

# Pogledi na subjektiviteto in govorca v trubadurski liriki

Varja Balžalorsky

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
bvarja@gmail.com

*Članek obravnava trubadursko liriko z vidika subjektivitete in lirskega govorca, tako da analizira nekatere najbolj reprezentativne medievalistične obravnave te problematike, ki predstavljajo časovno in metodološko različne momente v preteklih tridesetih letih.*

Ključne besede: trubadurska lirika / lirski subjektiviteta / lirski govorec / srednjeveška estetika / literarna recepcija / glasba / medievalistika

Ob premišljanju o trubadurski liriki se že na začetku izrišeta dve možni poti; obravnavati jo kot oddaljen zgodovinski objekt, ki modernemu bralcu zaradi časovne in vrednostne oddaljenosti nikdar ne bo docela dostopen, ali nanjo gledati kot na izvir evropske lirike, s katerim zaradi zgodovinskega loka, ki so ga izrisali njeni nasledniki, tudi modernost ni dokončno izgubila stika. Zadnja možnost dopušča najsi še tako drobno verjetnost, da se bomo tej literaturi približali kot »živemu subjektu« (»dogodek v življenju teksta, njegovo resnično bistvo, vedno poteka na meji dveh zavesti, dveh subjektov« (Bahtin 291)), in sicer z dveh strani; skušati razumeti jo v njeni drugosti in morda uzreti njeno modernost. Vprašanje o subjektiviteti v trubadurski liriki in o njenem lirskem govorniku implicira splošnejše vprašanje o prvih dveh instancah. V tem pogledu se vpisuje v širši fenomen »vrnitve« ali »vznika subjekta« (Klepec), ki »v središče pozornosti vrača subjekt z njegovo nezamenljivo in enkratno izjavo.« (Verč 222)<sup>1</sup> Do nedavne je bila v literarni vedi t. i. teorija lirskega subjekta v primerjavi z obsežnimi in številnimi naratološkimi študijami razmeroma nerazvita, v zadnjih dveh desetletjih pa je problematika sprožila več raziskav z raznorodnimi pristopi.<sup>2</sup> Teoretski pogledi tu ne bodo posebej obravnavani. Navedem naj le najbolj uveljavljeno prepričanje, »da je lirski subjekt v vsakem primeru zgolj znotrajbesedilna tvorba, se pravi pesnikova fikcija in zato načelno različen od njega« (Kos, *Očrt* 51) in da je »subjekt literarnega dela tisto, iz česar izhaja govor takšnega teksta, naj pri tem mislimo na človeško osebo ali pa na katerokoli drugo možno obliko, čeprav neosebno ali brezosebno.« (Kos, *Lirika* 55) Do takšnih zaključkov bolj ali manj poglobljeno prihaja

vrsta raziskovalcev,<sup>3</sup> ki ovržejo teze K. Hamburger, za katero je lirski jaz v nasprotju z dramskim in epskim subjektom, ki sta mimetično-fkcionalna, realen-eksistencialen subjekt.

V razpravi bodo v rabi izrazi oz. ravni subjektiviteta (v filozofsko-psihološkem smislu); besedilna subjektiviteta – besedilni subjekt, ki je subjekt izjavljanja; lirski govorec – lirski persona, ki je subjekt izjave. Zadnji izraz, lirski persona, medievalistika tradicionalno uporablja za prvoosebne govorce v trubadurski poeziji, za t. i. jaz pesmi. (Delovni) izraz besedilna subjektiviteta bo označeval tisto besedilno instanco, ki ni izenačena z lirskim govorcem kot lirsko persono – jazom, ampak deluje na globalni ravni teksta kot organizacijska funkcija besedila in glavno gibalno konfiguracijo lirskega diskurza, seveda tudi na ravni izjavljanja.<sup>4</sup> Uporaben bo predvsem pri osvetljevanju primerov, kjer se zdi, da sta instanci v dialoškem odnosu oz. da (navidezna) monološkost trubadurskega lirskega diskurza razpada iz različnih razlogov. Morda bi bil v tem smislu primeren naratološki izraz implicitni avtor ali Bahtinov pojem »čisti avtor«, vendar se tej rabi izogibam.

S filozofsko-zgodovinskega<sup>5</sup> stališča je za srednji vek resda značilna objektivizacija in materializacija duhovnih in moralnih pojavnosti in estetika istovetnosti, vendar je po drugi strani srednji vek obdobje promocije individualnega. Na podlagi na človeka osredotočene krščanske osnove se v srednjem veku začne človekovo ozaveščanje samega sebe. Pri postopnem izrisovanju nastavkov za oblikovanje avtonomnejšega individuuma se v srednjeveški filozofiji kot bistvene kategorije kažejo posamičnost, ponotranjenje in samozavedanje.<sup>6</sup> M. Zink zgodovinsko postavi prenikanje (srednjeveške) subjektivitete v literaturo v trenutek, ko namen besedila ni več zgolj posredovanje podatkov o svetu na način izražanja splošne, objektivne, metafizične ali »svete« resnice, temveč se besedilo izkaže za proizvod individualne zavesti, ki se zaveda arbitrarnosti, izhajajoče iz individualne subjektivnosti, obenem pa tudi prisil in omejitve jezika kot medija. (Zink 8)

V medievalistiki se je od njenega nastanka v romantiki uveljavilo predvsem avtobiografsko razumevanje trubadurske lirike, ki je predpostavljalo enačenje prvoosebne govorce besedil z avtorjem. Za tako razumevanje je značilno prepričanje o transparentnosti pomena poetičnega diskurza, obenem pa nereflektirano sprejemanje pojmov subjektivnosti, iskrenosti in izpovednosti. Prav trubadurska lirika je veljala za prostor vznika individualnosti. »Preverjanje« romantičnih vrednostnih meril individualnosti in izvirnosti na trubadurski liriki, ki jih le-ta ni poznala, je bilo ključno za pretežno negativno mnenje o njeni umetniški vrednosti. Z uveljavitvijo formalistično-strukturalistične smeri v literarni vedi, ki je posegla tudi v medievalistiko, se je v poznih šestdesetih letih 20. stoletja pojavila zahteva

po spremembi vrednostnih meril za obravnavanje srednjeveške literature nasploh, s katero bi se izognili vplivu romantičnega razumevanja lirike in s tem avtobiografski predpostavki. (Pintarič, *Trubadurji* 139) Ta ni naletela na več razumevanja niti pri marksistično naravnani kritiki, vsaj kar se individualnosti tiče, saj je ta smer kritike vsako subjektivno izkušnjo razumela izključno kot kolektivno težnjo po izboljšanju socialnega statusa.<sup>7</sup> S prevlado metodološkega pluralizma je v osemdesetih letih strukturalistična rigoroznost popustila, čeprav je njen vpliv še danes močno zaznaven, intertekstualnosti in strukturi sta se ob bok zopet postavila zgodovina in subjekt, pomembno mesto pa je dobilo tudi vprašanje prejemnika v okviru recepcijske estetike, kot tudi problematika politike spola s feministično usmerjeno kritiko.

Obravnavala bom nekatere poglede na subjektivteto in lirskega govorca v trubadurski liriki, ki predstavljajo časovno in metodološko različne momente v preteklih tridesetih letih.

Paul Zumthor, ki je v šestdesetih letih v raziskovanje srednjeveške literature vpeljal najmoderneje, predvsem na strukturalistični poetiki utemeljene metodološke pristope, je o trubadurski liriki pisal predvsem v dveh izmed svojih poglavitnih del, v *Eseju o srednjeveški poetiki* (1972) in v knjigi *Jezik, tekst, enigma* (1975), kjer je razvil teze o krožnosti trubadurskega speva in registru kot temeljnih principih trubadurske in trouverske lirike.<sup>8</sup> Prav Zumthor je bil eden prvih, ki so poudarjali časovno in vrednostno razdaljo med današnjo dobo in srednjim vekom, spričo katere je srednjeveški horizont potrebno popolnoma na novo rekonstituirati. Celoten korpus srednjeveške literature je zato tudi s stališča problematike subjektivtete za modernega bralca izmuzljiv: ta literatura se pred slednjim pojavlja kot skoraj popolnoma objektivizirana, saj se je subjektivteta, ki oz. če je bila takrat umeščena v tekst, izbrisala. Razlog za to pa seveda ni zgolj stoletna oddaljenost, temveč je zabrisanost subjekta povezana s specifično naravo teh besedil, ki temelji na »decentraciji« jezika v srednjeveški literarni praksi. Bistvenega pomena je prav način prisotnosti avtorja v jeziku: »Avtor se bolj nahaja v jeziku, kot se jezik nahaja v avtorju.« (Zumthor, *Essai* 68) Zumthor razume avtorjevo prisotnost v tekstu samo kot začetni vzgib, ki pa se nato izkaže kot nekakšna globalna retorična figura, zato je vsakršen poskus historizacije govorca – jaza dvomljiv. V besedilu, ki ga ustvarja, se glas utopi, kajti besedilo je uničujoče za vsakršno vzpostavitev identitete. »Avtor je izginil: ostane osebek povedi, v tekst umeščena govorna instanca, ki ne more biti ločena od svojega delovanja: 'tisto' govori.« (Zumthor, *Essai* 69) Vendar pa avtor, preden ponikne, vstopi v jezik izključno prek postopkov, ki mu jih narekuje družbeni krog, kateremu pripada in od koder pravzaprav izhaja motivacija za literarno produkcijo. Elementi imaginarnega, ki

jih uporabi, so že dobro izdelani in so produkt družbenega okolja ter del tradicije, ki je ključni segment srednjeveške literature. Situacija se vsaj na prvi pogled s stoletji spreminja, modernemu bralcu se zdijo teksti poznega srednjega veka vse bolj prežeti z osebnoizpovednimi elementi, pri čemer pa je potrebna previdnost, saj naj ne bi šlo za pravo izpovednost, temveč le za zametke, ki bodo šele čez stoletja pripeljali do prave osebnoizpovedne poezije. Te postavke, ki jih Zumthor razvija v poglavjih, posvečenih srednjeveški poetiki kot celoti, bi bilo na prvi pogled mogoče vzporejati z zgoraj navedenimi splošnimi ugotovitvami moderne teorije o literarnem subjektu in v tem primeru bi specifika srednjeveškega literarnega, v našem primeru lirskega subjekta, ostala nepojasnjena. Verjetno je to specifiko potrebno razumeti prav v smislu odsotnosti projekcije oz. artikulacije subjektivitete kot filozofsko-psihološke entitete v tisto besedilno instanco, ki je običajno poimenovana lirski subjekt oz. lirski govorec ali celo lirski jaz. To lahko razumemo kot posledico nedokončane konstituiranosti takega subjekta v zunajliterarni pojavnosti ali pa kot posledico mehanizmov literarnega koda, ki v primeru, da je tak subjekt že konstituiran, le-tega blokirajo v zahtevi po homogenosti, ki jo narekuje srednjeveška estetika.

