

Ibn Quzman in Guilhem IX. Akvitanski: lirika obscenega kot primer karnevalskega vozlišča med arabsko in trubadursko liriko

Alen Širca

Stara cesta 11, 1370 Logatec
alen.sirca@guest.arnes.si

Članek skuša ob primerjavi dveh vrhunskih srednjeveških pesnikov, arabskega Ibn Quzmana in okcitankega Guilhema IX. Akvitanskega, podati odgovor na problematično razmerje med arabsko in provansalsko liriko, ki bi bil onkraj analize literarnih vplivov. Tega se loteva ob predpostavki skupne makrostrukture karnevalskega smeha, ki naj bi bil po Mihailu Bahtinu ena temeljnih, čeprav v literarni vedi pogosto spregledanih značilnosti evropske srednjeveške književnosti.

Ključne besede: srednjeveška poezija / Španija / arabska lirika / provansalska lirika / trubadurji / smeh / obscenost / karnevalsko / karnevalizacija / Bahtin, Mihail

Mihail Bahtin je po pravici opozarjal na ljudski karnevalskih smeh kot eno izmed temeljnih sestavin evropske srednjeveške književnosti, ki so jo raziskovalci pogosto hote ali nehote spregledali. To je najbolj razvidno v njegovi knjigi *Tvorčevstvo Fransua Rable* (Delo François Rabelaisa) iz leta 1965, v kateri pokaže na kontinuiteto karnevalskih prvin v evropski literaturi od pozne antike prek srednjega veka do renesanse. Zanimivo je, da njegove ugotovitve veljajo tudi za večino bližnjevzhodnih književnosti, še posebno za arabsko literaturo, ki je v srednjem veku vplivala na evropsko in bila vplivana od nje.

Zato bomo na podlagi lucidnega Bahtinovega uvida v malone vsevpričujočnost ljudskih karnevalskih prvin v evropski srednjeveški literaturi primerjali pesmi avtorjev, ki sta živela v istem času, a sta pripadala docela različnima kulturama in sta se zaradi duhovnozgodovinske usode znašla v relativni geografski bližini: to sta Ibn Quzman, največji špansko-arabski pesnik, ki izhaja iz Córdoba (ar. Kurtuba) na Iberskem polotoku in ga Arabci imenujejo al-Andalus, ter Guilhem IX. Akvitanski, izumitelj oziroma ustanovitelj okcitankega *trobar* severno od Pirenejev. Pesnika sta

si zaradi temeljne karnevalske uglašenosti precej bliže, kot je to možno detektirati s tradicionalno analizo literarnih vplivov. Prav zaradi tega se zdi takšna primerjava ključnega pomena pri razumevanju zagonetnega in s stališča literarne zgodovine bržkone pomembnega vprašanja o razmerju med arabskim in trubadurskim pesništvom. Preden se lotimo primerjave, pa se moramo nekoliko obširneje seznaniti s t. i. »arabsko hipotezo« o nastanku trubadurskega pesništva in s problematiko literarnih vplivov med Arabci in trubadurji.

»Arabska hipoteza«

Historiat raziskav arabskega vpliva na trubadursko pesništvo je izredno obširen, saj njegov časovni razpon kljub vmesnim premorom obsega kar pol tisočletja. Tako francoski zgodovinar Henri-Irénée Marrou ugotavlja, da se je »hipoteza o (hispano-)arabskem izvoru trubadurske poezije, ki jo je v 16. stoletju predlagal in zagovarjal G. M. Barbieri, proti koncu 18. stoletja pa španski jezuit J. Andrés, odtlej pogosto obujala, vnovič prav pred nedavnim« (Marrou 118). Pri tem ima Marrou v mislih vplivnega ameriškega arabista A. R. Nykla,¹ s katerim je imel tudi nemalo burnih polemik, ter potem vsaj še najbolj ognjevitega španskega zagovornika »arabske hipoteze« R. Menéndez Pidala in Angleža S. M. Sterna. Čeprav so bile raziskave o različnih arabskih *vplivih* na trubadurje skoraj vedno bolj ali manj splošno sprejete oziroma se o arabskem kulturnem vplivu na trubadurje nikoli ni dvomilo, je bila t. i. »arabska hipoteza« o *izvoru* trubadurske poezije od nekdaj, zlasti pa od 19. stoletja naprej, sporna in zato predmet številnih žolčnih polemik. Ob splošnem pregledu različnih stališč glede arabskega izvora trubadurskega pesništva, pa tudi arabskega vpliva nanj, je treba reči, da gre že od začetka za akademski spor med arabisti oziroma semitologi na splošno in romanisti. Medtem ko znotraj romanistike – največkrat prav zaradi nepoznavanja arabske kulture in jezika² – prevladujejo »pro-evropski« ali celo evropocentrični pogledi na izvor trubadurskega pesništva, ki so zaznamovani z antiarabskimi predsodki³ ali celo antisemitskimi težnjami, je po drugi strani večina arabistov oziroma semitologov prepričana ravno o nasprotnem. Tako, denimo, Carl Brockelmann, nedvomno eden največjih semitologov 20. stoletja, v *Dodatku* svojega monumentalnega dela *Geschichte der arabischen Literatur* ob analizi akademskih raziskav arabskega vpliva na trubadurje s konca 19. in začetka 20. stoletja ugotavlja, da »arabist skoraj ne more dvomiti, da je sistem, ki ga je kodificiral Ibn Hazm v svojem *Tauq al-hamama*, vzor južnofrancoskega in s tem tudi nemškega ljubezenskega pesništva« (Brockelmann 476).⁴ Kljub temu so tradicionalni

pristopi arabistov zvečine v horizontu tega, kar je Edward Said imenoval orientalizem. S tega stališča bržkone drži ugotovitev, da

največje težave, povezane s pripisovanjem katalitične ali imitativne vloge špansko-arabskega pesništva in kulture pri genezi zahodne dvorske lirike niso notranje, ampak zunanje. Ustrezajo metodološkim, nazorskim in ideološkim predsodkom večine strokovnjakov, ki so se približali temu področju – to namreč ni področje raziskovanja, ampak strankarske debate (Menocal 50).

Arabski vplivi na trubadursko liriko

Ker je predmet številnih primerjav med arabsko in trubadursko liriko zlasti ljubezensko pesništvo, je treba poudariti, da je trubadurska ljubezenska etika v vsej svoji notranji mnogovrstnosti, ki se kaže v različnih poetikah posameznih trubadurjev, kljub navidezni podobnosti z arabsko ljubezensko izkušnjo od nje v temelju različna. Temeljni trubadurski etični izrazi, kot so, recimo, *joy*, *jovent*, *mezura*, *pretz*, *valor* itd., nimajo ustreznih korelatov v hispano-arabski tradiciji (na primer *i'tidal*, *futuwa*).⁵ Tudi privlačna teorija o novoplatonskem izvoru tako arabske kot trubadurske lirike, ki jo je glede površinske podobnosti med dvorsko kulturo obeh tradicij na podlagi lucidnih analiz Petra Dronkeja⁶ o evropski ljubezenski liriki predlagal James Monroe (prim. *Hispano-Arabic Poetry* 18 isl.), se zdi neprepričljiva. Po Dronkeju naj bi na evropsko ljubezensko liriko vplival mistični, noetični in sapientalni (modrostnostni, tj. govor o alegorizirani *Sofiji*) diskurz, ki se je sedimentiral v srednjeveški teologiji in filozofiji.⁷ Tako naj bi bila dvorska ljubezen – tj. *amour courtois*, ki seveda ni zvedljiva na fevdalno institucijo viteštva – hrbtna plat mistične ljubezni, kar pomeni, da ima človeška ljubezen v zadnji posledici božanski smisel. Če to drži, potem imamo paralelo med arabskim novoplatonizmom, ki ga je v ljubezensko liriko vpeljal zlasti Ibn Hazm (*Tauq al-hamama*, »Vratni prstan golobice«), in trubadursko liriko. Ker pa je arabska tradicija časovno v prednosti, je možnost arabskega vpliva precejšnja: »Aplikacija te filozofske superstrukture na tradicionalno arabsko ljubezensko pesništvo je bila tista, ki je Ibn Hazmu omogočila, da je v al-Andalus dve stoletji pred provansalskimi pesniki ustvaril resnično doktrino dvorske ljubezni.« (Monroe, *Hispano-Arabic Poetry* 18) Novoplatonski vplivi so v špansko-arabskem pesništvu mestoma zares očitni, pri trubadurjih pa so komajda zaznavni, vendar je ne glede na to treba pritrditi mnenju Mihe Pintariča, ki pravi (»Trubadurji, *fin' amor*« 2): »Trubadurji so bili pesniki in pevci, ne teoretiki.«⁸

Poleg tega obstaja še čisto pragmatična in zato nemara še očitnejša razlika med ljubezensko etiko Arabcev in trubadurjev. Za vest arabskega

poročenega moškega bi bilo nedopustno, da bi nekdo tretji, čeprav slovit pesnik, opeval in hvalil njegovo ženo (oziroma žene), še več, to bi občutil kot začetek prešuštva. Takšen etos je značilen tudi za krščansko Španijo, zato je bila trubadurska poezija v svoji čisti obliki možna le v Provansi oziroma južnofrancoskem prostoru:

V skladu s tradicijo provansalskega ljubezenskega pesništva idealizirane narave je bilo konvencionalno, da je bila dama, katero je pesnik opeval, poročena z drugim moškim. Takšna ureditev je znotraj krščanskega religioznega konteksta, ki ni dopuščal ločitve, zagotavljala, da bodo pesnikove erotične aspiracije temu primerno brezupne in potemtakem čiste. Toda ko je bila provansalska tradicija vpeljana v krščansko Španijo, je zahteva, naj bo ženska prej poročena, nemudoma odpadla. Bodisi zaradi še nepreučenege arabskega vpliva ali zaradi skupnega pan-mediteranskega etosa so si bili krščanski Španci s svojimi tradicionalnimi muslimanskimi antagonisti edini v tem, da bi bili ogorčeni ob misli, da neki drug moški hvali njihove žene (Monroe, »The Striptease« 111).

