

BORIS A. NOVAK

## Prešeren kot trubadur

Čeprav Prešeren nikjer neposredno ne imenuje trubadurjev, njegova koncepcija ljubezni in pesniškega jezika nedvomno izvira iz trubadurske vzpostavitve kulta ljubezni in lirike kot izrekanja te ljubezni. Zaradi odsotnosti imenskih referenc prešernoslovje doslej ni posvečalo dolžne pozornosti temu fenomenu. V naši literarni zgodovini je dovolj natančno obdelano Prešernovo kar se da pozitivno razmerje do Danteja in Petrarce, formativni vpliv teh dveh italijanskih klasikov pa je bolj ali manj znan tudi slehernemu količkaj šolanemu Slovencu, predvsem prek vzporednice med Primičevo Julijo na eni strani ter Beatrice in Lauro na drugi strani: Julija naj bi v Prešernovem življenju in pesniškem delu odigrala podobno vlogo, kakršno je za Danteja odigrala Beatrice, za Petrarco pa Laura. Če pa v obravnavo pritegnemo tudi neizpodbitno dejstvo, da Dante in Petrarca svoj način doživljanja in pesniškega izražanja ljubezni v veliki meri dolgujeta provansalskim trubadurjem (z ustvarjalnimi dodatki *sicilske* in *toskanske šole* ter *sladkega novega sloga*, ki mu je mladi Dante pripadal), potem postane že na načelni ravni jasno, da sta Prešernovo opevanje Primičeve Julije in njegova poetika na posreden način povezana z vrednostnim sistemom in poezijo trubadurjev. Namen pričujoče študije je na konkretnem pesemskem materialu pokazati in dokazati številne presenetljive vzporednice med liriko provansalskih trubadurjev 12. in 13. stoletja ter slovenskega romantika Franceta Prešerna iz prve polovice 19. stoletja. To primerjalno analizo moramo seveda začeti z vpogledom v temeljne značilnosti trubadurske poetike.

Začnimo kar *ab ovo*, se pravi *ab nomine*: izraz *trubadur* – izvorno *trobador* – izhaja iz staroprovansalskega glagola *trobar* – *najti*. Enako zveneči glagolnik je označeval *pesnjenje*. Sama oznaka torej opozarja na način, kako so trubadurji razumeli svojo umetnost: kot *iznajdljivost*, *ustvarjalnost*, *inventivnost*. Konkretnije: trubadurji so ustvarjalni proces razumeli tako, da je treba *najti* oziroma *iz-najti* prave besede in k njim prave melodije. Sestavna, organska razsežnost umetnosti trubadurjev je bila namreč glasba. Trubadurska umetnost sodi v tisto izvorno obdobje, ko je bila pesniška beseda še tesno povezana z glasbo, pogosto pa tudi s plesom. Modrost, ki je skrita v spominu jezika, je ohranila to povezavo tudi v slovenski besedi *pesem*: čeprav je po mnogih

stoletjih prevlade tihega, vizualnega branja pesmi ta izvorni pomen v veliki meri izginil iz naše zavesti, še zmeraj pomnimo, da samostalnik *pesem* izhaja iz glagola – *peti*. Še najbolj je ta prvobitni pomen ohranjen v sintagmi *ljudska pesem*, se pravi, na področju, ki je bolj kot umetn(išk)a poezija ohranilo izvorno povezavo besede in glasbe kot umetnosti glasu. Naj v tej zvezi opozorim na dejstvo, da Prešeren pesnika pogosto imenuje z metonimijo *pevec*, na najpretrsljivejši način v istoimenski pesmi – *Pevcu* (vsi Prešernovi verzi so citirani po transkripciji Antona Slodnjaka):

*Kako*

*bit' hočeš poet in ti pretežkó  
je v prsih nosít al' pekèl al' nebo!*

Da je za Prešerna pesniški poklic bil – vsaj simbolično – povezan z glasbo, dokazuje tudi raba oznake *godec* kot metaforičnega imena za *pesnika*; tako se *Ženska zvestoba* začne z dvostičjem:

*Bil godec je mlad, in lep, in vesel,  
lepó je godel, sladkó je pel.*

Zgodba te romance črpa motiv strganih strun iz v tistem času priljubljenega načina igranja italijanskega violinista in skladatelja Paganinija, ki je svoje mojstrstvo in romantično strast dokazoval s tem, da je kljub strganim strunam nadaljeval koncertiranje na treh, dveh ali baje celo na eni sami struni:

*Na goslih počila struna je,  
to, godec, ni dobro znamenje!  
(...)  
On ko' Paganín je navadil se,  
da godel na eno struno je.*

Kljub tej referenci je očitno, da ima prispodoba o pesniku kot godcu starejše poreklo, ki sega ne samo v srednji vek, temveč v antiko in celo predzgodovinski čas mitološke zavesti.

Zato ni naključje, da je pri Prešernu pesniški poklic pogosto metaforično izražen s *strunami*:

*Strune! milo se glasite,  
milo, pesmica, žaluj;  
srca bolečine skrite  
trdosrčni oznanjuj.*

Tragični junak balad *Prekop* in *Neiztrohnjeno srce* (spesnjenih v slovenski inačici nibelunških kitic) je *pevec*. V *Neiztrohnjenem srcu* izvemo,

*da Dobroslav je pevec bil tjakaj pokopan,  
ki pel v tak' milih glasih je od ljubezni ran,  
pel v tak' slovečih pesmih čast lepe deklice,  
prevzetne gospodične, nemile ljubice.*

Podobno je zastavljen *Prekop*:

*Bil nekdam je mlad pevec, ne bogat, al sloveč,  
je zložil dokaj pesmic, od ljubice največ,  
od ljubice Severe, prevzetne deklice,  
ki niso je omeč'le njegove pesmi vse.*

*Pomlad se je zbudila, se veseli je svet:  
al tebe, pevec, vabi 'z ozidja ven nje cvet?  
(...)*

*V kogá si tak' zamišljen? Kaj gledaš tak plašno?  
Od nje al' od pomladi zmišljuješ pesmico?*

Prav *pomlad* je eden izmed ključnih motivov trubadurske lirike: praviloma se vsaka ljubezenska pesem – *canso* – začne s prizorom prebujanja pomladi kot prostorsko prispodobo prebujanja ljubezni. Pri tem se moramo zavedati, da je motiv pomladi, ki ga dandanašnji po toliko stoletjih uporabe in zlorabe doživljamo kot zlizani kliše, v 12. stoletju učinkoval s svežino in močjo umetniškega odkritja: v dolgih stoletjih barbarstva, ki so ločevala antično liriko od ponovnega razcveta posvetne lirike v 12. stoletju, se je pomlad iz umetn(išk)e lirike umaknila v ljudsko ustvarjalost, izobraženi pesniki, bolj ali manj zavezani religioznim temam, pa je kratko malo niso videli. Izbruh pomladnih pesmi v 12. stoletju označuje prebujenje iz dolgega, nekajstoletnega spanja. Tudi nasplah je treba upoštevati, da so mnoge teme provansalske trubadurske lirike prešle v splošno rabo naslednjih generacij pesnikov po vsej Evropi: tisto, kar nam danes zveni obrabljeno in zaprašeno, je bilo nekoč sveže in bleščeče! Pesniški jezik še ni bil utrujen, temveč je čustva in stvari poimenoval s prvinsko, neposredno močjo. Motiv pomladi je običajna *uvertura*, *otvoritev* trubadurskih ljubezenskih pesmi – pesniška *otvoritev*, ki upesnjuje *otvoritev* narave. To konvencijo je vpeljal že Guilhem, deveti vojvoda Akvitanski, sedmi grof Poitiers (1071–1227), ki ga upravičeno imenujejo »*prvi trubadur*« (vse citirane verze in pesmi trubadurjev je iz stare provansalsčine prevedel avtor tega članka):

*Od mehkode te pomladi  
zelenijo gaji, ptiči  
pa v svoji latovščini  
žrgolijo novo pesem.  
Prav je, da si vsi omislijo  
tisto, kar imajo radi.*

Od Guilhema naprej so jezik ptic vsi trubadurji imenovali *lati* – latinščina oziroma *latovščina*, s tem izrazom pa so opozarjali na neukim ljudem nerazumljivi jezik.

