

MICHAŁ ARTUR SAWCZUK-SZADKOWSKI Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## CIAŁO WOBEC DYSKURSU DWORNEGO W ŚREDNIOWIECZNEJ OKSYTAŃSKIEJ POEZJI KOBIEC\*

Ciało jako temat ponownie odkryty przez nauki o kulturze przeszło 70 lat temu wciąż domaga się należytego opracowania w odniesieniu do literatur dawnych. Ciało bliższe w sensie chronologicznym jest bowiem ciałem bliższym w sensie fizycznym – co oznacza, iż obecnie pełniejszy wydaje się dostęp czytelnika do cielesnego doświadczenia podmiotu. Ciała dawne są zatem tym odleglejsze, że dystans czasowy nie pozwala na budowę realnie istniejącej wspólnoty doświadczeń. Jednakże literatury średniowieczne czy renesansowe oferują szerokie spektrum doznań, które odczytywane być mogą jako zaskakująco aktualne<sup>1</sup>.

Dla badającego cielesny aspekt literatury nadzwyczaj interesującym, a mało rozpoznany przedmiotem studiów są *trobairitz*, grupa kobiet tworzących w języku oksytańskim od około 1170 do około 1260 roku. Sam termin określający owo zjawisko literackie nastrocza trudności, stanowi bowiem – prawdopodobnie – neologizm<sup>2</sup>, który pochodzi z powieści rycerskiej *Flamenca* z końca XIII wieku (a zatem już po zaniku działalności poetek języka oksytańskiego, lecz w okresie, gdy ich twórczość żywo funkcjonowała w obiegu kulturowym) i oznacza rzeczownik rodzaju żeńskiego od czasownika „*trobar*” (oc. „znajdować”, czyli „układać słowa w wersy”) na wzór męskiego rzeczownika „*trobador*”. Ponieważ jednak identyfikacja taka

---

\* Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2018–2022, jako projekt badawczy w ramach programu *Diaamentowy Grant*.

<sup>1</sup> W tym względzie szczególnie interesująca wydaje się praca D. Śnieżki *Jak czytano staropolskie ciało? Somatyczne doświadczenia lektury* („Teksty Drugie” 2006, nr 6), w której autor stara się odtworzyć sposoby lektury „cielesnej” między XIV a XVIII wiekiem. Podobnie można – poprzez gruntowną analizę tekstów wspartą opracowaniami z zakresu historii społecznej – rekonstruować lekturę w epoce średniowiecza.

<sup>2</sup> Jakkolwiek najczęściej przyjmuje się, że słowo „*trobairitz*” istotnie jest neologizmem mającym wydźwięk satyryczny (zob. R. Manetti, wstęp w: *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*. Modena 2008), istnieją źródła wskazujące na częstsze występowanie tego określenia. W zredagowanym w podobnym czasie co *Flamenca* przez Terramagnina da Pisa, nienatycznego użytkownika języka oksytańskiego, traktacie z dziedziny gramatyki i poprawności językowej *Doctrina d'acort* odnajdujemy słowo „*trobayritz*” jako jeden z wielu przykładów nazw, które należy przyjąć w odniesieniu do żeńskich wykonawców i do czynności mających swoje odpowiedniki w rodzaju męskim. Zob. E. W. Poe, *Cantairitz e Trobairitz: A Forgotten Attestation of Old Provençal „Trobairitz”*. „Romanische Forschungen” 2002, z. 2.

nie była używana ani przez same autorki, ani przez wczesnych biografów poezji oksytańskiej, twórców życiorysów literackich tzw. *vidas* i *razos*<sup>3</sup>, począwszy od XIX wieku uczeni poszukiwali innych nazw dla tej specyficznej grupy trubadurek: od niedokładnego, choć zgodnego z przyjętym wtedy utożsamieniem literatury oksytańskiej z prowansalską, terminu z roku 1888 „*die provenzalischen Dichterin- nen*” Oskara Schultza-Gory, po stosowane przez kluczowych powojennych badaczy tematu „*the women troubadours*” czy „*les femmes-troubadours*”<sup>4</sup>. Proponuję zatem określenie „średniowieczne poetki tworzące w języku oksytańskim”, które wydaje się zasadne, gdyż zarówno precyzuje ramy czasowo-przestrzenne ich działalności, jak i dąży do upodmiotowienia *trobairitz* jako autorek odrębnych, nie zaś jedynie kobiecych odpowiedników trubadurów.

Pozornie tematyka podejmowana przez *trobairitz* w liryce nie odróżnia się znacząco od tej, jaką zajmowali się trubadurzy. W centrum poezji oksytańskiej sytuuje się pojęcie *fin'amor* (miłości wzniosłej), określanej przez XIX-wiecznego historyka literatury Gastona Parisa jako „*amour courtois* [miłość dworna]” i głównie pod tą nazwą rozpoznawalnej, choć dworność nie wydaje się istotą owego zjawiska<sup>5</sup>. Miłość dworna zakłada specyficzność, bo oparta na tęsknocie, sekrecie, doskonaleniu się i kontrastowości relację między kochankami czy też między kochankiem a światem, wymagająca dyskrecji i zachowania *decorum*. *Fin'amor*, jako obyczaj skrajnie skonwencjonalizowany, jest istotnie także konwencją płci. Miłość ta pozostaje zawsze miłością zmysłową i cudzołożną, lecz według przypuszczeń niektórych badaczy – również miłością nieskonsumowaną. Kobieta nakazuje mężczyźnie pozyskać jej względy poprzez liczne próby i wyzwania, nazywane „*assages*”, ale do końca pozostaje nie w pełni zdobyta. Miłość napotyka też przeszkody – często obecni są w poezji oksytańskiej *lauzengiers* (zazdrościcy, zawistnicy), spiskujący przeciw kochankom i obrażający cześć kobiet. *Fin'amor* to teatr, który rozgrywa się na równie skonwencjonalizowanym scenie, jaką stanowią zazwyczaj wiosna i natura na powrót budząca się do życia. Miłość dworna istnieje w literaturze jako motyw prozatorski oraz temat poezji. Jednocześnie średniowieczna poezja miłosna charakteryzuje się

<sup>3</sup> Zob. *Chants d'amour des femmes-troubadours*. Textes établis, traduits et présentés par P. Bec. Paris 1995, s. 24–27. Zob. też J. Boutière, A. H. Schutz, I.-M. Cluzel, *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*. Paris 1964.

<sup>4</sup> Zob. *Chants d'amour des femmes-troubadours*. – *Songs of the Women Troubadours*. Ed., transl. M. T. Bruckner, L. Shepard, S. M. White. New York 1995.

