

Mălina DUȚĂ
(Biblioteca Centrală Universitară
„Eugen Todoran” Timișoara)

Diversitate culturală în epoca trubadurilor. O perspectivă critică asupra cântecelor de dragoste ale acestora

Abstract: (Cultural diversity in the age of troubadours. A critical perspective on their love songs)

The love songs of the medieval troubadours, written and sung in the Occitan language, reached us due to the interest they aroused in the 19th century, and gave birth to a whole mythology of courtly love, a passionate but at the same time chaste love, condemned to failure due to the fact that most of the times the beloved woman was inaccessible (being married to the nobleman of the land). This perspective on the chivalric love sung by the troubadours became disputed towards the end of the 20th century, a critical analysis of the lyrics implying that they were much more ambivalent and centered on the troubadours themselves (not on their adored *domnas*) than previously thought. However, this case study analysing the theme of symbolic power relations present in troubadours' cansos must be anchored in a broader context, which highlights an (unexpected) cultural diversity present in the socio-geographical space in which the troubadours lived and that has given rise to a creative effervescence with reverberations to this day.

Keywords: *troubadours, cultural diversity, Occitania, courtly love, ambivalence.*

Rezumat: Cântecul de dragoste al trubadurilor medievale, scris și cântat în limba occitană, au ajuns până la noi datorită interesului suscitată de acestea în secolul al XIX-lea și au dat naștere unei întregi mitologii a iubirii curteneste, o iubire pasională dar în același timp castă și condamnată la eșec, din cauza faptului că de cele multe ori femeia iubită era inaccesibilă (fiind căsătorită cu nobilul ținutului). Această perspectivă asupra iubirii cavalereste cântate de trubaduri a devenit contestată spre final de secol XX, o analiză critică a versurilor dând de înțeles că acestea erau mult mai ambivalente și centrate pe trubaduri (nu pe *doamnele* adorate) decât s-a crezut anterior. Acest studiu de caz în care se analizează tematica relațiilor de putere simbolică prezente în cansos-urile trubadurilor trebuie însă ancorat într-un context mai larg, care subliniază o (neșteptată) diversitate culturală prezentă în spațiul socio-geografic în care au trăit trubadurii și care a dat naștere unei efervescențe creative cu reverberații până în prezent.

Cuvinte-cheie: *trubaduri, diversitate culturală, Occitania, dragoste curtenescă, ambivalență.*

„Trubadurii, ca și alte „celebrități”, nu au nevoie de introducere. Ei fac parte din ansamblul cunoașterii noastre culturale, o moștenire de neuitat din patrimoniul european. Cine nu a auzit de lumea curtenescă pe care au descris-o aceștia, exprimând rafinamentul iubirii medievale? Pentru o perioadă plină de farmec, poezii/compozitorii/interpreții (cunoaștem 460 de nume ale acestora) au uimit curțile din

sudul Franței și din țările europene vecine cu cântecele lor (au supraviețuit aproximativ 2500 dintre acestea), în care pasiunea și cuviința sunt alăturate cu măiestrie. Deși această perioadă a fost relativ scurtă (anii 1100 – 1300), scânteia sa a fost suficientă pentru a aprinde flacăra mai largă a poeziei europene de mai târziu” (Gaunt și Kay 1999, 1).

Am ales acest citat din cartea lui Simon Gaunt și Sarah Kay, *Trubadurii*, pentru a ilustra faptul că pentru cei care nu știu cum să citească și să interpreteze textele medievale, trubadurii reprezintă într-adevăr figuri romantice, sau mai degrabă romanțate. Dar adevărul nu corespunde cu imaginea plină de farmec atribuită trubadurilor atunci când textele și cultura lor au fost redescoperite la sfârșitul secolului al 19-lea. Deși există cercetători care încă au o abordare tradiționalistă asupra semnificației *canso*-urilor¹, în lumina studiilor care au început să apară în perioada anilor 1980 și ulterior, mai ales a celor realizate din perspectiva relațiilor de gen, trebuie să recunoaștem că modelul iubirii curtenești propuse de trubaduri a fost mai degrabă o convenție decât realitate sau o profesiune de credință. Deși universul imaginar din *cansos* s-a bazat pe *fin amor*² și cavalerism, figurile feminine din *cansos* nu sunt deloc ferite de ironie. Așadar, sinceritatea poeziei curtenești este pusă sub lupă și are loc o „demistificare” a sensului *cansos*-urilor trubadurilor.