*Moje srce razveseli pomlad,  
polna mehkode in miline, grad  
Fanjeaux pa sije kot tostranski Raj:  
ta skrivni in skrivnostni kraj  
je ščit ljubezni, radosti, časti  
in dvorjenja, iskrenega do popolnosti.*

Navedeno kitico je napisal Peire Vidal, slavni, plodoviti in originalni trubadur, ki je deloval na prehodu 12. in 13. stoletja in so ga zaradi številnih čudaških prigod imeli za klovna.

Zelo pogosto je pri trubadurjih pomladni čas zgoščen v velikonočne praznike – motiv, ki ga je prevzel Petrarca, za njim pa Prešeren. Slavna hvalnica, ki jo je Bertrand de Born zapel lepoti vojne, se začne z miroljubno podobo oživljanja narave v velikonočnem času:

*Všeč mi je vesel velikonočni čas,  
ki stori, da listje vzbrsti in cvetje,  
in všeč mi je živahno petje  
ptičev, ko odmeva njihov glas  
skoz log,  
in všeč mi je, ko sredi trave  
vidim viteške šotore in zastave,  
in všeč  
mi je, ko vidim jezdeca, ki nosi meč,  
in konja pod orožjem, in odmeva rog.*

Slavni Petrarco sonet št. 3 iz *Canzoniera* upesnjuje usodno prvo srečanje z Lauro, ki se je po pesnikovem zatrjevanju zgodilo 6. aprila 1327, na veliki petek velikonočnega tedna (natančnejši pregled koledarja nam kaže, da 6. april tega leta ni bil petek). Navajamo ga v lepem, naravno zvenečem prevodu Andreja Capudra:

*Ta dan, ko žarki soncu so zbledeli,  
videč Gospoda muko neizmerno,  
srce, Gospa, ste moje lahkoverno  
z očmi prelepimi si v plen zajeli.*

*Čas ni bil tak, da bati bi se smeli  
puščic, ki Amor strelja jih prešerno;  
ko šel sem tamkaj varen, z dušo mirno,  
se v splošnih vikih moji so začeli.*

*Nebranjenega me zatnè ljubezen,  
ki skoz oči prehod v srce je utrla,  
da morje solz potlej je steklo čezenj.*

*Ni v čast bilo puščici, ki podrla  
me je, ko bližal sem se neoprezen,  
ne loku, ki sprožila si ga vrla!*

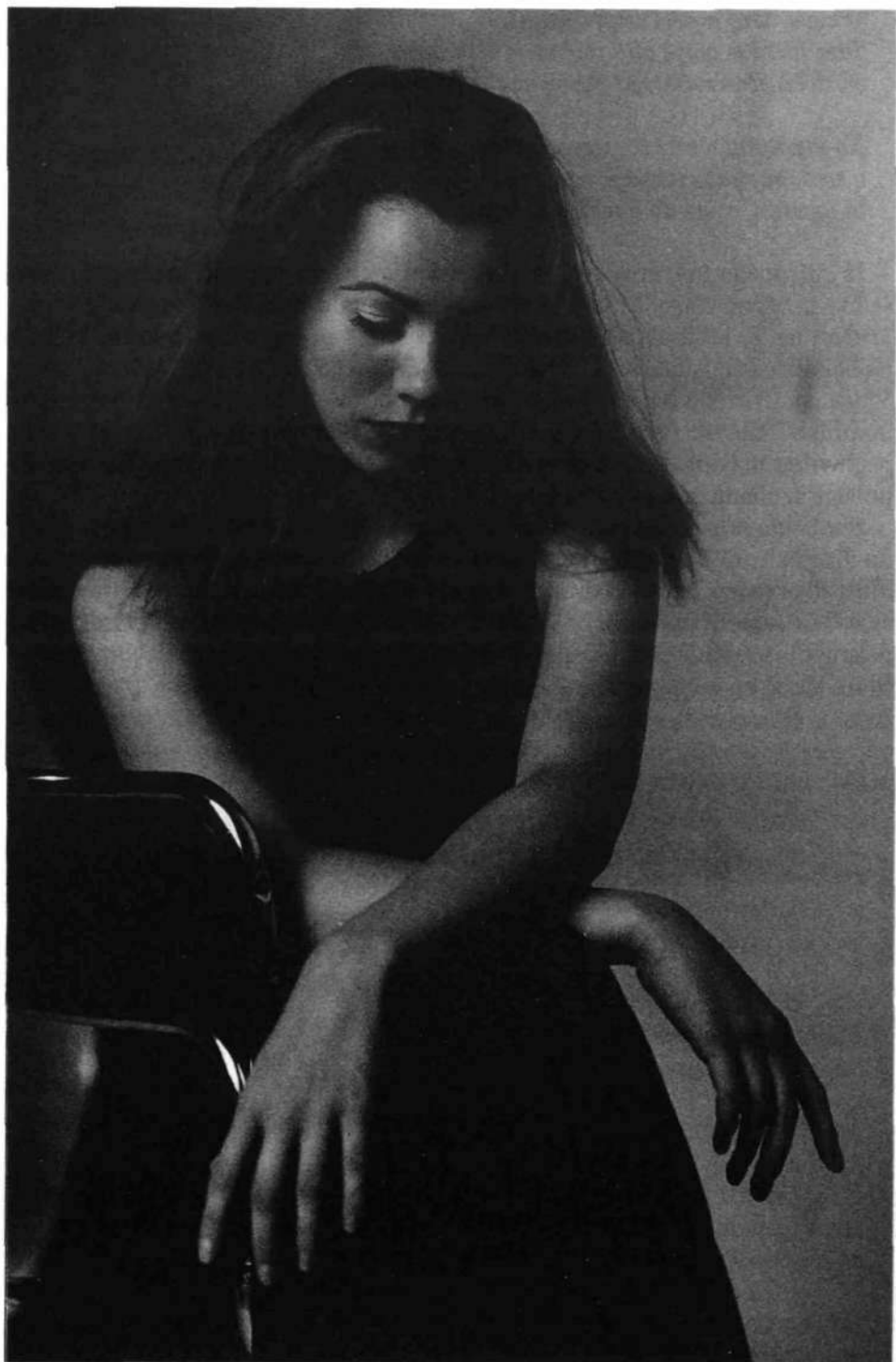
Petrarcova ljubezenska iniciacija večkratno odmeva pri Prešernu; direktna referenca je *Prva ljubezen*:

*Namest' iskat' zavetje v trumi gosti,  
ko nji podobna stala je pred mano,  
ki je od nje na zadnji petek v posti  
Petrarkovo biló srcé užgano,  
pogleda njen'ga užival sem sladkosti,  
doklèr, da je srce dobilo rano,  
ki peče noč in dan me brez hladila,  
ki ni dobiti ji nikjer zdravila.*

