji.

V tej pesmi lahko namesto rim zasledimo postopek ponavljanja istih besed v vseh kiticah, ki ga italijanska literarna veda imenuje *parole rime*, saj spričo nenehnega ponavljanja učinkujejo kot rime kljub temu, da se medsebojno ne rimajo. Avtor pričujoče študije je za tovrstne besede našel izraz *za-ključne besede*, saj gre za besede, ki so *ključne* za razumevanje pesmi, obenem pa kot *zaključne besede* sklenejo vsak verz. Gre za enega redkih postopkov trubadurske lirike, ki ga poznejša evropska poezija ni povzela in nadaljevala. Izjema je le pesniška oblika *sektina*, ki jo je iznašel Arnaut Daniel.

Sektina obsega šest nerimanih šestvrstičnih kitic in sklepno tercino, skupaj torej 39 verzov. V nasprotju z obliko zgoraj navedene pesmi Raimbautza d'Aurenga, kjer za-ključne besede zasedajo vselej enako mesto v kitici, se za-ključne besede v sektini po zapletnem ključu ponovijo na koncu vseh verzov naslednjih kitic. Pesem sklence rezime v obliki tercine, kjer se vseh šest za-ključnih besed ponovi, po dve v vsaki vrstici, ponavlja v istem zaporedju kakor v prvi kitici. Vzorec menjavanja za-ključnih besed kaže spodnji diagram:

1. kitica	2.	3.	4.	5.	6.	sklepna kitica	
A	F	C	E	D	B	A	B
B	A	F	C	E	D	C	D
C	E	D	B	A	F	E	F
D	B	A	F	C	E		
E	D	B	A	F	C		
F	C	E	D	B	A		

Zaporedje za-ključnih besed iz prve kitice 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 se torej v vseh drugih kiticah ponovi kot 6 - 1 - 5 - 2 - 4 - 3. Znani sodobni francoski pesnik in strokovnjak za trubadursko liriko Jacques Roubaud je način obračanja za-ključnih besed nazorno pokazal z diagramom v obliki spirale oz. polža. Že iz te spiralne grafične ponazoritve je razvidno, da je sektina nenavadna pesniška oblika, ki s svojo arhitektoniko uprizarja nekatere temeljne razsežnosti kozmosa in človeške zavesti: ne gre za preprosto krožno vračanje istega, temveč za spiralno vračanje vsega, kar je, za spiralni razvoj, kjer se posamezni elementi sveta in duha vračajo na vselej nov in svež način, s spremenjenim sporočilom, ki ga prejemajo od nenehno razvijajočega se konteksta. Zato ni naključje, da je sektina idealna oblika za upesnjevanje ljubezni in spomina. Gre torej za težavno, a očarljivo pesniško obliko. V Italiji sta jo prevzela in izmojstrila Dante in Petrarca. Danteja je ta forma tako fascinirala, da jo je hotel za vsako ceno preseči, zato je izumil še zahtevnejšo *dvojno sektino*. Po tem, ko je za nekaj stoletij potonila v pozabo, so sektino v našem stoletju ponovno začeli uporabljati angloameriški modernistični pesniki, kot so Ezra Pound, W. H. Auden, Elizabeth Bishop in John Ashbery, v zadnjem času

pa se je produkcija sekstin v ameriški poeziji izjemno povečala, predvsem po zaslugi številnih programov kreativnega pisanja. Med slovenskimi pesniki sta se v tej zahtevni in elegantni obliki preizkusila pisec pričujočih vrstic (v zbirkah *Oblike sveta* in *Stihija*, 1991) ter Miklavž Komelj (*Jantar časa*, 1995).