Prav poetika trubadurjev, natančneje, poetika *canso*, ljubezenske pesmi,<sup>9</sup> po Zumthorjevem mnenju najbolje odseva to izpraznjeno mesto subjekta govora, ki se ne izkaže za nič drugega kot za formo. Ta lirika temelji izključno na prvoosebni govornici, ki pa ima po Zumthorju zgolj slovnično, in kot tak, objektivizirano vrednost. »Nimamo izbire: v najboljšem primeru je mogoče, da bomo v valovanju forme med osnovnimi pomen-skimi enotami zaznali odseve izbrisanega subjekta.« (Zumthor, *Essai* 192) Za razumevanje te misli je potrebno predstaviti Zumthorjevi poglavni tezi o trubadurski liriki nasploh: o *registru* in o *kerožnosti speva*. Organska enota velikega trubadurskega speva po Zumthorju ni pesem sama, temveč *cobla*, kitica, zato vrstni red kitic ni pomemben, kar potrjujejo tudi številni rokopisi istih pesmi z različnimi kitičnimi razporeditvami. Drug bistven element, ki krepi abstraktno naravo te lirike, je glasbenost, ki se ne izraža zgolj v dejstvu, da so bile vse pesmi uglasbene, temveč se zvočnost vertikalnih in horizontalnih (notranjih) rim ujema s semantično in slovnično strukturo posameznih verzov. Po natančni analizi obsežnega korpusa izbranih ljubezenskih pesmi trouverjev<sup>10</sup> z vidika sintaktičnih, morfoloških, semantičnih ter zvočnih značilnosti pride avtor do zaključka o neverjetni podobnosti teh besedil. Spričo te enotnosti, ki priča o skupni globalni strukturi, postavi tezo o *registru* kot skupnem kodu, mreži že vnaprej izdelanih pravil in določil, ki celo v srednjeveški estetiki predstavlja skrajni primer formalizacije tradicije. Register je torej kompleks motivno-tematskih, retoričnih, sintaktičnih, leksikalnih in zvočnih elementov, ki po Zumthorjevem

mnenju predstavljajo temelj trubadurske/trouverske poetike. Individualni element naj bi bil zaznaven zgolj pri izbiri prvin z vseh ravni registra, ki pa morajo kot celota na koncu vedno ustrezati enemu od že vnaprej določenih globalnih modelov. Kot tak je register prostor, po katerem se razteza oz. kroži trubadurski spev; ta prostor Zumthor povezuje s pojmom *aizjimen*, ki v trubadurski liriki predstavlja nahajališče *fin' amor* in za katerega severnofrancoski trouverji ne poznajo izraza. Trubadurska poezija naj bi bila torej ena sama pesem, ki kroži po tem prostoru. Zumthor poimenuje ta princip *krožnost trubadurskega speva*. Ta deluje tudi znotraj posamezne pesmi. *Canso* je celota, kjer imajo vsi elementi istočasno vlogo označenca in označevalca. Ta dvojnost implicira notranje kroženje diskurza: ko sporočilo dospe do konca, se zopet vrne na začetno točko. Samonanašalnost, ki je ključna za (Zumthorjevo) razumevanje trubadurskega lirskega subjekta, je glavni vir presenetljive abstraktnosti te lirike. Pesem naj ne bi imela nikakršnega zunanjega referenta, saj naj bi temeljila izključno na loku pojmov *chant – chanter – chanson, trouver, amour – aimer*, ki se med seboj prekrivajo tako, da je *chant* izenačen z *amour* in *aimer* s *chanter – trouver*, kar Zumthor zopet pokaže na semantični analizi, tokrat pesmi *Châtelaina de Couci* (okoli 1200) (»De la circ.« 129–140). »Peti, ki je ljubiti (in obratno), neprehodno dejanje, se razteza po pesmi s ponavljanjem svojega procesa čez kitice in tako ustvari svojo lastno substantivizacijo, *pesem*, ki je *ljubežen* (in obratno).« (»De la circ.« 136). Kot lastno ogledalo je pesem čisti *vokativ*, in čeprav njen diskurz vsebuje tudi na videz zunajbesedilne elemente, so ti po Zumthorju zgolj slovnične narave in podpirajo glas/jaz ter njegovo trajanje, ki pravzaprav nikoli ne poneha, saj je konec pesmi s poslanico samo navidezen – vedno sledijo nove pesmi in tako poteka kroženje speva. Abstraktno in avtoreferencialno naravo te poezije potrjuje tudi analiza časa, pri kateri se izkaže, da gre za atemporalno, abstraktno sedanost, čas izjavljanja pa je izenačen s časom izjave. (*Essai* 204–205) Referenčno os trubadurske lirike tako tvori trojica *ego – hic – nunc*. Prvoosebni govorec se izkaže zgolj za slovnično strukturo, ki ima v vsakem tekstu *ti* ali *vi* (torej *damo*). Ta pa je v smislu zgoraj obrazložene samonanašalnosti pravzaprav *pesem* sama. V pesmi se sicer pojavi še množina tretje osebe – *oni, lauzengeors, gilos* (obreklijci, ljubosumneži) –, ki pa imajo le funkcijo vpeljevanja dogodkovne perspektive v tekst, pri čemer *jaž* in *vi* nikoli ne izstopita iz večne brezdistančne sedanosti. Zumthor vendarle omeni, da vpeljevanje zunajbesedilnih elementov, ki temeljijo na zgodovinski realnosti, pri prvih trubadurjih ni vedno odsotno, denimo v pesmih o križarskih vojnah (npr. sirventeze Girauta de Bornelh). Omenja tudi pesmi z narativno strukturo (npr. nekatere pesmi Raimona de Miraval in Uca de Sant Circ) in satirične pesmi. Ti teksti imajo precej drugačno izhodišče kot *canso*, saj ne izključu-

jejo zunajbesedilnega referenta, vendar je pri njih opaziti težnjo k tipizaciji, zaradi katere besedilo izgubi časovno karakterizacijo, narativni elementi pa nikoli niso povezani z abstraktnim, univerzalnim jazom. (*Langue* 171–172) Podrobnejšo analizo lirskega subjekta opravi Zumthor na podlagi lingvistično-strukturalističnih kriterijev: z vidika slovnične funkcije (*izraz*), z vidika modalne funkcije (vsebina), narativne funkcije (motivi in skladnost z registrom), melodične (vidik harmonije diskurza) in dramatične funkcije (vidik globalnega dinamizma teksta). Analiza slovnične funkcije priča o očitni izotopiji, kar zadeva govorca: vedno gre za *jaž*, ki pa nima zunajbesedilnega referenta. Na ravni modalne in narativne funkcije se izkaže, da gre za najosnovnejše in zelo tipizirane enote pripovedi: stavki *jaž* – *ona* (osebek – predmet: našel sem jo, gledal sem jo, ljubim jo), stavki *ona* – *jaž* (dala mi je ljubezen, posmehuje se mi), stavki z neosebni osebkom in lirskim govorcem kot predmetom (pomlad mi narekuje, naj pojem, Bog mi je podelil čast, da ljubim itd.). Struktura te tipizirane narativne enote pa ni kavzalno-logična, zato je narativnost pesmi le virtualna, saj obstaja samo na ravni predobstoječega abstraktnega modela, na katerega se diskurz pesmi veže tako, da ni zaznati nobene povezave med pripovedjo in *jazom*. Narativnost je deloma spodrezana zaradi značilnosti, ki jo Zumthor imenuje harmonija diskurza in je bistveno povezana z glasbeno naravo te poezije, obenem pa predstavlja enega od temeljev njene krožnosti. Prav glasbena struktura prekinja narativnost in razdvaja arhetipske narativne enote, ki nimajo druge funkcije kot podpiranje modulacije (v glasbenem smislu) jaza. Zumthor nadalje ugotavlja *izrazito* »dramatično« *naravo te lirike, globalni dinamizem, ki poteka na črti med dvema aktantoma pesmi, med jaž in ona/ vi/ dama. Vendar drugemu aktantu nikdar ne uspe individualizirati jaza, ki ostaja čisti znak, nanašajoč se zgolj na glas, glavni dejavnik harmonije, h kateri pesem strmi.*

Táko je Zumthorjevo razumevanje lirskega subjekta v trubadurski liriki. Če ta poezija sploh o čem govori, gre izključno za univerzalne situacije, v katerih se prvoosebni govorec po Zumthorjevem mnenju pojavlja kot tema v glasbenem smislu in nikoli kot konkreten subjekt. Brž ko pa se zgodi, da se pesem začne nanašati na zunajbesedilno stvarnost, na primer pri motivih odhoda na križarsko vojno, *jaž* iz takih pasusov navadno izgine. Brezosebnost, univerzalnost, abstraktnost, samonanašalnost in krožnost so torej po Zumthorju glavne značilnosti trubadurske ljubezenske pesmi, ki odločilno določajo tudi naravo lirskega govorca. Zumthor ugotavlja, da tak govorec postane model za večino literarnih diskurzov 12., 13. in 14. stoletja.<sup>11</sup> Šele v 13. stoletju se v nepeti poeziji, v zvrsti imenovani *dit*, pojavijo zametki novega tipa lirskega govorca, ki dobiva značilnosti empiričnega subjekta. O spreminjanju literarne zavesti priča tudi

narava *vidas* (življenjepisov) in *razos* (komentarjev), ki so bili k besedilom trubadurjev dodani kasneje, prvi v 13. stoletju, drugi pa v 14. stoletju. Ta besedila nimajo faktografske vrednosti, temveč jih moramo prej razumeti kot literarna besedila, ki abstraktnemu jazu v pesmih trubadurjev postavijo ob bok empirični jaz – pesnika – trubadurja, o katerem pripovedujejo.

Zumthorjeve teze so imele izjemen vpliv na splošno mnenje medievalistike o trubadurskem lirskem subjektu ne glede na to, da je svojo analizo utemeljil na značilno strukturalističnem inštrumentariju, ki predstavlja metodološko podlago zgolj za določeno vrsto raziskav in ki nekaj desetletij kasneje ni bil več aktualen. Znova je namreč potrebno premisliti nekatere elemente Zumthorjevih tez, ki se danes morda zdijo davek strukturalizmu. Avtorjeva strukturalna analiza nas sicer s površinske popelje na raven globalne semantike, vendar stanje v tekstu zgolj opiše in pojasni, a ga ne interpretira. Vključitev vsebinskih in ne zgolj tekstno-imanentnih, temveč tudi sociološko-filozofskih kriterijev je bila pri nadaljnjih analizah zato nujna.

Tezo o registru, ki se navezuje na teorije intertekstualnosti, bi bilo v primeru prvih trubadurjev verjetno potrebno obravnavati z zadržki, saj Zumthor analizira izključno besedila severnofrancoskih trouverjev, ki so prevzeli trubadursko poetiko v njeni že precej sformalizirani fazi, ko je imel register gotovo večjo vlogo kot pri prvih trubadurjih, ki so *auctores*, avtorji in avtoritete, in so register ustvarili. Intertekstualnost je sicer razvidna že v prvih trubadurskih tekstih, razen pri Guilhemu, prvem trubadurju, ki ustvari model. Guilhemova gesta »*creatio ex nihilo*»<sup>12</sup> se distancira od podegovanih hierarhij in na novo definira tekst ter s tem zgradi nov ustvarjalni prostor. Preostali trubadurji pa se v ta prostor vpisujejo v dvojni luči: z identifikacijo z obstoječimi teksti, obenem pa z distanciranjem od njih in, posledično, z diferenciacijo. Na ta način se ustvari svojevrsten dinamizem trubadurskega korpusa kot celote.<sup>13</sup> Medbesedilnost prej »krepi«<sup>13</sup> artikulacijo subjektivtete, kot jo zavira.

Tudi M. Pintarič poveže vprašanje o formalizmu trubadurske lirike in sploh srednjeveške estetike podobno kot Zumthor z vprašanjem o izražanju subjektivtete v teh besedilih, vendar z nasprotnega stališča:

Srednjeveška lepota je v resnici objektivna kategorija, vsaj v najboljšem primeru pa tudi (subjektivna) vizija: če ostane pri prvem, je lepota konvencionalna, stvar obrti; če postane vizija, je stvar umetnosti, ki je nadgradnja obrti in združuje objektivno in subjektivno v organsko celoto. To velja tudi za trubadursko poezijo. Kjer moderna pamet dojema distinkcijo, je srednjeveška miselnost iskala predvsem možnost organske enovitosti. (Pintarič, *Trubadurji* 130)

Po Pintaričevem mnenju formalistična stilna raven trubadurskih tekstov prikriva (vsebinsko) plast, ki pri posameznih trubadurjih (npr. Bernartu



de Ventadorn) priča o prisotnosti visoke zavesti o avtonomni vrednosti subjekta (prav tam).<sup>14</sup> Trubadurski estetsko-etični ideal ljubezni (in pesnjena) se je izražal v skladu z literarnim modelom svoje dobe, obenem pa v skladu z družbenim modelom odnosa posameznika in skupnosti: oba je seveda tudi soustvarjal. Pintarič subjektiviteto trubadurske lirike primerja z »romantično« subjektiviteto z vidika izstopa subjekta iz nedeferencirane skupnosti na podlagi izkušnje ljubezni, vendar z razliko, da je po istem »čudežu« ljubezni trubadurski subjekt nato vrnjen skupnosti (prav tam).<sup>15</sup> Opozorim naj, da se zdi, da na mestih, kjer se Pintarič v svoji monografiji o trubadurjih dotika problematike subjektivitete, le-to enači z lirskim govorcem – lirsko persono.