Predvsem pa Prešeren upesnjuje usodno srečanje z Julijo Primic v sijajno napisanem zadnjem besedilu *Ljubeznjenih sonetov*:

*Je od vesel'ga časa teklo leto,  
kar v Betlehemu angelcev hosana  
je oznanila, da je noč končana,  
dvakrát devetsto tri in trideseto.*

*Bil vel'ki teden je: v soboto sveto,  
ko vabi molit božji grob kristjana,  
po cerkvah tvojih hodil sem, Ljubljana,  
v Trnovo, tje sem uro šel deseto.*



*Trnovo, kraj nesrečnega imena!  
Tam meni je gorjé bilo rojêno  
od dveh očesov čistega plamena.*

*Ko je stopila v cerkev razsvetljeno,  
v srce mi padla iskra je ognjena,  
ki ugasnit' se ne dá z močjo nobeno.*

Iz citiranega Petrarcovega in Prešernovega se da razbrati središčno, dobesedno žariščno vlogo, ki jo v ljubezenskem ritualu igrajo oči, pogled, podoba. Trubadurji so očem dajali poduhovljen in čustveno poglobljen pomen, ki ga je najbolje izrazil Aimeric de Peguilhan z definicijo, da so »oči tolmači srca«. Vloga oči in vidne lepote, podobe in svetlobe se v italijanski liriki (*sicilski in toskanski šoli* ter nato *sladkem novem slogu*) še bolj okrepi, kar je morda poglaviten ustvarjalni prispevek teh zgodnjih faz italijanskega pesništva impulzom trubadurskega kulta ljubezni.

Simbolno presečišče motivov *pevca* oziroma *godca* na eni strani ter *pomladi* na drugi strani so – *ptice*. Pri trubadurjih ljubezen oznanjajo prav ptice: tako Marcabru (eden izmed vodilnih pesnikov druge generacije trubadurjev, avtor čustveno žarečih in retorično vznesenih pesmi religioznega navdiha in družbenokritične vsebine) pravi, da je slavec »*obdarjen z naravnim pesniškim darom*«, Peire Vidal pa verjame, da »*škrjanec in slavec ljubita bolj kot vse druge ptice*«; Arnaut Daniel trdi, »*da vsaka ptica poje na svoj način*«, kar posredno odmeva v Prešernovem *Orglarju*, kjer naš romantik izenači slavca z zaljubljenecem in s pesnikom, kar je zanj eno in isto:

*Zmerom svojo goni slavček,  
zmerom od ljubezni bije  
srcu sladke melodije,  
toži ga Bogu puščavček:*

*»Lej, kalin, debeloglavec,  
trdokljunast kos je svoje  
pesmi pustil, lepši poje,  
podučit' ne da se slavec!«*

*Al' Bog slavca ni posvaril,  
le posvaril je puščavca:  
»Pusti peti moj'ga slavca,  
kakor sem mu grlo ustvaril.*

*Pel je v sužnosti železni  
Jeremij žalòst globoko;*



*pesem svojo je Visoko  
Sálomon pel od ljubezni.*

*Komur pevski duh sem vdihnil,  
ž njim sem dal mu pesmi svoje;  
drugih ne, le te naj poje,  
dòkler da bo v grobu utihnil.«*

Trubadurji so samozavest pesniškega poklica dvignili do zavidljivih višav, do ravni, ki jo je evropska poezija dosegla le še v času romantike. Arnautz Daniel, izumitelj čarobne pesemske oblike *sekstine* in predstavnik slogovnega toka *trobar clus* (iz latinskega pridevnika *clausus* – *zaprt*, torej »zaprtega«, hermetičnega, formalno bogatega in zahtevnega pesništva) je svojo poetiko upesnil z verzi, ki v dobesednem prevodu pomenijo naslednje:

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

Gre torej za poetiko fermentiranja, kristaliziranja, cizeliranja besed. Prav to je napeljalo Danteja, da se je v XXVI. spevu *Vic* skozi usta Guida Guinizellija (začetnika *sladkega novega sloga*) priklonil Arnautu kot večjemu mojstru: »*Fu miggliaor fabbro del parlar materno.*« V prevodu Andreja Capudra: »*Je boljše materno koval besedo.*« Petrarca pa mu je zapel hvalnico: »*Fra tutti il primo Arnaldo Daniello, / gran maestro d'amor.*« Dobesedno: »*Med vsemi je prvi Arnaut Daniel, / véliki mojster ljubezni.*«

Posebej opozarjamo na pojavljanje besede *sonet* v tej pesmi Arnautza Daniela: pri njem je ta izraz še označeval *napev*, *melodijo*, šele pozneje, ko je beseda prešla v Italijo, pa je začela označevati pesemsko obliko, ki ji je bilo usojeno, da je postala krona evropske pesniške umetnosti. Sam pomen besede je pomanjševalnica besede *son* – *mali zven* torej.

V *tornadi* (jedrnati sklepni kitici) te pesmi Arnautz na duhovit in pretresljiv način definira tudi položaj pesnika v družbi:

*Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura  
e chatz la lebr' ab lo bou  
e nadi contra suberna.*

*Jaz sem Arnautz, ki zbira veter  
in lovi zajca s pomočjo vola  
in plava proti toku.*

Poezija je torej plavanje proti toku, zbiranje vetra. Šeststo let pozneje je Prešeren v *Glosi* zapisal:



*Kóder se nebo razpenja,  
grad je pevca brez vratarja,  
v njem zlatnina čista zarja,  
srebrnina rosa trave,  
s tem posestvom brez težave  
on živi, umrjè brez d'narja.*

A od pevcev se vrnimo k pevkam, se pravi pticam! Pri Jaufrésu Rudélsu (bolj znana je francoska pisava imena: Jaufré Rudel), osrednjem pesniku druge generacije trubadurjev, ki je s svojo znamenito *Pesmijo o ljubezni iz daljave* vzpostavil temeljni model trubadurske lirike, petje ptičev spominja zaljubljenca na ljubezen, od katere ga loči okrutna daljava. Zaradi pomembnosti te pesmi bomo citirali tudi provansalski original, ki je povzet po transkripciji Dietmarja Riegerja (zaradi pomena evfonije za trubadursko pesništvo so ob strani označene rime):

<i>Lanqand li jorn son lonc en mai m'es bels douz chans d'auzels de loing, e quand me sui partitz de lai remembra-m d'un'amor de loing. Vauc, de talan enbrocs e clis, si que chans ni flors d'albespis no-m platz plus que l'inverns gelatz.</i>	<i>Ko se podaljša majski dan, je lep glas ptičev iz daljave. In ko sem daleč, me navda spomin ljubezni iz daljave. In grem, v ris željá zaklet, in bolj kot pesem ali cvet me potolaži zimski mraz.</i>	A B A B C C D
---	---	---------------------------------

<i>Ja mais d'amor no-m gauzirai si no-m gau d'est'amor de loing, que gensor ni meillor non sai vas nuilla part, ni pres ni loing. Tant es sos pretz verais e fis que lai el renc dels sarrazis fos eu, per lieis, chaitius clamatz!</i>	<i>Užitek mi ne bo nikoli znan, če ne spoznam ljubezni iz daljave, saj ni noben občutek bolj dognan in zvišen, blizu ali sred daljave. Resnična je, da bi prehodil svet in bi zavoljo nje bil ujet med Saraceni na neskončni čas.</i>	A B A B C C D
---	---	---------------------------------