Iz enakega razloga je treba zavrniti tudi vse tiste primerjave, ki vidijo v trubadurski liriki podobnost s sufjsko oziroma kar islamsko mistično liriko na splošno ali celo njen vpliv.⁹ Ne samo da je to s kulturno-zgodovinskega stališča skoraj nemogoče, ampak sta si ti pesništvi tako formalno kot vsebinsko diametralno nasprotni. Bolj relevantna bi bila primerjava med krščansko mistično liriko, zlasti tisto, ki se je povsem jasno napajala pri trubadursko-truverski poetiki – na primer flamska mistična pesnica Hadewijch ali kasneje sv. Janez od Križa, ki je črpal iz španske ljubezenske lirike –, na eni strani ter arabsko, perzijsko in turško sufjsko liriko, ki je za izrekanje neizrekljive mistične izkušnje posegala po udritski ljubezenski poetiki, na drugi. Obe pesništvi sta, strukturno gledano, do neke mere simetrični, saj imata, čeprav izvirata iz različnega religijskega okvira, za podlago ravno posvetno dvorsko liriko.

Zaradi očitne diskrepance med arabsko in trubadursko ljubezensko liriko gredo novejšje raziskave tudi med arabisti pogosto v smer relativizacije kakršnih koli arabskih vplivov na romanske književnosti. Najskrajnejše so teze o popolni odsotnosti arabskih vplivov, ki pa, resnici na ljubo, tudi niso posebno prepričljive. Tako eden novejših raziskovalcev primerjav med arabsko in trubadursko liriko, J. A. Abu-Haidar, ugotavlja, da sta si arabska in trubadurska lirika v temelju docela različni. Njegov metodološki pristop je strogo kontekstualističen. Abu-Haidar pravi, da je treba vsako pesništvo preiskovati v horizontu njegovega lastnega duhovnega in kulturnega izročila, in ugotavlja, da niso vsi žanri starega okcitankega pesništva (denimo *sirventes*, *planh*, *devinalh*, *tenso*, *pastorela* itd.) primerljivi z arabsko literaturo, ampak samo *canço*, tj. ljubezenska pesem. Vse primerjave med

arabskim in trubadurskim pesništvom bi se torej morale vselej omejevati na žanr ljubezenske lirike. Prav tu pa se po mnenju Abu-Haidara pokaže temeljna nepodobnost, namreč če ljubezensko motiviko, izrazje, etiko in ne nazadnje tudi splošno občutje ljubezni kot take motrimo v mejah – in samo v mejah – specifičnega kulturno-zgodovinskega konteksta arabske oziroma trubadurske lirike. Poglejmo si na kratko analizo v tretjem poglavju njegove monografije s pomenljivim naslovom *No Arabic Echoes in the Provençal Lyrics*.¹⁰

Avtor poudarja različnost flore in favne v pesniški sceneriji med arabsko in trubadursko liriko.¹¹ Hispano-arabska poezija se zvečine omejuje na floro in favno klasičnega arabskega pesništva, in to tudi takrat, ko bi imela možnost opevati avtohtone andaluzijske vrste, kot je na primer oljka. Prav tako si je težko predstavljati, da bi kakšen trubadur primerjal oči svoje *domne* z očmi gazele ali njene ustnice s kameljimi.

Nemara najbolj značilna rastlina, ki se pojavlja v trubadurskem pesništvu, je glog (prov. *albespi*, fr. *aubépine*, iz lat. *spina alba*, dobesedno »beli trn«). Tako že prvi Trubadur Guilhem IX. Akvitanski poje (*Les Troubadours II* 6):

La nostr' amor va enaissi
com la branca de l'albespi

Najina ljubezen gre tako
kakor glogova veja.

In Jaufre Rudel v sloviti pesmi *Lanquan li jorn son lonc en may* (52):

Lanquan li jorn son lonc em may
m'es belhs dous chans d'auzelhs, de lonh,
e quan mi suy partitz de lay
Remembra-m d'un'amor de lonh:
vau de talan embronc e clis
si que chans ni flors d'albespis
no-m platz plus que l'yverns gelatz.¹²

Glog je v etnobotaničnem pogledu zelo star in pomenljiv grm. V antiki je bil simbol nedolžnosti in deviške čistosti. Njegove veje naj bi v stari Grčiji nosili med poročno procesijo in z njimi nato okrasili oltar Himenaja (*Hyménaios*), boga poročnih ritualov (iz poročnih pesmi na čast temu bogu izvira tudi beseda »himna«). Glog je imel pomembno vlogo tudi v keltski religiji: poleg tise in jerebike naj bi bil najmočnejše sredstvo za zaščito proti urokom.¹³ Med francoskimi kmeti pa je v srednjem veku celo krožila legenda, da je bila iz glogovih vej spletena Jezusova trnova krona. Iz

povedanega je torej razvidno, da gre za arhaičen evropski simbol, ki z arabskim svetom nima nobene zveze. Pri trubadurjih, kakor je razvidno iz Rudelovega stiha, najverjetneje simbolizira čisto ljubezen.

V hispano-arabski poeziji o glogu kajpak ni ne duha ne sluha, pač pa arabski pesniki postavijo ljubljene žene pogosto primerjajo z upogibljivo vejo (*gusn, qadib, 'ud*), največkrat z vejo drevesa »ben« oziroma moringe (*gusnu'l-ban*, moringa raste zvečine le v subtropskih krajih) ali bukve (*'udu'l-ẓan*). Gre za konvencijo, ki jo je utemeljil prvi veliki arabski pesnik, Imru'l-Qajs. Zlasti pomemben je glagol *basara*, ki pomeni »nežno upogibati«, in označuje ljubeč objem (Abu-Haidar 173):

hasartu bi-gusnin dī šamārīha majjāli

Upognil sem vejo z nešteto nežnimi brstiči.

Abu-Haidar po mojem mnenju sicer pretirava, ko pravi, da arabsko andaluzijsko pesništvo nima skoraj nič pristno andaluzijskega, saj naj bi bila andaluzijska poetika zgolj imitacija vzhodnoarabskih zgledov, zlasti predislamskega pesništva, na kar napotuje bogata puščavska metaforika, ki je obvezen repertoar hispano-arabskih pesnikov. Od tod kajpak sledi, da je arabski vpliv na trubadurje *per definitionem* nemogoč. Vrednost Abu-Haidarjeve analize je zgolj v tem, da opozarja na temeljno motivno-tematsko, se pravi vsebinsko razliko med arabsko in trubadursko liriko. To pa pomeni, da so bili morebitni arabski vplivi na trubadurje možni zgolj na formalni ravni.

Najpogostejše »dokazno gradivo« za kulturni in literarni vpliv Arabcev na trubadurje je prav formalno poetološki vidik, in sicer pojav silabične verzifikacije znotraj strogo kvantitativnega sistema klasičnega arabskega pesništva, zlasti pa kitičnih pesemskih oblik v islamski Španiji, ki jih na arabskem Vzhodu ne zasledimo. Prva takšna pesemska oblika je bila *muvaššaba*, o katere nastanku obstajata dve domnevi. Nemški arabist M. Hartmann trdi, da gre za lokalni razvoj na podlagi vzhodnoarabske strofike t. i. *kaside simtīje*, García Gómez pa ugotavlja, da je strofična struktura in shema rim pri *muvaššabi* enaka takšnim španskim ljudskim pesemskim oblikam, kot je, recimo, *villancico*. To domnevo naj bi na eni strani potrjeval silabični ustroj *muvaššabe*, na drugi pa dejstvo, da je njen sklepn del, *bardža*, ki je bil napisan v arabiziranem romanskem dialektu ali romanizirani pogovorni arabščini oziroma največkrat kar mešanici obojega, prvi ohranjeni primer ljudske romanske lirike in potemtakem tudi izvor galijskega, kastiljskega in katalonskega pesništva.¹⁴ Jezik *muvaššabe* je sicer še vedno klasična arabščina. Formalna shema te pesemske oblike pa je takale:

na začetku lahko stoji monorimni distih, sledi kitica z drugačno rimo in na koncu pride odpev (v španski literarni vedi *estribillo*): [AA] bbba (AA), cccaa (AA), dddaa (AA), itd.