Pri Zumthorjevi analizi pa kaže vzeti v obzir tudi dejstvo, da obravnava izključno *canso*, v hierarhiji trubadurskih žanrov sicer najeminentnejšo obliko, zato bi bilo za širšo predstavo potrebno razširiti analizo še na druge žanre. Tudi apriorno zanikanje »zapolnjenosti« *jaža* z empirično osebo zagotovo izhaja iz splošnega zavračanja pojma subjekta v strukturalizmu, zato je popolno odsotnost empiričnega subjekta oz. vsaj njegovih zametkov potrebno preveriti še s pomočjo drugih, filozofsko-zgodovinskih in socioloških kriterijev. Teza o odsotnosti subjekta pa je zanimiva zlasti v povezavi s tezo o avtoreferencialni naravi te lirike. Samonanašalnost zagotovo ne pomeni zgolj naivnega poigravanja z jezikom, ampak predpostavlja visoko zavest o izjemnem pomenu jezika in pesniškega akta, ki je povezana z vprašanjem lirske subjektivitete. Pri tem je ključnega pomena dejstvo, da so trubadurska besedila ena prvih besedil, napisanih v ljudskem jeziku. S. Spence postavlja tezo, da sta si subjektiviteta, kot se izraža v besedilih 12. stoletja, napisanih v ljudskem jeziku, in jezik teh besedil strukturno in konceptualno podobna in sta se vzporedno razvijala oz. se v svojem razvoju prepletala. Spence se navezuje na Zumthorjevo razlikovanje med romansko in gotško miselnostjo. V romanski koncepciji se subjekt spaja z objektom in je zato ahistoričen. V gotski koncepciji pa se začne enotnost subjekta in objekta krhati (Spence 5).<sup>16</sup> Spomnimo se, da po Bahtinu ob relativizaciji absolutnega jezika in porajanju nove jezikovne zavesti poteka proces dialogizacije (in vznikne večglasnost).<sup>17</sup> (Delna) subjektivizacija verjetno ni brez povezave s tem fenomenom.

Znamenit primer subjektivizacije je pesem Bernarta de Ventadorn *Tant ai mo cor ple de joya (Moje srce je polno radosti)*,<sup>18</sup> kjer lirska persona ponotranji zunanost. Vendar se estetsko-etični proces ponotranjenja objektivnega (prim. Pintarič 128 in Spence 98) konča s ponovno objektivizacijo: proces metamorfoze subjekta z uporabo metafore (govorec se iz ladje preobrazi v lastovko) je mogoč le v območju označevalca. Govorec te pesmi se zaveda, da bi bila čista norost, če bi dovolil, da notranje prevlada nad zunanjim.<sup>19</sup>



Zumthorjevo mnenje, da dama, kot drugi, nikdar ne uspe individualizirati povsem abstraktne in univerzalne narave prvoosebne govorca, morda lahko ovzremo z »Narcisovo« podobo iz slavne pesmi Bernarta de Ventadorn *Ko škerjanec poln radosti*.<sup>20</sup> Jaz govorca se zase izgubi, ko se uzre v daminih očeh – zrcalu, obenem pa šele takrat zares vstopa v telo besedila, ko se z aktom »uvida« v njem fizično (portretno) pojavlja. Tu ne gre za ljubezensko fuzijo, dogodek je prej razločevalne kot fuzijske narave. Priča smo zrcalnemu stadiju: v pogledu drugega se jaz ove (svoje enotnosti). Zanimivo je, da ob naraščanju (fizične) prisotnosti jaza lirske persone v tej pesmi upada prisotnost in dosegljivost dame.<sup>21</sup> Prepoznavanje vidnega – portretiranega jaza, govorceve lastne podobe je gotovo eden zgodnjih korakov subjektivizacije, vsekakor pa individualizacije. To navaja na misel, da je vsaj v nekaterih trubadurskih tekstih lirska persona figurirana kot (porajajoči se) subjekt.

Michel Zink se je z naravo subjektivitete v trubadurski poeziji ukvarjal v okviru študije o razvoju literarne subjektivitete v 13. stoletju (*Subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*, 1985). Njegova prodorna in vplivna študija se problemu posveča z razvojnega vidika in ne zajema zgolj vprašanja subjektivitete v liriki, ampak tudi v epiki (v srednjeveškem romanu in avtobiografski prozi). Zinkova glavna teza je, da rojstvo literature sovпада s trenutkom, ko se umetnost zave, da ni druge resničnosti kot resničnost subjektivitete, ki se uteleša v tej umetnosti. Ozaveščanje subjektivitete je ključnega pomena za nastanek literature.<sup>22</sup> Najpomembnejše obdobje tega procesa pa, zanimivo, ni 12. stoletje, v katerem so nastali najpomembnejši teksti francoske srednjeveške literature, ki predstavljajo »renesanso« 12. stoletja, temveč 13. stoletje.<sup>23</sup> Zink se vprašanju lirskega subjekta pri trubadurjih posveča samo primerjalno, v navezavi na liriko 13. stoletja,<sup>24</sup> v kateri se navedeni premiki izrazijo na najbolj radikalen način. Po avtorjevem mnenju se je prav tedaj oblikovalo moderno pojmovanje lirike, ki je danes tako samoumevno, da se komaj zavedamo drugačnosti predhodne faze, ko sta mesto poezije in pesmi zavzemala *chanson*, peta pesem, in njen *trouver*.<sup>25</sup> Prehod od pete, uglasbene poezije v recitirano liriko sovпада z umestitvijo empirične osebe avtorja v pesem, kar Zink imenuje *dramatizacija jaza*. Nasproti pete poezije trubadurjev, ki je poezija retorične formalizacije in etičnega generaliziranja, se postavi recitirana poezija, ki s pomočjo narativizacije tematizira osebno izkušnjo individualiziranega jaza. Na eni strani glasba in posplošujoča abstrakcija, na drugi govorena beseda in izpovednost. Tu se seveda postavlja vprašanje izpovednosti v trubadurski liriki. Zink ugotavlja, da je izpovednost spriče nenehnega teženja te lirike k posploševanju zgolj namišljena, iluzijo o njej krepi pogost motiv iskrenosti.<sup>26</sup>

Tematizacija okoliščin posamezne ljubezni je v tej liriki odsotna na račun razmišljanja o splošni naravi ljubezni, predvsem pa na račun retoričnih in formalnih variacij za izražanje te ljubezni. Eden izmed namenov posplošujoče abstraktnosti trubadurske lirike, ki po Zinku še zdaleč ni zgolj posledica osredotočenja jezika samega nase in zavračanja zunajbesedilnih elementov, kot trdi Zumthor, je dokazati iskrenost: trubadurska poezija namreč želi pokazati, da je resnična ljubezen neodvisna od slučajnosti zunanjega sveta. Znotraj takega koncepta prigradnost seveda nima kaj iskati. Abstraktnost trubadurskega diskurza je torej posledica odsotnosti naključnih »dogodkov«, trenutnih stanj in vplivov na občutenje ljubezni.<sup>27</sup> Obenem pa pride do prenosa »dogajanja« z vsebinske osi na retorično in formalno os ter s tem do osredotočenja na pesniški akt kot tak. Posploševanje torej pravzaprav ni poglobitni razlog za odsotnost izpovednosti. Pesem je namreč zaprta vase, ker je njen glavni namen razložiti, zakaj je nujna in neizogibna posledica ljubezni pesniško ustvarjanje, torej zakaj pesnjenje ni nič drugega kot ekvivalent ljubezni.<sup>28</sup> Zink za Zumthorjem povzame misel, da se *ljubim* vedno nanaša na *pojem* in obratno. »Pesem je obsojena na neskončno ponavljanje misli, da obstaja kot pesem, zato ker obstaja ljubezen.« (Zink 51)<sup>29</sup> Ljubezenska čustva so tako izražena izključno v skladu s splošnim modelom ljubezni in s pomočjo enotnega modela pesniškega izraza. Prav zaradi izenačenosti ljubezni in pesnjenja opozarja pesem na lastno nastajanje, eksplicitno ponavadi v prvi in zadnji kitici, implicitno pa z virtuoznostjo in bravuroznostjo metričnih, melodičnih, ritmičnih in retoričnih prvin, z jedrnatostjo, umetelnostjo, a tudi z zapletenostjo izraza (predvsem pri *trobar clus*), čeprav vedno v okviru podrejenosti svojega diskurza ustaljeni normi. Z implicitnim in eksplicitnim opozarjanjem nase pa je, kakor se izrazi Zink, izpostavljena tudi podoba »pesnika«, ki nima dejanske zveze s prvoosebni govorcem – jazom pesmi.

Težnja k popolnosti pesniškega izraza zato ne izhaja toliko iz želje po ugajanju in po komunikaciji z ozkim krogom poslušalstva, s katerim pesnika povezuje skupna ideologija, temveč iz želje po zadovoljitvi »pesnikovega« jaza.<sup>30</sup> V tej luči je *trobar clus* najradikalnejša oblika te težnje.<sup>31</sup> Vendar Zink ugotavlja, da je tudi pri predstavnikih *trobar leu*, jasnega stila, ki se za izražanje visoke zavesti o lastnem jazu ne zatekajo k hermetičnosti (sem se uvrščajo tudi vsi severnofrancoski trouverji), skozi retorično, metrično in melodično umetelnost zaznati težnjo po vzpostavljanju lastne prezence, ki ni vezana na abstraktni jaz, lirsko persono. To ustvarja notranjo napetost dvorske lirike.

Kročnost speva (Zink zopet navaja Zumthorja), odsotnost navezave lirskega govorca na empirični subjekt (abstraktnost *jaza*), formalistični

značaj te poezije, ki s ponavljanjem variant, ki jih narekuje tradicija, nagovarja prejemnikov spomin, predvsem pa prisotnost melodije; vse te lastnosti trubadurske lirike omogočajo izredno aktivno vlogo poslušalstva, ki pesem popolnoma »posvoji«. Nastanek »nove« poezije 13. stoletja, poetike *dits*, namreč sovpada z ločitvijo glasbe in poezije. Takrat ko melodija, ki je bila poglavitno sredstvo popolne identifikacije poslušalca s pesmijo oz. z njenim prvoosebni govorcem, izgine, pa si pesem ne prizadeva več poiskati novega načina identifikacije poslušalca, temveč prav nasprotno, le-to zavira in jo onemogoča s »postavljanjem« »posamičnega«, osebnega, konkretnega subjekta v prej abstraktni, neosebni jaz trubadurske poezije. V tej poeziji pa se subjektivteta artikulira predvsem prek nevsebinskih elementov, pri čemer spričo jezikovne in glasbene virtuoznosti dobimo občutek, »da zunaj pesmi, katere strogo upoštevana pravila so taka, da to možnost izločajo, obstaja prostor tudi za biografijo pesnika, ali drugače rečeno, za fikcijo, ki bi bila v nasprotju s pesmijo biografska.« (Zink 57)

Zink svojih tez ni predstavil v obsežni analizi tekstov trubadurjev, natančneje se posveča predvsem razčlembi nove poetike 13. stoletja. Poglavitne lastnosti te poezije, ki deluje kot protiutež trubadurski/trouverški liriki, so ločitev poezije in glasbe,<sup>32</sup> uvajanje konkretnega, realnega časa v literaturo in predvsem vzpostavitev konkretnega jaza s pomočjo narativizacije (z uvajanjem narativnih drobcev, ki ustvarjajo vtis o anekdotičnosti in izpovednosti, lirski govorec postane avtorski, predvsem pa osebni v smislu posamične psihološko-filozofske entitete), dramatizacije (*dits* deluje kot gledališki monologi, vloga performansa pa je pomembna pri skoraj vseh srednjeveških žanrih) in komičnega (identifikacijo z abstraktnim idealom in jazom v primeru dvorske lirike zamenja v poeziji *dits* distanciranje poslušalca od jaza pesmi s pomočjo superiorno komičnega; lirski govorec je izpostavljen posmehu).

Zink se na splošno sicer distancira od Zumthorjevega strukturalističnega branja trubadurske lirike (in srednjeveške literature nasploh) kot izključno samonanašalnega diskurza, ki sestoji predvsem iz igre jezika s samim seboj. Vendar do določene mere prevzame tezo o samonanašalnosti v smislu poudarjanja vrednosti pesmi in pesniškega akta na ekspliciten in impliciten način. Nanjo navezuje artikulacijo subjektivtete, ki glede na njegove eksplicitne ugotovitve očitno nima zveze z lirsko persono – jazom pesmi. Vprašanje je, na katerih besedilnih ravneh se le-ta artikulira. Zink poleg retorične, oblikovne, ritmično-metrične in melodične virtuoznosti, ki naj bi odražala visoko zavest o lastni vrednosti in vrednosti lastnega ustvarjanja, opozarja tudi na s tem povezano motiviko. Ta pa je del vsebinske ravni besedila in je organizirana okrog lirske persone – jaza. Iz Zinkove ugotovitve, da pesem figuro »ustvarjajočega pesnika« vrednostno

postavlja pred figuro »zaljubljenega pesnika«, bi torej lahko izpeljali misel, da je prostor govorca (v Ducrotovem smislu govorca kot bitja v svetu), kjer bi se subjektiviteta lahko manifestirala na vsebinski ravni, razcepljen. Na eni strani je to mesto povsem abstraktno in se v fazi recepcije s pomočjo glasbe »partikularizira«, po drugi strani pa se iz njega vendarle gradi figura »pesnika«. Iz tega bi sledilo, da figurirana pesnik in ljubimec »po moči izraza« subjektivitete vrednostno nista enaka in da je potemtakem tudi njuna istovetnost na določeni ravni navidezna, kljub dejstvu, da to liriko preveva enačba pesniti = ljubiti. Na ta način izpeljan Zinkov pogled na lirski subjekt pri trubadurjih je zato mogoče razumeti kot sintezo Zumthorjevega in tradicionalnega »avtobiografskega« razumevanja.

