

Michał Sawczuk-Szadkowski

Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0002-3670-1111>

michal.sawczuk@uj.edu.pl

Joi* jako źródło niepokoju we wspólnotach emocjonalnych trubadurów i *trobairitz

***Joi* as the Origin of Disquiet in Troubadours' and *Trobairitz*' Emotional Communities**

SUMMARY

This paper aims to analyse the courtly love of the troubadours with a particular focus on the relationship between *joi* and fear or disquiet. With the background of previous concepts, the model of *fin'amor* as an emotional community with its basic characteristics is presented. On the example of selected texts from the courtly literature, a “map of emotions” of the troubadour world, in which *joi* plays a central role, is constructed. *Joi* is defined as “joy acting” or “a state of harmony, ecstasy and inner perfection”. As the etymology of this concept, it is taken as a combination of the words *gaudium* (joy) and *joculum* (play). The analysis indicates that the pursuit of *joi* is both the reason for building the emotional community of *fin'amor* and the goal of its actors involved. The achievement of *joi* is based on an elaborate system of literary games. In the emotional community, *joi* triggers other emotions, including fear and disquiet. Thus, *joi* is not a state of inner harmony but an ambivalent entity, affecting both the well-being of the individual *fin'amor* actors and the lack thereof.

KEYWORDS – troubadours, emotional communities, courtly love, medieval literature, Occitan literature

Joi* aux origines de l'intranquillité dans les communautés émotionnelles des troubadours et *trobairitz

RÉSUMÉ

Cet article vise à analyser l'amour courtois des troubadours en mettant l'accent sur la relation entre le *joi* et la peur ou l'intranquillité. Sur la base des concepts précédents, le modèle de la *fin'amor* en tant que communauté émotionnelle avec ses caractéristiques de base est présenté. Sur l'exemple de



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
Received: 19.01.2022. Revised: 25.11.2022. Accepted: 22.12.2022.

textes choisis de la littérature courtoise, une « carte des émotions » du monde des troubadours, dans laquelle le *joï* joue un rôle central, est construite. *Joï* est défini comme « la joie agissante » ou « un état d'harmonie, d'extase et de perfection intérieure ». L'étymologie de ce concept est considérée comme une combinaison des mots *gaudium* (joie) et *joculum* (jeu). L'analyse indique que la poursuite du *joï* est à la fois la raison de la construction de la communauté émotionnelle de la *fin'amor* et l'objectif des acteurs impliqués. L'obtention du *joï* repose sur un système élaboré de jeux littéraires. Dans la communauté émotionnelle, le *joï* déclenche d'autres émotions, notamment la peur et l'intranquillité. En ce sens, le *joï* n'est pas un état d'harmonie intérieure mais une entité ambivalente, qui affecte aussi bien le bien-être des acteurs de la *fin'amor* que son absence.

MOTS-CLÉS – troubadours, communautés émotionnelles, amour courtois, littérature médiévale, littérature occitane

1. *Fin'amor* jest wspólnotą emocjonalną

Najważniejszym kluczem do odczytywania literatury trubadurów i *trobairitz* jest *fin'amor*. Interpretacje miłości dwornej w światowym literaturoznawstwie prowadzone są zazwyczaj w mniejszym lub większym stopniu według podejścia strukturalno-funkcjonalnego. *Fin'amor* staje się w nich „systemem socjopoetyckim”¹, „dyskursem na temat celów i założeń rzeczywistej miłości erotycznej”², „modelem relacyjnym”³, „kulturą hamowanego i przedłużanego pragnienia erotycznego, jej ideologią i kazuistyką”⁴ czy „wykorzystywaniem relacji strategicznych jako źródła przyjemności”⁵. Osobną, choć siłą rzeczy powiązaną ze strukturalizmem grupę odczytań problemu stanowią interpretacje psychoanalityczne, w których obyczaj dworny funkcjonuje bądź jako „sadamasochistyczny scenariusz”⁶, bądź jako „poetyczno-erotyczne struktury przepływu pragnień między męskim *Ja* a żeńskim *Innym*”⁷. Należy wspomnieć również nurt feministycznej krytyki średniowiecznej poezji dwornej, analizujący ją jako stricte fallogocentryczną i podporządkowaną homospołeczności trubadurów, nawet pomimo faktu, iż kobiety miały w niej znacznie większy udział niż w innych średniowiecznych literaturach europejskich⁸,

¹ P. Bec, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen Age », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1979, n° 22, s. 239.

² R. Schnell, « L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour », *Romania*, 1989, t. 110, n° 439-440, s. 330.

³ G. Duby, « Le modèle courtois », in *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge*, éd. G. Duby, M. Perrot, Ch. Klapisch-Zuber, Paris, Perrin, 2002, s. 323.

⁴ J. Frappier, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973, s. 8.

⁵ M. Foucault, « Sex, Power and the Politics of Identity », in Idem, *Ethics: Subjectivity and Truth. The Essential Works of Foucault 1954-1984*, vol. I, ed. P. Rabinow, tr. R. Hurley, New York, The New Press, 1997, s. 170.