<sup>5</sup> Miłość dworna została opisana dość szeroko w światowej literaturze badawczej, mimo że z pewnością nie można uważać tego tematu za wyczerpany. Artykuł wspomnianego G. Parisa *Études sur les romans de la Table Ronde (suite)* („Romania” 1883, nr 48) był zaledwie wstępem do istotnych interpretacji fenomenu, spośród których należy wymienić przede wszystkim *The Meaning of Courtly Love* (Albany 1968) pod redakcją F. X. Newmana, *Le Modèle courtois* G. Duby'ego (w zb.: *Histoire des femmes en Occident*. T. 2: *Le Moyen Âge*. Éd. G. Duby, M. Perrot, Ch. Klapisch-Zuber. Paris 2002) oraz Ch. Baladiera *Aventure et discours dans l'amour courtois* (Paris 2010). Co się tyczy opracowań tematu w języku polskim, winno się przywołać w szczególności założycielski artykuł E. Porębowicza *Teoria średniowieczna „miłości dwornej”* („Pamiętnik Literacki” 1904, z. 1/4), jak również zarys zjawiska przedstawiony przez K. Dybeł w szkicu „*Nic mnie nie cieszy, nic mnie nie smuci prócz Miłowania mego w dali*”. *Poezja trubadurów i truverów* (w: K. Dybeł, B. Marczuk, J. Prokop, *Historia literatury francuskiej*. Warszawa 2005).

normatywną strofiką i wersyfikacją, opisowością, metaforą oraz częstym występowaniem tropów wysuwających język na pierwszy plan, posiada też ustalony katalog motywów i toposów.

### Konwencja dworna jako dyskurs dyscyplinujący ciało. Trubadurzy jako towarzystwo dyskursu

Kiedy znana dziś wyłącznie z nazwiska poetka Comtesa de Dia rozpoczyna pieśń słowami:

*A chantar m'er de ço qu'eu no voldria  
Tant me rancur de lui cui sui amia;*

[Śpiewam o tym, o czym nie chcę śpiewać, bo skarżę się na tego, któremu dałam miłość;]<sup>6</sup>

– to za pomocą chwytu retorycznego nie wyraża jedynie tych emocji kobiety zdradzonej, które miały pozostać ukryte. Z dwóch zaledwie wersów utworu wylania się horyzont dyskursu miłości dwornej: dozwolone jest mówienie o niej, o ile mieści się ono w konwencji dworności.

Pojęcie dyskursu pojawia się tu nieprzypadkowo. Należy rozumieć je w duchu Foucaultiańskim *par excellence*, jako pewną formę politycznej organizacji społeczeństwa w języku, której podstawową charakterystyką jest procedura wykluczenia, realizującego się poprzez trzy formy zakazu: „*tabu* przedmiotowe, rytuał okoliczności, uprzywilejowane lub wyłączne prawo podmiotu mówiącego”<sup>7</sup>. Akt mówienia o zdradzie, który, jak zauważa Matilda Tomaryn Bruckner, w krytyce feministycznej i feminizującej podnosi się niekiedy do rangi *prise de parole* w epoce naznaczonej milczeniem kobiet<sup>8</sup>, tylko pozornie wykracza poza granice obwarowane zakazami nałożonymi przez dyskurs dworny.

Silnie podkreślony gest mówienia o tym, o czym *persona* nie chce mówić, zdaje się łamać *tabu* przedmiotowe obejmujące zdradę w świecie miłości wyidealizowanej i obciążonej obowiązkiem doskonalenia się. W istocie jednak zazwyczaj „swojej szczerości przeciwstawia Dama kłamstwo kochanka, które objawia się pod postacią wiarołomstwa lub zdrady”<sup>9</sup>. Oznacza to, że w zacytowanym fragmencie pieśni, jak i w całym utworze Comtesy de Dia podtrzymywany jest dyskurs dworny, nie przekraczający jego reguły. Zdrada jako temat poezji kobiet – czy to indywidualnej, czy dialogicznej – mieści się w ramach rytuałów *fin'amor*, choć zdaje się je podważać. Również uprzywilejowana pozycja męskiego podmiotu mówiącego pozostaje w tym wypadku niewzruszona, co postaram się wy tłumaczyć w następnych akapitach.

<sup>6</sup> Comtesse de Die, *A chantar m'er de ço qu'eu no voldria*. W zb.: *Anthologie des troubadours. Textes choisis, présentés et traduits par P. Bec*. Paris 1979, s. 243.

<sup>7</sup> M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*. Przeł. M. Kozłowski. Gdańsk 2002, s. 7–8. W niniejszym dziele autor omawia również drugą z procedur wykluczenia, jaką jest opozycja rozumu i szaleństwa, która to kwestia w kontekście *fin'amor* zasługuje na osobne opracowanie.

<sup>8</sup> M. T. Bruckner, *Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours*. „Speculum” 1992, nr 4, s. 867.

<sup>9</sup> I. Freire-Nunes, *Trobaïritz et chansons d'ami*. Paris 2012, s. 331.

Paradoksalność zacytowanego fragmentu wynika z konstrukcji *fin'amor*, opierającej się na dwóch zasadniczych regułach: dialogiczności i krytyki.

Reguła dialogiczności określa relacje między poszczególnymi aktorami odgrywającymi miłość dworną. W pierwszym schemacie sformułowanym przez Pierre'a Beca, dialogiczność wyraża się poprzez istnienie stałego trójkąta, na który składają się Kochanek, Dama oraz Trzeci, reprezentowany, zdaniem badacza, przez pana feudalnego – męża Damy<sup>10</sup>. System ten zakłada, że punktem wyjścia utworów przynależących do liryki miłosnej trubadurów – bez względu na to, czy odbiorca ma do czynienia z personą męską, żeńską, czy też z dialogiem (w każdej możliwej konfiguracji genderowej) – jest konkretna sytuacja liryczno-dialogiczna, w której mężczyzna-Kochanek wypowiada się, oczekując odpowiedzi kobiety-Damy, cały ów dialog zaś odnosi się do reguł i obostrzeń ustanowionych przez Trzeciego. Jak zauważa Bec, taki układ, choć „u podstaw neutralizuje ryzyko zobiektywizowania sytuacji [lirycznej]”, w istocie jest „podtrzymywany przez Damę”<sup>11</sup>, co oznacza, że Dama, która odpowiada na słowa Kochanka, jednocześnie umożliwia funkcjonowanie *fin'amor* w sposób zgodny z założeniami i przekracza jej reguły, przechodząc od, przyznanej jej w systemie, pasywnej roli do aktywnej funkcji podmiotu.