Po drugi strani pa Zink ugotavlja, da je prav prisotnost glasbe (oz. neločenost melodije in poezije) eden od odločilnih razlogov za abstraktnost trubadurske lirike z vidika manifestacije subjektivitete v besedilu. Glasbenost naj bi potemtakem poslušalcu na eni strani omogočala možnost identifikacije, ustvarjalcu pa v prvi realizaciji umetniškega dogodka (v ustvarjalnem aktu) na neki način odvzemala možnost pretoka subjektivnosti v besedilo. To lahko razumemo, kot da se subjektiviteta (kolikor je sploh zunajbesedilno konstituirana) znotraj trubadurske umetniške konfiguracije artikulira v glasbi, torej da se spričo prisotnosti melodije delno raztaplja ali naseljuje v njej. Iz občnih mest, ki jih zapoveduje t. i. register pesniškega jezika in izraza, se seli v jezik glasbe. V tem primeru bi lahko govorili o nekakšnem melodičnem subjektu v trubadurski liriki. Prav s pomočjo melodije in iz nje v nadaljnjih dogodkih življenja teksta – partiture črpajo prejemniki možnost identifikacije in individualizirajo lirsko persono. Pri tem je za Pintaričem potrebno opozoriti na dejstvo, da gre pri trubadurski glasbi za enoglasje, v nasprotju z gregorijanskim koralom, iz katerega se je razvila: »Enoglasno petje kot že v antični Grčiji izraža čustva posameznika, večglasno, liturgija v celoti pa čustva skupnosti.« (*Trubadurji* 87) Pintarič, ki glasbenost v trubadurski umetniški konfiguraciji razume kot dejavnik individualizacije, opozarja, da glasba ne individualizira le posamezne stvaritve, temveč tudi posamezno izvedbo iste pesmi. (*Trubadurji* 27) Pomen glasbe v trubadurskih stvaritvah je torej mogoče opredeliti kot mnogoznačen: 1) z vidika pesniškega besedila je glasba objektivizirajoči dejavnik, saj s svojo prisotnostjo zavira prenikanje subjektivitete v tekst; 2) po drugi strani vzpostavlja prostor možnega izraza subjektivitete, ki se zdi do določene mere blokirana od literarnega koda; 3) zagotavlja identifikacijo poslušalca v nadaljnjih izvedbah; 4) zadnja značilnost pa implicira tudi njeno kolektivno razsežnost, znotraj katere iz univerzalne abstraktnosti svoje narave, ki se zrcali v (vsaj delni) univerzalni abstraktnosti lirske persone, v umetniškem dogodku izvedbe navsezadnje omogoči nekakšno individualizacijo

– partikularizacijo s strani posameznika – poslušalca, ki pa vselej poteka v skupnosti, utemeljeni na skupni ideologiji (ali viziji) *fin'amor*. Zapolnitev abstraktnosti, partikularizacija lirske persone z doživljajsko vsebino je istočasno kolektivna in individualna, lirska persona med vsakokratnim izvajanjem postane nekakšen kolektivni – patični lirski subjekt. Vendar možnost, da se ta vzpostavi, omogoča ustvarjalna (besedilna in glasbena) subjektivteta, ki, če se strinjamo z Zinkom, ni izenačena z lirsko persono – jazom pesmi. Zgoraj obravnavani primeri, ki kažejo na določeno stopnjo individualiziranosti in celo subjektiviziranosti tudi na ravni lirske persone, so pokazali, da se subjektivteta artikulira tudi v lirski personi – jazu pesmi, in sicer ne zgolj v tistem delu, kjer je figuriran kot pesnik, ampak tudi kot ljubimec oz. oboje hkrati.

Monografija *Subjectivity in troubadour poetry* (1990) avtorice Sarah Kay je, kolikor mi je znano, edino delo, ki je v celoti posvečeno problemu lirske subjektivtete in govorca pri trubadurjih. V nasprotju z Zinkovo knjigo gre za sinhrono študijo, ki obravnava izključno besedila okcitanskih trubadurjev s poudarkom na ljubezenskih pesmih, *cansos*. Študija se osredotoča predvsem na vprašanje lirske subjektivtete kot proizvoda jezika in retorike, vendar pomembno mesto namenja tudi vprašanju zgodovinsko-sociološke determiniranosti trubadurske lirike z vidika spola in socialnega statusa, vprašanju prvotne recepcije in avtobiografskemu vidiku. Avtorica zavrne teze Zumthorja in njegovih naslednikov o monolitnosti trubadurskega korpusa, ki izvira iz intertekstualnosti *registra* in ki izključuje zgodovinsko-razvojno in avtobiografsko perspektivo, čeprav ne zanika, da ta lirika temelji na konvenciji. Zavrača anonimno naravo registra in krožnosti speva ter opozori na pogostost citiranja, kritiziranja ali prevzemanja specifičnih elementov slavnih trubadurjev v pesmih njihovih sodobnikov in naslednikov, mnogokrat tudi z neposredno omembo njihovega imena.<sup>33</sup> Ta navada je kasneje morda res postala del tradicije, na začetku pa je vsekakor imela tudi »avtobiografsko« razsežnost. Druga pomembna lastnost v okviru vprašanja o intertekstualnosti pa je citiranje, povzemanje ali nanašanje posameznega trubadurja na lastne tekste.<sup>34</sup> Obe značilnosti vpeljujeta v intertekstualnost časovno-razvojno in avtobiografsko dimenzijo, ki je pri Zumthorju odsotna. Kayeva tudi meni, da Zumthorjeva teza o objektiviziranosti trubadurske lirike temelji na razumevanju subjektivtete kot izključno individualne entitete, subjektivteta, izražena v jeziku, pa ima lahko tudi kolektivne razsežnosti, zato je, če ostanemo v okvirih Zumthorjeve teorije, primernejši izraz *generalizirana* subjektivteta.

Kayeva se najprej posveti obravnavi retoričnih postopkov. Artikulacija subjektivtete je namreč neločljivo povezana z retorično kompleksnostjo besedila. Natančna analiza uporabe posameznih figur pokaže na eluziv-

nost, nedoločnost in dvoumnost, ki jih v tekstu ustvarjajo ironija, hiperbola, metafora, metonimija in katahreza. Retorični učinki dvorske lirike so resda organizirani okrog lirske persone in se osredotočajo nanjo, vendar je konsistentnost takega govorca vprašljiva. Raba ironije in hiperbole (kot enega od postopkov uvajanja ironije v besedilo) subvertira najbolj očitno pozicijo lirske persone in s tem odpira možnost najrazličnejših branj ali pa enostransko branje, čeprav alternativno površinskemu, sploh onemogoča.<sup>35</sup> Pri vprašanju uporabe metafore, metonimije in katahreze izstopa predvsem težavnost odločanja za dobesedno ali preneseno razumevanje, ki ga povzroča nenehno menjavanje pozicij. Obenem pa se bralec sooči tudi s težavami pri določanju vrste same retorične figure. Rezultat je nejasnost, ki posledično zajame tudi jaz pesmi. Kot primer Kayeva navaja pesem *Ab l'alen tir vas me l'aire* (v dobesednem prevodu *Ko vdahnem zrak*) Peira Vidala, kjer se prepletata podobi ženske in Provanse na tak način, da je nemogoče določiti, kakšno branje je najbolj ustrezno. Še bolj pa je s tega stališča zapletena pesem *Ans que l'cim reston de branchas* (v dobesednem prevodu *Preden veje krošeni*)<sup>36</sup> Arnauta Daniela, kjer smo priča toku podobja, prevzetega iz najrazličnejših področij (ljubezen, viteštvo, jahanje, pravo, šolstvo, cerkev, botanika itd.), »ki prej govori o protejski naravi pesniškega diskurza, kot pa v tekst uvaja mimetične kategorije« (Kay 43). Izmuzljivost subjektivitete in njen kompleksen odnos do jezika se pokaže tudi pri analizi alegoričnih postopkov (poosebljena abstrakcija, poosebljene lastnosti, notranji dialog), s pomočjo katerih lirski govorec pridobiva značilnosti psihološke entitete. Avtorica opozarja na spremembo značilnosti alegorije v 12. stoletju najprej v liriki, nato pa tudi v epiki; tradicionalna »objektivna« alegorija, kjer gre za personifikacije nadindividualnih pojavnosti, ki potrjujejo vlogo skupnosti, se spremeni v »subjektivno« alegorijo, in sicer tako, da so personifikacije vedno ponotranjene (grad na primer predstavlja človeško dušo, v njem živijo različne moralne in etične abstrakcije: ljubezen, radost, sovraštvo, prijateljstvo, mnogokrat pa tudi *jaz*, kar je še posebej paradoksalno, ko se jaz odloči, da bo grad zapustil).<sup>37</sup>

Prav ponotranjenje personifikacij priča o težnji, da bi se prvoosebni govorec vzpostavil kot subjekt. Vendar pa analiza pokaže, da ponotranjene personifikacije prav toliko ogrožajo *jaz*, kot ga krepijo, ker ne ustvarjajo koherentne individualne psihologije (primer odhoda iz lastne duše), ampak spričo svoje številčnosti in različnosti subjekt razcepljajo, obenem pa ne razjasnijo jazovega odnosa do *drugega*, ker meje med notranjim in zunanjim niso jasno začrtane. Jaz kot subjekt je torej podrejen silam, za katere ni čisto jasno, ali so v tekstu predstavljene kot notranje ali kot zunanje, istočasno pa je tudi njegova pozicija v prostorski dimenziji alegorije negotova. Analiza tovrstnih retoričnih postopkov osvetljuje naravo takega jaza na



treh ravneh. Personifikacije lahko na ravni *sensus litteralis* razumemo kot karakterje – osebe. Na ravni *sensus allegoricus* pa nekonistentna, krhka in protislovna narava personifikacij, ki (retorično) gradijo in vzpostavljajo *jaz*, posledično kaže na njegovo krhkost in negotovost. Na ravni alegoričnega smisla se na eni strani personifikacije sicer nanašajo na *jazovo* notranjost in njegovo osebno izkušnjo, na drugi strani pa ta raven (tudi pri subjektivni alegoriji) še vedno ohranja tradicionalno povezavo med posamičnim in univerzalnim, tako da nakazuje, da so individualne reakcije odvisne od splošnih psiholoških načel (gl. Kay 62). Še bolj kot poosebljene abstrakcije vzpostavljajo razliko med *jazom* (moškim) in *drugim* (žensko) personificirane lastnosti (srce, razum, volja, upanje, čast itd.); te dodatno individualizirajo prvoosebne govorce v nasprotju z *drugim* – *domno*, ki največkrat nima izdelane psihologije. Večina trubadurjev sprejema postopke retorične reprezentacije *jaza* s pomočjo poosebljenih lastnosti in jih uporablja kot tehniko za »dramatizacijo« jaza, tako da ta pridobiva značilnosti subjekta. Vendar ta vrsta personifikacije v nekaterih primerih (na primer pri Lanfrancu Cigali, Arnautu Danielu in Ucu de San Circ) besedilnemu subjektu omogoča premikanje po tekstu; »subjekt se zdi ločen od jaza in zveden na jezikovni tok, ki ustvarja tekst, čeprav hkrati še vedno razsoja med tekmujočimi elementi, ki konstituirajo jaz.« (Kay 65)

Zadnji od alegoričnih postopkov je dialog, in sicer ne dialog med pesniki, kakršen se pojavlja pri značilnih dialoških oblikah, kot sta *tenso* ali *joc partimen*, ampak notranji dialog med različnimi notranjimi *glasovi*. Avtorica poudarja, da pri tem postopku ne gre za *primere* dialoga, ampak prej za *reprezentacijo* dialoga in da je ta postopek med vsemi alegoričnimi sredstvi najmanj ekspliciten in zato najtežje določljiv. Taka vrsta dialoga naj bi bila še posebej značilna za obdobje med 1160 in 1170 pri trubadurjih, ki so bili povezani z Raimbautom d'Aurenga, še posebej pri Girautu de Bornelh, Peiru Rogieru in Gaucelmu Faiditu. Kayeva na primeru pesmi teh treh trubadurjev opozori na njihovo očitno večglasno naravo, ki ne izvira iz dialoga med različnimi pesniki, ampak iz različnih moralno-etičnih pozicij enega samega subjekta, kar kaže na njegovo nestabilnost, protejskost ter predvsem na razcepljenost med kolektivno in individualno:

[...] subjekt se lahko spoji s skupnostjo, ali pa se, ločen od nje, razcepi znotraj sebe; nahaja se v toku med enotnostjo in fragmentacijo, pri čemer ne premore ne konsistentnosti niti predvidljivosti, na najvišji stopnji razcepljenosti pa je obremenjen z odnosom do jezika, sprašujoč se, kako najbolje izraziti svoje želje; ker pa predstavlja izvir teksta, je tudi tekst tako spremenljiv in nagnjen k razcepljenosti kot on sam. Te cepitve pričajo o kanaliziranju želje znotraj subjekta zaradi ponotranjenja družbenega nadzora, ki izobčuje inspiracijo v prid dekorativnosti in s svojo (delno) represijo subjektu in tekstu vrača družbeni uspeh. Jaz je razcepljen



med željo in nadzorom, med individualnim in družbenim, in pesem odseva to razcepljenost. (Kay 77)

Besedilna subjektiviteta je zgodovinsko, sociološko in politično determinirana. Kayeva zato v drugem delu študije analizira problematiko z vidika spola, statusa, razredne pripadnosti, odnosa z mecenom in recepcije. Pri analizi spola (*gender* in ne *sex*) je zadržana tako do tradicionalnega pogleda na trubadursko liriko kot na poezijo poveličevanja ženske, hkrati pa se od apriornih feminističnih sodb distancira tako, da svoje argumente utemeljuje izključno na jezikovnih in retoričnih prvinah. V poeziji moških trubadurjev odkriva sistem treh spolov, in sicer moškega, ženskega in spol *domne*, *midons*, v tekstu opevane dame. Ženski spol se pojavlja na mestih, kjer ima ženska oseba negativne lastnosti in je zato degradirana; značaj ženske naj bi bil v popolnem nasprotju z dvorskimi ideali, ženska ni sposobna razmišljanja in občutenja, je nerazumevajoča, nizkotna in nezvesta – nima torej vseh moških kvalitete in je zato že po naravi pokvarjena. Znotraj spolne hierarhije šovinističnega diskurza moških *canço* se zaradi ne vrednosti ženske, da bi jo opevali, pojavi še idealiziran tretji spol dame. *Domna* je z biološkega, fizičnega stališča ženska, s socialnega vidika ima moške kvalitete, psihološko in moralno pa je androgina. Gre torej za konstrukt teksta, v katerega moški subjekt projicira svojo (želeno) podobo, obenem pa mu podeljuje poželjivost, kar ta konstrukt povezuje z ženskim spolom. Vendar taka rešitev povzroči nadaljnje zaplete, saj se meja med subjektom in objektom teksta zabriše, kar je pokazala tudi analiza alegoričnih postopkov. V tekstih druge polovice 12. stoletja je opaziti, da *domna* dobiva status aktivnega subjekta, pasivnost moškega subjekta – transformiranega v objekt – je mnogokrat prikazana kot proces njegovega moralnega napredovanja. S prehajanjem na mesto aktivnega subjekta pa se pojavi tudi nevarnost, da bo *domna* začela dobivati izključno ženske lastnosti, zato je večkrat prikazana na negativen način in lahko dobiva tudi diabolične razsežnosti. Jaz (moške) trubadurske poezije se tako tudi s stališča spola izkaže za nestabilnega, ojača se z iznajdbo »mešanega« spola in z vzpostavitevijo moško-centriranega diskurza.

Analiza pesmi trubadurk (Castelloze, Comtesse de Dia, Marie de Ventadorn, Azalaïs de Porcairagues, Lombarde, Garsende, Genoese) pokaže, da imajo težavo z identifikacijo jaza svojih pesmi, tako z ženskim spolom moškega sistema kot s spolom *domne*. Pri dialoških pesmih se avtorice podredijo moškemu sistemu (Kayeva domneva, da verjetno zato, ker so bili avtorji samo moški) in prevzamejo vlogo *domne*.<sup>38</sup> Comtesse de Dia ima tako v pesmi *Zapeti moram, česar ne želim* vse poteze *domne*, razen moči nad ljubimcem, obenem pa tudi moči, da bi mu pokazala, da je on v zmoti

(*Ljubezen* 92) Identifikacija s spolom *domne* v precej manjši meri velja za *cansos* trubadurk, pri čemer se oklevanje pri prevzemanju vloge *domne* povezuje z določenim občutkom tesnobe.<sup>39</sup> Nasploh so v poeziji trubadurk razvidne tesnoba, negotovost in ranljivost, ki so verjetno posledica vsiljenega homocentričnega sistema.<sup>40</sup>

Pri analizi družbenega položaja lirskega subjekta Kayeva, podobno kot pri vprašanju politike spola, loči dva koncepta, in sicer *položaj* in *status*, ki so ju tradicionalne interpretacije izenačevale. Položaj se pridobi z dedovanjem ali poroko, medtem ko je status kulturni (ali pravzaprav ideološki) konstrukt, ki je bolj dinamičen, saj oseba z nizkim položajem lahko doseže visok status (na primer, če se proslavi kot trubadur). Kayeva najprej opozori na šibke točke vplivne Köhlerjeve fevdalne teorije, po kateri je trubadurska poezija predvsem kolektivna aspiracija po napredovanju na družbeni lestevici, in nato reinterpreterira nekatere njene elemente tako, da jih poveže s pojmom statusa: umeščenost prvoosebnega subjekta govora v družbeno-zgodovinski okvir je mogoče ponazoriti s Köhlerjevo strategijo dobesednega branja fevdalnih metafor, če pojem družbenega položaja zamenjamo s statusom. Analiza politike spola je pokazala, v kolikšni meri je moški subjekt povezan s spolom *domne*. Podobno se izkaže tudi na ravni statusa: *domna* ima praviloma višji status od moškega subjekta in je tako tudi s socialnega stališča idealizirana.<sup>41</sup> Subjekt tudi na tej ravni projicira idealne atribute na objekt in nato pasivno čaka, da se ti atributi povratno projicirajo nanj. Poudarjanje nizkega statusa jaza naj bi bilo samo navidezno in naj bi delovalo predvsem kot retoričen postopek, ki služi končni potrditvi jaza kot dobrega pesnika, ljubimca in junaka, se pravi njegovega statusa. Dejansko navezanost koncepta statusa na družbene in ekonomske dejavnike prikaže Kayeva z vidika dveh konceptov *vrednosti* (vrednost kot inherentna kvaliteta in vrednost, ki temelji na izmenjavi), kot sta se oblikovala v srednjeveški ekonomiji (»realistični« koncept denarja kot vrednosti same na sebi in »nominalistični« koncept, po katerem denar nima dejanske univerzalne vrednosti<sup>42</sup>). V zadnjih desetletjih 12. stoletja in na začetku 13. stoletja je v trubadurski liriki pogosta raba podobja s področja financ, skrb subjekta o lastni vrednosti in statusu, ki je zaznavna v teh pesmih, pa priča o prehodu v nominalistično pojmovanje vrednosti. Pri prvem konceptu vrednosti je ljubimec v pesmi nagrajen zaradi svojih vazalskih, ljubezenskih in pesniških kvalitet (na primer pri Bernartu de Ventadorn), pri drugem zaradi uslug, ki jih je naredil (na primer pri Raimonu de Miraval). Različna koncepta vrednosti sta očitna tudi pri razumevanju vrednosti *domne*: pri prvem konceptu je absolutna, pri drugem relativna in zato se je o njej mogoče pogajati. Taka reinterpreteracija Köhlerjeve teorije onemogoča branje prvoosebnega subjekta kot sinekdohe za celotno družbeno skupino

(*juvenes*, mladih obubožanih vitezov iz nizkega plemstva), vendar ta subjekt v določeni meri ostaja kolektiven, ker je tudi status moški konstrukt, s katerim se trubadurke ne identificirajo in tudi ne uporabljajo fevdalnih in finančnih metafor, razen na mestih, kjer te samo še bolj poglobljajo njihovo marginalnost glede na moški sistem (na primer pri Castellozi).

Potem ko Kayeva pokaže, kako se z retoričnimi postopki oblikuje sicer nestabilen jaz, prvoosebni govorec trubadurske poezije, in nato analizira njegovo sociološko-zgodovinsko določenost, se v zadnjem delu študije posveti vidiku izvajanja/nastopanja. Trubadurska lirika namreč temelji na govoru/petju, zapis pesmi je bil drugotnega pomena. O pomembnosti izvajanja pa priča tudi parcialnost te lirike glede na njeno povezavo z glasbo. Kayeva se zato sprašuje o povezanosti lirskega subjekta z izvajalcem. Pri aktualizaciji besedila imajo izjemno vlogo fizična prezenca in neverbalne oblike komunikacije. Polivalentnost trubadurske lirike na retorični ravni je prisotna tudi na ravni izvajanja, saj prvoosebni glas izvajalca neizogibno prevzema tako vlogo izvajalca kot ljubimca – pesnika, implicitnega avtorja (izraz uporabi Kayeva) in celo empiričnega avtorja.<sup>43</sup> Kayeva zato uvede pojem *karakterja* (v smislu dramske osebe), s čimer se želi distancirati od po njenem mnenju nejasnega pojma *persona*. Persona se ji zdi ustrezen pojem v tistih pesmih, kjer je zaznati razkol med lirsko persono in implicitnim avtorjem. Karakter sestoji iz teh prekrivajočih se vlog, izvajanih s pomočjo prvoosebnega glasu. Karakter, kot ga opredeli Kayeva, je torej konstrukt, ki se izoblikuje v času izvajanja in združuje različne ontološke in diskurzivne pozicije. Njegovo konsistentnost ustvarjajo posamezni toposi trubadurske poezije, ki omogočajo identifikacijo vlog – pozicij; ljubimca in pesnika ter funkcije avtorja in izvajalca: motiv iskrenosti, ki ga je prvi uvedel Bernart de Ventadorn; motiv priznanja, da pesem ni zmožna izraziti intenzivnosti čustev; neposredno naslavljanje na poslušalstvo; in motiv *lanzengours*, obrekljivcev (ti predstavljajo nekakšen anti-subjekt, motiv opozarjanja na njihovo »drugost« pa je za izvajalca način, kako poudariti svoj »jaz«.) Vsi ti načini krepitve karakterja so podvrženi postopkom ironije in hiperbole, s čimer je enačenje karakterja z izvajalcem v očeh poslušalstva upadalo. Identificiranje in distanciranje naj bi po Kayevi torej bila enakovredna. Povezava med izvajalcem in avtorjem je bila, če drži teza, da so trubadurji izvajali lastne pesmi (dokler niso postale tako priljubljene, da so jih začeli izvajati tudi žonglerji), jasna, vprašanje pa je, kako je karakter povezan z zunajbesedilno osebo avtorja, se pravi, do kakšne mere so pesmi eksplicitno avtobiografske. Kayeva na tem mestu analizira eksplicitne in implicitne načine »avtorskega podpisa« pesmi; s *senhali* (*senhal* je ime naslovnika pesmi in deluje kot »avtorski podpis preko opisa« – »sem tisti, ki ustvarja za ...«) in nasploh s *tornadami* – sklepnimi kiticami,

poslanicami. Ugotavlja, da so trubadurji *tornade* po lastni presoji dodajali ali odstranjevali glede na trenutno občinstvo, o čemer pričajo rokopisi, ki se med seboj razlikujejo po *tornadab*. Pri tem je opaziti presenetljivo ločenost ljubezni in zgodovinskih referenc. Ljubezenski del pesmi namreč nikoli ni vključen v »avtobiografski« del, torej tja, kjer so na kakršenkoli način razvidne reference na zunajbesedilno stvarnost. Na določen način je tako v besedilih razvidna dihotomija med zgodovino in fikcijo/iluzijo: prva ustreza odnosu avtorskega – avtobiografskega subjekta (govora) do mecenca, omenjenega v *senhalu*, druga pa odnosu lirske persone do *domne*. Dihotomija se torej vzpostavlja tudi znotraj lirske persone; iz iste pozicije, pozicije prvoosebne govora, izmenično govorita avtorski in fiktivni subjekt. Ob tem pa se posledično izpostavi tudi problem identifikacije figure pesnika s figuro ljubimca, na kar je opozoril že Zink. Ko govorec – jaz prevzema podobo pesnika, se prekriva z referencialnim poljem, ko prevzema podobo ljubimca pa s fikcijskim in retoričnim poljem. To ne velja za pesmi, ki so naslovljene na mecenke, kjer sta v prvoosebnem govorcu istočasno figurirana tako pesnik kot ljubimec, in sicer v obeh primerih kot del zgodovinske stvarnosti. To pa drži le pogojno, ker Kayeva ugotavlja, da »dvoumnost, ki je značilna za te pesmi, 'ljubezensko zgodbo' zopet zvede zgolj na poigravanje, fantazijo ali jezikovni solipsizem. Tako objekt kot subjekt (v vlogi ljubimca) v enaki meri pripadata območju retorike in tradicije kot zgodovinski stvarnosti.« (161)