⁶ S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tł. M. J. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 213.

⁷ J.-Ch. Huchet, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *Littérature*, 1983, n° 51, s. 73.

⁸ S. Gaunt, « Poetry of exclusion: A Feminist Reading of Some Troubadour Lyrics », *Modern Language Review*, 1990, n° 85, s. 320.

ale też jako subwersywne narzędzie kobiecej *prise de parole*, skierowane przeciwko średniowiecznej mizoginii⁹. Nawet tak pobieżny, jak powyżej¹⁰ przegląd dotychczasowych koncepcji *fin'amor* wskazuje zarówno na mnogość możliwych podejść do przedmiotu badań, jak i istotną lukę w tych badaniach.

Funkcjonalno-strukturalne podejście do miłości dwornej bardzo dobrze sprawdza się na krótką metę, pozwala bowiem na ujęcie tego skomplikowanego systemu wzajemnie kształtujących się stosunków społeczno-ekonomicznych i twórczości literackiej w spójne ramy; w dalszej perspektywie jednak, taka pozycja interpretacyjna nie pozwala na zrównoważenie wybijającego się na pierwszy plan dialektyczno-opresyjnego aspektu *fin'amor* jej drugą, dialogiczno-wspólnotową postacią. Nie w tym jednak rzecz, aby przeciwstawiać sobie owe dwie strony miłości dwornej; w istocie nie ma między nimi żadnej sprzeczności. Arystokratyczny świat XII i XIII wieku był wszak sceną walk o wpływy, wyższą pozycję w drabinie feudalnej czy, jak i subtelnego dyskursu na temat natury miłości, przyjaźni i solidarności. Zaprezentowane podejście należy traktować zatem jako dopełniane przez (i dopełniające) rozpoznania funkcjonalno-strukturalne, nie zaś jako krytyczne i stojące w opozycji do nich.

Przyjętą przeze mnie metodę odczytywania dialogiczno-wspólnotowego aspektu miłości dwornej opieram na badaniach Barbary Rosenwein, przedstawionych w książce *Wspólnoty emocjonalne we wczesnym średniowieczu* i w następujący sposób zdefiniowanych we wprowadzeniu do publikacji:

Wspólnoty emocjonalne nie opierają się na jednej bądź dwóch emocjach, ale na całych ich konstelacjach albo zestawach. Specyficzny charakter tych wspólnot bierze się nie tylko z emocji, na które kładą nacisk – a nie jedynie ze sposobów i kontekstów takiego działania – lecz także z emocji, które klasyfikują jako uczucia niższej rangi lub których w ogóle nie dostrzegają. Aby odszukać i zbadać wspólnoty emocjonalne, czytam powiązane ze sobą teksty, wynotowując wszystkie słowa, gesty i okrzyki, które wyrażają uczucia – ale też ich brak. Interesuje mnie, kto co czuje (albo jakie uczucia mu się przypisuje), kiedy i dlaczego. Czy są jakieś różnice pomiędzy tym, jak czują mężczyźni i kobiety? Szukam narracji, w których uczucia grają rolę, i staram się odnaleźć wspólne wzory w obrębie tekstów i między nimi. Poszukuję również śladów – o ile to tylko możliwe – niewyrażonych wprost teorii emocji, cnót i przywar¹¹.

⁹ S. Oliver, "Subversive Acts: Female Voice and Performance in the Songs of the *trobairitz*", *French Studies Bulletin*, 2005, n° 95, s. 5.

¹⁰ W tym miejscu poprzestaję na meritum każdej ze wspomnianych interpretacji i powstrzymuję się od ich dokładnego omówienia; zostało to już wielokrotnie wykonane przez innych badaczy w formie syntezy lub spisu bibliograficznego. Cf. R. Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love. A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Manchester University Press, 1977; J. C. Moore, "'Courtly Love': A Problem of Terminology", *Journal of the History of Ideas*, vol. 40, n° 4, 1979, s. 621-632 oraz R. A. Taylor, "The Love Ethic: Definition of *Fin'amors*" in *idem, Bibliographical Guide to the Study of the Troubadours and Old Occitan Literature*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2013, s. 57-73.

¹¹ B. Rosenwein, *Wspólnoty emocjonalne we wczesnym średniowieczu*, tł. G. Urban-Godziek, IBL PAN, Warszawa 2016, s. 50.

Zaproponowany przez badaczkę nowatorski sposób badania historycznych społeczności przez pryzmat ich emocji wydaje się odpowiadać dyskursywnej naturze *fin'amor* i działaniom podejmowanym przez poszczególnych jej aktorów. Nie oznacza to oczywiście, że w dotychczas istniejących interpretacjach miłości dwornej nie podejmowano problematyki emocji – wręcz przeciwnie, traktowano je jako istotny składnik systemu trubadurów, obecny zarówno w poezji, jak i w rzeczywistości pozaliterackiej. Analizowano je jednak przez pryzmat ich funkcji¹² lub znaczeń¹³, podporządkowanych dyskursowi i jego celom. Tymczasem potraktowanie średniowiecznej poezji dwornej i jej społecznego otoczenia jako wspólnoty emocjonalnej zmierza do interpretacji wyrażanych i niewyrażanych w literaturze emocji jako bułdca tej wspólnoty (lub wspólnot), nie zaś narzędzia w jej rękach.