Înainte de a ne apleca asupra acestei teme prezente în opera trubadurilor, și anume iubirea curtenească, trebuie să înțelegem în ce fel de spațiu socio-cultural este ancorată creația trubadurilor.

Din punct de vedere geografic, trubadurii au trăit și au creat cu precădere în regiunea culturală Occitania (niciodată recunoscută ca regiune separată din punct de vedere politic), care cuprindea Limousin, Auvergne, Languedoc și Gasconia din Franța de azi, cât și Valea Aran (Spania contemporană), teritoriul pe care se găsește azi statul Monaco și Văile Occitane din Italia.

Limbile în care au scris și au cântat trubadurii au fost limba latină și dialectele și limbile vernaculare prezente în epocă în spațiul mai sus menționat. Având în vedere circulația producției literare și necesitatea ca poemele și cântecele curtenești să fie înțelese de toată lumea din regiune, s-a dezvoltat pe parcurs un limbaj literar bazat pe dialectul din Limousin, cunoscut astăzi și ca dialectul provensal. În spațiul italian, această funcție a fost preluată de dialectul toscan. În sens general, dialectele vorbite de trubaduri sunt limbi occitano-romane.

Operele trubadurilor nu s-au limitat câtuși de puțin la spațiul cultural occitan, ci au ajuns la curțile medievale din Spania, Italia (Dante și Petrarca fiind inspirați, ulterior, de cultura trubadurilor) și Anglia. După cum arată Robert T. Pickens, „În lumea francofonă a secolului al XII-lea, schimbul intercultural cultural a avut loc pe mai multe fronturi – între Franța de nord și Occitania, de exemplu. În Anglia, diferite grade de

¹ Formă poetică și melodică utilizată de trubaduri.

² Iubire curtenească.

schimb intercultural erau în curs de desfășurare între superstratul anglo-normand, a cărui cultură era centrată în jurul curții nobiliare, și clasa inferioară vorbitoare de limbă engleză, pe de o parte, și, pe de altă parte, între culturile anglo-normande și cele ale popoarelor celtice de la periferia regatului, din Cornwall, Țara Galilor și Scoția” (Pickens în Mullally și Thompson 1997, 27).

Astfel, se creionează o lume în care scrierile trubadurilor și temele vehiculate de acestea se află într-un proces de extindere în vestul Europei, contribuind la un schimb ideatic constant și robust, care a dus la amplificarea diversității culturale atât în rândurile celor alfabetizați (deci cu precădere cei care trăiau la curțile nobiliare), dar și în populația generală care lua contact cu versurile și muzica trubadurilor.

Desigur, tema principală și generală a poeziei trubadurului este dragostea. Dar ce înseamnă de fapt *fin'amor* și care sunt celelalte teme care apar în *cansos*? Linda Paterson afirmă că „Nu există un singur set de reguli pentru ceea ce trubadurii ajung să numească *fin'amor*, la fel cum nu există un singur cod al cavalerismului. Nu numai că poezia lor s-a întins pe mai mult de două sute de ani, incluzând evenimentele tumultuoase ale cruciadei albigensiene, dar acești indivizi inventivi au interacționat constant între ei, purtând o dezbatere continuă despre dialectică, asimilând, dar și provocându-se reciproc, subminându-se și depășindu-și reciproc ideile și stilul” (Paterson în Gaunt și Kay 1999, 31).

Astfel, putem trage concluzia că trubadurii nu făceau referință doar la dragoste în *cansos*, ci purtau de asemenea un duel intelectual, fiind mai degrabă vorba despre un „dialog” caracterizat de măiestrie și spirit și purtat de cei mai cunoscuți poeți ai acelor vremuri.

Dar ce însemna de fapt *dragoste* în Evul Mediu european? Iubirea era manifestată prin dorință, sau era mai degrabă platonice? Lirica trubadurului nu este ușor de descifrat când vine vorba de această problemă, deoarece „limbajul său permite o ambiguitate morală considerabilă, astfel încât, la capetele extreme ale spectrului academic, *fin'amor* a fost perceput pe de o parte ca o acoperire pentru dorința sexuală explicită a claselor de sus și, pe de altă parte, ca un fenomen pur spiritual” (Paterson în Gaunt și Kay 1999, 36).