Tematsko gledano je *muvaššaha* tipično arabska, saj je docela potopljena v tradicijo arabskega (ljubezenskega) pesništva, vendar kot ironizirajoči kontrapunkt udritski dvorski poeziji, tako da bi lahko govorili celo o andaluzijskem »modernizmu« po vzoru revolucionarnega abasidskega pesnika Abu Nuvasa, ki je eksperimentiral s formalnimi možnostmi pesniškega izraza.

Muvaššabi je zelo podoben *žadžal*, le da ima še bolj ljudski značaj, saj je pisan v pogovorni kordovski arabščini. Po formalni strukturi (kitice, rime) je skoraj enak *muvaššabi*. Od nje se razlikuje po tem, da njegov jezik ubira »nizke« pogovorne registre; navadno ima tudi več kitic, v skladu s tem pa tudi osnovni ton ni več liričen, ampak narativen. Formalna shema je takale: AA bbba (AA), ccca (AA), ddda (AA), itd.

Sprva se je *žadžal* v svoji pikareskni ljudskosti in obscenosti pojavljal samo na tržnicah in v krčmah, saj so ga islamske verske oblasti preganjale. Na višjo kulturno in literarno raven ga je postavil zlasti Ibn Quzman, eden največjih mojstrov *žadžala* in, kot decidirano trdi Gómez, srednjeveške lirike sploh. Njegovo pesništvo s svojo pikareskno in karnevalsko protidvorsko poetiko pa po vsebinski plati ni toliko primerljivo s trubadursko liriko, ampak bolj z evropskim goliardskim pesništvom. No, kot bomo kmalu videli, ni dobro preveč posploševati.

V žarišču: Ibn Quzman in Guilhem IX. Akvitanski

Že zaradi uvodoma razgrnjenega obzorja karnevalskosti srednjeveške literature je povsem upravičen sum, da prvin ljudskega karnevalskega smeha ne bomo našli samo pri vagantski oziroma goliardski, ampak tudi pri trubadurski liriki. Jasno je, da se nekatere antologije trubadurske poezije, ki imajo namen prikazati »moralno čistost« prvega sekularnega koncepta evropske ljubezni,¹⁵ izogibajo takšnih pesmi, vendar je to historično in poetološko neupravičeno. Že prvi trubadur, Guilhem IX. Akvitanski, nam postreže z lascivno pesmijo *Farai un vers, pos mi somelh* (»Naredil bom spev, ker sem zaspan«). Ta pesem seveda spominja na njegovo bolj slovito pesem uganko (*devinalh*) *Farai un vers de dreit nien*, ki je doživela veliko interpretacij od proto-nihilistične do mistične.¹⁶ Njen smisel pa je, milo rečeno, ambivalenten. Prisluhnimo najprej provansalskemu izvorniku in nato še dobesednemu prevodu. Gre za najdaljšo trubadursko pesem, ki si zasluži, da jo navedemo v celoti (Riquer 133–138):

Farai un vers, pos mi somelh,
e-m vauc e m' estauc al solelh.
Donnas i a de mal conselh,
Et sai dir cals:
Cellas c'amor de cavalier tornon a mals.

Donna no fai pechat mortal
Que ama cavalier leal;
Mas s'ama monge o clergal
Non es raizo:
Per dreg la deuri'hom cremar ab un tezo.

En Alvernhe, part Lemozi,
M'en anei totz sols a tapi:
Trobei la moller d'En Guari
E d'En Bernart;
Saluderon mi sinplamentz per san Launart.

La una-m diz en son latin:
"O, Deus vos salv, don pelerin;
Mout mi semblatz de belh aizin,
Mon escient;
Mas trop vezem anar pel mond de folla gent."

Ar auzires qu'ai respondutz;
Anc no li diz ni ba ni butz,
Ni fer ni fust no ai mentagutz,
Mas sol aitan:
"Babariol, babariol, barbarian."

So diz n'Agnes a n'Ermessen:
"Trobat avem que anam queren:
Sor, per amor Deu l'alberguem,
Que ben es mutz,
E ja per lui nostre conselh non er saubutz."

La una-m pres sotz son mantel
Et mes m'en la cambra, el fornel:
Sapchatz qu'a mi fo bon e bel,
E-l foc fo bos,
Et eu calfei me volentiers als gros carbos.

A manjar mi deron capos,
E sapchatz agui mais de dos,
Et no-i ac cog ni cogastros,
Mas sol nos tres;
E-l pans fo blancs e-l vins fo bos e-l pebr'esperes.

Quant aguem begut e manjat,
Eu mi despoillei per lor grat;
Detras m'aporteron lo gat
Mal e felon:
La una-l tira del costat tro al tallon.

Per la coa de mantenen
Tira-l gat, et el escoisen:
Plajas mi feron mais de cen
Aquella vetz
Mas eu no-m mogra ges enquers qi m'ausizetz.

Pos diz N'Agnes a N'Ermessen:
"Mutz es, que ben es conoissen.
Sor, del banh nos apareillem
E del sojorn."
.xli. jorn estei az aquel torn.

Tant las fotei com auziretz:
Cen e quatre vint et ueit vetz,
Q'a pauc no-i rompei mos corretz
E mos arnes;
E no-us pues dir los malaveg tan gran m'en pres.

Monet, tu m'iras al mati,
Mo vers porteras el borsi
Dreg a la molher d'en Guari
E d'en Bernat,
E diguas lor que per m'amor aucizo-l cat.

Naredil bom spev, ker sem zaspan
in grem in stojim v soncu.
So žene, ki imajo zlobne namere,
in povedal vam bom katere:
tiste, ki zlorabijo ljubezen viteza.

Žena smrtnege greha ne stori,
če zvestega viteza ljubi;
a če ljubi meniha ali duhovnika,
ni prav:
po pravici bi morala goreti na grmadi.

V Alvernheju, onkraj Lemozija,
šel sem sam in na skrivaj:
srečal sem ženo gospoda Guarija
in ženo gospoda Bernarta;

pozdravili sta me preprosto pri imenu
svetega Leonarda.

Ena izmed njiju mi je v svojem jeziku rekla:
»O, Bog vas varuj, gospod romar;
zdi se, da ste visokega stanu,
po mojem mnenju;
toda vidiva veliko norcev, ki hodijo po
svetu.«

Poslušajte, kaj sem odgovoril.
Rekel nisem ne »bu« ne »mu«,
niti omenil železa ali lesa,
marveč samo:
»Babariol, babariol,
babarian.«

Nato je gospa Agnes rekla gospe Ermessen:
»Našli sva, kar sva iskali:
sestra, za božjo voljo, gostiva ga,
saj je mutast,
in za najin namen zvedel ne bo nihče
razen njega.«

Ena izmed njiju me vzela je pod plašč
in me peljala v sobo poleg ognjišča:
vedite, da mi je to dobro delo
in ogenj je bil prijeten
in ob močni žerjaviči ogrel sem se
veselo.

Hranili sta me s kopuni
in vedite, da snedel več sem kakor dva,
in tam ni bilo ne kuharja ne pomočnikov,
marveč samo mi trije;
in kruh bil je bel in vino dobro
in popra na pretek.

»Sestra, če ta mož je prevarant
in v najini sredi noče govoriti,
najinega rdečega mačka prinesiva
pri tej priči,
saj brž bo spregovoril, če naju kakor koli
vara.«

Agnes šla je po nadležno stvar
in bila je velika in dolge brke je imela:

in jaz, ko sem zagledal jo med nami,
sem se tako je zbal,
da sem skoraj izgubil čast in
poželenje.

Ko smo popili in pojedli,
sem slekel se, na voljo njima;
za mano mačka sta prinesli,
zlobnega in potuhnjenega:
ena ga potegnila je od boka do
pet.

Na lepem mačka za rep
je potegnila in ta je praskal:
zadali ran so mi več kot sto
takrat,
a se bi ne bil premaknil,
četudi bi me ubili.

Nato je gospa Agnes rekla gospe Ermessen:
»Mutast je, to je povsem očitno:
sestra, pripravi se za kopanje
in za zabavo.«
41 dni sem ostal tako.

Slišali boste, kolikokrat sem ju pofukal:
stoosemindvajsetkrat,
tako da skoraj sem opremo svojo zlomil
in orodje;
in ne morem ti opisati bolečine,
tako zelo sem jo skupil.

Monet, ti boš šel zjutraj,
nesoč moj spev v svoji torbi,
naravnost k ženi gospoda Guarija
in gospoda Bernata
in jima reci, naj iz ljubezni do mene
ubijeta mačka.