Tytułowy niepokój zdaje się być idealnym materiałem do badań z zakresu teorii afektów¹⁴. Należy być jednak ostrożnym z nadmiernym rozszerzaniem wspólnot emotywnych trubadurów i *trobairitz* do wspólnot afektywnych. Termin ten zaproponowała Agnieszka Dauksza w odniesieniu do tomu *Budowałam barykadę* Świrszczyńskiej, zaznaczając, że badania Rosenwein nie wystarczają do analizy zjawisk, występujących w tym tomie, bowiem „ludność Warszawy w toku zrywu powstaniowego (...) przestała być dokładnie tym samym, co wspólnoty społeczne. Współbycie tych ludzi nie opierało się na zastanym systemie uczuć. Niemożliwością stała się ocena zachowań według znanych scenariuszy emocjonalnych oraz określanie lub osądzanie norm etycznych”¹⁵. W przypadku średniowiecznej literatury dwornej, poza oczywistą różnicą czasu i mentalności, nie dochodziło do żadnej sytuacji granicznej, nie zachodziło zawieszenie sądów etycznych, lecz przeciwnie – wszelkie działania aktorów podlegały szczegółowej ocenie etycznej, opartej na skodyfikowanym systemie i dokonywanej przez tzw. „instancję środowiskową” – niemego, często nieobecnego, lecz stale uobecniającego się, dążącego do obiektywizacji zachodzących wydarzeń obserwatora¹⁶. Afektywna krytyka poezji trubadurów i *trobairitz* jest oczywiście możliwa, lecz znacząco utrudniona przez dyskurs, nakazujący zastępować afekty o charakterze przedtetycznym¹⁷, okiełznanymi już i w pewien sposób skonwencjonalizowanymi emocjami. Również funkcjonalny dystans między aktorami stanowi istotną przeszkodę dla zaistnienia wspólnoty afektywnej trubadurów i *trobairitz*, którą Dauksza charakteryzuje jako „podlegającą transmisyjnej wymianie intensywno-

¹² Cf. B. Freire-Nunes, *Trobairitz et chansons d'ami*, Paris, Micro Université, 2012.

¹³ Cf. J. Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986.

¹⁴ Niepokój, jako rzecz nieuchwytna i trudno poddająca się racjonalizacji, jest jednym z ulubionych tematów afektologów. Zob. S. Brejnak, *Niepokój. Nowoczesność w świetle anachronicznych konfiguracji doświadczenia nieswojości*, WUJ, Kraków 2019.

¹⁵ A. Dauksza, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, IBL PAN, Warszawa 2017, s. 226.

¹⁶ D. Earnshaw, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, New York, Peter Lang, 1988, s. 136.

¹⁷ A. Burzyńska, „Afekt – podejrzany i pożądany”, in *Kultura afektu – afekty w kulturze: humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 123.

ści, skazaną na bezpośredniość kontaktu fizycznego, zmuszonej do wspólnego bycia mimo różnic i dotychczasowych podziałów”¹⁸, i skłania do traktowania *fin’ amor* jako wspólnoty emocjonalnej w rozumieniu Rosenwein. Nie oznacza to oczywiście, że w innych dziełach literatury średniowiecznej, zwłaszcza tych, które opisują różnego typu sytuacje graniczne, niemożliwe jest poszukiwanie wspólnot afektywnych.

2. *Joi* jest przyczyną i celem *fin’ amor*

Centrum miłości dwornej stanowi, paradoksalnie, nie *amor*, lecz *joi*. Biorąc pod uwagę częstość występowania w korpusie trubadurów – blisko 2000 razy – zaskakiwać mogą trudności z definicją tego pojęcia. Charles Camproux odróżnia *joia*, „radość” od *joi*, „radości działającej”; dla badacza właśnie różnica między radością jako stanem a *joi* jako działaniem jest kluczowa dla zrozumienia tego fenomenu¹⁹. Jacques Roubaud natomiast określa *joi* jako „stan harmonii, ekstazy i wewnętrznej doskonałości, jaki zapewnia miłość, gdy zostaje przyjęta przez Damę”²⁰. Niezależnie od definicji, *joi* wydaje się być absolutnym celem *fin’ amor*. O ile w tradycyjnej, zwłaszcza przedwojennej, filologii romańskiej przeważała raczej opinia, iż miłość w obyczajach dwornych jest autoteliczna i ma charakter duchowego (niekiedy wręcz – pozbawionego elementu seksualnego) *melhoramen* (samodoskonalenia), obecnie coraz częściej postrzega się ją przede wszystkim jako narzędzie do osiągnięcia *joi*. Ma on przy tym charakter w znacznej mierze libidalny, dzieląc się na *joi minor*, odczuwany podczas chwilowego złamania dystansu funkcjonalnego między Kochankiem a Damą (w sytuacji, gdy Dama pozwala Kochankowi dotknąć swoich nóg, włosów, oddaje mu w prezencie chustę etc.²¹), oraz *joi major*, będący emocjonalnym efektem stosunku seksualnego między aktorami *fin’ amor*²².