Za razumevanje originalne sekstine Arnauta Daniela so na treh mestih nujne naslednje opombe: * = svoje matere; ** = devica Marija (gre za besedno igro: *verga* = šiba, *Virgo* = Marija); *** = *senhal* (skrivno ime) gospe, ki ji je pesem posvečena (v izvirniku: *Desirat*). Prisluhnimo ji:

*Te želje, ki mi v srce vstopa,
ne bodo strgali ne kljun ne nohti
obrekovalca, ki si kvari dušo,
vendar si ga ne upam tepsti s šibo;
le kadar bova sama in brez strica,
užil bom slast v vrtu ali sobi.*

*Ko pa se spomnim sobe,
ki vanjo moški nimajo vstopa,
ker ščitijo jo bolj kot bratje ali stric,
vsi udi zadrhtijo mi do nohta,
tako kot je otroka strah pred šibo:
bojim se, da ji ne pripadam z dušo.*

*Da moja je s telesom in ne z dušo
in me sprejema na skrivaj v sobi,
srce mi rani huje kakor šiba,
saj sem njen sluga, brez pravice do vstopa;
ves čas bom ob njej, kot meso ob nohtu,
ne bom ubogal ne prijateljev ne strica.*

Nikoli nisem sestre svojega strica
ljubil tako kot njo, pri moji duši!
Enako blizu kakor prst ob nohtu,
če ji ugaja, bi bil rad v njeni sobi!
Ljubezen, ki mi v srce vstopa,
me žene bolj kot silnik s šibko šibo.*

*Odkar je vzcvetela suha šiba,**
od Adama naprej, noben nečak ne stric
ni čutil tolikšne ljubezni, ki vstopa
mi v srce, s telesom ali z dušo;
bodisi zunaj ali znotraj sobe
telesno sem od nje oddaljen manj kot noht.*

*Moje telo naj se je prime z nohti
in jo tesno obda kot lubje šibo;
je radosti palača, stolp in soba
in ljubim jo bolj kakor brate, starše, strica:
sred raja bo dvakratno srečna duša,
če kdaj zaljubljenca pustijo, da vstopi.*

*Arnautz pošilja spev o nohtu in o stricu
njej, ki ima iz šib spleteno dušo,
njej, Zaželeni, *** ki v sobo stopa.*

O možnih trubadurskih vplivih na nastanek italijanskega soneta priča tudi sama etimologija izraza: beseda *sonet* je namreč prvič izpričana v provansalskem jeziku, kjer pomeni *napev*, *melodijo*. Citirajmo primer – odlomek iz pesmi Arnauta Daniela:

*En cest sonet coind'e leri
Fauc motz e capuig e doli,
E serant verai e cert
Quand n'aurai passat la lima.*

Poslovenjeno v prostem verzu:

*Na to milo in veselo melodijo
z obličem in tesačo klešem besede,
ki bodo resnične in natančne,
ko jih enkrat izpilim.*

Prav poetika piljenja, cizeliranja besed je najbrž napeljala Danteja, da se je v XXVI. spevu *Vic* poklonil Arnautu Danielu kot večjemu mojstru:

Fu migglior fabbro del parlar materno.

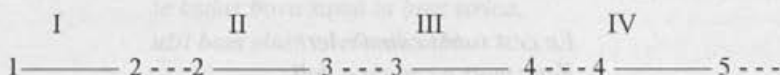
Bil je najboljši kovač maternega jezika.

Nekateri poznavalci trdijo, da izraz *fabbro* v tem kontekstu pomeni bolj *vrezovalec*, *cizelator* kot *kovač*. V našem času je ta formulacija pesniškega spoštovanja znana predvsem zato, ker si jo je izposodil Thomas Stearns Eliot, da bi izrazil svoje občudovanje Ezri Poundu.

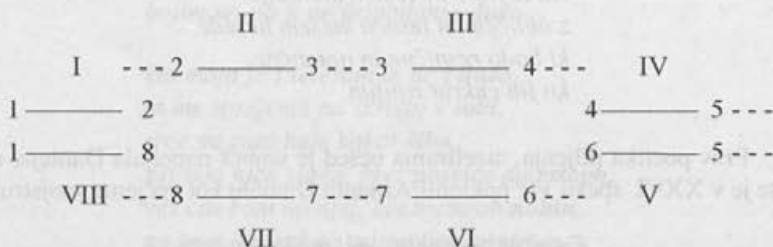
Kot pravi Dominique Billy iz Centra za metrične študije v Nantesu, je šel razvoj razporeditve rim pri trubadurjih – če mreže rime ponazorimo z geometričnimi liki – »od črte do kroga ter od traku in cilindra do tube«. ¹⁹ Povzemamo osnovne ugotovitve te pomembne verzološke študije.