Pri vprašanju uvajanja avtobiografskih elementov je še posebej zanimivo, da je to uvajanje spričo številčnosti poslanic pri eni sami pesmi pogojeno s poslušalstvom posameznih aktualizacij, kar kaže na izjemno vlogo publike. Slednjo Kayeva analizira še z vidika interaktivnosti in konvencije ter pri tem opozori na kolektivno razsežnost lirskega subjekta. Že samo izvajanje predpostavlja kolektivnega prejemnika, v primeru dvorske publike pa je ta skupnost enotna, saj jo povezuje skupna ideologija. Strategije, ki so služile možnosti identifikacije pesnika, ljubimca in izvajalca (iskrenost, neizrekljivost in *lauzengeors*), in so soustvarjale lirski karakter, v skupino teh posameznih vlog – pozicij vpeljujejo tudi publiko, ki postaja so-subjekt pesmi in v pesmi sodeluje tudi s postavljanjem norm literarne konvencije. Prav izvajanje omogoča *krožnost speva*, a ne v Zumthorjevem pomenu, temveč kot družbeno krožnost, ki publiko omogoča postati so-subjekt pesmi, tako pri njenem ustvarjanju kot pri njeni podrejenosti konvencijam diskurza. Izvajalec tako predstavlja konvencijo/tradicijo poslušalstvu, istočasno pa poslušalstvu nastavlja zrcalo. Zato sta izvajalec – avtor in poslušalstvo podrejena tako drug drugemu kot predhodni produkciji. Kolektivne razsežnosti trubadurske lirike tako ni mogoče zanikati.

Kayeva svojo izčrpno analizo lirske subjektivitete pri trubadurjih v mnogih pogledih, predvsem pri vprašanju vloge prejemnika, začenja na

točki, ki so jo dosegla Zinkova dognanja, medtem ko Zumthorjeve teze v glavnem zavrača ali pa jih reinterpreтира. Opira se na najmodernejše poglede na trubadursko liriko in se distancira od tradicionalnega razumevanja, kar je opazno pri razmeroma majhnem deležu vprašanja *fin' amor* kot (vsaj navidez) glavnega vodila te lirike pri obravnavi konstituiranja lirskega subjekta.<sup>44</sup> Avtorica sicer nikjer eksplicitno ne izrazi dvoma o dejanskem in ne zgolj literarnem/virtualnem obstoju tega fenomena, vendar je njena zanimiva analiza spola in statusa, ki se v določeni meri nanaša tudi na feministično naravnana branja trubadurjev, precej pomenljiva. Razlog, da se poglobljeno ne posveča ideološki osnovi te lirike, kakršnakoli ta pač je, gre verjetno iskati v dejstvu, da izhaja iz imanentnega branja, kar je zagotovo tudi ena od pozitivnih lastnosti študije. Njena analiza retoričnih prvin, predvsem ironije in hiperbole, pokaže, da narava trubadurske lirike ni površinska v smislu naivne predanosti vsebini, ter da jo je potrebno brati na različnih ravneh. Prvoosebne govorce je zato s tega stališča mogoče razumeti kot vlogo, ki ni vedno izenačena s subjektiviteto, ki se v besedilu artikulira v soobstajanju različnih dialoških pozicij in na različnih besedilnih ravneh, pravzaprav v nekem praznem prostoru med temi pozicijami, s katerega nadzoruje njihov odnos. Vendar po drugi strani analiza Kayeve nikoli dokončno ne zanika nasprotne možnosti. Na to ključno vprašanje identifikacije pravzaprav nikoli dokončno ne odgovori, vendar je skozi študijo razvidno, da se ji to enačenje največkrat zdi upravičeno, čeprav na nekaterih mestih (kot pri zgoraj omenjeni analizi ironije in pri analizi alegoričnih postopkov) opozori na možnost razločevanja med obema instancama. Vsekakor pa zavrne Zumthorjevo in Zinkovo tezo o abstraktnosti jaza – govorca pesmi in poudari očitno povezavo med naravo tega jaza in junaki drugih (epskih in dramskih) srednjeveških žanrov. Prvi prejemniki so prvoosebne govorce trubadurske lirike razumeli kot ontološko entiteto. Ugotovitev potrjuje njena analiza alegoričnih postopkov, s pomočjo katerih je tak jaz – govorec ustvarjen, in analiza njegove sociološko-zgodovinske determiniranosti, pa tudi dejstvo, da so ga prvi prejemniki povezovali s fizično pojavo izvajalca. Kayeva tudi pokaže, v kolikšni meri se jaz besedila navezuje na zgodovinsko podobo avtorja, in tako oživi tradicionalno avtobiografsko predpostavko, po drugi strani pa opozarja na kolektivno razsežnost lirskega subjekta, čeprav ne da jasno vedeti, da je ta pogojena s skupno ideologijo, temveč pri tem vprašanju poudari predvsem pomen pesniške konvencije. Pri analizi recepcije se do neke mere nanaša na Zinkovo tezo o funkciji prejemnikov, ki predvsem s pomočjo glasbe zapolnjujejo »praznino« abstraktnega jaza pesmi. Vendar po Kayevi le-ta ni abstrakten. Čeprav je jezikovni-poetični konstrukt, se v njem stapljajo najrazličnejši elementi: je oseben, čeprav generaliziran; na nekaterih

mestih je avtorski, takoj zatem se transformira v fiktivnega in deluje kot dramska oseba; hkrati pa je tudi kolektiven, ker ga na eni strani (vsaj navidezno) konstruira konvencija *fin'amor*, na drugi pa, če upoštevamo analizo spola in statusa, moško šovinistični diskurz, znotraj katerega so ženske še vedno marginalizirane, tudi kot pesnice. Na težko določljivi odnos med jazom in besedilno subjektivteto je Kayeva do neke mere opozorila pri obravnavi alegoričnih postopkov, kjer je izpostavila tudi visoko stopnjo samozavedanja pri nekaterih pesnikih (pri Arnautu Danielu, Lanfrancu Cigali). O vzpostavljanju avtonomnejše subjektivtete v besedilu pričajo zgoraj omenjeno nadzorovanje različnih perspektiv s pomočjo ironije, »pomikanje« po z alegoričnimi postopki ustvarjenem »prostoru« pesmi in nenazadnje do neke mere jasna (čeprav morda samo navidezna) razločitev med subjektom in objektom, *jazom* in *druĝim*. Vendar Kayeva ugotavlja, da je avtonomnost jaza nestabilna, o čemer priča njegov zapleteni odnos do drugega, obravnavan v poglavju o spolu in statusu, ki ne odseva zgolj moške superiornosti, ampak tudi moške strahove.

Lirski subjekt se tako izkaže predvsem za razcepljenega na različnih ravneh; na vsebinski ravni kot jaz – subjekt, ki v sicer obstoječi objekt projicira svojo (idealizirano) podobo in se tako razceplja, na ravni globalne strukture besedila pa kot entiteta, ki jo soustvarjajo različne sile: želja po individualiziranem izrazu, ki se zdi pri večini trubadurjev morda zastrta, a se izraža v okviru retoričnih in alegoričnih postopkov, določena ponotranjena družbena kontrola, ki to željo blokira od znotraj in tako subjekt razceplja, ter nenazadnje norme, kakršne postavlja obvezna interakcija s publiko, ki pri konstituiranju pesmi igra pomembno vlogo.

Tudi analiza Kayeve torej pokaže kompleksnost trubadurskega poetičnega diskurza z vidika artikulacije in konfiguracije subjektivtete in lirskega govorca.

Ob obravnavanih pogledih avtorjev, ki so predhodno opravili poskus rekonstrukcije prvotnega horizonta in nato spojivte s sodobnim in sem jih predstavila, da bi se izognili nereflaktivnemu moderniziranju, se modernemu bralcu v večji meri razpre izrazita druga(čn)ost trubadurskega lirskega diskurza z različnih vidikov: odnos posameznika in skupnosti, izražen v življenju teksta na različnih ravneh (na ravni vprašanja posamičnega in splošnega oz. vprašanja individualizacije in delne subjektivizacije; na ravni družbene in literarne konvencije; na ravni kolektivne participacije v aktualizaciji umetnine itd.); prepletenost literarnega in glasbenega diskurza, ki se odločilno so-določata; pomen izvajanja – performansa itd. Šele če upoštevamo te razlike, jih skušamo razložiti in morda razumeti, se izognemo anahronističnemu moderniziranju, ki ga prinaša naivno »romantično« branje trubadurjev. Takrat se v tej drug(ač)nosti začne svetlikati tudi



njena modernost, in ta postavlja naši modernosti (in drugosti) nova vprašanja, ki se tičejo obeh. Novi uvidi o srednjeveški drugosti nasploh in nova spoznanja o naši modernosti se pogojujejo med seboj.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Ivan Verč predlaga, naj literarna zgodovina spričo postmoderne zavesti o razpršenosti identitete preusmeri pozornost od teksta oz. spremenljivega pomena teksta k subjektu izjave »s svojim časovno in prostorsko determiniranim diskurzom« (Verč 213).

<sup>2</sup> Raziskave v zadnjih desetletjih: v francoskem govornem območju npr. zbornika *Figures du sujet lyrique*. Pariz: PUF, 1996. in *Sujet lyrique en question. Modernités 8*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.; A. Rodriguez. *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003.; v nemškem npr. B. Sorg. *Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*. Tübingen: Niemeyer, 1984.; Mario Andreotti. *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern, Stuttgart: UTB, 1990.; H. Gnüg. *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*. Stuttgart: Metzlersche J.B. Verlagsb, 1983.; v španskem npr. L. Atienza. *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco Libros, S. A., 2005.

<sup>3</sup> Npr. R. Ingarden, R. Wellek, K. Stierle, A. Rodriguez, Ph. Hamon itd.

<sup>4</sup> V tem smislu ta instanca ustreza Ducrotovem pojmu govorec L. Ducrot razlikuje govoreči subjekt, ki je empirični proizvajalec izjave, od govorca, na katerem sloni govorni akt in zajema dve instanci, govorca kot takega (govorec L) in govorca kot bitje v svetu (govorec λ); zadnji ustreza lirski personi. (Ducrot 199–201) Prim. Bahtin: »Ali ni vsak pisatelj (celo čisti lirik) vedno »dramaturg« v tem smislu, da vse besede razdaja tujim glasovom, tudi »podobi avtorja« (in drugim avtorskim maskam)? Morda je vsaka brezobjektna, enoglasna beseda naivna, neprimerna za resnično ustvarjanje. Vsak dejansko ustvarjen glas je vedno lahko samo *drugi* glas v besedi.« (Bahtin 296) Bahtinova koncizna izjava ovrže njegove teze o monološkosti lirskega diskurza.

<sup>5</sup> Vprašanja o povezavi in odnosu med subjektom v literaturi in filozofiji so relevantna kljub »fenomenološki redukciji«, ki jo izpeljejo moderna literarnoteoretična v širšem smislu pa tudi lingvistična pojmovanja subjekta v besedilu: kakšna ogledala sta si nastavljala, sta se prehitela in zaostajala v svojih levitvah, kateri se je v posamezni fazi prej ali izraziliteje artikularil, v kakšnem sožitju se je odvijal njun razvoj ...