Etymologia *joi* jest nad wyraz interesująca; Camproux zauważa, że wyraz ten działa na przekór prawom diachronii. Od tego samego łacińskiego etymonu *gaudium* pochodzą przede wszystkim wyrazy *joia* i *jauzir*, oznaczające odpowiednio

¹⁸ A. Dauksza, *op. cit.*, s. 230.

¹⁹ C. Camproux, *Joy d’amor (jeu et joie d’amour)*, Montpellier, Causse & Castelnau, 1965, s. 125.

²⁰ Cf. J. Roubaud, *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971, s. 16.

²¹ Zauważyć można to w szczególności w literaturze narracyjnej: przykładem jest choćby – cytowany również w dalszej części artykułu – fragment *Flamenki*, w którym Guillaume po raz pierwszy odzywa się do swej Damy: „Guillaume stoi przed swą Damą. Kiedy ona ucałowała psalterz [który jej podał], on powiedział cicho: ‘Niestety!’” (w. 3947-3949). W liryce, zjawisko to jest rzadsze z uwagi na sam charakter *cansos* i *tensons*, stanowiących wypowiedź poetycką rozgrywającą się „tu i teraz”, z rozbudowaną retoryką i ograniczonym repertuarem gestów.

²² Należy przy tym zaznaczyć, że *joi* niekoniecznie oznacza ekstazę, wynikającą z miłości spełnionej. Z drugiej jednak strony, bliski jest mi pogląd, że *fin’ amor* zawiera w sobie pewną przestrzeń na fetyszym, który zapewnia *joi* nawet bez fizycznego kontaktu z Damą, opierając się na fantazjach, gestach czy obrazach (jak w przypadku *amor lonh* Jaufre Rudela), wreszcie na samych grach słownych i komunikacji poetyckiej.

„radość” i „cieszyć się” (ale również „szczytować”, analogicznie do francuskiego „jouir”). *Joi* natomiast powstało jako połączenie etymonów *gaudium* i *joculum* (gra)²³ i jest charakterystyczne wyłącznie dla języka *fin' amor*. Jest to hipoteza o ogromnej doniosłości – oznaczałaby bowiem, że: po pierwsze, można przypuszczać, jakoby arystokratyczny świat trubadurów wytworzył własną kulturę emocjonalną, rozbudowaną do tego stopnia, że potrzebowała ona nowych słów na nazywanie emocji niewystępujących w innych kulturach; po drugie, emocja ta miała w tej kulturze szczególne znaczenie; po trzecie w pojmowanie tej emocji od samego początku wpisany był duch żonglerii i retorycznej gry poetyckiej²⁴.

Przed przejściem do analizy sposobów, w jaki *joi* budowała emocjonalne wspólnoty południowofrancuskiej arystokracji, warto zauważyć, jak trudny jest to termin dla tłumaczy. W większości języków romańskich przyjmuje się tłumaczenie odpowiadające oksytańskiemu *joia*, czyli *joie* we francuskim, *gozo* w hiszpańskim, *gioia* we włoskim, *goig* w katalońskim. Pozwala to przynajmniej częściowo zachować erotyczne konotacje *joi*, ale już nie element gry retorycznej. Podobnie wygląda to w przypadku angielskiego *joy*. W tłumaczeniach niemieckich przyjmowane są natomiast dwie formy w zależności od kontekstu, w którym *joi* pojawia się w tekstach: *Liebesglück* oraz *Freude*. O ile drugi wariant odpowiada przekładom w innych językach, pierwsza wersja jest szczególnie interesująca, ponieważ postrzega *joi* dokładnie tak, jak powinno być postrzegane: jako cel miłości dwornej. Wymusza to jednak utratę erotycznego aspektu pojęcia, kierując konotacje raczej w stronę arkadyjsko-utopijną. W języku polskim konsekwentnie stosuję formę *Radość* jako jednocześnie bezpieczną, a wskazującą na pewną odrębność *Radości-joi* od radości „pospolitej”. Oczywiście, można by również zaryzykować traduktologiczne eksperymenty dekonstrukcjonistyczne w rodzaju (*g*)*radości*, to natomiast pozostawiam innym tłumaczom.

Już pierwszy trubadur, Wilhelm IX Akwitański, dość szeroko scharakteryzował związki *joi* i miłości:

Molt jauzions mi prenc en amar
Un joi don plus mi vueill aizir;
E pos en joi vueill revertir
Ben dei, si puese, al meils anar

Wielce szczęśliwy zaczynam kochać
Radość, która sprawia, że chcę więcej szczęścia,
a że chcę wrócić do Radości
muszę, jeśli tylko mogę, podążyć ku najlepszemu²⁵.

²³ C. Camproux, *op. cit.*, s. 124. Cf. J. Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, *op. cit.*, s. 165.