<i>Iratz e gauzens m'en partrai qan veirai cest'amor de loing, mas non sai coras la-m veirai car trop son nostras terras loing. Assatz i a portz e camis! E, per aisso, non sui devis... Mas tot sia cum a Dieu platz!</i>	<i>Vesel in strt odšel od nje bom stran, ko bom uzrl ljubezen iz daljave, ne vem pa, če bo kdaj prišel ta dan, saj so med nama tolike daljave in toliki koraki in ves svet, jaz pa ne morem čez ta širni led ... Naj bo tako, kot hoče Božji glas!</i>	A B A B C C D
--	--	---------------------------------

<i>Be-m parra jois qan li qerrai per amor Dieu, l'amor de loing; e, s'a lieis plai, albergarai</i>	<i>In ko nagovorim, predan ljubezni do Boga, ljubezen iz daljave, za vekomaj ob njeno stran</i>	A B A
--	---	-------------

<i>pres de lieis, si be-m sui de loing!</i>	<i>bom legel, ki sem iz daljave!</i>	B
<i>Adoncs parra-l parlamens fis</i>	<i>In bo dvogovor tekel kakor med.</i>	C
<i>qand, drutz loindas, er tan vezis</i>	<i>Ljubimec daljni, blizu spet in spet,</i>	C
<i>c'ab bels digz jauzirai solatz.</i>	<i>bom z njenih ustnic pil besedno slast.</i>	D
<i>Ben tenc lo Seignor per verai</i>	<i>Resničen je Gospod, ki da</i>	A
<i>per q'ieu veirai l'amor de loing;</i>	<i>mi videti ljubezen iz daljave;</i>	B
<i>mas, per un ben que m'en eschai,</i>	<i>za dar sem dvakrat kaznovan,</i>	A
<i>n'ai dos mals, car tant m'es de loing...</i>	<i>saj ona biva sred daljave.</i>	B
<i>Ai! car me fos lai peleris</i>	<i>Kako bi rad priromal v njen svet,</i>	C
<i>si que mos fustz e mos tapis</i>	<i>da bi uzrla mojo palico in sled</i>	C
<i>fos pelz sieus bels huoills remiratz!</i>	<i>in da bi gledal njen obraz!</i>	D
<i>Dieus, qe fetz tot qant ve ni vai</i>	<i>Bog, stvarnik čudežev sveta</i>	A
<i>e fermet cest'amor de loing,</i>	<i>in te ljubezni iz daljave,</i>	B
<i>me don poder, qu-l cor eu n'ai,</i>	<i>mi podeljuje moč srca,</i>	A
<i>q'en breu veia l'amor de loing,</i>	<i>da bom uzrl ljubezen iz daljave,</i>	B
<i>veraiamen, en locs aizis,</i>	<i>na kraju, ki me vleče kot magnet,</i>	C
<i>si qe la cambra e-l jardis</i>	<i>saj njeno sobo in vrt prevzet</i>	C
<i>mi resembles totz temps palatz!</i>	<i>doživljam kot palačo, ves ta čas.</i>	D
<i>Ver ditz qui m'apella lechai</i>	<i>Prav pravijo, da sem željan</i>	A
<i>ni desiran d'amor de loing,</i>	<i>in lakomen ljubezni iz daljave.</i>	B
<i>car nuills autre jois tant no-m plai</i>	<i>Noben užitek ni tako močan,</i>	A
<i>cum jauzimens d'amor de loing.</i>	<i>kot je občutenje ljubezni iz daljave.</i>	B
<i>Ma so q'ieu vuoill m'es tant ahis</i>	<i>A cilj željá mi je odvzet,</i>	C
<i>q'enaissi-m fadet mos pairis</i>	<i>tako je hotel boter, da zaklet</i>	C
<i>q'ieu ames e non fos amatz!</i>	<i>jo ljubim, ne da bi bil ljubljen tudi jaz!</i>	D
<i>Ma so q'ieu vuoill m'es tant ahis!</i>	<i>A cilj željá mi je odvzet!</i>	C
<i>Totz sia mauditz lo pairis</i>	<i>Tako je hotel boter, ki naj bo preklet,</i>	C
<i>qu'm fadet q'ieu non fos amatz!</i>	<i>da ljubim, ne da bi bil ljubljen tudi jaz!</i>	D

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

Pesem o daljni ljubezni je za naše razpravljanje pomembna ne le zaradi vzpostavitve koncepta ljubezni kot neuslišanega hrepenenja, temveč tudi zaradi forme, ki uresničuje evfonični ideal trubadurskega pesništva – *canso unisonans*, ponavljanje ne samo enake strukture razporeditve rim, temveč tudi enako zvonečih rim v vseh kiticah. (Zato smo ob strani s črkami označili rime.) Očitno je, da so trubadurji doživljali rimo kot jezikovni ekvivalent

ljubezni, kot objem in poljub besed. Ta evfonični princip je avtor študije poskušal poustvariti tudi v slovenskem prevodu. – Manj strog je kitični princip *canso singulars*, kjer se razporeditev rim sicer na enak način ponavlja v vseh kiticah, vendar se zven rim spreminja.

Ustavimo se za trenutek tudi pri vprašanju verznega ritma te pesmi. Provansalski pesniški jezik – podobno kot francoski – temelji na silabični verzifikaciji, kar pomeni, da so konstitutivni elementi verznega ritma (1) *število zlogov*, (2) *stalni naglas(i)* ter (3) pri daljših verzih tudi *cezura*. Stalni naglas(i) vzpostavlja(jo) trdno ritmično strukturo verza; poleg stalnih naglasov pa silabična verzifikacija pozna tudi t. i. *premične, ritmične* oziroma *svobodne naglase*, ki mehčajo rigidnost stalnih naglasov ter podeljujejo verznemu ritmu gibkost in naravnost. Poglavitni ritmični problem prevajanja francoske poezije v slovenščino je prav prenos silabične verzifikacije v silabotonično. Če bi naglase v slovenskih prevodih francoskih pesmi postavljali natančno tja, kjer stojijo v originalu, bi dobili ritmični zmazek! Silabotonična verzifikacija namreč temelji na pravilnih zaporedjih naglašanih in nenaglašanih zlogov, zato morajo biti slovenski prevodi francoskih pesmi in sploh poezije, pisane v jezikih s silabično verzifikacijo, ritmično strožji in pravilnejši kakor v originalu!

Podobne ritmične probleme bi torej lahko pričakovali tudi pri prevajanju provansalske lirike, ki prav tako temelji na silabičnem verzifikacijskem principu. Vendar začuda ritmični problemi pri prevajanju trubadurske lirike niso tako hudi, kot bi načeloma pričakovali, saj je glasbeni ritem spremljajoče melodije zahteval od trubadurjev, da so – za silabično verzifikacijo značilno – svobodo pri položaju naglasov »regularizirali« in jo s tem približali silabotoniji. Naj to presenetljivo ugotovitev ponazorimo z ritmično analizo prvega verza *Pesmi o daljni ljubezni* (v skladu s tradicionalnimi oznakami je U znamenje za nenaglašeni zlog, – pa za naglašeni):

U – U – U – U –

*Lanqand li jorn son lonc en mai*

U – U – U – U –

*Ko se podaljša majski dan*

Gre za neoporečen jambski ritem, kar smo poustvarili tudi v slovenskem prevodu!