Ta pesem izpod peresa »sovražnika vsakršne čistosti in vsakršne svetosti« (Jeanroy II 4) je eden glavnih tekstnih dokazov za t. i. »arabsko hipotezo«. Natančneje rečeno: pomemben je samo sklep 5. kitice, ki naj bi bil v arabščini. Iz navedenega to samo po sebi ni razvidno, saj nam besede pesnika, ki se pretvarja, da je mutec – »Babariol, babariol, barbarian« –, ne povedo ničesar oziroma vsaj ne spominjajo na arabščino; gre pač kratko malo za ironično, onomatopoetično prepričljivo posnemanje nemega člo-

veka. Kljub temu je treba v tem primeru natančneje pogledati, kakšno je tekstno izročilo; s tem mislim na to, ali obstajajo kakšne rokopisne variante, ki so značilne ne samo za trubadurje, pač pa za srednjeveško književnost na splošno. Resnici na ljubo je treba povedati, da se vse izdaje te pesmi zvečine opirajo na avtoriteto Alfreda Jeanroya, ki je prvi kritično uredil in izdal Guilhemove pesmi¹⁷ ter priznal avtentičnost samo enemu izmed virov. Pesem *Farai un vers, pos mi somelh* je sicer ohranjena v štirih različnih pesmaricah in tista različica, ki nas tu zanima, je iz t. i. *pesmarice C* iz Narbonna. Ta pa navaja sklepni del 5. kitice takole (Nykl, *Troubadour* 4) :

Tarrababart,
marrababelio riben,
saramahart.

To branje je zvočno seveda blizu arabščini, in sicer morda njenemu andaluzijskemu dialektu. O tem, kaj natančno pomenijo te skrivnostne vrstice, pa so prelili že nemalo črnila tako provansalisti kot arabisti. Naj predstavim samo najprodonnejše poskuse. Prvega resnega poskusa razvozlanja se je lotil Richard Nykl, eden glavnih poznavalcev tako hispano-arabske kot trubadurske poezije svojega časa. Po njegovem gre tu za posnemanje arabščine s turškimi primesmi, sporne vrstice bere takole (*Troubadour Studies* 4): »Tarā bāb al-‘ard; Tarā warā-l-bāb; marat or marten; biliorum, ben; sār nnhār bard.« In prevaja takole: »Poglej bāb zemlja; poglej za vrata; žena, dve ženi; vem; danes je mrzlo.« Sliši se precej za lase privlečeno.

Nekoliko kasneje je svojo rešitev predlagal francoski arabist Lévi-Provençal, ki so se mu te vrstice razkrile kot čista arabščina (Nav. po Uhl 26):

ante llatī
marra b-Ab Hārit
marra b-Ab Nūr iben
Ṣāram ‘āhart!

Prevod: »Ti si tista, ki se je prvič prostituirala z Abu Haritom, drugič pa z Abu Nur ibn Saramom.«

Obe branji sta precej dvomljivi in negotovi. Nič manj gotovo pa se mi zdi precej novejše branje, ki ga predlaga Patrice Uhl (28):

tarā bāb ‘ar
mara bābilijja, džī’l ven!
ṣāra mā‘ā ḥārr.

Prevod: »Ti gledaš vrata sramote, Žena Babilona [tj. čarovnica], pridi, pridi [*ven*, špansko]! Z njo postaja vroče.«

Avtor poudarja, da je hermenevtični ključ za tako branje muslimanska legenda o padlih angelih Harutu in Marutu, ki sta povezana z najhujšimi grehi v islamu. Tako naj bi sintagma *mara harra* (»vroča/goreča ženska«) evocirala oziroma kar kriptogramatsko pomenila imeni teh angelov. Tako se domnevno arabski verz v Guilhemovi pesmi razkrije kot glavno hermenevtično vodilo za njegovo interpretacijo. Šlo naj bi namreč za upesnjevanje treh glavnih grehov: čarovništva, nečistovanja in umora.

Na čarovništvo povsem eksplicitno napotuje sintagma »babilonska žena«, saj je Babilon v srednjeveških predstavah pogosto povezan z magijo in čarovništvom. Poleg tega na čarovništvo namiguje tudi »rdeč maček«, saj vemo, da je maček – spomnimo se vsaj na Fausta – simbol zla, celo hudiča samega. Tako naj bi lastnici izvrševali nič manj kot »*Opus Diabolicum*« (29). Čarovništvo pa je vselej povezano s pohoto, z nenasitnim poželenjem, ki je, spet po srednjeveških predstavah, eminentno ženski fenomen. »Mutasti romar« je pred to zlobno pohoto povsem nemočen, čeprav je po drugi strani – in tega ne smemo pozabiti – on tisti, ki s svojo zvižčnostjo doseže ta zanj tako ambivalentni položaj. Najbolj lascivna verza v pesmi – *Tant las fotei com auzirretz: / Cen e quatre vint et ueit vetz* – sta dovolj zgovorna,¹⁸ le da bolečine kot posledica znatno relativizirajo užitek in pretvarjajočega se mutca delajo vprašljivega kot zmagovalca. V zvezi s tem Uhl pomenljivo opozarja, da je trubadurska ljubezen kot taka že na samem začetku trubadurskega pesništva postavljena pod vprašaj: ali »ljubezen v troje« kot ironični prikaz *fin' amors* – reči smemo ironični *par excellence* – ravno v temelju ne spodkopava vzvišene etičnosti trubadurske ljubezni? Povrhu je bila takšna »triolična scena« v okviru takratne krščanske etike in institucije zakona prešuštvo, četudi ni prišlo do dejanske spolne združitve med poročeno gospo in trubadurjem. Prešuštvo pa je, kot vemo, smrtni greh, ki terja izobčenje.

In tako nismo daleč do umora. Avtor se ponovno sklicuje na rdečega mačka, ki predstavlja to, kar pri trubadurjih poznamo kot *enajos* oziroma *gardador*, tj. ljubosumnega opazovalca (voajerja?), ki si prizadeva razdreti ali vsaj očrniti ljubezensko zvezo:

N^e Agnes in N^e Ermessen sta torej sami s popotnikom (nikogar ni, niti *cognastra*, kuharja), razen seveda krutega rdečega mačka, ki v odsotnosti mož ljubosumno bdi nad njuno krepostjo. Kodeks ljubezni je viteškega ljubimca (čeprav travestiran, pripovedovalec ostaja *chevaler*) dejansko pooblaščen, da brez kesanja ubije to hibridno in zlobno bitje [prešuštnico, op. A. Š.]. Zato Božje kazni ni bilo, kajti če je bila zlorabljena zakonska morala, je bila v imenu morale – morale *fin' amors* – vendarle razglašena obsodba na smrt (31).

Tu smo priča svojevrstnemu literarnozgodovinskemu paradoksu: pravkar navedena pesem prvega trubadurja je eminentno *proti-trubadurska*. Vsekakor je zmagovalec v pesmi pesnik sam, saj se s tem, ko se dela mutastega romarja (meniha?), »dokaže« smrtno grešnost obeh dam, ki bi zato »po pravici morali goreti na grmadi«, toda hkrati je v svoji dvojni igri on v resnici vitez in zato ne bosta obsojeni. Čeprav pesem kritizira in s tem tudi spodkopava protislovja fevdalnega krščanstva, je splošna pesnikova predpostavka vendarle vera v realnost grešnosti, ki seveda posredno afirmira krščansko moralo. Podobno je, kot bomo videli, tudi pri Ibn Quzamanu.

Arabski vpliv na Guilhemovo poetiko je mogoče videti tudi v sami formi. To je obširno raziskoval španski literarni zgodovinar Ramón Menéndez Pidal v pomembnem delu *Poesía árabe y poesía europea* iz leta 1941 – glavna podobnost, ki jo je mogoče interpretirati kot vpliv, je po njegovem seveda t. i. »zadžaleskna« kitica (AAAB), ki je enaka tipični okcitski kitici (*cobla*), kakršno je uvedel prvi trubadur Guilhem IX. Akvitanski¹⁹ –, čeprav prav v zvezi s to pesmijo ugotavlja, da je zlasti njena vsebina oziroma téma tista, ki je »arabska« (Menéndez Pidal, »La primitiva lirica europea« 334): »5. pesem Guilhema »Farai un vers pos mi sonelh« ima docela zadžaleskno témo; ta je veliko bolj zadžaleskna kot njena kitica, ki je zelo razvita, aaabxb ccddyd itd., in izgublja sozvočje obrata [*vuelta*] (ohranja jo Ibn Quzman 138, aaabxb, cccbxb); toda téma, ki jo razvija Guilhem, je povsem zadžaleskna.«

Zdaj nam ne preostane drugega, kot da pozornost usmerimo k enemu največjih mojstrov *zadžala*, h »kralju andaluzijskih *zadžalov*« (Gomez 40), tj. Ibn Quzmanu.