Nieco inaczej prezentuje się struktura miłości dwornej w formie zaproponowanej przez Doris Earnshaw, która dokonuje zamiany miejsc Damy i Kochanka w trójkacie dwornym. Przekształceniu ulegają również podstawowe funkcje przypisane aktorom *fin'amor*. W tej interpretacji kobieta-Dama uzyskuje status „ja” struktury dialogicznej, jej zadanie zaś stanowi wyrażanie „pathosu »ja« czującego, którego trybem poznania i doświadczenia są emocje”; mężczyzna-Kochanek otrzymuje funkcję „logos, »ja« świadomego, którego trybem poznania i doświadczenia jest rozum”; Trzeci natomiast staje się „instancją środowiskową, ethosem, intuicją, której tryb poznania i doświadczenia jest bardziej ogólny i dąży do uspojnienia dwojga innych [aktorów]”<sup>12</sup>. Jakkolwiek wątpliwości może budzić założenie, że głos Damy w literaturze dwornej zgodnie z jej intencjami zawsze reprezentuje *pathos*<sup>13</sup>, istotne wydaje się w tym wypadku przyznanie kobiecie roli podmiotowej w dialogu prowadzonym przez równe sobie postaci. Cały schemat przywołuje na myśl formułę dialogiczną Michaiła Bachtina, zgodnie z którą jest to „nieskończony dialog wokół rzeczy ostatecznych”<sup>14</sup>, albowiem w koncepcji Earnshaw *fin'amor* nie sta-

<sup>10</sup> P. Bec, „*Trobairitz*” et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge. „Cahiers de civilisation médiévale” 1979, nr 22, s. 246. Wydaje się jednak, że osoba Innego może przybierać również inne formy, tu w szczególności *lauzengier* (zazdrośnika czy zawistnika, utrudniającego realizację miłości dwornej) lub też *gaita de la tor* (odźwiernego, który – w pieśniach z gatunku *alba* – pozostając w zmwowie z kochankami, ogłasza im świt, a tym samym koniec zabaw miłosnych). Zob. J.-Ch. Huchet, *Les Femmes troubadours ou la voix critique*. „Littérature” 1983, nr 51, s. 70–72.

<sup>11</sup> Bec, *op. cit.*, s. 246.

<sup>12</sup> D. Earnshaw, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*. New York 1988, s. 136.

<sup>13</sup> Prawdopodobnie wynika to z faktu, że dopiero wraz z edycją krytyczną A. Rieger *Trobairitz: Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik* (Tübingen 1991) szersza publiczność mogła zapoznać się z pozostającą poza ścisłym obrębem miłości dwornej poezją kobiet o charakterze politycznym, do której nie zalicza się żaden z przedstawionych schematów.

<sup>14</sup> M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. Ulicka. Oprac., przekł., wstęp E. Czajkiewicz. Warszawa 1986, s. 502.

nowi rytuału komunikacyjnego o charakterze wyłącznie miłosnym, czy, szerzej mówiąc, społecznym, ale faktyczne starcie różnych koncepcji „ja”, jakie funkcjonowały w XII- i XIII-wiecznym społeczeństwie.

Drużga z wymienionych reguł – reguła krytyki – określa główną zasadę działania dyskursu dwornego: tak jak miłość dworna musi być nieustannie zagrożona przez osobę Trzeciego, przewyżczanie zaś tego zagrożenia staje się *de facto* tematem poezji, tak też dyskurs dworny sam w sobie musi podlegać samopotwierdzeniu poprzez samokwestionowanie. Wynika to wprost z istotnej funkcji *melhorar* (doskonalenia się) w praktykach *fin'amor*. Zgodnie z regułą krytyki to kobiecie-Damie przypada rola głosu krytycznego, który podważając miejsce mężczyzny-Kochanka w systemie, wystosowując do niego zapytania o miłość i język poetycki – „zmierza do punktu krytycznego, w którym groźne niezdecydowanie zmusza [trubadura] do autokomentarza, odparcia lub przyjęcia krytyki”<sup>15</sup>. O ile autor tej reguły, Jean-Charles Huchet, rozumie ją w sposób bardzo radykalny, uznając, że wszystkie wypowiedzi kobiece w literaturze dwornej są sfingowane i że ich jedyny cel stanowi bycie głosem krytycznym, o tyle przyjąć można, iż reguła krytyki ma zastosowanie niezależnie od rzeczywistego charakteru poezji *trobairitz*.

Z uwagi na wymienione reguły – *persona* liryczna pieśni Comtesy de Dia działa paradoksalnie, okazując niezachwiane poczucie własnej wartości, uniaża się w sposób typowy raczej dla męskiego podmiotu w *trobar*:

*Car eu l'am mas que nulha ren que sia;  
Vas lui no'm val Mercés ni Cortezia  
Ni ma beltatz ni mos prètz ni mos sens;  
Qu'altressi'm sui enganad'e trahia  
Com degra'èsser s'eu fos desavinens.*

[Kocham go bardziej niż cokolwiek na świecie. Przy nim nic nie znaczą moja łaskawość, moja dworność, moje piękno, moja dusza; zostałam zdradzona i porzucona, jak powinno było się stać, gdybym nie miała choć jednej z moich cnót.]<sup>16</sup>

Wydawać by się mogło, że współczesna literatura nieszczególnie odczuwa problemy wynikające z rozdzwiewku między tym, czym jest zdrada, a tym, jak powinna być wyrażona. To raczej kwestia retoryki i języka literackiego, który pozwoliłby na oddanie doświadczenia ciała i doświadczenia duszy. W wieku XIII na pierwotne przeżycie zdrady nałożony zostaje w dużo większym stopniu ciężar dyskursu wynikający z różnorodnych uwarunkowań społecznych: konwencji, płci, środowiska. Choć umieszczona w centrum miłości dwornej, kobieta była spętana dyscypliną konwenansu i dworu. Jak zauważa Georges Duby:

Dwór był organem regulacji i kontroli; władcy próbowali stłumić wszelkie niepokoje, skupiając wokół siebie jak największą liczbę nieżonatych mężczyzn, których wielu było spośród rycerstwa. Niemniej jednak dwór stanowił równocześnie uprzywilejowany teren polowania na arystokratki. Nie mogąc zapobiec pogoni za nimi, dwór musiał uregulować tę pogon<sup>17</sup>.

Istotnie, regulację poprzez zamknięcie kobiety w modelu dwornym czasem

<sup>15</sup> Huchet, *op. cit.*, s. 88–89.

<sup>16</sup> Comtesse de Die, *op. cit.*, s. 243.

<sup>17</sup> Duby, *op. cit.*, s. 334.

traktowano bardzo dosłownie – jako izolację ciała; stąd nierzadki motyw literatury rycerskiej, w którym rycerz oswobadza zamkniętą w wieży damę. Widzimy, że motyw ten nie jest oderwany od rzeczywistości tak bardzo, jak mogłoby się to wydawać czytelnikowi współczesnemu. Częściej jednak zamknięcie to miało charakter symboliczny i realizowało się poprzez konwencję społeczną, która przenosiła się na konwencję literacką.