²⁴ Cf. R. Dragonetti, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Jaufre de Poitiers*, Seuil, Paris, 1982, s. 13.

²⁵ BEdT 183,008. Wszystkie cytowane dzieła pochodzą z: A. Rieger, *Trobairitz: der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen, Niemeyer, 1991. Oznaczenia dzieł na

Joi jest tu obiektem miłości, emocją pożądaną i organizującą dyskurs miłosny. Jest to interesujące w kontekście wciąż powszechnego przekonania, że to Dama jest centrum *fin' amor*; niedostępnym i uwznioślonym przedmiotem miłości Kochanka²⁶; na absurdalność takiej interpretacji wskazywali dotychczas głównie psychoanalitycy, podkreślając wybitnie narcystyczny charakter miłości dwornej²⁷. Dla analizy wspólnot emocjonalnych trubadurów ważniejsze jest wszelako to, że odwołanie się do *joi* uruchamia kolejne emocje, zajmujące ważne miejsce w południowofrancuskiej społeczności arystokratycznej XII i XIII wieku.

Przede wszystkim, *al meils anar*, „podążanie ku najlepszemu”, jest nakładanym przez *fin' amor* na trubadurów przymusem doskonalenia (*melhoramen*) miłości, które jest jednocześnie zadaniem skazanym na wieczne niedokończenie. „Podążanie” ku doskonałości ma ponadto charakter *queste*, wyzwania z arturiańskich powieści rycerskich, którego przyjęcie jest świadectwem wielkiej odwagi (*proeza*). Istnieje jednak wyraźna granica między pojmowaniem odwagi w romansie arturiańskim i w poezji trubadurów. O ile Lancelot czy Gauvain dowodzili jej poprzez przeróżne próby oparte bądź na powściągliwości, bądź na odwadze i walce, *proeza* Wilhelma IX opiera się na zaangażowaniu w serię retorycznych gier. Nie oznacza to jednak, że jest to zadanie łatwe. *Joi* jest bowiem elementem sprawczym, cudownym i strasznym:

Per son joi pot malaus sanar
 E per sa ira sas morir,
 E savis hom enfolezir
 E belhs hom sa beutat mudar
 E.l plus cortes vilanejar,
 E.l totz vilas encortezir.

Przez jej Radość można uleczyć chorego
 a przez jej gniew zdrowy umrze,
 rozsądny zaś oszaleje,
 a człowiek piękny utraci swe piękno,
 i najbardziej dworny stanie się łotrem,
 zaś łotr – będzie człowiekiem dwornym²⁸.

podstawie: *BEdT* (*Bibliografia Elettronica dei Trovatori*), URL: http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx, data dostępu 15.12.2021. Tłumaczenia własne.

²⁶ K. Dybeł, „Nic mnie nie cieszy, nic mnie nie smuci prócz Miłowania mego w dali”: poezja trubadurów i truverów”, in K. Dybeł, B. Marczuk, J. Prokop, *Historia literatury francuskiej*, PWN, Warszawa 2005, s. 126.

²⁷ J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, London, Routledge, 1992, s. 151; cf. S. Žižek, *op. cit.*, s. 131.

²⁸ *BEdT* 183,008.

3. Niepokój i strach pochodzą z Radości

Odwołanie do *joi* wywołuje zatem w pierwszej kolejności radość (*alegran-sa*), ale też strach (*paor*), któremu należy przeciwdziałać poczuciem własnej odwagi (*proeza*). Wysłowienie strachu jest przy tym nie tylko możliwe, ale wręcz pożądane. Konieczne jest jednak zrównoważenie obu emocji, o czym mówi Dama, odpowiadając trubadurovi Rofinowi w *tenso* [*Rofin, digatz m'ades de cors*]:

A fin amic non tol paors,
Rofin, de penre iauzimens,
qe.l desirs e.l sobretalens
lo destreing tant qe per clamors
de sidons nominativa
no.is pot soffrir ni capdellar ;

Szczery kochanek nie pozwala, by strach,
Rofinie, odbierał mu czerpanie rozkoszy,
bo pragnienie i nadmierna żądza
mogą dręczyć go tak mocno, że, mimo przysięg,
złożonych swojej Damie,
będzie cierpiał i straci nad sobą władzę²⁹.

Ponieważ jednak strach jest immanentnie związany z *joi*, nieuniknioną konsekwencją miłości jest cierpienie (*sufrirs*). Cierpienie trubadura wiąże się z niedo-godnościami *joi* – niedostępnością Damy i koniecznością zachowywania daleko idącej powściągliwości (*mezura*) niecnymi działaniami „wrogów miłości”, ale też poczuciem bólu (*dolors*) i niepokoju, związanych z uwikłaniem w skompli-kowaną retorykę *fin'amor*, w której każdy błąd zostanie z pewnością wytknięty i poda w wątpliwość zasadność dążenia Kochanka do Radości. Przyczynę błędów retoryki miłosnej upatruje się zazwyczaj w pysze (*orguoih*) i braku szczerości (*fineza*). Niepokojące mogą być jednak również męstwo (*proeza*) i szlachetność (*pretz*). Zauważalne jest to przede wszystkim w poezji tworzonej przez *trobairitz*, jak w poniższym fragmencie *canso* [*A chantar m'er de so q'ieu no volria*] Com-tessy de Dia:

Proeza gens, qu'el vòstre còrs s'aizina,
E lo rics pretz qu'avètz m'en ataïna

Dostojne męstwo, które mieszka w twoim sercu,
i twa wielka szlachetność niepokoją mnie³⁰.