Zadžal se je kot strofična pesniška oblika v »vulgarni« (ljudski) arabščini na španskih tleh pojavil v 11. stoletju, se pravi dve stoletji kasneje kot druga temeljna ljudska pesniška oblika, *muvaššaha*. Kmalu je postal zelo razširjen in priljubljen, vrh pa je nedvomno dosegel s pesništvom Ibn Quzmana, ki je razvil nekatere njegove pesniške možnosti. Quzman je namreč njegovo strogo lirično uglašenost razvezal v subtilno narativno tehniko, v dinamično, včasih celo diskontinuirano prvoosebno pesniško pripovedovanje o zgodah in nezgodah iz različnih etap »pesnikovega« življenja. Vse to se godi v jeziku, ki strogo prelamlja s konvencijo klasične arabske poezije, kakršno je predstavljala *kasida*, saj je Quzmanov jezik mešanica andaluzijskega dialekta arabščine in takratnega ljudskega romanskega (kastiljskega) govora. Po vsebinski plati pa je Quzman naslednik Abu Nuvasa, saj na inovativen način, s prepletanjem burleske in ironije, opeva glavni bakhični témi: vino in ljubezen. Zaradi vsestranske inovativnosti in izvirnosti se Emilio García Gómez ni obotavljal reči, da je Ibn Quzman eden največjih arabskih andaluzijskih pesnikov.²⁰

Quzmanov opus obsega zbirko stotih *ẓadẓalov*, prisluhnili pa bomo ti-stemu, ki je kratko malo označen s številko 90. Ta je tako po formalni kot po vsebinski plati najbolj primerljiv s pesmijo njegovega provansalskega sodobnika »Naredil bom spev, ker sem zaspan«. Zaradi izjemne zvočnosti in jezikovne heterogenosti Quzmanovega jezika navajam prvih osem kitic tudi v izvirniku (Monroe in Pettigrew 140–141):²¹

*nufni 'umri fa l-bankarab va-l-mudẓun
ja bajadi hali' badajt an nukun*

innama 'an nutub ana fa-muhal
wa-baqa'i bi-la šurajbah dalal
BINU BINU wa-da'ni mimma juḡal
inna tar kal-hala'ah 'indi dżunun

hadimi hurrah mali la-l-'ahbas
an-nahar alladi na'attal al-kas
va-'in usqit bi-'allal av hammas
iš radajt illa halqi la-l-DŽARRUN

AJJA 'altam bi-na bi-da l-aḡdah
sakra sakrah aj ma'na fi-na sihah
va-mata ma 'aradtum al-istibah
anbahuni min avval al-FALAQUN

hudu mali va-baddaduh fa l-šarab
va-tijabi fa-fassalu la-l-qihab
va-hlafu li bi-'anna raji savab
lam nukun qat fi da l-'amal magbun

va-'ida muttu madhabi fa l-dafan
anni narqud fi karma bajna l-džifan
va-tudummu l-varaq 'alajja kafan
va-fi rasi 'imama min zardžun

va-juḡim sahi sav tam kulli vadud
va-dkuruni 'alajh qijam va-qu'ud
va-l-'inab kulli man akal 'unqud
fa-jagarras fi qabri al-'ardžun

sirra-k al-'ali ba-l-kabir nasqih
hud qati'a-k va-rfa' la-favḡ va-mhih
va-ni'am sirri ma tafaddalta bih
kulli ma tahkum at 'alajja jukun

Uničujem svoje življenje v razuzdanosti in pohujšanju.
Kakšna radost! Začenjam biti pravi pokvarjenec!

Zame bi bilo kesanje zares nesmiselno
in moj obstanek brez kapljice pijače napaka.
VINO! VINO! Ne zmeni se za to, kaj govorijo drugi,
opustiti izprijenost bi bilo po mojem noro.
Moj suženj bo svoboden, moj denar zapravljen
na dan, ko bom odložil čašo.
In če mi glaž ponudijo ali kupo,
sem zadovoljen samo, ko mi je grlo pri BOKALU.

HEJ, trčimo s kozarci za zdravico!
Pijanost! Pijanost! Kaj nam bo treznost?
In vsakokrat, ko zaželiš si jutranji požirek,
me zbudi ob zgodnji luči zarje.

Vzemi moj denar in ga zapravi za pijačo,
vzemi mojo obleko in razdeli jo med kurbe
in mi zagotovi, da stališče moje pravo je.
Nikoli nisem se uštel pri tem početju.

In ko umrem, bo takšen moj pokop,
da ležal bom pod trto v vinogradu
in polagali boste čezme trtne liste kot mrtvaški prt,
in na moji glavi naj bo turban iz trtnih vitic.

In tam vse moje tovariše naj zbere Zlodej
in priporočite Njemu me v vsakem času.
in kdor bo jedel grozdje,
naj na moj grob pecelj posadi!

Izlil velik dar veselja Ti bom iz kupe.
Vzemi svojo čašo, dvigni jo visoko in izprazni!
Kako prijeten je ta dar veselja, s katerim si nas obdaril!
Kar koli zapoveš, bom storil!

V tem uvodnem hvalisanju, ki je nekakšen pledoaje za tisto, kar je v islamu vedno veljalo za najhujše prestopke oziroma »grehe«, tj. pitje vina, prostitucija in »satanizem«/čarovništvo, se Ibn Quzman pokaže za pravega dediča Nuvasove poetike. Ta je v svoji poeziji razvijal koncept čutne ljubezeni umajadske dobe, ki je pri njem postala še bolj grobo senzualna in obscena (*mudžun*) ter zato tudi družbeno subverzivna, kar se kaže zlasti v upesnjevanju homoseksualnih (pederastičnih) motivov (*gulamijja*), po drugi strani pa se je navezoval na vinsko poezijo (*hamrijja*) umajadskega dvorskega pesnika Valid ibn Jazida.²² Bil je genialen pesnik, ki se je s

svojo karnevalsko taktiko vztrajno bojeval tako proti frustrirajočemu tradicionalizmu beduinskega življenja kot tudi zoper religiozni dogmatizem in rigorizem šerjatskega prava. Zato »si nadeva masko klovna in spreminja pijanost, ki osvobaja telesa izpod nadzora logike in izročil, v simbol totalne osvoboditve. Ta simbol je velikanski topilnik metamorfoz. Vino ni vino, je simbol in indikator, moč, ki preoblikuje, uničuje, gradi, zavrača in potrjuje. Je starodavni stvaritelj, na katerega se vse nanaša, vendar se sam ne nanaša na nič. Je začetek življenja in večno vračanje in, vmes med njima, življenje v enem od svojih največjih smislih: ljubezen« (Adonis 60).²³ Ker Nuvasova poezija razen mnogoboštva slavi vse glavne pregrehe islama, ni nič čudnega, da neka islamska legenda njegovo poezijo povezuje z navdihom Iblisa, največjega izmed padlih angelov, Satana, ki se večkrat pojavi v Koranu.²⁴ Čeprav je treba opozoriti, da je Abu Nuvas, ki je med drugim tudi eden glavnih junakov *Tisoč in ene noči*, znotraj večine islamskih krogov zelo pozitivno sprejet.

Uvodne Quzmanove kitice so torej zgleden primer presaditve nuvasovskega karnevalsko parodičnega kulta vina in satanizma na andaluzijska tla.

Vrnimo se k našemu *žadžalu*. Dogajanje se potem preseli v bordel, kjer pesnik in njegov tovariš nameravata storiti tole:

»Pridi, pri Bogu, ukreniva kaj,
najdiva si pizdo!« Rekel je: »Pizda je umazana!«
»Ali ni boljša kot drek?
Ni ti treba plačat, preden ne končaš.«

Ta pogovor je zelo simptomatičen, saj gre za razliko med glavnima spolnima praksama v islamski Španiji. Ti praksi sta nazorno prikazani z vulgarizmi (ki so v dialektu oziroma – v našem primeru – v »poulični govoric« še toliko bolj vulgarni). Gre za vprašanje, katera »odprtina« (nemara bi lahko tu točneje govorili o »kulturnih luknjah«) je bolj čista: za heteroseksualca seveda vagina, za homoseksualca oziroma pederasta – pederastija je bila takrat v arabskem svetu zelo razširjena²⁵ – pa anus.

Ko možakarja kramljata, se prikaže ženska z diademom na glavi, kar pomeni, da ni zakrita po islamskem predpisu in ima spuščene lase. Po videzu sodeč je berberka in še, kakor je razbrati iz njenih besed, poročena. Ni ravno najlepša, pa tudi ne najgrša, kar izraža duhovita pripomba v deveti kitici: »Ni ravno košara artičok, močnik pa tudi ne.« Pesnik – oziroma, konvenciji na ljubo, lirski jaz – jo hudomušno nagovori in povabi svojega kamerada, naj se prvi pozabava z njo; ker ta odkloni, si pesnik ne pusti dvakrat reči. Sledi opis pesnikovega spolnega občevanja z berbersko »poročeno prostitutko«, ki po svoji erotični lascivnosti in komični frivolnosti

daleč prekaša Guilhemove »vragolije« in mu bržkone ni para v vsej takratni evropski poeziji:

Komaj zagledal sem noge
in dvoje teh lepih, nežnih oči,
že je dvignil moj tič v hlačah pravi šotor
in vzdignil v mojih gatah cel paviljon.