Kwestię dyskursywności miłości dwornej podjął Rüdiger Schnell w artykule *L'Amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour*. Autor definiuje *amour courtois* jako „wiedziony złudzeniami literatury dyskurs na temat celów i założeń rzeczywistej miłości erotycznej”<sup>18</sup>. Dyskurs dworny ufundowany został na sprzeczności, która stanowi jego immanentną cechę i rozgrywa się na kilku poziomach: „w samej osobie kochanka; w relacji między kochankiem a jego dama; wreszcie w relacjach kochanków z dworną społecznością”<sup>19</sup>. Schnell podaje również trzy argumenty za fundamentalną rolą sprzeczności w ustanowieniu dyskursu dwornego:

1. Przedmiot dyskursu – miłość – nakłada zakaz systematycznej i spójnej reprezentacji. 2. Ideał miłości dwornej stoi w jawnej sprzeczności z moralnością społeczności. Poetom dwornym nie udało się pogodzić, pomimo wspólnych, nieustających wysiłków, rozbieżnych imperatywów miłości dwornej z jednej strony i norm społecznych z drugiej. 3. Wobec wyjątkowego wyidealizowania bezinteresownej miłości-poświęcenia deprecjonowane są bardziej realistyczne punkty widzenia. Ten rozdzźwięk między chęcią a możliwością był zresztą często wykorzystywany do celów parodystycznych<sup>20</sup>.

Jeśli przyjąć za Michелеm Foucaultem, że ciało uwikłane jest w relacje władzy, która dyscyplinuje to ciało, i że staje się ono przedmiotem ideologii, można doszukiwać się w działalności dworu w odniesieniu do arystokratek pewnej formy biowładzy, ograniczonej jednak do tego, co autor określał jako towarzystwo dyskursu, „mające za zadanie zachowywać lub wytwarzać dyskursy, lecz tak by krążyły one w zamkniętej przestrzeni, i dystrybuować je według ścisłych reguł, tak aby ich posiadacze nie zostali wywłaszczeni przez tę dystrybucję”<sup>21</sup>.

W takim sensie towarzystwem dyskursu są trubadurzy – począwszy od pierwszego z nich, Wilhelma z Akwitania – kreujący i dystrybuujący konwencję dworną w taki sposób, żeby jednocześnie móc zdobywać kobiety i podtrzymywać dobre relacje z władzą, która ich wynagradza.

O ile w wieku XI i w pierwszej połowie XII stulecia trubadurzy tworzyli specyficzną homospołeczność, która wyznawała konwencję określoną przez Duby'ego bardziej jako miłość rycerska niż dworna<sup>22</sup>, o tyle później, wraz z dopuszczeniem kobiet do uprawiania poezji, w pełni rozwija się paradygmat dworny. Wpierw kobiety uczestniczyły w niej stanowiąc jedną ze stron tzw. *tensons* (dialogów lirycznych), aby w końcu, na przełomie wieków, zacząć tworzyć poezję indywidualną. Fakt ten ma swoją specyfikę, konwencja dworna jest już bowiem wówczas ukształtowana

<sup>18</sup> R. Schnell, *L'Amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour*. (III). „Romania” 1989, nr 3/4, s. 332.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Foucault, *op. cit.*, s. 29.

<sup>22</sup> Duby, *op. cit.*, s. 330.

i brakuje w niej miejsca na zmiany. Kobieta-poetka musi zatem wpisać się w dyskurs zdobywania kobiety przez męczyznę i korzystać z imaginarium oraz dostępnych środków wykreowanych przez ten dyskurs, choć teoretycznie wyklucza on osobiste doświadczenie kobiece. Bec stwierdza, że właśnie sam proces „wejścia kobiet w socjopoetyckie uniwersum trubadurów powinien być najbardziej zachwycający dla badacza”, ale nie mniej zachwycający jest też „sposób, w jaki z uporem realizowały [one] w poezji swoją kobiecość pomimo norm i ograniczeń”<sup>23</sup>.

Nie można zatem zapominać, że zdrada, o której mowa w pieśni *A chantar m'er de ço qu'eu no voldria*, nie stanowi wyłącznie faktu psychologicznego zapisanego w strofach poetyckich. Zdrada to wydarzenie wprost dotykające ciała, zarówno w sensie bezpośrednim, czyli oddziałującym na fizyczność ludzka, jak i pośrednim, czyli poprzez somatyzację procesów psychicznych zachodzących w świadomości osoby zdradzonej.

W dostępnym, skończonym zbiorze realizacji konwencji stworzonej przez mężczyzn i dla męskich celów poetka odnaleźć musi zatem takie środki, by móc pozostać w towarzystwie dyskursu trubadurów, a jednocześnie zapisać w tekście doświadczenie siebie i, w konsekwencji, własnego ciała. Dlatego też Comtesa de Dia zwraca się do swojego niewiernego kochanka:

*Valer mi deu mos prètz e mos paratges  
E ma beutatz, e plus mos fins coratges;  
Per qu'eu vos man, lai on es vòstr'estatges,  
Esta chanson, que me sia messatges  
E vòlh saber, lo meus bèls amics gens,  
Per que vos m'ètz tant fèrs ni tant salvatges;  
No sai si s'es orgòhls o mals talens.*

[Muszę zaufać mojej czci, szlachetnemu urodzeniu, pięknu, lecz przede wszystkim osądowi serca. Stąd oddaję ci, tu, na twoich ziemiach, tę pieśń, która niech będzie mi posłańcem; bo jesteś dla mnie tak chłodny i nieczuły, że nie wiem już, czy to twoja pycha, czy zawiść.]<sup>24</sup>

Zapisanie siebie to zaufanie sobie. Tylko w ten sposób, i oczywiście przez wielki wysiłek artystyczny, możliwe jest, by Comtesa de Dia odnalazła w dyskursie dwornym miejsce na własne doświadczenie.

Ten rozdzwięk – między konwencją socjopoetycką, która nakazuje kobiecie przestrzegać reguł dyskursu dwornego, ukrywać w nim własne ciało, wreszcie odsuwać od niego kochanka, a wielką emocjonalnością, uważaną przez Johana Huizingę za konstytutywną dla czasów średniowiecznych<sup>25</sup>, czy też potrzebami

<sup>23</sup> Bec, *op. cit.*, s. 235.

<sup>24</sup> Comtesse de Die, *op. cit.*, s. 243.