Jaufrés Rudéls je poleg Bernarta de Ventadorna glavni predstavnik slogovnega toka *trobar leu* (iz latinskega pridevnika *levis* – *lahk*). Gre torej za »lahko«, komunikativno pesništvo, ki se po preprostosti izraza bistveno razlikuje od zgoraj omenjenega *trobar clus* – »zaprtega«, hermetičnega pesništva.

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

»Jaufrés Rudéls je bil zelo plemenit človek, princ Blajski (Blaiia). In se je zaljubil v princeso iz Tripolija, ne da bi jo kdaj videl, zaradi lepih stvari, ki jih je o njej slišal od romarjev iz Antiohije. In o njej je napisal mnoge lepe pesmi z

*lepimi melodijami in revnimi besedami. V želji, da bi jo videl, se je podal na pot čez morje. Na ladji je zbolel, in ko so ga v Tripoliju izkrcali in ga odpeljali v neko opatijo, je bil videti mrtev. Ko je princesa to slišala, je prišla do njegovega vzglavja in ga vzela v naročje. In on je začutil, da je ob njem princesa, in takoj je prišel k sebi in se zahvalil Bogu, ki mu je podaril še toliko življenja, da jo je lahko videl. In tako je umrl v njenem naročju. Ona pa ga je z velikimi častmi dala pokopati poleg Templja ter je še istega dne postala nuna zaradi bolečine, ki jo je povzročila njegova smrt.»*

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

Nemški literarni zgodovinar Dietmar Rieger je v sijajni razpravi *Staroprovansalska lirika* (1983) fenomen trubadurske daljne ljubezni s sociološkega stališča interpretiral kot prevajanje nepresegljive socialne razlike med zaljubljenecema v nedosežno zemljepisno razdaljo. Rieger zagovarja zanimivo tezo, da predstavlja trubadurska lirika pesniško artikulacijo družbenih aspiracij nižjega plemstva, predvsem vitezov, ki so bili v 12. stoletju skoraj povsem deklasirani, kar se je med drugim poznalo tudi po skrajno omejenih možnostih, da bi prek poroke prišli do ženske. Trdi, da je vrednostni sistem trubadurjev s svojo kultiviranostjo bistveno prispeval k mehčanju skrajno zaostrenih razmerij v srednjeveški družbi 12. in 13. stoletja. Ni naključje, da so trubadurji doživljali sebe kot *jovens, mladost*: pod neznosno pezo hierarhizirane fevdalne družbe, utemeljene na principu patriarhalne moči, so terjali zase pravico do drugačnega čutenja sveta in medčloveških odnosov, predvsem odnosov med spoloma. Rieger dokazuje to tezo prav s primerom Rudélsove *Pesmi o daljni ljubezni*. Ta sociološka teorija zveni prepričljivo; nerodno je edino to, da Rudéls sam ni bil predstavnik nižjega plemstva, temveč visoke aristokracije (princ). Ker pa ne verjamemo v deterministično tezo pozitivistične literarne zgodovine, da je literarna umetnost neposredno in mehanično določena s socialnim položajem avtorjev, dopuščamo možnost, da je visoki gospod Jaufrés Rudéls na pesniški način artikuliral družbene aspiracije nižjega plemstva.

Tudi René Nelli v minuciozni analizi *Erotika trubadurjev* (1974) poudarja, da je *dvorska ljubezen* značilna za nižje plemiče, katerim so bile dame iz visokega plemstva nedostopne. Ključna značilnost *dvorske ljubezni* po Nelliju je torej nezmožnost njene družbene realizacije. Trubadurji naj bi bili prvi, ki so v vrednostni sistem srednjeveške patriarhalne družbe vnesli »ženski« način čutenja. Zato so se jim baroni kot predstavniki *viteške ljubezni* na začetku posmehovali, pozneje pa so prevzeli trubadurski način »*dvorjenja*«, saj je ta pri damah očitno užival naklonjenost. Nelli takole definira razliko med *viteško* in

dvorsko ljubeznijo: »Ker pri trubadurjih ljubezen nikoli ni bila odvisna od vojaške veljave, se niti najmanj niso sramovali ljubiti brez slave, če je le strast zanje postala vir duhovnega zanosa in poezije. (...) Vitezi so morali ljubezen zaslužiti z vojaškimi podvigi, medtem ko je za pesnike ljubezen bila **kvaliteta sama** njihovega čustva.«

Princip agresivne vojaške in politične moči prihaja nazorno do izraza v predhodni ali celo sočasno nastajajoči epski poeziji, zato ni naključje, da so trubadurji čutili prezir do epike in povzdigovali liriko kot najvišji izraz *dvorne ljubezni*. Kot poudarja Henri-Irénée Marrou v knjigi *Trubadurji* (1971), se zdi, »kot da je dvorna ljubezen prezirljivo zavračanje zadeve zgolj na zadovoljevanje seksualnega nagona, kot da je sublimacija, poduhovljenje elementarnega elana«. Ena izmed bistvenih razsežnosti dvorne ljubezni je *castitatz* – čistost, čednost.

Koncept *dvorske ljubezni* je upravičeno vzbudil veliko zanimanje psihoanalitikov. Jacques Lacan v *Etiki psihoanalize* (VII. knjiga *Seminarjev*, 1959–1960) posveti temu fenomenu poglavje s pomenljivim naslovom *Dvorska ljubezen v anamorfozi*. Socialne razlike se mu zdijo nebistvene, pač pa enako kot zgoraj omenjena predstavnika socioloških teorij (Nelli in Rieger) tudi Lacan poudarja, da je dvorska ljubezen že *a priori* nemogoča: »Nedosegljivost objekta je načelne narave, ne glede na to, kakšen je družbeni položaj tistega, ki deluje v tem registru – nekateri so po svojem rojstvu služabniki, sirvens, tako kot, denimo, Bernard de Ventadour, sin nekega služabnika na gradu Ventadour, ki je bil trubadur. Damo lahko, glede na njen pesniški položaj, opevamo le, če postavimo neko *prgrado*, ki jo obkroža in osamlja.«

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

Izraz *dvorska ljubezen* (francosko: *l'amour courtois*) je pravzaprav poznejšega datuma: gre za retrogradno ideologizacijo trubadurskega vrednostnega sistema. Trubadurji sami so novemu konceptu ljubezni rekli *refinjena ljubezen* (*fin' amor*). Eden izmed bistvenih pojmov trubadurske kazuistike ljubezni je bila *mera* (mezura); manj znani trubadur Aimeric de Belenoi jo je definiriral na naslednji način: »Ko dama izvleče roko iz rokavice, zlomi ključavnico svojega srca in tja postavi varuha ljubezni, mero.« Tudi pojem *užitka* (*joi*) je pri trubadurjih izrazito poduhovljen; ta beseda se torej po svojem pomenu precej razlikuje ob francoske besede *joie*: če francoski izraz *joie* prevajamo kot *veselje* ali *užitek*, bi provansalski *joi* morali prevajati kot *radost*, se pravi veselje v vzvišenem, poduhovljenem smislu.