Aceste aspecte ar putea fi teoretic valabile atunci când ne referim la majoritatea trubadurilor¹, dar ele rămân generale, deoarece fiecare trubadur important are un stil caracteristic. Cel mai cunoscut dintre trubaduri a fost Bernart de Ventadorn (circa 1130 – 1200). Deși a provenit dintr-o familie săracă, a devenit faimos și a fost foarte lăudat pentru abilitățile sale poetice, compunând chiar și pentru Eleonora de Aquitania. Leslie Topsfield afirmă că Bernart a fost primul mare trubadur care adresează cântecele sale de dragoste în exclusivitate unei doamne de rang înalt. Imaginea construită de Bernart de Ventadorn despre doamna sa, *domna*, afirmă Topsfield, reconstituie relația dintre un lord și vasalul său: „Supunerea lui față de domna este feudală și completă; fericirea

¹ Această lucrare nu face referință către trobairitz, trubadurii de sex feminin, deoarece acestea constituie un subiect diferit.

constă în răsplata unei priviri, a unui semn de dragoste, a unui sărut, a vederii trupului ei gol. [...] Ea deține puterea asupra fericirii și a durerii, a vieții și a morții [...]” (Topsfield 1975, 113).

În timp ce Topsfield ne oferă o perspectivă asupra caracteristicilor operei poetice a lui Bernart de Ventadorn, interpretarea ei omite aspecte precum ironia și relațiile de gen.

După cum am sugerat deja, pentru a accede la sensul conotativ al unui text, trebuie să fim conștienți nu numai de ceea ce este scris, ci și de ceea ce nu este menționat în mod specific. Acesta este și cazul ironiei. În cartea sa *Troubadours and Irony*, Simon Gaunt, citându-l pe Dennis Green, definește utilizarea ironiei în perioada medievală: „Ironia este o afirmație, sau prezentare a unei acțiuni sau situații, în care sensul real transmis inițiaților deviază în mod intenționat și este incongruent cu sensul aparent sau pretins pentru cei neinițiați” (Gaunt 1989, 5).

Astfel, trebuie într-adevăr să acordăm o mare atenție sensului intenționat, în loc să interpretăm textele medievale bazându-ne doar pe stilul formal.

Atunci când abordează modurile în care ironia se manifestă în textele medievale, Gaunt face diferența între lingușire și laudă falsă, considerând că aceasta din urmă poate avea conotații ironice: „Merită să facem distincția între lingușire și laudă falsă. Indiferent dacă lingușirea este sau nu sinceră, lingușitorul dorește să obțină favori. Intențiile laudei false sunt destul de diferite. Lăudând pe cineva pentru calități pe care în mod evident nu le deține, atragi atenția asupra inadecvării sale” (Gaunt 1989,10).

Dar care este locul ironiei în poemele lui Bernart de Ventadorn? Se pare că el este primul poet important „care acceptă în totalitate convențiile *fin'amor*, adoptând personalitatea unui „amant curtenitor arhetipal” (Gaunt 1989, 35). De fapt, realitatea poate fi ușor diferită. Gaunt dă exemplul lui *Be m'an perdut*, o poezie care a pus multe probleme atunci când a venit vorba de interpretare, probleme care ar putea fi ușor depășite dacă poemul ar fi citit într-o cheie ironică. În cadrul analizei sale, Gaunt ajunge la concluzia că Bernart contestă de fapt convențiile iubirii curteneste, făcând aluzie la „schimbul contractual” și astfel „sugerând că doamnele pe care le curtează sunt doar cu puțin mai bune decât prostituatele”. Mai mult, el consideră că Bernart admite că „întregul act de curtare devine un joc cinic” și afirmă că „tonul întregului poem este ironic, chiar cinic” (Gaunt 1989, 35-38).