Izhodiščna ugotovitev te analize se ujema z našim sklepom o temeljni izomorfiji kitične organizacije trubadurskih pesmi. Časovnost, ki je inherentna jeziku in glasbi, ima za posledico »vpostavitev reda, ki je strogo linearen, zaporeden (potekajoč v sekvencah: séquentiel)«. ²⁰ Po tej analizi naj bi trubadurji svoje raziskovanje usmerili v dveh smereh: »Po eni

strani gre za delo na **linearni** osi, ki jo določa zaporedje sekvenc, po drugi strani pa, prav obratno, gre za **tabelarni** red, strukturalni prostor, določen s strogim paralelizmom kitic, ki služi kot okvir za ponavljanja (vrnitve; *récurrentes*).« Osnovni element pri tej geometrični ponazoritvi kitičnih oblik je črta. Dominique Billy ugotavlja: »Čeprav vse kaže, da v zgodovinskem smislu ni prvotna, je ena izmed najbolj elementarnih estetskih izkušenj trubadurjev **veriženje** (*concaténation*) kitic.« Gre za princip evfonične vezave kitic, ki je v provansalski liriki izjemno pogost in ki so ga sami trubadurji imenovali *coblas capcaudadas*, kar bi nekoliko humorno lahko prevedli kot *glavorepne kitice*, saj medkitična vezava poteka na ta način, da zadnji verz vsake kitice vsebuje rimo, ki priklične rime naslednje kitice, se pravi, da »rep« vsake kitice na evfonični ravni sovпада z »glavo« naslednje kitice. Geometrična ponazoritev je torej naslednja:



Če zadnja rima zadnje kitice sovпада s prvo rimo prve kitice, dobimo krožno obliko razporeditve rim, ki jo lahko geometrično ponazorimo s krogom:



Trubadurji so si zelo prizadevali, da bi na vseh ravneh organizacije pesniškega besedila vzpostavili simetrijo. Dominique Billy to artikulira na matematično natančen način, z uporabo formul za določanje zaporedja rim: »Druga pot raziskave trubadurjev je v vzpostavitvi osi simetrije na določenih ravneh sekvence, z ozirom na katere lahko distribucijo zvena (rimanih besed) definiramo v vzpostavitvi zaporednih kitic. (...) Pojem simetrije je v tem okviru uveljavil gibanje, ki je nasprotno naravnemu redu, tako da inicialno sekvenco $S = (1, 2, \dots, n-1)$, ki je sama po sebi orientirana v času, takoj povzame v obratnem zaporedju $S' = (n, n-1, \dots, 2, 1)$, ki implicira regresijo, proficirano na časovno os, ki v svojem bistvu ostaja nedotaknjena.«²¹ Kot primer daje D. Billy pesem *De midons e d'amor* (O moji gospodarici in ljubezni) Guirauta Riquera:

or-ar-ar-or-ia-ort-ort-ia-ir-ir-en-en | en-en-ir-ir-ia-ort-ort-ia-or-ar-ar-or

Razvoj mreže rim je šel naprej v smeri čedalje bolj kompleksnih struktur, ki očitno predstavljajo vzporednico čedalje intenzivnejši idealizaciji izvoljene Dame v trubadurski liriki. Paradoksalno je, da poznejša evropska poezija nikoli več ni dosegla tistega bogastva načinov rimanja, ki so ga razvili provansalski trubadurji na samem začetku evropske lirike.

Naj sklenemo: rima je objem, poljub besed. Trubadurji so v rimi očitno čutili jezikovni ekvivalent ljubezni in edino polje, kjer so lahko do razkošja uresničili svojo nemogočo ljubezen.

OPOMBE

¹ René Nelli: *L'Érotique des troubadours*, 1. knjiga, str. 11.

² Citirano po: J. Lafitte-Houssat: *Troubadours et Cours d'amour*, str. 46.

³ Citirano po: Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 70, in *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*, str. 16-18.

⁴ Citirano po: Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 74-76, in *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*, str. 40-42.

⁵ Glej Dietmar Rieger: *Die altprovenzalische Lyrik. V: Lyrik des Mittelalters I: Probleme und Interpretationen: Die mittellateinische Lyrik, Die altprovenzalische Lyrik, Die altfranzösische Lyrik Nordfrankreichs* (1983).