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

Naša analiza sovпада z ugotovitvami Paula Zumthorja, ki je v vplivni knjigi *Esej o srednjeveški poetiki* (1972) ugotovil: »**Peti**, kar pomeni **ljubiti** (*et vice versa*), dejanje brez objekta ... poraja svoje lastno substantiviranje, **pesem**,



ki je **ljubezen** (et vice versa). (...) *Dama ni nič bolj objekt diskurza, kot je jaz njegov subjekt: ne več ne manj kakor na ravni sintakse. Pesem vsebuje damo, ki je na elementarni ravni njena formalna in semantična komponenta ...*«

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

Zato ni naključje, da trubadurji nagovarjajo izvoljeno Gospo kot služabnik gospodarja: Gospa suvereno ukazuje, najvišji užitek pesnika pa je izpolnjevati njene ukaze. Prešeren zvesto povzame ta model v pesmi *Ukazi*:

*Da ne smem, si ukazala,  
belih rok se dotaknit';  
zved'la, deklica si zala,  
kako znam pokoren bit'.*

Dober primer za ta hierarhični odnos je pesem *Ni čudno, če zapojem ...* (*Non es meravelha s'eu chan ...*) trubadurja Bernarta de Ventadorna, pri kateri je ohranjena tudi lepa melodija. To besedilo vzpostavlja direktno zvezo med pesnjenjem in ljubeznijo. Kot pravi Patrick Michael Thomas v članku *The Vowel Music in the Cansos of Bernart de Ventadorn* (»Acta neofilologica«, št. XXVI, 1993), je za tega trubadurja »pesem zaklinjanje (incantation), ponavljanje določenih zvočnih vzorcev pa poslušalca zaziba in hipnotizira«. Prav prenašanje kompleksne in globoko pomenotvorne igre vokalov in konzonzantov je predstavljalo največji problem pri prevajanju te pretresljive pesmi. Tako peti verz prve kitice (*Cor e cors e saber e sen*) temelji na dveh močnih aliteracijah, ki vzpostavljata tudi kompleksno pomensko mrežo človeške zavesti: *cor e cors* (*srce in telo*) e *saber e sen* (*in vednost in čuti*). Mimogrede: najpogostejša napaka pri današnjih prevodih trubadurske lirike v različne jezike (včasih celo pri zelo avtoritativnih prevajalcih, urednikih in založnikih) je zamenjava izrazov *cor* (*srce*) in *cors* (*telo*). Skoraj popoln zvočni paralelizem obeh besed in pogoste besedne igre, ki so si jih trubadurji privoščili na ta račun, pa kažejo, da so kljub principu neuslišanega hrepenenja in *daljne ljubezni* trubadurji doživljali ljubezen na pristno erotičen, se pravi, telesen način. Original je citiran po transkripciji Dietmarja Riegerja:

*Non es meravelha s'eu chan  
melhs de nul autre chantador,  
que plus me tra-l cors vas amor*

*Ni čudno, če zapojem pesem  
še lepše kot najlepši glas,  
saj silno vleče me ljubezen,*

*e melhs sui faihz a so coman.  
Cor e cors e saber e sen  
e fors'e poder i ai mes;  
si-m tira vas amor lo fres  
que vas outra part no-m aten.*

*Ben es mortz qui d'amor no sen  
al cor cal que dousa sabor;  
e que val viure ses valor  
mas per enoi far a la gen?  
Ja Domnedeus no-m azir tan  
qu'eu ja pois viva jorn ni mes,  
pois que d'anoi serai mespres  
ni d'amor non aurai talan.*

*Per bona fe e ses enjan  
am la plus bel'e la melhor.  
Del cor sospir e dels olhs plor  
car tan l'am eu, per que i ai dan.  
Eu que'n posc mais, s'Amors me pren  
e las charcers en que m'a mes,  
no pot claus obrir mas merces,  
e de merce no-i trop nien?*

*Aquest'amors me fer tan gen  
al cor d'una dousa sabor:  
cen vetz mor lo jorn de dolor  
e reviu de joi outras cen.  
Ben es mos mals de bel semblan,  
que mais val mos mals qu'autre bes;  
e pois mos mals aitan bos m'es,  
bos er lo bes apres l'afan.*

*Ai Deus! car se fosson trian  
d'entrels faus li fin amador;  
e-lh lauzenger e-lh trichador  
portesson corns el fron denan!  
Tot l'aur del mon e tot l'argen  
i volgr'aver dat, s'eu l'agues,  
sol que ma domna conogues  
aissi com eu l'am finamen.*

*Cant eu la vei, be m'es parven  
als olhs, al vis, a la color,*

*ki rôjen sem za njen ukaz.  
Srce, telo in moč jezika,  
razum in silo ji darujem;  
in čutim težo take nuje,  
da me nič drugega ne mika.*

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

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

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

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

*Ko jo uzrem, izda na mah  
me neobvladan, bled obraz:*



*cai aissi tremble de paor  
com fa la folha contra-l ven.  
Non ai de sen per un efan,  
aissi sui d'amor entrepres;  
e d'ome qu'es aissi conques,  
pot domn'aver almorna gran.*

*Bona domna, re no-us deman  
mas que-m prendatz per servidor,  
qu'e-us servirai com bo senhor,  
cossi que del gazardo m'an.  
Ve-us m'al vostre comandamen,  
francs cors umils, gais e cortes!  
Ors ni leos non etz vos ges,  
que-m aucizatz, s'a vos me ren.*

*A Mo Cortes, lai on ilh es,  
tramet lo vers, e ja no-lh pes  
car n'ai estat tan lonjamen.*

*drhtim, tako me daje strah,  
kot list v vetru, kot poraz.  
Ljubezen pelje me za roko  
in se z menoj na smrt igra  
kot z malim, bedastim otrokom;  
gospa, bodite milostna!*

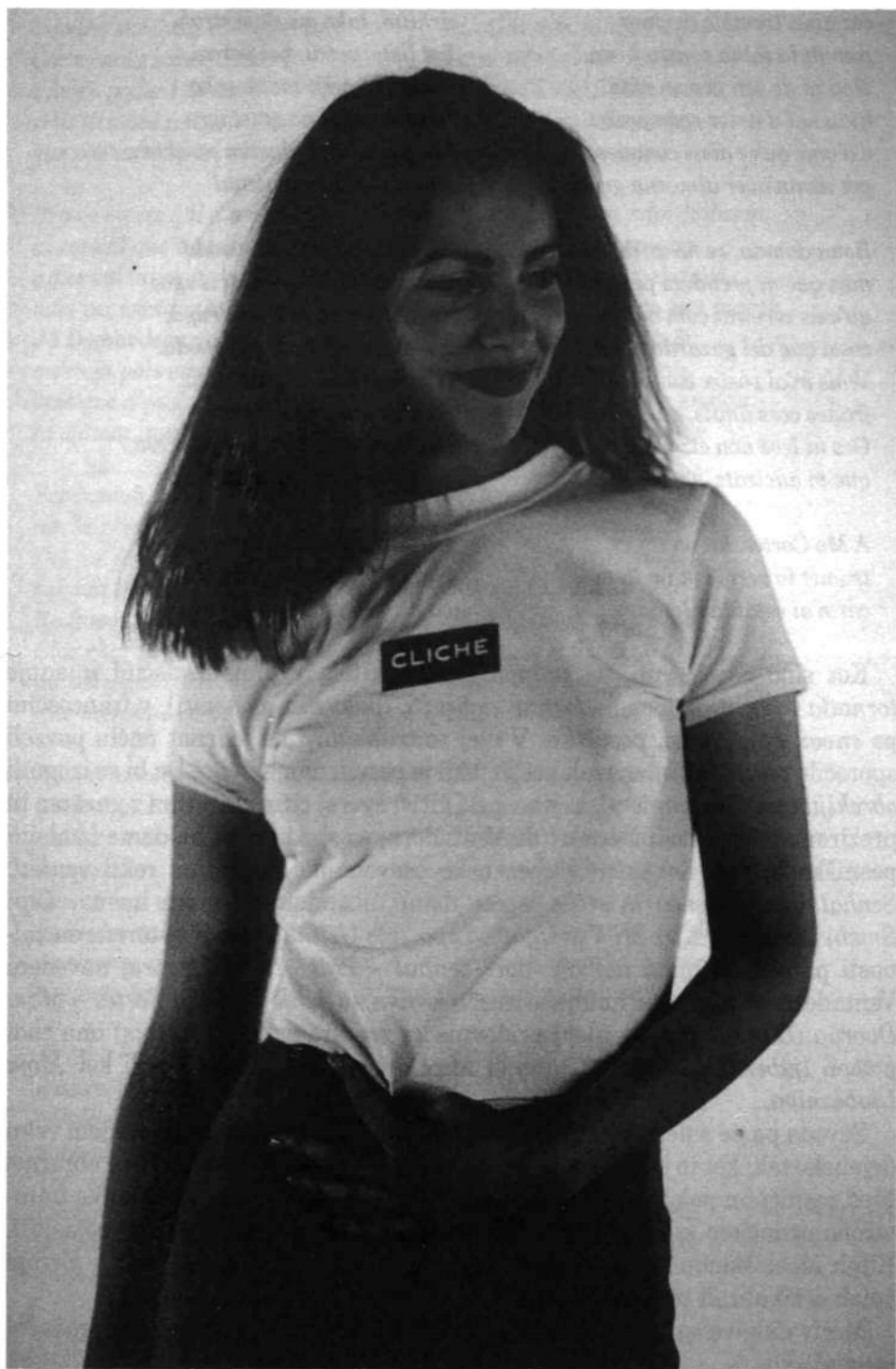
*Samo to prosim, da usoda  
mi nakloni Vaš postati sluga;  
ne maram za plačila druga;  
ubogal Vas bom kot gospoda.  
Na voljo sem za vsak ukaz  
od plemenitega telesa!  
Saj niste zver morilskega očesa,  
če vdam se in priznam poraz.*