Ko sem zagledal jo v postelji,
se pišče hotelo je skriti v gnezdu,
kam pa naj bi šlo ob taki pički?
Jaz sem mož, o katerem pravijo: »Kakšna nespodobnost!«

Nato sem, pri Bogu, pričel z delom:
ven je šlo in noter,
ko sem porival sladko, sladko ko med,
dokler se duša ni mi olajšala med njenimi nogami, vsa vroča.

Navedene kitice komaj potrebujejo komentar. Morda samo ena kulturološka opomba. Jasno je, da je vulva prostitutke »kosmata« ali, če hočete, neobrita. V islamskem svetu so si namreč poročene častivredne žene depilirale svoje intimne dele, verjetno zaradi higienskih razlogov, medtem ko si jih prostitutke niso, saj je »kosmatost« bržkone veljala za erotično bolj stimulatívno. V krščanski Evropi je bila tovrstna praksa ravno nasprotna: depilirale so se samo prostitutke.²⁶ Tako v neki erotični pesmici iz španskega »zlatega veka« beremo (*Poesía erótica* 270):

Eras puta aprobada
del tiempo viejo:
si quieres que te hode
rapa el pandero.²⁷

Naslednji dan pa za našega junaka nastopijo težave. Navsezgodaj ga vržejo iz bordela, najbrž zato, ker ni hotel plačati za spolne usluge prostitutke, in ljudje na cesti ga začnejo preklinjati, tepsti in obmetavati z gnilim sadjem. Zavestno nemoralno dejanje mora biti pač kaznovano, tak se zdi navsezadnje nauk zgodbe. Kakor koli že, pesem se konča s pesnikovim hvalospevom mecenu in zaščitniku ter mu želi večno blaženost.

Najbrž se sprašujemo, kakšen je smisel tega provokativnega, malone genitalocentričnega *žadžala*. Vsekakor so vrata odprta več interpretacijam. Lahko verjamemo, da gre za navadno provokacijo, za triumf obscene-ga kot takega in nič drugega, vendar se mi zdi, da je – tu se opiram na Monroejevo interpretacijo²⁸ – pomembno poznavanje širšega konteksta. Pesem nima samo religioznega podtona, se pravi, da nam ne sporoča samo

tega, da mora biti vsak moralni prestopok v okviru ortodoksne sunitske doktrine kaznovan, temveč ima tudi izrazito subverziven politični naboj. V času, ko so živeli Ibn Quzman in drugi veliki arabski pesniki, je oblast imela v rokah almoravidska dinastija, ki je bila nomadsko-berberskega porekla in se ni dosti menila za kulturo in umetnost (vladala je od 1056 do 1147).²⁹ S tem ko pesnik občuje z berbersko prostitutko, torej stori simbolno dejanje, ki onečaščuje tako berberske moške kot ženske: berberski moški – torej vladujoči stan – so mehkužni zvodniki svojih žen, berberske ženske (zlasti poročene) pa same vlačuge. Kljub kritiki mora biti pesnik za svoj antiberberski predsodek kaznovan: »Zato je »Zadžal 90« primerljiv s celotno kategorijo srednjeveških lirskih pesmi, v katerih protagonist, ki pripoveduje o svojih nezdodah v prvi osebi, izraža svojo namero, da bi storil prešuštvo, in nam hkrati pove, da se mu je dejanje bodisi ponesrečilo ali pa je bil zaradi njega kaznovan« (Monroe in Pettigrew 150). Isto velja tudi za prej navedeno Guilhemovo pesem. Zglede za takšno vrsto pesništva bi našli po vsem srednjeveškem pesništvu, ne samo v pesništvu mediteranskih, ampak tudi bolj severnih dežel, kot sta na primer Anglija in zlasti Wales, od koder prihaja velik pesnik Dafydd ap Gwilym (14. stoletje), ki je v svojih pesmih v keltskem valižanskem jeziku z izrednim artizmom in tipično karnevalskim erotizmom primerljiv s Chaucerjem na eni strani in Boccacciom na drugi.

Najbrž ni treba posebej poudariti, da je prikaz obscenih vsebin pod obnebjem srednjeveškega krščanstva in islama docela drugačen od sodobnega, modernega sekulariziranega erotizma. Moralni nauk ostaja kljub užitku v prikazovanju vulgarnih in lascivnih podob nespremenjen: smrtni greh mora biti kaznovan in prav je tako, sicer grozi možnost pogubljenja. Srednjeveški človek, tako krščanski kot muslimanski, je povsem potopljen v te predstave. Na to ne smemo pozabiti pri branju teh tekstov.

Nemogočnost primerjave: dve pesmi, dva svetova?

Primerjava, ki je dejansko bolj sopostavitev dveh tekstov, kaže, da gre za pesmi, ki pripadata različnima političnima in kulturnima svetovoma. Zato je vsako primerjanje motivno-tematskih drobcev ali širših idejno-vsebinskih plasti nemogoče, saj sta njuna referencialna okvira v temelju različna. V prvem primeru gre za okcitansko liriko, katere kontekst je glede na to, da imamo opraviti z nastajajočo romansko književnostjo, vselej fevdalni krščanski Zahod z nekaterimi folklornimi in učenimi latinskimi reminiscencami. V drugem primeru pa gre za religiozno-politični okvir islama in urbane arabske kulture v Andaluziji. Temeljna referenca katerega

koli arabskega pesnika, posredno ali neposredno, so vselej Koran in hadit (ustno izročilo o dejanjih in besedah preroka Mohameda) na eni strani ter bogato pesniško izročilo od predislamskega pesništva naprej na drugi. Kljub temu sta si temeljna namera in tudi vzdušje obeh pesmi zelo podobna, saj izhajata iz karnevalske logike srednjeveške parodije. To pa pomeni, da je primerljivost besedil mogoča le na podlagi globlje makrostrukture karnevalskega ljudskega smeha.

Lirika obscenega kot modus karnevalskega parodičnega pesništva torej združuje arabsko in trubadursko pesništvo – čeprav resda na literarni margini parodije – onkraj analize literarnih vplivov, saj je bila karnevalizacija z vsemi svojimi premenami razširjena tako v Evropi kot na Bližnjem Vzhodu (če se omejimo na literaturo »zahodne« poloble, kar je vsekakor problematično). To pa je, grobo gledano, povezano s temeljnim teocentričnim ustrojem »zahodnega« sveta v dobi, ki ji v skladu z zahodnjaško miselnostjo pravimo »srednji vek«. Po Bahtinu vemo, da karnevalski smeh s svojo neuničljivo parodično močjo degardira vse, kar v srednjem veku velja za resno, visoko, duhovno in sveto, ter s tem vzpostavlja nov, drugačen svet:

Vse oblike protokola in rituala so se ostro razločevale od resnih in uradnih cerkvenih, fevdalnih in političnih oblik kulta in ceremonialov. Ponujale so popolnoma drugačen, neuraden, zunajcerkven in zunajpolitičen aspekt sveta, človeka in človeških odnosov: gradile so drug svet in drugo življenje zunaj uradništva, svet, v katerem so bili bolj ali manj udeleženi vsi srednjeveški ljudje (Bahtin 5–6).

Kljub izjemno lucidnim in prepričljivim Bahtinovim dognanjem je treba takšno dihotomijo nekoliko razkleniti, saj ne gre za nekak manihejski dualizem med konkretnim, materialnim karnevalskim svetom ljudstva in abstraktno religijo fevdalcev in duhovščine. Tudi sfera cerkvene duhovnosti je bila v srednjem veku izrazito večplastna in je zlasti v mističnih tokovih razvijala tudi razsežnost telesa. Po mojem mnenju gre prej za spopad dveh v temelju sicer različnih svetov, ki pa sta oba vključena v dialektični proces. V karnevalskem svetu so se znašle zlasti ljudske množice, ki navadno niso imele dostopa do mističnih oblik duhovnosti in so se zato predajale ritualno-karnevalskih oblikam družbenega življenja. Te so bile v smislu ljudske religije v temelju katarzične, česar jim visoke oblike duhovnosti etabrirane religije niso ponujale, vsaj ne na eksistencialni ravni. Zato je totaliteta, ki jo vzpostavlja karnevalski smeh, vedno ambivalentna v odnosu do totalitete, ki jo vzpostavlja fevdalno-cerkvena sfera. Po eni strani jo od znotraj spodjeda, je torej subverzivna, saj je celovitost visokega, resnega in abstraktnega teocentričnega sveta mogoče detronizirati samo z drugo celovitostjo, tj. s karnevalom, ljudskim ritualizmom, ki je dedič arhaične ritualne eksistence.