<sup>6</sup> Do nastopa renesanse je mogoče v razvoju sholastične misli opaziti postopno težnjo k poudarjanju te razlike, na podlagi katere individuuum ni več zgolj eden od modelov nekega splošnega tipa, ampak edinstveno bitje. Tako nominalizem vzpostavlja koncept edinstvene realnosti nasproti čisto formalni eksistenci stvari. V okvir vprašanja posamičnosti spada tudi krščanski koncept nesmrtnosti posamezne duše. Krščanstvo temelji na homocentризmu, čeprav je srednjeveški sistem teocentričen. (Lecoite 16–20) Z vidika ponotranjenja in vzpostavitve prvoosebne stališča predstavlja Avguštinova misel eno ključnih postaj subjektivega osamosvajanja: Za stališče Avguština, platonika, ki je Platona spoznal prek Plotina, je bila izredno pomembna Platonova koncepcija uma in duše kot enega, singularnega, in ne mnogoterega prostora, locusa, s čimer se je izvršilo centriranje moralnega jaza v smislu poenotenja. (Taylor 120) To seveda ni vplivalo le na korak ponotranjenja, ki ga izvede Avguštin, temveč na celoten razvoj modernega pojmovanja človeške notranjosti. V *De Trinitate* Avguštin izpostavi razliko notranje/zunanje in vztraja pri notranjem. Avguštinova pot v notranjost je pot k Bogu. Bog pa »ni več le transcendentni objekt ali počelo reda, temveč je za človeka tudi osnovna podpora in podlaga njegovega spoznavanja«. (Taylor 129) Avguštin naredi obrat in usmeri fokus z objektov spoznavanja na sam akt spoznavanja. Ta pa je stvar posameznika. S tem se vzpostavi reflektivno in prvoosebno stališče.



<sup>7</sup> Npr. sociofevdalna teorija E. Köhlerja o bistvu trubadurskega pesništva.

<sup>8</sup> V svojih analizah se Zumthor posveča predvsem tekstom severnofrancoskih trouverjev, ki so nadaljevali poetiko okcitanskih trubadurjev, čeprav se, vsaj po njegovem mnenju, ti izsledki nanašajo tudi na prve trubadurske tekste.

<sup>9</sup> Zumthor se osredotoči izključno na ljubezensko pesem, *canço* v okcitanščini, *chanson* v francoščini, ki je najsublimnejša med številnimi trubadurskimi pesniškimi oblikami. Morda je *canço* res najznačilnejša oblika, vendar je trubadurska poezija v resnici mnogo bolj raznovrstna, tudi s stališča subjekta v tekstu.

<sup>10</sup> Gre za 40 besedil severnofrancoskih trouverjev iz 12. stoletja, ki naj bi na zelo homogen način predstavljala najstarejšo fazo te lirike.

<sup>11</sup> Vpliv tega modela je očitno celo v romanih pri avtorjevih posegih v besedilo (prolog v *Bel Inconnu* Renauta de Beaujeu ali pa celoten *Roman de la Rose*, za katerega velja, da predstavlja »romanizacijo« trubadurske poetike).

<sup>12</sup> »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.« (slovita pesem *Farai un vers de dreyt nien* v prevodu B. A. Novaka; glej *Ljubezen* 9)

<sup>13</sup> Prim. Spence 90–97 in Juvan. Juvan navaja Bloomovo pisanje o *tesnobi vplivanja*: »Močni pesniki si prilajšajo izročilo velikih predhodnikov z medbesedilnimi in hermenevtičnimi revizijami ter si ustvarijo položaj, s katerega lahko zasnujejo svojo lastno, prepoznavno pesniško vizijo.« (Juvan 198)

<sup>14</sup> V tem smislu je npr. znamenita podoba v tornadi pesmi Arnauta Daniela *Na ta napev, vesel in mil*: »Jaz sem Arnauz, ki zbira veter / in z volom zajca pretenta / in zmeraj plava proti toku.« (*Ljubezen* 73)

<sup>15</sup> Podoben odnos do skupnosti opazimo pri junakih viteških romanov, npr. v romanih Chrétiena de Troyes: ljubezen in viteštvo, dvojico, na podlagi katere poteka ozaveščanje junakovega jaza, junaka izluščita iz skupnosti, obenem pa ga vanjo vračata. Gl. Balžalorsky, Varja. »Romani Chrétiena de Troyes v luči treh modernih teorij romana.« *Primerjalna književnost* 29.1 (2006): 51–63.

<sup>16</sup> Spence navaja Zumthorjev prispevek »Roman et gothique: deux aspects de la poésie médiévale.« *Studi in onore di Italo Siciliano*. Firenze: Olschki, 1966. 1112–34. Seveda pri tem ne gre za odločilno protokartezijansko potezo, ki jo je na nek način izvedel že Avguštin: Kot za Gilsonom opozarja Taylor, naredi Avguštin nekaj takega, ko v dialogu *O svobodni volji* skuša dokazati sogovornikov obstoj z vidika gotovosti *zame*: skeptiku pokaže, da o svojem obstoju ne more dvomiti, kajti če ne bi obstajal, niti razočaranja ne bi mogel doživeti (Taylor 132).

<sup>17</sup> Bahtin te procese sicer postavlja v helenizem, v obdobje rimskega cesarstva in v renesanso, ko nacionalni jeziki dokončno spodrinejo latinščino, vendar po Bahtinu v srednjeveški literaturi dialoškost obstaja zunaj besedila. Gre za ambivalenco med ideološko determinirano in zaprto literarno zavestjo ter neenotnim jezikom in snovjo, ki ju ta zavest uporablja.

<sup>18</sup> »Tak zanos srce navdaja, / da se vse spreminja: / Cveti, ki z barvo se obdaja, / kot da je iz ivja; / z vetrom in dežjem vzhaja / moja sreča živa, / moja vrednost se oplaja, / pesem pridobiva. / Poln ljubezni je moj svet / in srce miline poln, / da se led mi zdi kot cvet, / sneg pa kakor zimzelen. (Nav. po Pintarič, *Občutje* 76; prev. S. Jerele in N. Varušak)

<sup>19</sup> Mas es fols qui.s desmezura / E no.s te de guiza. V dobesednem prevodu: Nor je tisti, ki gre čez svojo mero (čezse) in ne ravna, kot bi moral.

<sup>20</sup> »Nad seboj sem brez moči / nisem več sam svoj od dneva, / ko sem v zrcalu teh oči / videl, da v njih odsevam. / Ogleдалo, ki te ljubim, / zate jok srce mi bode / in zapisan sem pogubi / kot Narcis naročju vode.« (*Ljubezen* 41)

<sup>21</sup> Prim. »Dama, ki ji je odvzeta sleherna realna substanca, deluje kot ogledalo, na katero se projicira subjektov narcistični ideal. Toda Lacan da odločilni poudarek na nekaj drugega:

“Ogledalo lahko priložnostno implicira narcistične mehanizme, še posebej destruktivno, agresivno razsežnost narcizma. Vendar pa hkrati opravlja neko drugo vlogo – vlogo meje. Je to, česar se ne da prekoračiti. [...]“ (Žižek 210–211)

<sup>22</sup> Zink se posveča izključno francoski literaturi, z izjemo trubadurske lirike.

<sup>23</sup> 12. stoletje je čas nastanka dvorske literature (trubadurska lirika, dvorski roman, severofrancoski trouverji), prvih fabliaujev in glavnih *branches Romana o lisjaku*, obenem pa še vedno čas zapisov nekaterih manj znanih *chansons de geste*. V 13. stoletju, ki po splošnem mnenju ni proizvedlo izredno pomembnih del francoske literature, z izjemo *Romana o vrtnici* in del Rutebeufa, naj bi vzporedno s procesom ozaveščanja subjektivitete literatura vzpostavila tudi kritičen odnos do same sebe, obenem pa naj bi se prav takrat oblikovala nova koncepcija in s tem nova razporeditev literarnih zvrsti. S sociološkega vidika je izredno pomembno dejstvo, da gre za literaturo, ki sloni na mestni civilizaciji, v nasprotju z literaturo 12. stoletja, ki je dvorska in v tem smislu elitistična, saj je namenjena predvsem ali izključno fevdalnemu razredu – gospodarju in njegovemu dvoru. To dejstvo pa na literaturo 12. stoletja, kamor spada tudi najpomembnejše obdobje trubadurske lirike, ne vpliva zgolj z vidika recepcije – s tem, da ji zagotavlja idealno poslušalstvo, ampak določa njen splošen značaj. »To je literatura bistva, razkrivanja skritega pomena v množtvu realnosti, literatura absolutnega, absolutnosti ljubezni, iskanja (*quête*), križarskih vojn, zvestobe, odrešenja.« (Zink 21) V 13. stoletju pa literatura odkrije mesto, prostor z več smermi, z različnimi hierarhijami in z razpršenostjo oblasti, v katerem se zave relativnosti in naključnosti ter tako preneha biti zgolj emblematičen odsev ideje in postane izraz individualnosti. (gl. Zink 22–23)

<sup>24</sup> Nastavki za “osebno” liriko 13. stoletja, katere najpomembnejši predstavniki so Rutebeuf, Adam de la Halle, Jean Bodel, Eustache Deschamps, Baude Fastoul itd., se razvijajo že v 12. stoletju, in sicer v okviru tradicije *verzov o smrti* (najvplivnejši so bili *Verzi o smrti Hêlinanda de Froidmont*), ki se v 13. stoletju nadaljuje s tradicijo *congés*, »poslovnih« pesmi gobavih pesnikov pred njihovim umikom iz sveta. Na splošno pa gre za liriko *dits*, široko definirane pesniške oblike, ki se pojavi kot protiutež *chansons: dits* so recitirane pesmi, medtem ko so *chansons* vedno uglasbene.

<sup>25</sup> O genealogiji in semantiki okcitanskega glagola *trobar* in njegove francoske različice *trouver* prim. Novak, »Trubadurski« 23.

<sup>26</sup> Prim. npr. tenso med Bernartom de Ventadornom in Pierolom *Pierol, kako je možno?*: »Bernart, ustvarjanje mi ne leži / več, pesnjenje mi ne ugaja. / Ker hočete, da o tem razpravljam, / me silite v nekaj, kar boli. / Kot pravite: če pesniška beseda / ne prihaja iz srca, je ničvredna. / Opustil sem to pesem radosti.« (*Ljubežen* 51)

<sup>27</sup> Prim. Pintarič: »[...] pri trubadurski liriki ne gre za neposredno upesnitev in dramtizacijo (psevdo-) jaza temveč za upesnitev modusa bivanja in čustvovanja, ki ni vezana na neposredno izkušnjo. Kakor pa drži, da absolutna odsotnost izkušnje izniči možnost za nastanek poezije, tako je res, da je vsaka poezija, tudi trubadurska, najprej prelivanje zavesti med neizogibnima, a skrajnima, neizrazljivima postulatoma – med *splošnim*, ki ga tudi v posamično zavest vsajeni koncept ne more zapopasti, in *posamičnim*, katerega izvirnost že prvi stik s splošnim potvori.« (*Trubadurji* 27)

<sup>28</sup> Tudi B. A. Novak zagovarja podobno tezo, ko preverja povezavo med naravo formalne organizacije pesniškega besedila in naravo trubadurske ljubezni. Gl. Novak, »Trubadurski« 15–44.

<sup>29</sup> Ilustrativen primer so verzi iz pesmi Bernarta de Ventadorn *Ni čudno, da zupojem pesem*: »Povsem je mrtev, kdor ljubezni / v srcu nikdar ne spozna / in večno ždi brez vseh želj / kot dolgočasnež. Jaz sem pesnik / in mrtvo žitje mi je tuje: / če bi bil tako kaznovan, / da brez ljubezni ždim en dan, / bi zame to bilo najhuje.« (*Ljubežen* 45)

<sup>30</sup> Zink navaja primer zavračanja motivov pomladi pri Thibaudu de Champagne: *Feuille ne flor ne vaut riens en chantant / que por defaut, sanz plus, de rimoi r / et pour fere solez vilaine gent / qui mauvès moz font souvent aboier / Je ne chant pas por esbanoier / mes pour mon cuer fere un*

*peu plus joiant*. V pesmi listje in cvetlice nič ne pomenijo. V njej se pojavijo samo zaradi nesposobnosti rimanja in zato, da bi zabavale suroveže, ki zaradi ničvrednih besed lajajo od radosti. Jaz pa ne pojem, da bi jim ustregel, ampak pojem, da bi vzradostil svoje srce. (Nav. po Zink 54–55, prev. V. B.)

<sup>31</sup> Zink navaja tezo Ulricha Moelka o spreminjanju koncepcije *amor de lonh*, ljubezni iz daljave, od Guilhema de Peiteiu, vojvode Akvitanskega, pri katerem se izraz prvič pojavi, preko Jaufreja Rudela do Peira d'Alvernha, predstavnika *trobar clus*: pri prvih dveh je bila komunikacija z zaprtim krogom posvečenih poslušalcev najpomembnejša in zato je imel tudi pojem *amor de lonh* bolj pozunanjen pomen, Peire d'Alvernha pa naj bi pojem uporabljal prav v pesmih, ki želijo koncept ljubezni ponotranjiti, tudi s pomočjo hermetičnega izraza, kar naj bi se drugim trubadurjem zdelo noro početje.