Concluzia lui Gaunt că poemul lui Bernart sugerează că „doamnele pe care le curtează sunt cu puțin mai bune decât prostituatele” ne aduce la problema relațiilor de gen în lirica trubadurului, problemă care a fost ignorată în studiile tradiționale despre *fin'amor*. Potrivit lui Rouben Cholakian, acest lucru duce la o citire imprecisă a versurilor trubadurului, deoarece este necesară o abordare psihologică atunci când se discută sentimentele, mai precis dragostea, adică exact tema predilectă a trubadurilor.

Angajându-se într-o lectură psihanalitică a poeziei trubadurilor, Cholakian se bazează foarte mult pe relațiile bărbat-femeie din *cansos*. El afirmă că intriga de dragoste a unui *canso* tipic „spune o poveste de dragoste ale cărei personaje sunt un

amant care face afirmații, mai mult neiubit decât iubit, și o femeie fără nume, mai mult neiubitoare decât iubitoare” (Cholakian 1990, 1). Când se referă la femeie, Cholakian observă că „rareori are vreo identificare onomastică [...]. În loc de nume, ea este mai ales o calitate, Bels *Vezers* (*Plăcută vederii*), *Miels de Domna* (*Mai bună decât o femeie*) sau *Belz Deportz* (*Plăcere minunată*). Descrierile femeilor se amestecă, ele pierzându-și individualitatea” (Cholakian 1990, 2).

Neidentificarea femeii ar putea sugera că iubitul încearcă să protejeze identitatea iubitei sale, dar faptul că ea nu este niciodată numită duce la o depersonalizare a personajului feminin. Mai mult, implică faptul că aceste femei sunt interșanjabile.

Perspectiva din poezii coincide întotdeauna cu punctul de vedere masculin. Femeia nu are altă voce și nici altă personalitate decât cea modelată de trubadur, fapt subliniat de Don A. Monson (Gaunt, Kay 1999, 201):

„Calitățile atribuite domnei nu reprezintă trăsăturile individuale ale unei persoane existente, ci acele virtuți superlative pe care orice femeie ar dori probabil să le audă atribuite ei înseși. Există adesea o încercare de a personaliza poezia prin utilizarea poreclor, [...], dar acestea rămân etichete generale, laudative, în care multe femei ar fi încântate să se regăsească. Sentimentele exprimate de poetul-iubit rămân generale și convenționale [...].” (Monson în Gaunt și Kay 1999, 201).

Cholakian afirmă că atunci când se urmărește sensul conotativ în lirica trubadurilor, trebuie să se țină seama de contextul socio-cultural și istoric al timpului în care trăiau aceștia, luând în considerare statutul femeilor și rolul sexualității. Mai mult decât atât, acesta afirmă că „Ambivalența stă la baza întregului discurs curtenitor. [...] Artistul creează cu bună știință niveluri de interpretare care transmit simultan codul fin'amor al supunerii masculine, cât și un dispreț subiacent față de femeia care este idealizată” (Cholakian 1990, 181).

Se ajunge la concluzia că uneori lirica trubadurilor are în unele cazuri un caracter misogin prin ștergerea constantă a personalității feminine și prin atitudinea ambivalentă față de femeia aparent iubită.

Trebuie să ne întrebăm de ce această atitudine ambivalentă și subtext misogin în versurile trubadurilor. Pentru a creiona un răspuns trebuie să ne referim la contextul istoric și socio-cultural al Evului Mediu. Indiferent dacă și în ce măsură sexualitatea a fost sau nu menționată în scrierile acelei vremi, rămâne valabil faptul că, în general vorbind, sexualitatea era un subiect tabu. Arătând dorința pentru o femeie (merită să ne amintim statutul femeii la acea vreme) trubadurul își pierde din putere, deci din masculinitate. Un alt motiv pentru care trubadurul s-ar fi putut simți „inferior” ar fi putut fi constituit de idealul masculin al vremii, care era cavalerul plecat să lupte în cruciadele sfinte, nu poetul. Așadar, trubadurul încearcă să-și recâștige puterea manifestându-și în mod ostentativ inteligența în detrimentul cuiva care nu avea voce, femeia. O a treia explicație posibilă este oferită de Cholakian:

„Întreaga relaționare dintre bărbați și femei este feudală sau războinică, nu pentru că idealurile cavaleresti au influențat „limbajul” iubirii, ci pentru că într-o societate orientată spre bărbați, simbolurile feudalismului exprimă teroarea inerentă a pierderii controlului” (Cholakian 1990, 186).