⁶ René Nelli: *L'Érotique des troubadours*, 1. knjiga, str. 124.

⁷ Henri-Irénée Marrou: *Les troubadours*, str. 152.

⁸ Jacques Lacan: *Dvorska ljubezen v anamorfozi*. XI. poglavje *Etike psihoanalize* (1959-1960), VII. knjige Lacanovih *Seminarjev*, str. 148-149.

⁹ Citirano po: Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 18-19.

¹⁰ Paul Zumthor: *Essai de poétique médiévale*, str. 216-218.

¹¹ Jacques Drillon: *Eureka: Généalogie et sémantique du verbe «trouver»*, str. 8-9.

¹² Henri-Irénée Marrou: *Les troubadours*, str. 129.

¹³ Citirano po: *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*, str. 20.

¹⁴ Citirano po: Gérard Zuchetto: *Terre des troubadours: XII^e – XIII^e siècles*, str. 51.

¹⁵ Citirano po: Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 72, in *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*, str. 36, in . V srednjeveških *Chansonnierjih*, zbornikih trubadurske umetnosti, so bile pesmi zapisane na prozni način (njihova zvočna struktura je bila tako očitna, da je bila forma zapisa – v nasprotju z današnjo poezijo – irelevantna), edino znamenje interpunkcije pa so bile pike, ki so ločevale posamezne verze. Odsotnost ločil odpira pri nekaterih pesmi možnost različnih interpretacij; tako drugo kitico *Pos de chantar m'es pres talenz (Ker me je prevzela želja po petju)* lahko razumemo na dva načina – da prvoosebni lirski subjekt gre v izgnanstvo, v veliki strah in veliko pogubo, ali pa da v strah in pogubo gre njegov sin, odvisno pač, ali med drugim in tretjim verzom pri današnji transkripciji postavimo vejico ali ne.

¹⁶ Povzeto po: Jacques Roubaud: *Les troubadours*, str. 46-47, in *Sir Gawain und die Hässliche Alte* (nacherzählt von Selina Hastings).

¹⁷ Jacques Roubaud: *La flors enversa*. Citirano po srbskem prevodu Kolje Mičevića v reviji »Izraz«, junij 1990, št. 5-6, str. 686-690.

¹⁸ Patrick Michael Thomas: *The Vowel Music in the Cansos of Bernart de Ventadorn*, revija »Acta neofilologica«, 1993, št. XXVI, str. 14.

¹⁹ Glej Dominique Billy: *L'art des troubadours conçu comme un artisanat. De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore ou De l'art des réseaux rimiques chez les troubadours*.

²⁰ Prav tam, str. 6.

²¹ Prav tam, str. 8.