<sup>25</sup> J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*. Przeł. T. Brzostowski. Wstęp H. Barycz. Posł. S. Herbst. Wyd. 4. Warszawa 1992. Zob. *ibidem*, s. 30: „Na skutek trwałych kontrastów, na skutek różnorodności form, poprzez które wszystko przenikało do umysłu, życie codzienne miało w sobie żywiołowy wdzięk i namiętą sugestywność, ujawniające się w nastrojach zróżnicowanych, od prymitywnej rozwiązłości, gwałtownego okrucieństwa, aż po serdeczne wzruszenia [...]”. Zob. też N. Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią*. Przeł. E. Tabakowska. Wyd. 2. Kraków 2010, s. 419: „»burzliwy ton« życia w średniowieczu, jego »pelen gwałtowności patos«, tak bardzo zintensyfikował zarówno cierpienie, jak i rozkosz ziemskiej egzystencji, że dziś często mówi się, iż wrażliwość współczesnego człowieka z trudem potrafi je pojąć”.

ciała – pozostawia poetkę w stanie ustawicznej frustracji, co jest prawdopodobnie najbardziej dojmującą obserwacją w badaniach nad średniowieczną poezją kobiet języka oksytańskiego.

Myślę, że konieczne tu będzie sprostowanie, ułatwiające zrozumienie problemu. Kobieta arystokratyczna w średniowiecznej Oksytanii, w szczególności zaś w hrabstwie Tuluzy, nie była niewolnicą *sensu stricto*; wręcz przeciwnie, cieszyła się swobodami większymi niż gdziekolwiek wówczas w łacińskiej Europie. Aktywność intelektualną i artystyczną kobiet wspierano i pożądaną jej, a aktywność ta wygasła dopiero po zakończeniu krucjaty przeciw albigenom i przejściu kontroli nad południem Francji przez arystokrację północnofrancuską (to także przykład biowładzy, która narzuca ciałom określone ograniczenia). Zbigniew Herbert twierdził wręcz, że gdyby nie najazd króla Francji na arystokratów południowofrancuskich, renesans mógł być rozwinać się w Oksytanii, nie we Włoszech<sup>26</sup>. Nie znosi to jednak faktu, iż dyskurs dworny dyscyplinował kobiety przede wszystkim w aspekcie cielesnym, w dalszej kolejności również emocjonalnym. To zaś nie leży u podstaw zaprzeczenia wyjątkowości kultury oksytańskiej w odniesieniu do łacińskiego średniowiecza, a w jej obrębie – szczególnej i specyficznej pozycji kobiet, która wszak zaowocowała zjawiskiem, jakim jest poezja *trobairitz*.

### Podmiot retoryczny czy afektywny?

Mając na uwadze pewną wyjątkowość poezji *trobairitz* na tle średniowiecznej poezji oksytańskiej, badacze poświęcili dużo miejsca na opisanie kategorii *a u t e n t y c z n o ś c i* podmiotu mówiącego. Dwie główne hipotezy, jakie zostały sformułowane w toku studiów, określe jako „retoryczną” i „afektywną”<sup>27</sup>.

Hipoteza retoryczna zakłada, że, najprościej rzecz ujmując, nie istnieje wyjście poza konwencję socjopoetycką języka trubadurów. Wszystko, co pojawia się w poezji tego typu – język, temat, forma, postaci, motywy – jest przez ową konwencję regulowane. W związku z tym nie można ufać *a u t e n t y c z n o ś c i* sytuacji lirycznej ani też samemu podmiotowi mówiącemu. Według tej hipotezy afekty w poezji trubadurów nie są już *de facto* afektami „ja” lirycznego, lecz afektami konwencji literackiej.

Hipoteza afektywna zakłada mniejszą niż pozornie istniejąca władzę konwencji socjopoetyckiej. O ile reguluje ona dość precyzyjnie tekst sam w sobie, o tyle nie jest w stanie regulować afektywności podmiotu mówiącego. Oznacza to, że w *n i e - a u t e n t y c z n y c h* słowach wypowiada się *a u t e n t y c z n e* „ja”, które wchodzi w grę z konwencją, usiłując zapisać w pieśni jak najwięcej siebie, „przechytrzając” reguły i przechylając szalę na własną korzyść.

Hipotezy te sformułowane zostały wokół wprowadzonych przez Beca pojęć *fémînité génétique* i *fémînité textuelle*; z których pierwsze wskazuje realną kobiecość istniejącej autorki tekstu, drugie zaś – kobiecość lirycznego „ja” tekstu, którego

<sup>26</sup> Z. Herbert, *O albigenach, inkwizytorach i trubadurach*. W: *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wyd. 6, przejr. i popr. Wrocław 1997, s. 164.

<sup>27</sup> Termin „afektywny” pojawia się tu w rozumieniu, w jakim wprowadzają je studia nad afektami. Zob. R. Nycz, *Afektywne manifesty*. „Teksty Drugie” 2014, nr 1.



twórca może być tak kobietą, jak i mężczyzną<sup>28</sup>. Pojęcie kobiecości genetycznej wydaje się bardziej powiązane z hipotezą afektywną, podczas gdy kobiecość tekstualna stanowi przedmiot badań w obrębie hipotezy retorycznej. Oczywiście, strukturalistyczne i historycznoliterackie opracowania poezji *trobairitz*<sup>29</sup> bliższe są poszukiwaniu cech i wyznaczników kobiecego „ja”, studia zaś genderowe czy krytyka afektywna<sup>30</sup> sięgają raczej do kobiety-autorki, odnajdując ślady jej istnienia w tekście niczym według myśli zawartej w *Arachnologiach* Nancy Miller.

Chcąc przełożyć pojęcia kobiecości tekstualnej i genetycznej na specyficzny grunt ciała, będę używał odpowiednio pojęć ciała retorycznego, tj. ciała wykreowanego w języku i przez język ów regulowanego, oraz ciała afektywnego, które przekracza poziom tekstu i odwołuje się do realnego doświadczenia emocji.

Ponieważ bardziej interesują mnie jako badacza wyłomy i pęknięcia w dyskursie dwornym niż sama charakterystyka tego dyskursu, w interpretacjach zaprezentowanych w dalszej części artykułu poruszać się będę w obrębie hipotezy afektywnej.

### Doświadczenia ciała *explicitte*

Na skrzyżowaniu wielkiego indywidualizmu poezji i wielkiej narracji społeczeństwa stwierdzenie:

historia ciała odtwarza [...] doświadczenie na wskroś materialne, jego gęstość, jego rezonans wyobraźniowy. Najbardziej oryginalne w tym doświadczeniu jest to, że krzyżują się w nim zindywidualizowana powłoka i doświadczenie społeczne [...]<sup>31</sup>.

– w konwencji socjopoetyckiej trubadurów, w dyskursie dwornym nabiera prawdziwej mocy. Hipoteza afektywna daje badaczowi prawo do poszukiwania doświadczenia takiego rodzaju, do odkrywania tego, co przykryte konwencją i retoryką.