Într-o lume în care, de cele mai multe ori, căsătoriile erau aranjate și iubiții aleși pentru a crea alianțe politice și militare, trebuie să ne întrebăm cât de multă comunicare a existat cu adevărat între sexe și dacă cuvântul *dragoste* a fost mai mult decât o figură de stil, chiar și în creațiile romantice ale trubadurilor.

Ne întrebăm dacă elementele prezentate mai sus se regăsesc și în *canso-urile* lui Bernart de Ventadorn. Pentru a încerca să stabilim acest lucru, se va proceda la analiza a două texte, *Era-m cossenhatz*, *senhor* și *Estat ai com om esperdutz*. Corpusul disponibil este bineînțeles mult mai mare, dar o analiză preliminară poate indica dacă teoriile menționate mai sus pot fi regăsite în opera lui Bernart de Ventadorn, indicând astfel dacă merită explorate în continuare.

Cele două *cansos* pot fi găsite traduse în franceza modernă în *Bernart de Ventadorn – Chansons d'Amour*, editată de Moshe Lazar (1966, Paris).

Era-m cossenhatz, *senhor* este tradus ca *Ma dame a deux amants* (*Doamna mea cu doi iubiți*), în timp ce *Estat ai com om esperdutz* înseamnă *Comme elle, j'aurai un coeur volage* (*La fel ca ea, voi avea o inimă nestatornică*).

Chiar și din titluri se observă conotații negative care fac aluzie la faptul că doamna din poeme este de moravuri ușoare (are doi iubiți) și / sau nestatornică (*volage*), deci nu ar trebui să se pună o bază reală asupra sentimentelor ei.

Din primul vers din *Ma dame a deux amants*, se observă că poemul se adresează de fapt unui grup de domni (seniori), întărind astfel ideea că acest *canso* nu avea ca idee centrală dragostea, ci era mai degrabă o provocare intelectuală, un „joc” al celor mai cunoscuți poeți ai vremurilor respective.

Spre sfârșitul strofei, poetul susține că „*jamais compagnie d'un autre compagnon ne me plus douloureuse*” (*niciodată compania unui alt partener nu mi s-a părut mai dureroasă*), ceea ce sugerează că nu este prima dată când doamna ia mai mulți iubiți în același timp.

În strofa a treia iubitul-poet, pe lângă faptul că își explică situația ingrată, începe să o critice pe doamnă pentru că l-a forțat indirect să trăiască în dezonoare făcând din el un „cornu” (*incornorat*) - ceea ce implică, de asemenea, că el, spre deosebire de ea, este credincios.

Strofa a patra îl găsește pe poet întrebându-se ce anume să accepte, dintre două rele – posibilitatea de a nu o mai vedea pe doamnă sau ideea că nu va fi singurul ei iubit. El decide să accepte situația în care se află, deși o consideră o nebunie, preferând să aibă o parte din inima doamnei decât să nu aibă nimic. De asemenea, făcând această alegere, sugerează faptul că este virtuos și loial ideii (cel puțin) de iubire (din nou, sugerând conotativ că *domna* nu este).

În strofa a cincea, poetul exprimă faptul că îi permite să aibă un alt iubit – sugerând astfel fie că doamna are nevoie de permisiune, fie că acceptă pur și simplu situația – dar permite acest lucru din frică mai mult decât orice altceva (este teama de a o pierde sau se teme de doamna însăși?). Desigur, această permisiune nu este acordată fără a cere nimic în schimb – el așteaptă o recompensă pentru iertarea unei astfel de fapte reprobabile.

În primul rând al celei de-a șasea strofe cuvântul *traïdor* este tradus ca perfid, deși o traducere mai exactă ar fi fost perfidă (*traïtres*). Aceasta este caracteristica atribuită ochilor *domnei*. După cum știm, ochii sunt oglinda sufletului, el spune direct că doamna lui este o trădătoare.

După ce în strofa a șasea este folosit cuvântul *traïdor* cu referire la *domna*, în următoarea strofă trubadurul o numește *la plus noble*, ceea ce, având în vedere toate criticile anterioare, ar putea fi un semn de ironie. Autocompătimirea reapare, poetul afirmând că ochii îi sunt plini de lacrimi vărsate ca omagiu adus *domnei* (oricât de perfidă ar fi ea).