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

Kot smo že omenili, se zadnja, kratka kitica v provansalsčini imenuje *tornada* – obrat (iz glagola *tornar* – obrniti, (po)vrniti, ponoviti), v francoščini pa *envoi* – poslanica, posvetilo. V njej so trubadurji na jednat način povzeli sporočilo pesmi ter imenovali gospo, ki ji je pesem namenjena. Da bi se izognili obrekljivcem (*lauzengiers*), ki jih v peti kitici zgoraj citirane pesmi z gnevom in prezirom omenja tudi Bernart de Ventadorn, so si za izvoljene dame izmislili pesniška imena, nekakšne ljubezenske psevdonime, ki so jim rekli *senhal*. *Senhal* hvali telesno in srčno lepoto dame; naštejmo nekatera imena: *Lepi Smeh*, *Zazelena*, *Kjer Mi Vse Ugaja*, *Lepo Telo Užitka*, zaradi avtoreferencialnosti pa je med njimi najbolj »nor« *senhal* – *Pravo Ime*. V zgoraj navedeni Ventadornovi pesmi se ljubljena gospa skriva za *senhalom Mo Cortes* – *Moja Dvorna (Dama)*; provansalski pridevnik *cortes* (francosko: *courtois*) ima tudi pomen *ljubezniva*, *vljudna*, torej bi *Mo Cortes* lahko prevedli tudi kot *Moja Ljubezniva*.

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

Motiv daljave se oglašča tudi pri Prešernu, na primer v drugem *povenčnem sonetu*:



*Sanjalo se mi je, da v svetem raji  
bilà sva srečna tam brez zapopádka:  
bilà je preč življenja doba kratka,  
kjer me od tebe loč'jo časi, kraji.*

Prav v tem sonetu naš pesnik primerja Julijo z Lauro, sebe pa s Petrarco: na simpatično skromen način prizna Prešeren Petrarci večjo težo (dobesedno!) na metaforični tehtnici umetniške veljave, vendar se razmerje med njima uravnovesi zaradi Julijine čednosti:

*In tam na tehtnico svet'ga Mihela  
s Petrarkom d'jala sva sonete svoje,  
visoko moja skled'ca je zletela.*

*Prid'jala čednosti sva nje in tvoje  
vsak svojium pesmam, in skodela  
njegà bila ni niž' od skled'ce moje.*

Presenetljiva vzporednica med trubadurji in Prešernom je močna in močno negativna vloga *opravljivcev*: zaradi narave fevdalne družbe, kjer sta bila družabno in kulturno življenje posvetne narave omejena na dvorsko okolje, so bili najhujši sovražniki ljubezni – opravljivci (v provansalsščini *lauzengiers*); prisluhnimo kiticama trubadurja Guilhema de Saint-Desliera (v interlinearnem prevodu, kjer vsak odstavek označuje kitico, znak / pa je meja med verzoma) ter četrti Prešernovi *Gazeli*:

*Guillem de Saint-Deslier, svoje mnenje / mi povejte o bežnih in težavnih  
sanjah, / ki sem jih ondan sanjal, poln upanja: / zaspal sem na pozdrav  
zvestega sla / na travniku, polnem cvetja, / svežem od lepih barv, / kjer je hitel  
urni veter, / lomeč cvetlice in vejice.*

*Gospod, povedal vam bom, kar se mi dozdeva o teh sanjah, / kar o tem  
mislim in verjamem: / pomen travnika / je ljubezen, cvetlice so dame visokega  
rodu, / veter je opravljanje, / šumenje so lažnivi dvoličneži, lom vejic / pa nas  
nosi v novo radost.*

*Draga, vem, kako pri tebi me opravljajo ženice,  
prav'jo, da v ljubezni moji ni bilo nikdár resnice ...*

Zaradi potrebe po izogibanju direktnemu imenovanju trubadurji iznajdejo metaforični jezik, kjer dame in ljubezen poimenujejo – drugače. Bogata in zahtevna metaforika je torej psihološko in socialno motivirana z istimi razlogi kot poimenovanje izvoljene Gospe z izmišljenim imenom – *senhal*. Na ta problem Prešeren reagira s trmasto in naivno odkritosrčnostjo: akrostih *Primicovi*

*Jul'ji* v magistralnem sonetu *Sonetnega venca* s svojo direktnostjo drastično odstopa od prikritosti ljubezni, ki je značilnost trubadurskega odnosa do izvoljene Dame.

Pač pa po svoji igrivosti te skrajno zahtevne ciklične oblike *Sonetni venec* spominja na nekatere jezikovne eksperimente trubadurjev. Provansalski pesniki so bili namreč izjemno inovativni na formalni ravni: kot dokaz naj navedemo le dejstvo, da med 3000 ohranjenimi besedili iz korpusa trubadurske lirike lahko izluščimo kar 2200 različnih kitičnih oblik. Tako rekoč sleherna pesem je po svoji obliki enkratna, unikatna! To še posebej velja za zvrst ljubezenske pesmi, ki so jo imenovali *canso*. Vse druge zvrsti so bile ljubezenski pesmi podrejene, to hierarhijo zvrsti pa dobro ilustrira različen odnos do glasbene spremljave. Značilna je v tem smislu usoda *sirventeze* (provansalsko *sirventes*), ki je bila prvotno »služna« pesem, hvalnica fevdalnemu gospodu, nato pa zvrst pesništva z družbeno tematiko, ki je bila skozi razvoj trubadurske umetnosti čedalje kritičnejša. Medtem ko je vsaka ljubezenska pesem (*canso*) imela pravico do lastne melodije, so si *sirventeze* morale izposojati melodije od obstoječih ljubezenskih pesmi. Ohranjen je en sam primer *sirventeze* z lastno melodijo.