Praca nad tekstami, w których ciało jest stematyzowane, mieści się w obrębie projektu krytyki somatycznej, zaproponowanej przez Adama Dziadka<sup>32</sup>. Można np. poddać analizie fragment utworu *Na Carenza al bel cors avinenz*:

*Na Carenza, penre marit m'agenza  
mas far infanz cuiz qu'es gran penitenza  
que las tetinas pendem aval ios  
e llo ventrilh es ruat e noios.*

[Carenzo, podoba mi się mieć męża, ale sędzę, że mieć dzieci to wielka udręka, gdyż piersi obwisają do ziemi, a brzuch staje się brzydki i poroziagany.]<sup>33</sup>

Sytuacja liryczna jest następująca: młodsza siostra przychodzi do starszej po

<sup>28</sup> Bec, *op. cit.*, s. 235.

<sup>29</sup> Zob. Rieger, *op. cit.* – *Chants d'amour des femmes-troubadours*.

<sup>30</sup> Zob. Earnshaw, *op. cit.* – Bruckner, *op. cit.*

<sup>31</sup> A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, przedmowa w zb.: *Historia ciała*. Red. A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello. T. 1: D. Arasse [i in.], *Od renesansu do oświecenia*. Red. G. Vigarello. Przeł. T. Stróżyński. Gdańsk 2011, s. 8.

<sup>32</sup> A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa 2014, s. 21.

<sup>33</sup> Alaisina Yselda and Carenza, *Na Carenza al bel cors avinenz*. W zb.: *Songs of the Women Troubadours*, s. 86–87.

poradę; chciałyby wyjść za mąż, jednak waha się; wolałyby pozostać panną (lub, według innej interpretacji, dziewicą); starsza odpowiada jej, chwalać wszelkie cnoty młodszej i stwierdzając, że musi wziąć męża „*coronat de scienza* [ukoronowanego mądrością]<sup>34</sup>”; zachowuje bowiem dziewictwo ten, kto ma takiego męża i wydaje mu na świat syna. Replikę młodszej siostry odnajdujemy w zacytowanej strofie.

Przywołany tekst jest ciekawy dla badacza nawet nie z powodu uderzającej aktualności problemu kobiety, która, popychana w stronę małżeństwa, widzi nie tylko jego uroki, ale także udreki, ani też nie z powodu bezpośredniości, do jakiej nie przyzwyczaiła czytelnika literatura dworna. Interesująca wydaje się przede wszystkim forma tekstu. Bruckner określa ją jako „*cobla esparsa*”, krótka forma dialogiczna „układana dla szybkiego śmiechu lub błyskotliwego dowcipu”. Tymczasem „dwie kobiety rozmawiają tu o przeciwstawnych sprawach, co czyni skomplikowanym wypracowanie spójnej interpretacji”<sup>35</sup>. Dlaczego zagadnienie tak poważne pojawia się w formie, która w skonwencjonalizowanym świecie dyskursu dwornego służy rozbawieniu słuchacza?

Zwolennicy hipotezy retorycznej zapewne odpowiedzieliby, że, po pierwsze, tematyka utworu faktycznie mogła być żartobliwa w epoce powstania, jak każdy tekst odnoszący się do dołu cielesno-materialnego, po drugie zaś, kobiecość tekstualna podmiotu mówiącego nie musi być równa genetycznej kobiecości autorki (autora), co oznacza, że tekst może być dziełem mężczyzny, któremu bliższe byłoby żartobliwe podejście do problemów kobiet niż im samym.

Zaprezentowana interpretacja wydaje się pozornie przekonująca. Istotnie, ciało retoryczne podmiotów dialogów w pełni zagarnięte jest przez dyskurs dworny z jego wszystkimi ograniczeniami. Foucaultiańskie *tabu przedmiotowe* nie zostało złamane bezpośrednimi wypowiedziami o ciele kobiecym, jako że pojawiło się w tekście o charakterze żartobliwym, a więc nienależącym wprost do praktyki *fin'amor*.

Skąd jednak tak ponure, choć do pewnego stopnia konsolacyjne, zakończenie dialogu?

*N'Alaisina Yselda, sovivenza  
aiac de mi en l'umbra de ghirenza;  
quant i sireç preiaç, lo Glorios  
qu'al departir mi ritenga pres vos.*

[Alaisino Iseldo, pamiętaj o mnie, gdy już schronisz się w cieniu opieki, a módl się do Pana, byś pozostała przy mnie, kiedy już odejdziesz.]<sup>36</sup>

Przedstawienie i sposób tematyzowania ciała w tekście jest pierwszym i najważniejszym argumentem przemawiającym za autentycznością kobiecego afektu. Wszelka wiedza o ciele kobiecym i o ciąży dostępna była w chrześcijańskim świecie zachodnim dzięki źródłom arabskim:

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>35</sup> *End Notes*. W zb.: *Songs of the Women Troubadours*, s. 150.

<sup>36</sup> Alaisina Yselda and Carenza, *op. cit.*, s. 86.

Autorzy, czy byłiby mnichami, czy poetami dworskimi, czy w ogóle jakimikolwiek mężczyznami, nie podejmowali wcale – bądź podejmowali z wielką powściągliwością – tematykę trywialności i tajemnic „kobiecej produkcji”: ta dziedzina była zarezerwowana dla kobiet<sup>37</sup>.

W jakim stopniu zatem uczoney mężczyzna średniowieczny, który jakoby jest autorem przytoczonego dialogu, mógłby mieć dostęp do kobiecego ciała naznaczonego licznymi ciężami oraz, co ważniejsze, do doświadczenia strachu przed macierzyństwem? Nawet jeśli pierwszy punkt pod pewnymi warunkami nadawałby się do akceptacji, to drugi pozostawałby w średniowieczu całkowicie poza sferą męskiej wiedzy<sup>38</sup>.

Przyjmowana zaś żartobliwość tekstu, owszem, mogłaby odnosić się do dołu cielesno-materialnego, jednak nie do ciąży. O ile w literaturze ludowej (choć nie dworskiej) średniowiecza odnajdują się liczne groteskowe przedstawienia ciała ludzkiego i seksualności, zarówno męskiej, jak i kobiecej, o tyle temat ciąży i macierzyństwa nie pojawia się w takich kontekstach. Dzieje się tak, ponieważ:

W koncepcji zachodnioeuropejskiej istniały dwa główne aspekty seksualności heteroseksualnej, które powinny należeć do dwóch całkiem odrębnych sfer: pierwszym z nich była seksualność małżeńska, której umiarkowanie miało zapewniać optymalne warunki prokreacji, drugim zaś była miłość namiętna, której towarzyszyła nieokiełznana rozkosz, a tego rodzaju związki uznawano za niezbyt płodne<sup>39</sup>.