Abia în strofa a opta Bernart i se adresează doamnei, declarând că vrea „le profit” (*recompensa*) de pe urma relației lor, nu doar cuvinte frumoase.

În *Comme elle, j'aurai un coeur volage*, poetul face referire nu la una, ci la două doamne: fosta sa iubită și actuala sa iubită.

Privind retrospectiv, își dă seama că a fost o prostie din partea lui să înceteze să cânte/compună din cauza unei iubiri nefericite, și este timpul să-și exprime din nou sentimentele – intenția sa pare să fie sinceră, dar de fapt se observă că adevăratul său scop este să denunțe comportamentul fostei sale *domna*.

În cea de-a doua strofă el afirmă că a iubit o doamnă care nu îl iubea cu adevărat, făcându-l doar să aștepte în zadar. Se pare așadar că nici dragostea lui nu a fost total necondiționată, deoarece se aștepta la o recompensă. Deoarece aceasta nu a venit, el decide în mod conștient să aibă o inimă nestatornică, la fel ca *domna*.

Ulterior, el o imploră pe noua *domna* să nu-l facă să aștepte prea mult și o avertizează să nu-l trateze ca pe doamna anterioară.

Cea de-a cincea strofă subliniază din nou ideea iubirii condiționate și aluzia că sentimentele trebuie răsplătite: „il n'est que juste que la dame soit complaisante envers celui qui a un coeur pour aimer” (*doamna să fie complăzantă cu acela care are inimă s-o iubească*).

Mai târziu, poetul afirmă clar că este fericit că încă mai poate cânta (compune), mai ales că o face în ciuda fostei sale amante și a noului ei iubit, făcând astfel aluzie la faptul că scopul din spatele acestui *canso* nu este de a lăuda dragostea nou-găsită, ci de a o calomnia pe cea anterioară.

Asemănările dintre cele două *canso-uri* ale lui Bernart sunt semnificative: ambele prezintă trăsături ale egocentrismului și se găsesc numeroase aluzii că vina pentru tot răul suferit de iubit este în exclusivitate a doamnei. Poetul-iubit este mereu preocupat de sentimentele și situația sa, uitând de nevoile sau opiniile partenerei. De

fapt, în ambele poezii femeia este complet lipsită de voce, dând cititorului impresia că este mai degrabă o figură unidimensională, neclar conturată.

În primul *canso* trubadurul i se adresează direct *domnei* o singură dată, dând impresia că acesta li se plânge unui grup de confrăți, mai mult decât să scrie o poezie de dragoste. În ceea ce privește al doilea *canso*, sistemul feudal de gândire este cel care iese în evidență, deoarece trubadurul crede că loialitatea trebuie să fie răsplătită în mod clar. Lipsa de atenție din partea doamnei duce la o serie de atacuri subtile, poetul folosind versurile nu ca mijloc de exprimare a sentimentelor, ci mai degrabă ca armă a răzbunării.

Chiar și lucrând cu un mic corpus de *cansos*, este ușor să intuim că relațiile de gen și de putere din lirica trubadurilor sunt mai complexe decât se credea anterior și acest tip de studii merită aprofundat, cu scopul de a obține o imagine mai amplă și mai corectă asupra vieților și operelor fascinanzilor trubaduri.

Referințe bibliografice

- Cholakian, Rouben. 1990. *The Troubadour Lyric: a psychocritical reading*. UK: Manchester University Press.
- Gaunt, Simon. 1989. *Troubadour and Irony*. UK: Cambridge University Press.
- Gaunt, S. și Sarah Kay (coord.). 1999. *The Troubadours – An Introduction*. UK: Cambridge University Press.
- Lazar, Moshe (coord.). 1966. *Bernart de Ventadorn – Chansons d'Amour*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
- Paterson, Linda. 1993. *The World of the Troubadours*. UK: Cambridge University Press.
- Pickens, Rupert T. 1997. *Courtly Acculturation in the Lais and Fables of Marie de France* în „The Court and Cultural Diversity” coord. de Evelyn Mullally și John Thompson. Cambridge: D.S. Brewer.
- Topsfield, L. T. 1975. *Troubadours and Love* UK: Cambridge University Press.