SEZNAM UPORABLJENE LITERATURE

- Mohsen Alhady in Margit Podvornik Alhady: *Andaluzijski pesniški obliki »muwaššaha« in »adžal« ter njun vpliv na nastanek trubadurske lirike*. V: »Mentor«, št. 7-8, I. VII, 1987, str. 62-74.
- Joseph Anglade: *Grammaire de l'ancien provençal ou ancienne langue d'oc*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1921.
- Anthologie de la poésie lyrique française des XII^e et XIII^e siècles*. Edition bilingue de Jean Dufournet. Pariz: Gallimard (collection Poésie), 1989.
- Anthologie des troubadours*. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gouffon et Gérard Le Vot). Edition bilingue. Pariz: Union générale d'éditions (Bibliothèque médiévale), 1979.
- Antologija trubadurske poezije*. Izbor, prevod i predgovor Kolja Mićević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod (biblioteka Vrhovi), 1973.
- Carl Appel: *Provenzalische Chrestomatie* (mit Abriss der Formenlehre und Glossar). Leipzig: G. R. Reisland, 1920⁵.
- Dominique Billy: *L'art des troubadours conçu comme un artisanat - De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore (ou de l'art des réseaux rimiques chez les troubadours)*. V: *Métrique française et métrique accentuelle*, ur. D. Billy, B. de Cornulier, J.-M. Gouvard, »Langue française«, št. 99, sept. 1993 (Larousse).
- Željka Čorak: *Lanjski snijazi (eseji i prepjevi)*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1979.
- Jacques Drillon: *Eureka: Généalogie et sémantique du verbe «trouver»*. Pariz: Gallimard (collection Le Promeneur), 1995.
- Georges Duby: *Dames du XII^e siècle*. Pariz: Gallimard, 1995.
- Jörn Gruber: *Singen und Schreiben, Hören und Lesen als Parameter der (Re-) Produktion und Rezeption des Occitanischen Mimesangs des 12. Jahrhunderts*. V: »LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik«, zvezek 57/58, I. 15, 1985, str. 35-51.
- Ernest Hoepffner: *Les Troubadours (Dans leur Vie et dans leurs Œuvres)*. Pariz: Librairie Armand Colin, 1955.
- Jacques Lacan: *Dvorska ljubezen v anamorfozi*. XI. poglavje *Etike psihoanalize (1959-1960)*, VII. knjige Lacanovih Seminarjev. Tekst je uredil Jacques-Alain Miller, prevedla Tomaž Erzar in Slavoj Žižek. Ljubljana: Delavska enotnost (zbirka Analecta), 1988.
- J. Lafitte-Houssat: *Troubadours et cours d'amour*. Pariz: Presses universitaires de France (collection Que sais-je?, No. 422), 1950.
- La poésie médiévale: troubadours et trouvères*. Présentation de Michel Stanesco. Pariz: France Loisirs (La bibliothèque de poésie France Loisirs, Tome I), 1992.
- Emil Levy: *Petit dictionnaire provençal-français*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1909.

- Henri-Irénée Marrou: *Les troubadours*. Paris: Editions du Seuil, 1971².
- Frédéric Mistral: *Lou tresor dou felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français embrassant les divers dialectes de la langue d'Oc moderne*. Avec un supplément établi d'après les notes de Jules Ronjart. 2 zvezka (A-F in G-Z). Barcelona: Is Edicioun Ramoun Berenguié, 1968.
- René Nelli: *La Poésie Occitane (des origines à nos jours)*. Edition bilingue. Pariz: Seghers, 1972³.
- René Nelli: *L'érotique des troubadours*. Tomes I et II. Pariz: Union générale d'éditions, 1974.
- Mitteralterliche Lyrik Frankreichs I: *Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger. Stuttgart: Philipp Reclam Junior (Universal-Bibliothek, No. 7620 [5]), 1980.
- Boris A. Novak: *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja, 1995.
- Boris A. Novak: *Trubadurji od Guilhemusa do Prešerna*. V: *Po-etika forme*, str. 65-88. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- Boris A. Novak: *Oblike srca: pesmarica pesniških oblik*. Ljubljana: založba Modrijan, 1997.
- Sandro Orlando: *Manuale di metrica italiana*. Milano: Sandro Bompiani, 1994.
- Pesni trubadurov*. Sostavlenie, predislovie, primečanja i perevod so staroprovansalskogo Anatolija G. Naimana. Moskva: izdajatelstvo Nauka, 1979.
- Ramón Menéndez Pidal: *Poesía árabe y poesía europea (con otros estudios de literatura medieval)*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. (Colección Austral, N° 190), 1973⁶.
- Poésie lyrique au Moyen Age*. Tomes I et II. Avec une Notice biographique, une Notice historique et littéraire, des Notes explicatives, une Documentation thématique, des Jugements, un Questionnaire et des Sujets de devoirs par Guillaume Picot. Pariz: Librairie Larousse (collection Classiques Larousse), 1988.
- E. Portal: *Grammatica provenzale (lingua moderna)*. Milano: Ulrico Hoepli, 1914.
- Proensa*. Selected and translated by Paul Blackburn, edited and introduced by George Economou. New York: Paragon House Publishers, 1986².
- Dietmar Rieger: *Die altprovenzalische Lyrik. V: Lyrik des Mittelalters I: Probleme und Interpretationen: Die mittellateinische Lyrik, Die altprovenzalische Lyrik, Die altfranzösische Lyrik Nordfrankreichs*. Herausgegeben von Heinz Bergner. Str. 197-390. Stuttgart: Philipp Reclam Junior (Universal-Bibliothek, No. 7896 [8]), 1983.
- Jacques Roubaud: *Les troubadours: anthologie bilingue*. Introduction, choix et version française de Jacques Roubaud. Pariz: Seghers, 1971.
- Denis de Rougemont: *L'Amour et l'Occident*. Paris: Plon, 1939¹ (1956²).
- Sir Gawain und die Hässliche Alte* (nacherzählt von Selina Hastings). Frankfurt na Majni: Verlag Sauerländer, 1988². (Originalna izdaja: *Sir Gawain and the Loathly Lady*, 1986).
- Konzepte der Liebe im Mittelalter*. Mit Beiträgen von Jeffrey Ashcroft, Peter Dinzelbacher, Wolfgang Haibrichs, Alfred Karnein und Katharina Stäfter. V: »LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik«, zvezek 74, 1. 19, 1989.
- Raffaële Spongano: *Nazioni ed Esempi di Metrica Italiana*. Bologna: Patron editore, 1974.
- Patrick A. Thomas: »Aissi so' peis«: *The Delicate Erotic of Bernart de Ventadorn*. V: »Acta neofilologica«, št. XXIII, 1990, str. 3 – 6.