W kulturze ludowej średniowiecza jedynie ta druga, zwulgaryzowana do stopnia rozwiązłości i promiskuityzmu, była w jakimś sensie stematyzowana i stanowiła pretekst do żartów. Seksualności małżeńskiej, w szczególności zaś tematyki macierzyństwa, nie przedstawiano w sposób groteskowy. Tym bardziej nie było to możliwe w literaturze dwornej, która w znacznie większej mierze przyswoiła sobie oddzielenie świata małżeńskiego od namiętного.

Przytoczone dwa argumenty, a zatem odrębność sfery kobiecych doświadczeń oraz odrębność sfery małżeństwa i namiętności, wpasowują się w pojęcie dyskursu dwornego i przemawiają na korzyść autentyczności afektywnego ciała tekstu. Na skrzyżowaniu indywidualnego doświadczenia ciała młodej kobiety i społecznego doświadczenia instytucji małżeństwa powstało być może najbardziej oryginalne stematyzowanie ciała w średniowiecznej oksytańskiej poezji kobiet.

Pozostaje jeszcze pytanie: dlaczego anonimowy kopista utrwalił ten datowany na przełom XII i XIII wieku utwór na marginesie XIV-wiecznego lombardzkiego rękopisu? Niewykluczone, że uznał on za stosowne przepisanie owych krótkich *coblas esparsas* jako pewnego kuriozum, podobnie jak anonimowy mnich zapisał w *Księgach henrykowskich* pierwsze zdanie w języku polskim, zaskoczony jego wyjątkowością i chętny do zachowania jego dla potomności.

<sup>37</sup> DUBY, *op. cit.*, s. 367.

<sup>38</sup> Zagadnienia dotyczące tak macierzyństwa, jak i męskiej wiedzy o nim zostały poruszone m.in. w „Journal of the History of Sexuality” (2012, nr 2 (May): *Approaches to Childbirth in the Middle Ages*) oraz w pracy H. Rodnité Lemay *Women's Secrets: A Translation of Pseudo-Albertus Magnus's „De Secretis Mulierum” with Commentaries* (New York 1992).

<sup>39</sup> S. F. Matthews - Grieco, *Ciało i seksualność w czasach Ancien Régime'u*. W zb.: *Historia ciała*, s. 166.

### Niewypowiedziane doświadczenia ciała

Oprócz stematyzowanych przejawów cielesności w tekście należałoby mówić również o ciele tekstu, „metaforze, która obok wielu różnorodnych znaczeń, kładzie nacisk także na ekwiwalencję między ciałem i znakiem (*sôma* i *sema*)”<sup>40</sup>. Wiąże się to z możliwością czytania tekstu jako ciała, nie zaś tylko jako przestrzeni, w której ciało występuje. W tego typu interpretacjach kluczowa jest warstwa brzmieniowa dzieła – rytm, rym i muzyczność tekstu – rozgrywająca się na styku literatury i ludzkiej anatomii. Miejsce to Julia Kristeva określa jako „*chôra*”, „całkowicie prowizoryczną, ze swej istoty ruchomą artykulację, na którą składają się ruchy i ich efemeryczne zahamowania”<sup>41</sup>. *Chôra* wydaje się ważna o tyle, że „teoria podmiotu proponowana przez teorię nieświadomości pozwoli odczytać w tej zrytmizowanej przestrzeni, pozbawionej tezy i pozycji, proces kształtowania się *signifiance*”<sup>42</sup>. Pojęcie *signifiance* należy tu rozumieć za Rolandem Barthes'em jako „sens, ale wytwarzany z myślami”, tj. działający „na poziomie przedtetycznym lub pozatetycznym”<sup>43</sup>, pozbawiony ciężaru sądu na temat rzeczywistości, lecz wpływający wprost ze zmysłowego jej odbierania, co wydaje się kluczowe dla istnienia liryki.

Jak jednak poszukiwać ciała w tak sformalizowanej poezji jak twórczość *troubadouritz*, gdzie każdy element języka literackiego regulowany jest przez konwencję?

W pierwszej kolejności należy odwołać się do dwóch koncepcji czasu, jakie funkcjonowały w średniowiecznej filozofii, a zatem i w poezji. Kiedy w XIII wieku w kulturze zachodnioeuropejskiej czas zaczyna być przedmiotem pomiaru:

„Nie oznacza to, że ten racjonalny, abstrakcyjny, pamięciowo odwracalny czas w pewien sposób zewnętrzny w stosunku do człowieka, że ten czas niezmienny i powtarzalny, obiekt badań, zaczyna od razu zajmować miejsce mnogości czasów przeżywanych, konkretnych, właściwych wewnętrznym rytmom ciała, które, respektując różnorodność i wariantywność jakościową, uczą nas, czym jest „przejście lub zmiana” (Merleau-Ponty) [...]”<sup>44</sup>.

Podobnie rzecz miała się w wypadku poezji, w której, z jednej strony, konieczne było użycie ścisłej metryki i rymów, tym istotniejszych, że tekst nadawał się zwykle do wykonywania wraz z muzyką, z drugiej zaś – dopuszczone było istnienie tego drugiego, indywidualnego czasu podmiotu, najmocniej dochodzącego do głosu w trakcie jednostkowych wykonania utworu poetyckiego *in vivo*.

Ponadto nawet najściślejsza reglamentacja języka poetyckiego nie tłumi przestrzeni *chôra* ani nie przekreśla dociekań nad cielesnością tekstów średniowiecznych poetek. Wróćmy do pieśni Comtesy de Dia:

*A chantar • m'er de ço qu'eu no voldria •*  
*Tant me rancur • de lui cui sui • amia: •*

<sup>40</sup> Dziadek, *op. cit.*, s. 138.

<sup>41</sup> J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*. Paris 1974, s. 23. Cyt. jw., s. 38.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> K. Kłosiński, *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes'a o muzyce*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 14, 17.

<sup>44</sup> G. Le Vot, *Notation, mesure et rythme dans le „canso” troubadouresque*. „Cahiers de civilisation médiévale” 1982, nr 3/4, s. 210.

*Car eu l'am • mas que nulha ren que sta: •  
 Vas lui • no'm val Mercés • ni Cortezia •  
 Ni ma beltatz • ni mos prètz • ni mos sens: •  
 Qu'altressi'm sui • enganad'e trahia •  
 Com degr'èsser • s'eu fos desavinens.*

[Śpiewam o tym, o czym **nie chcę** śpiewać, bo **skarżę się** na **tego**, **któremu dałam przyjaźń**. Kocham **go** bardziej niż cokolwiek na świecie. Przy **nim** nic nie znaczą moja **Laskawość**, moja **Dworność**, moje **piękno**, moja **cnota**, moja **dusza**. Zostałam **zdradzona** i porzucona, jak **powinno było się stać**, gdybym **nie miała** choć jednej z moich cnót.]<sup>45</sup>

Uwagę zwracają dwie grupy wyrazów:

1) samogłoskowe, artykułowane mocno, nie wprowadzające zahamowań rytmu, lecz go przyspieszające;

2) spółgłoskowe, artykułowane mocno, załamujące i hamujące rytm.