<sup>32</sup> Ločitev glasbe in poezije ne vpliva zgolj na spremembe v identifikaciji poslušalstva; *dit*, nova pesniška oblika naj bi iz trubadurske/trouverske lirike vzela vse diskurzivne elemente in jo tako v njenem zadnjem obdobju zvedla na popolno abstrakcijo, kjer je pomembna predvsem oblika (zapletene pesniške oblike; motet, rondeau, virelais itd.), se pravi njena »glasbena« narava.

<sup>33</sup> V tem smislu je značilna pesem Peira d'Alvernha *Zdaj bom pel o trubadurjih*, v kateri je omenjena cela vrsta najslavnejših trubadurjev. Gl. *Ljubežen* 35.

<sup>34</sup> Kot primera povzemanja drugih avtorjev sta navedena nanašanje pesmi *Doutz brai e critz* (v dobesednem prevodu *Nežni čvki in krika*) Arnauta Daniela na pesem *Braiz, chans, quils, critz* (v dobesednem prevodu *Čvkanje, petje, zgolenje, žvižganje*) Raimbauta d'Aurenga in *Non sap chantar* (v dobesednem prevodu *Peti ne znam*) Jaufreja Rudela na *Pesem iz čistega ničla* (*Vers de dreit nien*) prvega trubadurja Guilhema. Kot primer nanašanja na lastni opus pa avtorica analizira pesem Arnauta Daniela *Amors e iois e liocs e tems* (v dobesednem prevodu *Ljubežen, radost, prostor in čas*) v primerjavi z njegovo slavno pesmijo *Na ta napet, vesel in mil* (*En cest sonet conbd'e lerz*). Gl. Kay 7–16. Eden izmed reprezentančnih primerov nanašanja na lastni opus, ki ga avtorica sicer ne navaja, se mi zdi pesem Raimbauta d'Aurenga *En aital rimeta prima* (v dobesednem prevodu: *V rimi, ki podobna je prvi*), ki se nanaša na njegovo prvo pesem *Cars, douz e fenbz del bederesc* (v dobesednem prevodu *Ljuba, sladka, skrivna kraljičkova pesem*) in sicer ne zgolj neposredno s prvim verzom, ampak tudi z metaforiko arhitekture, prisotne v obeh tekstih. (Prim. Spence 108–109).

<sup>35</sup> Kayeva se tu nanaša predvsem na delo S. Gaunta *Troubadours and Irony* (Cambridge, 1989). Z vidika ironije je analizirana Marcabrujeva pesem *A la fontana del vergier* (v dobesednem prevodu *Pri vodnjaku v sadovnjaku*), kjer je pozicija subjekta razdeljena med ironično *persono* in objektivni etičen pogled, ki pozicijo te prvoosebne vloge obsoja. Rabo hiperbole pa Kayeva analizira v pesmih Raimona de Miraval in Arnauta de Maruellh.

<sup>36</sup> V pesmi lirsko *persono* »Arnauta« nagovarja personificirana Ljubežen in mu daje napotke, ki delujejo kot nekakšen program za heroizacijo lirске persone, vendar pa eno od možnih branj pokaže na možnost, da ga ne uči o ljubezni, temveč o pesniškem ustvarjanju. Pesem tako deluje kot nekakšen literarni manifest, v katerem drsenje iz ene vrste diskurza v drugo (botanika, pravo, cerkev itd.) kaže na podrejenost subjekta kot ustvarjalca priučenim diskurzom, obenem pa ravno na izmuzljivo in nedoločljivo naravo priučenega. (gl. Kay 40–43)

<sup>37</sup> Tudi Zink opozarja na subjektivizacijo alegorije. V *Romanu o vrtnici* Guillaumea de Lorris »alegorija prvič ne izraža duševnih vzgibov na splošno, ampak lastno subjektivnost pripovedovalca. [...] *Roman o vrtnici* je rezultat vse tesnejše povezanosti med alegorijo in subjektivnostjo. To je logičen in ne kronološki razvoj.« (Zink 161) Prim. tudi Pintarič, *Občutje časa* 138–154.

<sup>38</sup> Prim. tenso *Spravljate me v obup, Gui d'Uissel* med Mario de Ventadorn in Guijem d'Uissel: »Gui, usluge, ki si jih želi / si ljubimec mora izprostiti. / Tudi dama mora kdajpak-

daj rotiti / njega, toda on pred njo kleči, / ker je ljubimka in gospodarica / hkrati in je on poklican, da ji služi; ona pa v njem / vidi le prijatelja, to je problem.« (*Ljubezen* 122)

<sup>39</sup> Prim. pesem Clare d'Anduza *Grenko muko in nemir norosti*: »Gnev in žalost me navdajata, / ker vas ne vidim: kadar hočem / peti, sem obupana in jočem, / zato ne znam izraziti srca.« (*Ljubezen* 125)

<sup>40</sup> Zanimivo, da tradicionalna medievalistika z Jeanroyem na čelu lirike trubadurk ni ravno visoko cenila (šlo naj bi predvsem za »exercices littéraires« brez prave umetniške vrednosti), modernemu bralcu pa se nemara prav pesmi trubadurk zdijo najbližje, ker v njih poleg konvencionalnih vzorcev zazna (morda zavajajoče lažno) osebnizpovedno noto. Prim. Bogin.

<sup>41</sup> O tem »občem mestu« *per negationem* priča kitica iz pesmi Azalaïs *Že prišel je hladni čas*: »Neprimerna je ljubezen, / če gospa jo da gospodu, / višjemu od sebe. Železen / zakon pravi, da ni pogodu / ljubezni, če se denarju / podrediti mora, vladarju / širnega sveta: če ravna / tako gospa, je onečaščena.« (*Ljubezen* 63)

<sup>42</sup> Kayeva se opira na študijo M. Blocha *Esquisse d'une histoire monétaire de l'Europe*.

<sup>43</sup> Kayeva zavrne ustaljeno mnenje, da so pesmi trubadurjev izvajali predvsem žonglerji in zagovarja tezo, da so bili trubadurji tudi sami izvajalci svojih pesmi. Pri nas zagovarja nasprotno tezo B. A. Novak, prim. npr. študijo »Trubadurska lirika« v *Ljubezen* 180.

<sup>44</sup> Analize zavzemajo različna stališča glede vloge *fin'amor* v tej literaturi. Ne glede na privzeto stališče, da gre bodisi za konvencijo bodisi ideologijo bodisi družbeno in obenem subjektivno vizijo, se zdi, da je *fin'amor* vendarle konstitutivni dejavnik procesa individualizacije in delne subjektivizacije v tem literarnem diskurzu, in sicer zaradi identifikacije s tem pojavom v večjem delu trubadurskega korpusa, ki je v nekaterih primerih, npr. pri Bernartu de Ventadorn, ob zavesti o vrednosti pesniškega akta ključna za vzpostavljanje večje avtonomnosti individuuma (Pintaričevo stališče), ali pa zaradi bolj ali manj latentnega (subverzivnega?) distanciranja od pojava, ki je prav tako konstitutivno za individualizacijo (implicitno stališče Kayeve).

## BIBLIOGRAFIJA

- Bahtin, Mihail. *Estetika in humanistične vede*. Prev. H. Biffio et al. Ljubljana: Studia humanitatis, 1999.
- Bec, Pierre. (izbor, prev. in kom.) *Antbologie des troubadours*. Pariz: Union générale d'Éditions, 1979.
- Bogin, Meg. (izbor, prev. in kom.) *The Women Troubadours*. London & New York: Paddington Press, 1976.
- Dolar, Darko. *Hermenvtika in literarna veda*. Ljubljana: DZS, 1991. (Literarni leksikon 37).
- Ducrot, Oswald. *Le Dire et le dit*. Pariz: Minuit, 1989.
- Gilson, Étienne. *L'esprit de la philosophie médiévale*. Pariz: Librairie philosophique, 1948.
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Pariz: Seuil (Poétique), 1986.
- Hamon, Philippe. »Sujet lyrique et ironie.« *Modernités 8*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. 19–25.
- Jauss, Hans Robert. *Alteritat und Modernitat der mittelalterlichen Literatur*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.
- — —. *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana: LUD Literatura, 1998.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- Kay, Sarah. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

- Klepce, Peter. *Vznik subjekta*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003.
- Kos, Janko. *Lirika*. Ljubljana: DZS, 1993. (Literarni leksikon 39).
- — —. *Obrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1996.
- — —. »Problem časa v slovenski liriki.« *Slavistična revija* 39.1 (1991): 1–14.
- Lecoq, Jean. *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Ženeva: Librairie Droz S. A., 1993.
- Ljubezen iz daljave. Provansalska trubadurska lirika*. Izbor, prev. in kom. Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.
- Marrou, Henri-Irénée. *Les troubadours*. Pariz: Seuil, 1993.
- Nelli, René, Lavaud, René. (izbor, prev. in kom.) *Les troubadours : le trésor poétique de l'Occitanie*. Pariz: Desclée de Brouwer, 1966.
- Novak, Boris A. »Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni.« *Primerjalna književnost* 21. 2 (1998): 15–44.
- Pintarič, Miha. *Občutje časa v francoski srednjeveški in renesančni književnosti*. Ljubljana: LUD Literatura, 2005.
- — —. *Trubadurji*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.
- — —. »Trubadurji, *fin'amor*: beseda kot harmonija pojmovnega in pojavnega.« *Primerjalna književnost* 21. 2 (1998): 1–14.
- Roubaud, Jacques. (izbor, prev. in kom.) *Les troubadours*. Pariz: Seghers, 1971.
- Spence, Sarah. *Texts and the Self in the Twelfth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 (1989).
- Verč, Ivan. »Subjekt izjave kot predmet raziskovanja zgodovine književnosti.« *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. D. Dolinar in M. Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 213–226.
- Zink, Michel. *La subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*. Pariz: PUF, 1985.
- Zuchetto, Gérard. (izbor, prev. in kom.) *Terre des troubadours*. Pariz: Les Éditions de Paris, 1996.
- Zumthor, Paul. »De la circularité du chant.« *Poétique* 2 (1970): 129–140.
- — —. *Essai de poétique médiévale*. Pariz: Seuil, 1972.
- — —. *Langue, texte, énigme*. Pariz: Seuil, 1977.
- Žižek, Slavoj. »Od dvorske igre do igre solz.« *Problemi-Eseji* 2 (1993): E 209–220.

## Views on Subjectivity and the Speaker in Troubadour Poetry

Key words: troubadour poetry / lyrical subject / medieval aesthetics / literary reception / music / medieval studies

The various temporal and methodological approaches to troubadour poetry from the perspective of subjectivity and the speaker come to diverse conclusions. For Zumthor, subjectivity is completely absent from the texts and the troubadour poetry is impersonal, because of specific

phenomena: the register as an objectifying literary code; the circularity of poems as anonymous intertextuality and self-referentiality. Our study suggests that intertextuality may, in fact, enhance the communication of subjectivity through differentiation, and that self-referentiality may be understood in the light of an attitude towards poetic creativity and poetic (vernacular) language. This would indicate a more acute awareness of one's own value, and this is particularly evident in the style of trobar clus. Zink's study also points to that. Specific cases show that the lyrical persona is individualized to a certain degree and acquires the characteristics of an empirical (but not yet proto-Cartesian) subject; however, the self as portrayed in the lyrical persona is always brought back into the community. Zink implicitly locates the articulation of subjectivity outside the lyrical persona, claiming that while the lyrical persona is generalized, during the phase of its actualisation the audience will particularise it by identifying with it. Zink's findings point to a split in the lyrical persona into the poet's figure (as an authorial lyrical subject) and the lover's figure (as a fictional lyrical subject). Kay comes to the same conclusion when she examines the autobiographical features of the lyrical subject. Drawing on Zink's and Pintarič's proposals, our study suggests the possibility of introducing an instance of a melodic–musical subject, due to the specific connections of musical and lyrical discourses in the troubadour artistic configuration. During the phase of the first (collective) actualisation – keeping in mind the specificity of performance – one could introduce the notion of a collective – pathic subject. Kay points to the evident examples of a dialogical relationship between subjectivity and the lyrical persona, expressed at the rhetorical level as an agent of allegorical and ironizing practices which set up the self of the lyrical persona and destabilize it at the same time. Being the language construct that it is (although authorial at times), this persona nevertheless possesses characteristics of an empirical subject, which proves unstable in its relationship towards its (beloved and idealized) object in its lingual/rhetorical, socio-political and sexual determinativeness.

December 2007