Po drugi strani pa totaliteta karnevala šele omogoča vstop v resno in visoko cerkveno sfero, se pravi, da s svojo nadomestno katarzično funkcijo deluje kot iniciacija v svet etablirane religije. To je zelo lepo razvidno iz prej primerjanih pesmi, v katerih parodija rabi za afirmacijo temeljne izkušnje grešnosti, ki jo kodificira etablirana religija, bodisi krščanska ali muslimanska. Karnevalska literatura in njeni derivati so potemtakem v polnokrvnem smislu mogoči samo tam, kjer že imamo neko totalno stanje. V modernem »odčaranem« svetu je karneval pač neizogibno degradiran v golo satiro, ki je v svoji kategorični negativiteti okleščena vsakršne ambivalentnosti in zato nikdar ne more konstituirati totalne zavesti.

Ne da bi se nadrobneje spuščali v duhovnozgodovinske vzroke in predpostavke teocentričnega svetovnega ustroja, lahko hitro uvidimo, da gre v našem primeru za neko določeno teocentričnost, namreč za središčnost Boga in Božjega monoteističnih oziroma t. i. Abrahamovih religij, se pravi judovstva, krščanstva in islama, ki imajo – to je treba poudariti – skupen *semitski* izvor. In tu je moj predlog (če ne kar teza), zakaj je med arabsko in evropsko srednjeveško literaturo na splošno videti podobnosti onkraj (ne)merljivosti literarnih vplivov, tole: ravno zato, ker sta si krščanstvo in islam kot globalna religijska, kulturna in družbeno-politična civilizacijska kon-teksta – kljub vsem dogmatskim, zgodovinskim, kulturnim in drugim razlikam – v temelju *soizvorna*. Njuni zgodovinski usodi si v dobi, ki smo jo poimenovali »srednji vek«, nista bili samo »strukturno« podobni, temveč sta se tudi do nerazločljivosti prepletali med sabo. Prav to prepletanje je po mojem mnenju kulturotvorno v najodličnejšem pomenu te besede. Tako arabska kot trubadurska lirika – oziroma kar arabska in »evropska« književnost na splošno – sta potemtakem skupno dobro, še več, nepresahljiv vir naše moderne »zahodnjaške« kulture. Ali ne bi bilo celo pravičnejše reči: naše »vzhodno-zahodne« kulture?

OPOMBE

¹ Nyklova teza o izvoru trubadurskega pesništva je za marsikoga pretirana in kot taka nesprijemljiva. Nykl decidirano pravi takole: »Če primerjamo Guilhemove, Marcabrujeve in Rudelove pesniške oblike z oblikami, ki so bile žive v takratni muslimanski Španiji, pa tudi s tistim na Vzhodu, bomo nedvomno našli upoštevanja vredne analogije, ki jih lahko razložimo samo z imitacijo ali adaptacijo, ne pa z neodvisno invencijo« (*Hispano-Arabica* 379).

² Vplivni provansalist Adolf Jeanroy o tej težavi pravi takole: »Ker je arabska knjiga za nas provansaliste zapečatená, je na naših kolegih arabistih, da nam priskočijo na pomoč« (75).

³ Več o tem Menéndez Pidal 34–36.

⁴ Brockelmann se opira predvsem na delo J. Eckerja, *Arabischer, provenzalischer und deutscher Minnesang, eine motingschichtliche Untersuchung*, Bern–Leipzig 1934.

⁵ Več o tem Pintarič, »Trubadurji, *fin' amor*« 1–14; isti, »Arabci in trubadurji« 58–61 in isti, *Trubadurji* 27–40.

⁶ Prim. Dronke. Avtor sam svari pred različnimi determinističnimi razlagami, ki skušajo fenomen trubadurske lirike pojasniti zgolj prek takšnih ali drugačnih vplivov, na primer prek arabskih ali latinskih oziroma prek tistih v ljudskih romanskih jezikih.

⁷ Prim. Dronke 58 isl.

⁸ Tudi P. Dronke precizira svoja dognanja: »Ali lahko resnično izpeljemo koncept ljubezni, ozadje idej pesništva *amour courtois*, iz filozofov? Včasih nedvomno lahko: povezave med pesniki *dolce stil nuovo* in filozofi so zdaj dobro znane; Cavalcanti sam je bil poznan Boccacciu kot »un de' migliori loici che avesse il mondo, ed ottimo filosofo naturale; Dantejev odnos do Sigerja iz Brabantja je zelo dobro pojasnjen. Kakor koli že, mnogi zgodnji pesniki, pesniki dvanajstega stoletja, ne kažejo nobenih sledov filozofskega pojma, ne ukvarjajo se s konceptom, ampak s podobo svoje ljubljene« (86–87).

⁹ O tej problematiki prim. Pintarič, »Arabci in trubadurji« 61–66, isti, *Trubadurji* 55–60 in diplomsko delo Monike Jerič.

¹⁰ Prim. Abu-Haidar 171–257.

¹¹ Prim. Abu-Haidar 172 isl.

¹² Za pesniški prevod glej *Ljubezzen* 21. Žal v sicer odličnem, pesniško kongenialnem prevodu Borisa A. Novaka ni ohranjena zelo pomenljiva besedica »glog«.

¹³ Prim. *Oxford Dictionary* 412.

¹⁴ Pregledno o tem García Gómez 113–144 in Monroe, »Zajak« 399–419.

¹⁵ To je teza Denisa de Rougemonta v njegovi znameniti knjigi *Ljubezzen in Zahod*.

¹⁶ Za izvirnik in slovensko prepesnitev glej *Ljubezzen* 8–11.

¹⁷ Prim. A. Jeanroy, *Les chansons de Guillaume IX, duc d' Aquitaine (1071-1127)*, 2. popr. izd., Pariz 1927.

¹⁸ Opozarjam, da je vulgarna besedica »fukati« v prevodu povsem ekvivalentna provenzalski besedi *foter*. Ta beseda tako kot francoski vulgarizem *foutre* (ki ga je rad uporabljal tudi Shakespeare) izhaja iz latinskega *future*, ki v antiki ni bil vulgarni izraz za spolno občevanje. V našem primeru gre za starejšo slovensko besedo, ki je v novejšem času interfirirala z zdaj že globalnim angleškim vulgarizmom *to fuck*. Po Francetu Bezlaju je »fukati« splošno-slovenska onomatopoeja (prim. F. Bezlaj, *Etimološki slovar slovenskega jezika*, 1. knjiga A-J, Ljubljana 1977, str. 132–133), Marko Snoj pa ugotavlja, da gre za tvorbo, ki ima za osnovo onomatopoeični glas »fu«, ki posnema sopihanje in se tvori po analogiji z »mu«, »mukati« (prim. M. Snoj, *Etimološki slovar slovenskega jezika*, 2. pregl. in dopolj. izd., Ljubljana 2003, str. 162).

¹⁹ Pri nas se je na njegove študije navezal B. A. Novak; prim. *Oblika* 184–186; »Trubadurški« 26–27; »Ni ljubezni« 190 isl.

²⁰ Prim. *El major* 19 isl.

²¹ Pesem navajam po kritični izdaji, ki jo najdemo v Monroe in Pettigrew 140–141. Pri transliteraciji nisem upošteval razlike med navadnimi in emfatičnimi variantami posameznih črk; mednarodno ustaljena *y* in *w* sta prirejena slovenski ortografiji kot »j« in »v«. Razen tega zaradi poudarka silabične verzifikacije pri transliteraciji nista označeni kračina in dolžina posameznih vokalov.

²² Prim. Brockelmann 74–76.

²³ Adonis – psevdonim sodobnega arabskega pesnika in literarnega teoretika Alija Ahmeda Saida – pravi, da je Abu Nuvas nekakšen arabski Baudelaire (Adonis 81). Razen tega odkrito priznava, da mu je branje francoskih simbolistov in drugih evropskih modernih pesnikov pomagalo odkriti veliko starejšo »modernost« lastnega izročila: »Branje Baudelaira je spremenilo moje razumevanje Abu Nuvasa in mi razkrilo njegovo posebno pesniško kvaliteto in modernost, Mallarméjevo delo pa mi je razložilo skrivnosti Abu Tam-

mamovega pesniškega jezika ter njegove moderne razsežnosti. Branje Rimbauda, Nervalja in Bretona me je vodilo k odkritju pesništva mističnih avtorjev v vsej njegovi edinstvenosti in sijaju« (prav tam).

²⁴ Prim. Schoeler 43–62. Avtor izrecno poudarja, da pri Abu Nuvasu ne moremo govoriti o satanizmu, temveč o klovnovstvu, ki protestira proti moralnemu in socialnemu rigorizmu islama.