Naprzemiennie użycie tego typu wyrazów wprowadza specyficzne „falowanie” tekstu: już pierwszy wers jest przecięty słowem „**chantar** [śpiewam]”, dalej rytm przyspiesza przez „**ço** [to **tym**]” i swobodnie opada zakończeniem „**no voldria** [**nie chcę**]”, przy czym należy zauważyć *hiatus* występujący między samogłoskami „i” oraz „a” w ostatnim słowie. Podobnie w kolejnym wersie „**rancur** [skarżę się]”, powoduje nagłe zatrzymanie rytmu, później znów mamy do czynienia z przyspieszeniem przez grupę „**lui cui sui** [jemu, **któremu dałam**]” i wreszcie odzywa się dominanta „**amia** [przyjaźń]”, dodatkowo podkreślona pauzą. Kolejnym załamaniem rytmu, bardzo mocnym i silnie artykułowanym, jest grupa „**eu l'am** [kocham go]”, dalej pieśń płynie powoli, do końca wersu. Wers następny został przecięty pauzami aż dwukrotnie: podkreślone są słowa „**lui** [jego/nim]”, „**Mercés** [Laskawość]” i „**Cortezia** [Dworność]”, podobnie w kolejnym wersie silnie artykułowane są wyrazy „**beltatz** [piękno]”, „**prètz** [cnota]”, „**sens** [dusza; ale też rozum – odpowiednik francuskiego „*esprit*”]. W ostatnich dwóch wersach rytm zatrzymuje się na „**sui** [zostałam]”, po czym przyspiesza do „**trahia** [zdradzona]”, znów hamuje przy „**degr'èsser** [powinno było się stać]” aż do dość ostrego zakończenia „**desavinens** [nieprzyjemna; lub brzydka, niemiła sercu – tłumaczenia mogą być w tym wypadku bardzo różnie]”.

Łatwo zauważyć, że wszystkie wyrazy artykułowane z akcentem lub pauzą odnoszą się do podmiotu mówiącego – zdradzonej kobiety, do mężczyzny, który ją zdradził, lub do relacji między nimi. Tekst „faluje”, jest pełen niepokoju, gdyż pełna niepokoju jest zdradzona kobieta. Czuje ból, żal, niesprawiedliwość, rozciągnięte na całe jej jestestwo, włącznie z ciałem. Nie chce śpiewać, lecz śpiewa, potrzebuje skargi, która zostanie wysłuchana, nie może milczeć. Nie potrafi pojąć, dlaczego wciąż kocha tego, który ją zdradził, więc miota się od miłości do nienawiści wobec niego. Nie rozumiejąc, wymienia wszystkie zalety kobiety dwornej będącej jej przy-

<sup>45</sup> Comtesse de Die, *op. cit.*, s. 243. Drukiem wytłuszczonym zostały wyróżnione te fragmenty tekstu, które są akcentowane; punkty sygnalizują zaś oddech (w języku polskim ma to oczywiście znaczenie czysto poglądowe, żadne bowiem tłumaczenie nie odda naprawdę rytmiki utworu). W analizach warstwy brzmieniowej tekstu posługiwałem się również nagraniem pieśni w wykonaniu nieodżałowanej M. Figueras, jakie znalazło się na płycie *Cansós de Trobairitz* zespołu Hespèron XXI pod batutą J. Savalla (1978).

miotami: łaskawość, dworność, piękno, cnotę, ducha. Najmocniej jednak podkreśla miłość, która w sensie rytmicznym występuje w centrum cytowanego fragmentu, tak jak znajduje się w centrum życia dwornego. Podobne falowanie tekstu dostrzegalne jest we wszystkich pięciu strofach pieśni.

Jednakże w ostatnim dwuwiersiu, zwanym *tornada* i stanowiącym podsumowanie pieśni – nieodłączny element *canço* – Comtesa de Dia zdobywa się na gorzką przestrożę:

*Mas aitan plus vòlh li digas, messatges,  
Qu'en tròp d'orgòhl an gran dan maintas gens.*

[A ty, pieśni, powiedz mu coś jeszcze, że zbyt wielka pycha szkodzi szlachetnym mężom.]<sup>46</sup>

Czy zatem pieśń ma wartość terapeutyczną? Czy pięć strof lamentu wystarczyło, by uleczyć ból po zdradzie? Permanentne niepokój i frustracja – będące, jak już zostało wspomniane, nieodłącznym elementem poezji *trobairitz*, funkcjonujących w tym samym dwornym dyskursie, który je krzywdzi – nie dają się przykryć choćby najbardziej sformalizowaną poezją.

Wobec zaprezentowanych analiz przyjąć można, że średniowieczna poezja kobiet nie jest tylko czystą retoryką, jak wykrzyknęła kiedyś pewna osoba podczas jednego z seminariów, w których brałam udział. Ciało afektywne pojawia się w tej twórczości, czy to w sposób wypowiedziany, czy też niewypowiedziany, a prawdopodobnie nawet nieuświadomiony, choć niewątpliwie bywa przykryte warstwą retoryczną tekstu. Kobiecość *trobairitz* jest *g e n e t y c z n a*, tzn. że kobiety są kobietami „z krwi i kości”, mimo iż do pewnego stopnia fingują swój głos, tworzą „fikcje głosu kobiecego”, „mówią głosem własnym skanalizowanym w wielu obcych głosach”<sup>47</sup>. W ten sposób funkcjonowanie kobiet w dwornym dyskursie – wprawdzie obciążone licznymi niesprawiedliwościami i problemami – zaowocowało chyba jednym z najbardziej interesujących zjawisk literackich w zachodnioeuropejskich literaturach dawnych.

#### Abstract

MICHAŁ ARTUR SAWCZUK-SZADKOWSKI Jagiellonian University, Cracow  
ORCID: 0000-0002-3670-1111

#### THE BODY AGAINST COURT DISCOURSE IN MEDIAEVAL OCCITAN WOMAN POETRY

The subject of the article is an interpretation of selected mediaeval songs by women authors composing in Occitan (the *trobairitz*) with the contemporary tools of the metre, rhythm, and versification that belong to the research field of somatic criticism. Court woman poetry in the Middle Ages is built on the fundamental tension between the sociopoetic convention of courtly love and a desire for authentic love. With regard to highly formal character of the female troubadour lyric, it proves critical to resort to the methodologies that provide for research of the body in the text, which allows to place the literary authoress' personality in this continuum.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 244.

<sup>47</sup> Bruckner, *op. cit.*, s. 880.