Še in še bi lahko naštevali: tematskih in motivnih vzporednic med trubadurji in Prešernom je veliko. Kljub temu da tako številne paralele na prvi pogled učinkujejo presenetljivo, pa so – če prav premislimo – logične in naravne: trubadurji so pač prvi izrekli ljubezen na način, ki je nato postal splošna last evropske kulture. Delno gre trubadurske motive pri Prešernu pripisati tudi dejstvu, da se je naš romantik pri graditvi svojega pesniškega sveta plodno zgledoval po Danteju in Petrarci, ki sta bila učenca provansalskih trubadurjev.

Vendar se pravi predmet primerjalne literarne vede in sociologije umetnosti ne izčrpa v ugotavljanjem in naštevanjem paralel med Prešernom in trubadurji. Pomembnejše je vprašanje, kako je mogoče, da je dvorski svet trubadurjev v 12. in 13. stoletju tako podoben zgodnjemeščanskemu svetu, v katerem je Prešeren živel na začetku 19. stoletja? Kaj to pomeni za razumevanje časa, družbe in položaja umetnosti?

Še neprimerno bistvenejša vzporednica pa zadeva način vzpostavitve pesniškega jezika: s trubadurji se začenja ena izmed najplodnejših linij evropske lirike, ki ljubezensko sporočilo povezuje z visokim pesniškim jezikom. V ta kontekst se vpisuje tudi trubadurski kult rime kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni, kot ljubezenskega objema besed. Od prvotnih, relativno preprostih načinov rimanja trubadurji razvijejo umetnost rime do religioznega mita: dramatični razvoj različnih načinov rimanja v trubadurski umetnosti pomeni začetek in obenem nepreseženi vrhunec umetnosti rime v evropski poeziji.

Trubadurji so torej vzpostavili model lirike, ki je opravil globok in daljnosežen vpliv na celotno evropsko poezijo: Dante in Petrarca posnemata trubadurje prav na tej ravni – v povezavi ljubezenske lirike z visokim jezikovnim in oblikovnim izrazom. Naj tu uporabimo svetopisemsko referenco: ljubezenska pesem je *per definitionem* Visoka pesem. Ta plemenita linija izbrušene artikulacije erotičnega

čustva se prenaša skozi stoletja vse do romantike, ko jo s svojim jezikovnim posluhom in občutljivostjo Prešeren »vsrka« iz samega duha evropske lirike. Tudi na tej ravni torej ne moremo reči, da je Prešeren »posnemal« trubadurje, ampak da je s skrajno umetniško in eksistencialno zavezanostjo živel in dihal temeljno razmerje med Erosom in Pesmijo, ki so ga v Evropi prvi izrekli provansalski trubadurji. Prešernu je uspelo v visoko artikulirani pesniški govorici ljubezenske pesmi dvigniti slovenski jezik na evropsko raven.

*Hrepenenje* je temeljni motor trubadurskega kulta izvoljene Dame. Predpogoj *dvorske ljubezni* je njena načelna neuresničljivost. Vzporedno s procesom idealizacije Dame se v trubadurski liriki dogaja tudi čedalje močnejša kristalizacija slogovnih tokov (komunikativni trobar leu in hermetični *trobar clus*) ter diferenciacija pesniških zvrsti, kjer ljubezenska pesem (*canço*) zavzema hierarhični vrh in so ji druge zvrsti podrejene. Umetnost pesmi je za trubadurje identična umetnosti ljubezni, razvoj formalnih postopkov v trubadurski liriki 12. in 13. stoletja pa je vzporeden čedalje močnejši idealizaciji izvoljene Dame v razvoju koncepta *dvorske ljubezni*.

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

»**Amors** zahteva, da mora biti izrečena, ljubezni ni, če ni izrečena. To je aksiom ljubezni. (¼) Skozi trobar se razkriva narava ljubezni, spoznavamo, od kod prihaja, kaj je, kdo jo doživlja in za koga, spoznavamo radost. Iz-najti, **trobar**, pomeni iz-najti ljubezen, pomeni iz-najti iz ljubezni, **trobar d'amor**. (¼) **Igra rim je formalno izražanje ljubezni**. Ljubezen je višja od vsega, pesniška oblika, ki je edina zmožna izraziti ljubezni, pa je **canço**, kjer je **joi** (radost) forma, pri **joc** (igri) pa rime igrajo bistveno vlogo. (...) Po drugi strani bi lahko rekli, da je ljubezen vzvišena zato, ker je **canço** najpopolnejša pesniška oblika. (...) Vsak trubadur poskuša ustvariti najpopolnejšo **canço**, tisto pesem, ki bo boljša od vseh drugih. Od tod aksiom: **za trobar je canço la dona**.«

Podobno selektivnost pri izbiri najtežjih izraznih sredstev ter inovativnost na ravni forme lahko zasledimo pri Prešernu; naštejmo nekaj najznačilnejših postopkov in dosežkov, ki kažejo na njegovo zavestno pripadnost trubadurskemu načinu razumevanja pesniškega jezika:

izključna raba ženskih izglasij pri jambskih enajstercih;

izbira »najvišje« in najbolj kanonične variante razporeditve rim (ABBA, ABBA, CDC, DCD) iz pahljače regularnih podzvrsti italijanskega soneta;

izjemen formalni eksperiment – Sonetni venec, ki ga je Prešeren na podlagi družabne igre petrarkistične sienske šole pravzaprav izumil kot umetniško obliko ...

Kot je v vplivni knjigi *Ljubezen in Zahod* leta 1939 ugotovil Denis de Rougemont, so provansalski trubadurji iznašli *ljubezen*, kakor jo v Evropi razumemo še danes. K temu dodajamo, da so trubadurji iznašli tudi *liriko*, kakor jo v Evropi pojmujejo še dandanašnji. Njihova »iznajdba« se seveda ni



porodila *ex nihilo*: pri tem so se plodno naslonili na bogato tradicijo arabske ljubezenske lirike in nekatere nastavke znotraj evropske tradicije (erotične razsežnosti v ljudski in vagantski poeziji ter zaradi kulturnozgodovinske diskontinuitete v srednjem veku okrnjeni spomin na visoke dosežke antične ljubezenske lirike).

Kult ljubezni, ki ga je Prešeren personificiral v Primičevi Juliji, ter kult pesniške forme kot jezikovnega ekvivalenta in najvišjega izraza erotičnega čustva je naš romantik povzel po italijanskih vzorih, predvsem po Danteju in Petrarci, ki sta – posnemajoč trubadurje – častila pesniško obliko kot najvišji način izražanja ljubezni do srčne izvoljenke, Beatrice oziroma Laure. Ne da bi kakor koli podvomili o pristnosti teh velikih čustev, pa je z današnjega stališča vendarle treba poudariti, da Beatrice, Laura in Julija niso le Beatrice, Laura in Julija, ampak »Beatrice«, »Laura« in »Julija«; niso torej le realne zgodovinske osebe in le poduhovljene podobe erotičnega hrepenenja, temveč temeljne predpostavke pesniškega izrekanja sveta; ne le cilj želje, temveč sam njen motor, bistveni generator poezije kot jezikovne artikulacije ljubezni. Prešernov odnos do Julije je torej po izvoru trubadurski, kar z drugimi besedami pomeni, da gre za literarni »konstrukt«, ki je našemu romantiku omogočil, da je artikuliral svoj pesniški svet.