²⁹ BEdT 249a,001.

³⁰ BEdT 046,002.

Z drugiej jednak strony *joi* jest emocją życiodajną, która zapewnia więcej, niż tylko dobrostan psychiczny, na co ta sama *trobairitz* wskazuje w *canso* [*Ab ioi et ab ioven m'apais*]:

Ab ioi et ab ioven m'apais
 E iois e iovens m'apaia
 Que mos amics es lo plus gais
 Per q'ieu sui conindet'e gaia

Przez Radość i Młodość się sycę,
 I Radość i Młodość mnie sycą,
 Gdyż mój przyjaciel jest najszczęśliwszy
 Przez co ja czuję się szczęśliwa i kochana³¹.

Jeszcze bardziej dobitnie niż w przypadku poezji trubadurów i *trobairitz*, wyzwianie strachu i niepokoju przez *joi* ukazane jest w trzynastowiecznej powieści rycerskiej *Flamenca*. Pod pewnymi względami, tekst ten może być uznawany za elegię dla kończącej się wówczas epoki trubadurów i podsumowanie kultury ich świata³². Naturalnie zatem, *joi*, zwłaszcza w widocznym powiązaniu z tematyzowaniem gier, odgrywa w nim istotną rolę dynamizującą³³.

Jedną z pierwszych scen utworu jest „taniec alegorii”, odbywający się podczas zaślubin tytułowej bohaterki:

Jois e Jovens an·ls balz levatz
 Ab lur cosina Na Proesa.
 Cel jorn si cujet Avoleza
 Ella mezeisma soterrar,
 Mais Cobezes·l venc comtar:
 „Domna, que fas? Vezes los be
 Ballar e danzar antre se?³⁴ (w. 748-754).

Radość i Młodość ruszyły w taniec, wraz z ich kuzynką Odwagą. Na to Zawiść chciała zapaść się pod ziemię, lecz Zachłanność podeszła do niej i zapytała: Co czynisz, Pani? Widzisz, jak tańczą i wirują ze sobą?

Joi zawsze pociąga za sobą inne emocje. Powyższy fragment jest tego praktyczną realizacją: taniec Radości, Młodości i Odwagi zmusza Zawiść i Zachłanność do działania, a w konsekwencji – do zawiązania głównej intrygi *Flamenki*.

³¹ BEdT 046,001.

³² Cf. H. Jeanjean, „Flamenca: a wake for a dying civilization?”, *Parergon*, 1998, vol. 16, n° 1, s. 19-30.

³³ Na temat roli gier i *joi* w tekście *Flamenki* zob. M. Sawczuk-Szadkowski, „Flamenca i Radość Gry w świecie trubadurów”, *Terminus* (w publikacji).

³⁴ Wszystkie cytaty z *Flamenki* oraz numeracja wersów pochodzą z: *Flamenca*, éd. F. Zufferey, trad. V. Fasseur, Paris, Librairie Générale Française, 2014. Tłumaczenie własne.

Radość jest „radością działającą”, która wprowadza element niepokoju do radośnej zabawy.

Inny, charakterystyczny opis Radości uruchamiającej uczucie strachu, następuje w momencie, gdy Guillaume, młody rycerz pragnący uwolnić Flamenkę z więzienia, widzi ją po raz pierwszy:

Guillem la ma nuda miret,
 E fo·l veiaire que·l toques
 Lo cor et am si l'en portes
 Aisi l'a pung d'un douz esglai
 Qu'a penas si ten que non chai,
 Quar atressi con aiga freja,
 Quant hom de primas s'i refreja
 Tro sus al pietz, fai parven leu
 Ad ome·l cor e·l feg'e· leu,
 E diz „oi! oi!” que ges un mot
 Non pot formar del tot,
 Assi estet Guillems adonc (w. 2530-2541).

Guillaume podziwiał jej nagą dłoń i zdawało mu się, że dotyka nią i chwyta samo swe serce. Poczul słodkie przerażenie: mało brakowało, by nie upadł. Jak ktoś, kto zanurzy się po pierś w zimnej wodzie, czuje dreszcz, który przechodzi aż po jego serce, wątrobę i płuca, i wyrywa mu z nich tylko „och! och!”, bo nie pozwala wypowiedzieć choć jednego słowa – tak właśnie czuł się Guillaume.