- Patrick Michael Thomas: *The Vowel Music in the Cansos of Bernart de Ventadorn*. V: »Acta neofilologica«, št. XXVI, 1993, str. 14 – 16.
- Patrick Michael Thomas: *The Mystic Erotic: Carnal Spirituality in Old Provence and Medieval India*. V: »Neohelicon«, št. 1, l. XXI, 1994, str. 217-246.
- Tražiti trubadure. V: »Izraz«, Sarajevo, št. 5-6, maj – junij 1990, str. 627-719.
- Karl Vossler: *Die Dichtungsformen der Romanen*. Herausgegeben von Andreas Bauer. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag, 1951.
- Gérard Zuchetto: *Terre des troubadours: XII^e – XIII^e siècles*. Paris: Les Editions de Paris, 1996.
- Paul Zumthor: *Essai de poétique médiévale*. Paris: Editions du Seuil (collection Poétique), 1972.
- Paul Zumthor (avec la collaboration de Lucia Vaina-Pusca): *Le je de la chanson et le moi du poète chet les premiers trouvères*. V: »Canadian Review of Comparative Literature – Revue Canadienne de Littérature Comparée«, winter / été 1974, str. 9-21.
- Slavoj Žižek: *Od dvorske igre do igre solz*. V: »Problemi – Eseji«, 1993, št. 2, str. E 209 – E 220.

■ THE CULT OF FORM IN THE TROUBADOUR POETRY AS A LANGUAGE EQUIVALENT OF LOVE

The treatise is based on the double analysis of the Old Provençal Troubadour poetry in the 12th and 13th century: on the one hand it follows the development of the poetic forms and genres, and on the other hand it tries to define the concept of the so called *Court love* on the basis of existent linguistic, historical, sociological and psychoanalytical analyses in order to find out whether there is a correlation between the formal aspects of the Troubadour poetic language and the nature of their understanding of love. This research establishes that the basic drive of the Troubadour cult of the beloved Lady is longing; therefore, the *conditio sine qua non* for the *Court love* is that it cannot and should not be realized. Parallel with the process of the idealization of the Lady there is an increasing crystallization of the style movements (communicative *trobar leu* and hermetic *trobar clus*) and the differentiation of the poetic genres with the love song (*canso*) at its hierarchical peak with all the other genres submitted to it. The treatise pays a special attention to the different ways rhymes help link the stanzas, and the dramatic development of different nets of rhymes which means the beginning and at the same time the peak of the art of rhymes in the European poetry. Considering the formal analysis of the poetic forms there are two possible interpretations of the origin of the Troubadour poetry: Christian liturgical form *tropus* / *versus* or the influence of the Arabian erotic poetry, especially the Mozarabic poetic form *zējel*. On the different levels the analysis comes to the conclusion that there is identity between the art of singing and the art of loving and that the development of the formal procedures in the Troubadour poetry of the 12th and 13th century is parallel to the increasing idealization of the beloved Lady in the development of the concept of the *Court love*.