²⁵ Prim poučen zbornik Wrighta in Rowsona. J. W. Wright opozarja (7), da je treba v islamskih tekstih strogo razločevati med homoerotično lepoto in homoseksualnimi aktivnostmi. Tako bomo tudi razumeli homoerotične motive v sufijskem pesništvu. Že v Koranu je rečeno, da bodo v *džanatu* (islamskemu paradizu) vino stregli mladi dečki (t. i. *saqijj*) z lepimi očmi. V nekem *haditu* pa se Alahova lepota izrecno primerja z dečkovo. Gre za specifikum arabske kulturne in religiozne imaginacije, ki se je ne da zvesti na pederastijo, za katero po šerjatskem pravu grozi smrtna kazen. Kljub temu je bila ta precej razširjena, morda prav zaradi tega, ker penetracija dečka ni tako žalila muslimanske časti kot penetracija device.

²⁶ Več o tem Monroe in Pettigrew 148 isl. Avtorja celo trdita, da je pesem po svoji strukturi genitalo-centrična.

²⁷ »Bila si izkušena kurba / starega časa: / če hočeš, da te pofukam, / si obrj tamburin [tj. vulvo, op. A. Š.]«. Po drugi strani tudi pri Arabcih že od predislamskih časov naprej redno srečujemo izrazito lascivne, malone pornografske pesmice. Neki arhaičen *radžaz* se v tipični »puščavski« erotiki glasi takole: »Jaz sem mešanec 'Antara, / vsak moški štiti svojo vulvo, / njeno črno in njeno rdeče, / in njene kocine, ki štrlijo ven kakor kamelje ustnice« (nav. po Frolov 158).

²⁸ Monroe in Pettigrew 150.

²⁹ »Ibn Quzmanovo uporništvu je tesno povezano s prisotnostjo Almoravidov v njegovi domovini. [...] Zdi se, da ima vse njegovo pesništvo didaktično pomembnost, ki se izraža na dveh kritičnih ravneh: kot etnokulturni trk med severnoafriškimi Berberi in andaluzijskimi Arabci ter kot družbeno neskladje med nomadskimi vrednotami prišlekov in urbanimi, multikulturnimi vrednotami andaluzijskih mest« (Buturovic 293–294).

LITERATURA

- Abu-Haidar, J. A. *Hispano-Arabic Literature and the Early Provençal Lyric*. Richmond: Curzon Press, 2001.
- Adonis, *An Introduction to Arab Poetics*. Kairo: The American University in Cairo Press, 1992.
- Appel, Carl. *Provenzalische Chrestomathie: mit Abriss der Formenlehre und Glossar*. Leipzig: G. R. Reisland, 1920.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Brockelmann, Carl. *Geschichte der arabischen Literatur. Supplement I*. Leiden: E. J. Brill, reprint 1996.
- Buturovic, Amila. »Ibn Quzmān«. *The Literature of Al-Andalus*. Ur. María R. Menocal idr. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 292–305.
- Dronke, Peter. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, zv. I: *Problems and Interpretations*. Oxford: Clarendon Press, 1965.
- El mejor Ben Quzmān en 40 zéjeles*. Prev. Emilio García Gómez. Madrid: Alianza, 1981.
- Frolov, Dmitry. *Classical Arabic Verse: History and Theory of 'Arid*, Leiden–Boston–Köln: E. J. Brill, 2000. (Studies in Arabic Literature 21).

- García Gómez, Emilio. »La poésie lyrique hispano-arabe et l'apparition de la lyrique romane«. *Arabica* (1958). 113–144.
- García Gómez, Emilio. *Poemas arabigoandaluces*. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- Jeanroy, Alfred. *La poésie lyrique des troubadours*. 2. zv. Toulouse: Privat, 1934.
- Jerič, Monika. *Zapisi neke ljubezni: fin'aman a suffi, soufi survit*. Diplomska naloga (A). Mentor: Boris A. Novak. Ljubljana 2007.
- Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)*. Izd. Adolf Jeanroy. Pariz: Champion, 1927 (Les classiques français du moyen âge 9).
- Lane, Edward William. *Arabic-English Lexicon*. 8 delov. Beirut: Librairie du Liban, 1968.
- Les Troubadours II: Le trésor poétique de l'Occitanie*. Izd. in prev. R. Nelli in R. Lavaud. Pariz: Desclée deBrouwer, 1965.
- Ljubezen iz Daljave: provansalska trubadurska lirika*. Prev. in koment. Boris A. Novak. Ljubljana, Mladinska knjiga, 2003.
- Los trovadores: historia literaria y textos*, 1. zv. Prev. in koment. Martin de Riquer. Strprovans-šp. izd. Barcelona: Planeta, 1975.
- Marrou, Henri-Irénée. *Les Troubadours*. Pariz: Editions du Seuil, 1993.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea: con otros estudios de literatura medieval*. Madrid: Espasa-Calpe, 1941.
- Menéndez Pidal, Ramón. »La primitiva lírica europea. Estado actual del problema«. *Revista de Filología Española*, št. 43, zv. 3–4 (1960). 279–354.
- Menocal, Maria Rosa. »Close Encounters in Medieval Provence: Spain's Role in the Birth of Troubadour Poetry«. *Hispanic Review*, zv. 49, št. 1. Williams Memorial Issue (1981). 46–64.
- Monroe, James T. *Hispano-Arabic Poetry: A Student Anthology*. Berkley–Los Angeles–London: University of California Press, 1974.
- Monroe, James T. »Zajal and Muwashshaha: Hispano-Arabic Poetry and the Romance Tradition«. *The Legacy of Muslim Spain*. Ur. S. Khadra Jayyusi. Leiden–New York, E. J. Brill, 1992. 399–419.
- Monroe, James T. »The Striptease That Was Blamed on Abū Bakr's Naughty Son: Was Father Being Shamed, or Was the Poet Having Fun? (Ibn Quzmān's Zajal No. 133)«. *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*. Ur. J. W. Wright in E. K. Rowson. New York, Columbia University Press, 1997.
- Monroe, James T. in Pettigrew, Mark F.: »The Decline of Coutly Patronage and the Appearance of New Genres in Arabic Literature: The Case of *Zajal*, *Maqama*, and Shadow Play«. *Journal of Arabic Literature* 34. 1–2 (2003): 138–177.
- Novak, Boris A. *Oblika, Ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja, 1996.
- Novak, Boris A. »Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni« *Primerjalna književnost* 21. 2 (1998): 15–44.
- Novak, Boris A. »Ni ljubezni brez izrekanja ljubezni: kult ljubezni v trubadurski liriki«. *Ljubezen iz Daljave: provansalska trubadurska lirika*, prev. Boris A. Novak. Ljubljana, Mladinska knjiga 2003. 174–235.
- Nykl, Alois Richard. *Troubadour Studies. A critical Survey of recent Books published in this Field*. Cambridge, Mass., 1944.
- Nykl, Alois Richard. *Hispano-Arabic Poetry and its Relations with the Old Provençal Troubadours*. Ženeva: Slatkine reprints, 1974.
- Oxford Dictionary of Celtic Mythology*. Ur. James Mackillop. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Pintarič, Miha. »Trubadurji, fin' amor: beseda kot harmonija pojavnega in pojmovnega«. *Primerjalna književnost* 21. 2 (1998): 1–14.

- Pintarič, Miha. »Arabci in trubadurji«. *Primerjalna književnost* 23.1 (2000): 53–73.
- Pintarič, Miha. *Trubadurji*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.
- Poesía erótica del siglo de oro*. Izd. Pierre Alzieu. Barcelona: Crítica, 1984.
- Rougemont, Denis de. *Ljubezgen in Zabod*. Prev. Zdenka Erbežnik. Ljubljana: *cf, 2000.
- Schoeler, Gregor. »Iblis in the Poems of Abū Nuwās«. *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, št. 151, zv. 1 (2001). 43–62.
- Uhl, Patrice. »Guillaume IX d' Aquitaine et la sorcellerie de Babel – À propos des vers arabes de la chanson V (MS. C)«. *Arabica* 38 (1991): 19–39.
- Wright, James W. in Rowson, Everett K. *Homoeroticism in Classical Arabic Literature*, New York: Columbia University Press, 1997.

Ibn Quzman and William IX of Aquitaine: Lyrics of the Obscene as an Example of the Carnival Intersection between Arabic and Troubadour Lyric Poetry

Keywords: medieval poetry / Spain / Arabic poetry / Provençal poetry / troubadour poetry / laughter / obscenity / carnival / Bahtin, Mihail

Versions of the “Arabic hypothesis” regarding the Arabic origin of Provençal lyric poetry have been known for five hundred years. It was most in vogue in the first half of the 20th century, with leading advocates such as Alois Richard Nykl, Samuel Miklos Stern, and Ramón Menéndez Pidal. Relevant comparisons focused especially on formal similarities (e.g., the “zajalesque” strophe), and this primarily within the genre of love poetry. Although findings on a similar formal structure between Andalusian poets and Provençal troubadours have not lost their relevance, later researchers have shown that the apparently similar codices of the love ethics of both poetries are basically different because this simply concerns ethical systems that must be understood within the different social and religious contexts of Muslim Iberia on the one hand, and of Christian Occitania on the other hand.

Februar 2008