Joi Guillaume'a, pochodząca z ujrzenia Flamenki, jest typowym przykładem Radości wywołanej krótkotrwałym złamaniem dystansu funkcjonalnego – a jednocześnie narrator porównuje ją ze strachem człowieka tonącego. Trudno zatem powiedzieć, aby w tym wypadku Guillaume odczuwał stan wewnętrznej harmonii, choć z pewnością jego doświadczenie jest doświadczeniem ekstatycznym.

Ambiwalentność *joi* jest jego bardzo uwidocznioną cechą, która zapewnia dynamizm i stałą reprodukcję dyskursu miłosnego we wspólnocie emocjonalnej trubadurów i *trobairitz*. Powiązana z nią jest Młodość (*joven*), rozumiana jednak nie jako stan czy etap życia człowieka, lecz właśnie jako emocja, poczucie bycia młodym i wiążące się z tym szczęście, poczucie bliskości i przynależności do wspólnoty. Uderzająca jest przy tym uświadomiona i wysłowiona świadomość retorycznej gry emocji, w którą uwikłani są aktorzy miłości dwornej. Najbardziej wymowny tego przykład daje Dama w dialogu [*Bona donna d'una re que us de-man*] z trubadurem Bertranem del Pojet:

Amics Bertran, ben es iocs cumunals
 q'eu am celui qu'es mos amics corals,
 e l'amics voill que sia, sabez cals?

Bertran, przyjacielu, oto jest nasza wspólna gra:
 pokocham tego, który jest mi świetnym przyjacielem.
 Wiesz jakiego chcę kochanka?³⁵.

Nie należy jednak ulegać przekonaniu, że wspólnoty emocjonalne trubadurów opierają się na czystej retoryce, której nie należy ufać, bowiem gry słowne, toczone według określonego dyskursu miłosnego, miałyby jakoby przykrywać emocje „prawdziwe”. W praktyce jednak, to te „prawdziwe” emocje wytwarzają ową retorykę i organizują ją. Staralem się pokazać, w jaki sposób wspólnota emocjonalna trubadurów, skoncentrowana wokół dominującego *joi*, uruchamia całą maszynę emotywną, która wyzwala kolejne emocje. Można ująć je w zestawieniu, choć być może bardziej adekwatny byłby model sieci-aktora, pozwalający uwypuklić relacje łączące poszczególne emocje:

<i>joi</i>	Radość
<i>amor</i>	miłość
<i>proeza</i>	odwaga
<i>pretz</i>	szlachetność
<i>fineza</i>	szczerłość
<i>alegransa</i>	szczęście
<i>sofrirs</i>	cierpienie
<i>mezura</i>	powściągliwość
<i>paor</i>	strach
<i>orguoih</i>	pycha
<i>dolors</i>	ból

Jest to oczywiście zestawienie z konieczności ograniczone. Zawiera ono jednak podstawowe emocje (również te, które są wyrażane przez konwencjonalne cnoty). Wspólnota emocjonalna oparta na *joi* nie jest również jedyną, jakie wytworzyły się wśród trubadurów i *trobairitz*. Istniały również inne, związane z kobiecią lub męską solidarnością, przynależnością do określonej religii (tj. kataryzmu i reakcji antykatarskiej), czy stronnictwa politycznego walczących ze sobą feudałów. Można jednak uznać, że wspólnota *joi* miała charakter parasolowy i w jej obrębie wszystkie te wspólnoty, niektóre trwałe, niektóre zaś momentalne, miały szansę się urzeczywistnić. Jeśli powrócić do początkowych rozważań o dialektyczno-opresyjnej i dialogiczno-wspólnotowej postaci *fin' amor*, łatwo zauważyć, że *joi* pełni istotną rolę w obu tych aspektach: z jednej strony jest czynnikiem organizującym dyskurs i jego włączające i wykluczające procedury; z drugiej zaś, stanowi budulec wspólnoty połączonej określonymi emocjami, w obrębie której tworzyły się inne, mniejsze wspólnoty.

Wydaje się zatem, że z dwóch zacytowanych wcześniej prób zdefiniowania *joi*, to definicja Roubauda nie wytrzymuje konfrontacji z tekstami. „Harmonia”

³⁵ BEdT 081,007.

i „wewnętrzna doskonałość”, o których mówi badacz, wykluczają niepokój i strach. Tymczasem, emocje te pojawiają się w ścisłym powiązaniu z Radością, nadającą dynamizmu dyskursowi literackiemu *fin' amor*.

4. Konkluzja

Joi – Radość – jest budulcem wspólnoty emocjonalnej trubadurów i *trobairitz*, określanej jako *fin' amor*, jak i celem poszczególnych osób zaangażowanych w tę wspólnotę. Jednakże *joi* nie oznacza wyłącznie dobrostanu i harmonii, będących efektem spełnionej miłości. Radość, jako centrum miłości dwornej, jest źródłem licznych emocji, zarówno pozytywnych, jak i negatywnych, w tym strachu i niepokoju. Doświadczenie *joi* jest jednocześnie wspaniałe i przerażające, a jego druga, ciemniejsza strona – immanentnie wpisana w przeżywanie dworskiego świata.

Bibliografia

- Bec, Pierre, « Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1979, n° 22, s. 235-262 <https://doi.org/10.3406/ccmed.1979.2112>
- BEdT (*Bibliografia Elettronica dei Trovatori*), URL: http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx, data dostępu 15.12.2021
- Boase, Roger, *The Origin and Meaning of Courtly Love. A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Manchester University Press, 1977
- Brejnak, Sebastian, *Niepokój. Nowoczesność w świetle anachronicznych konfiguracji doświadczenia nieswojności*, WUJ, Kraków, 2019
- Burzyńska, Anna, „Afekt – podejrzany i pożądany”, in *Kultura afektu – afekty w kulturze: humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Ryszard Nycz, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 115-134
- Camproux, Charles, *Joy d'amor (jeu et joie d'amour)*, Montpellier, Causse&Castelnau, 1965
- Dauksza, Agnieszka, *Afektywny modernizm. Nowoczesna literatura polska w interpretacji relacyjnej*, IBL PAN, Warszawa 2017
- Dragonetti, Roger, *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Jaufre de Poitiers*, Seuil, Paris, 1982
- Duby, Georges, « Le modèle courtois », in *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge*, éd. Georges Duby, Michelle Perrot, Christiane Klapisch-Zuber, Paris, Perrin, 2002, s. 323-343
- Dybeł, Katarzyna, „Nic mnie nie cieszy, nic mnie nie smuci prócz Miłowania mego w dali”: poezja trubadurów i truwerów”, in Katarzyna Dybeł, Barbra Marczuk, Jan Prokop, *Historia literatury francuskiej*, PWN, Warszawa 2005, s. 90-95
- Earnshaw, Doris, *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*, New York, Peter Lang, 1988
- Flamenca*, éd. François Zufferey, trad. Valérie Fasseur, Paris, Librairie Générale Française, 2014
- Foucault, Michel, “Sex, Power and the Politics of Identity”, in Michel Foucault, *Ethics: Subjectivity and Truth. The Essential Works of Foucault 1954-1984*, vol. I, ed. Paul Rabinow, tr. Robert Hurley, New York, The New Press, 1997, s. 163-175
- Frappier, Jean, *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973
- Freire-Nunes, Irène, *Trobairitz et chansons d'ami*, Paris, Micro Université, 2012

- Gaunt, Simon, "Poetry of exclusion: A Feminist Reading of Some Troubadour Lyrics", *Modern Language Review*, 1990, n° 85, s. 310-329, <https://doi.org/10.2307/3731812>
- Huchet, Jean-Charles, « Les femmes troubadours ou la voix critique », *Littérature*, 1983, n° 51, s. 59-90, <https://doi.org/10.3406/litt.1983.2204>
- Jeanjean, Henri, "Flamenco: a wake for a dying civilization?", *Parergon*, 1998, vol. 16, n° 1, s. 19-30, <https://doi.org/10.1353/pgn.1998.0125>
- Lacan, Jacques, *The Ethics of Psychoanalysis*, London, Routledge, 1992
- Moore John C., "'Courtly Love': A Problem of Terminology", *Journal of the History of Ideas*, 1979, vol. 40, n° 4, s. 621-632, <https://doi.org/10.2307/2709362>
- Oliver, Sophie, "Subversive Acts: Female Voice and Performance in the Songs of the *trobairitz*", *French Studies Bulletin*, 2005, n° 95, s. 2-7, <https://doi.org/10.1093/frebull/kti012>
- Rieger, Angelika, *Trobairitz: der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen, Niemeyer, 1991, <https://doi.org/10.1515/9783110933413>
- Rosenwein, Barbara, *Wspólnoty emocjonalne we wczesnym średniowieczu*, tł. Grażyna Urban-Godziek, IBL PAN, Warszawa 2016
- Roubaud, Jacques, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Paris, Ramsay, 1986
- Roubaud, Jacques, *Les Troubadours. Anthologie bilingue*, Paris, Seghers, 1971
- Sawczuk-Szadkowski, Michał, „Flamenco i Radość Gry w świecie trubadurów”, *Terminus* (w publikacji)
- Schnell, Rüdiger, « L'amour courtois en tant que discours courtois sur l'amour », *Romania*, 1989, t. 110, n° 439-440, s. 72-126, 331-363, <https://doi.org/10.3406/roma.1989.1622>
- Taylor, Robert A., "The Love Ethic: Definition of Fin'amors", in *Bibliographical Guide to the Study of the Troubadours and Old Occitan Literature*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, 2013, p. 57-73
- Žižek Slavoj, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tł. Marek J. Mosakowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013

Michał Sawczuk-Szadkowski jest doktorantem w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, absolwentem filologii francuskiej w ramach MISH UJ oraz *études médiévales* w Sorbonne-Université w Paryżu. Laureat Diamentowego Grantu, przygotowuje rozprawę doktorską pt. „Męskie, żeńskie w średniowiecznej poezji kobiet języka oksytańskiego”. Zajmuje się literaturą i kulturą oksytańskiego obszaru językowego w XII i XIII wieku, interesuje się również problemami współczesnego neomedievalizmu kulturowego i politycznego.