

## 10.

## Szövegfelépítés és szimbolikus üzenet költői szövegekben Az antitézis funkciója Bernart de Ventadorn költészetében

KISS SÁNDOR

A nem latin nyelvű, anyanyelven írt európai líra első nagy hulláma a provanszál trubadúrok költészete, amelynek virágkora a 12–13. századra esik. Ezek a lírikusok, akik egyúttal zeneköltők is voltak, olyan szövegkorpuszt hagytak ránk, amelyben közvetlenül mutatkozik meg a tanulmányunk címében megjelölt összefüggés: a versek szerkezetéből kibontakozó formai sajátosságok nyilvánvalóan járulnak hozzá a versek jelentéséhez. Sokrétű és gondosan kidolgozott költői életművet hagytak ránk Bernart de Ventadorn 12. századi trubadúr, akivel sok filológus és irodalomtörténész foglalkozott már, és megbízható szövegkiadásai is rendelkezésünkre állnak.<sup>1</sup> A költő gazdagon él az antitetikus szerkesztésmóddal a versfelépítés különböző szintjein, és ettől nem függetlenül sűrűn jelennek meg a szövegben az ismétlés különböző változatai, amelyek játékosan szövődhetnek össze a bonyolult rímeléssel. Ellentétek és ismétlések emlékezetes formában rögzítik a versek fő témájának, a sokféleképpen átélt szerelmi vágyakozásnak különböző aspektusait. A következőkben Bernart de Ventadorn költeményeinek formavilágát elsősorban az antitetikus alakzatok felől közelítjük meg.

A kiválasztott irodalmi terepen a nyelvhasználatot annál fontosabb számon tartanunk és pontosan megértenünk, mivel a trubadúrok – majd követőik más nyelvterületeken – a közönségük által jól ismert és történetileg csak lassan módosuló toposzrendszerre raktak fel variációkat, benne maradván az „elvárási horizontban” s ugyanakkor azon túl is lépve.<sup>2</sup> A legnagyobb alkotók – Jaufré Rudel, Bernart de Ventadorn – éppen az örökölt hagyományhoz mért eredeti „túllépéseikről” ismerhetők fel. Így Jaufré Rudel, akitől csak kevés költemény maradt ránk, kétségkívül a legnagyobbak között van a „távolai szerelemről” írott verse révén, amely a szerelmi vágy toposzait a remény és reménytelenség sajátos oszcillációjának veti alá. Bernart de Ventadorn a szerelmi érzésből fakadó bizonytalan lelkiállapotok leírását egész költészetében – több mint negyven „nagy udvari énekben”<sup>3</sup> – szinte versről versre újrakezdve képes szimbolikusán alátámasztani ellentétben nyugvó alakzatokkal, amelyek tudósan kimunkált ismétlésekbe is illeszkedhetnek.

<sup>1</sup> Ehhez a tanulmányhoz Moshé Lazar (kommentárral és francia fordítással kísért) kiadását használjuk, amely negyvennégy költeményt tartalmaz, a költő teljes ránk maradt életművét (ld. Bibliográfia).

<sup>2</sup> Az örökölt toposzkincs és a megújító megformálás viszonyáról ld. Robert Guiette tanulmányát (1972).

<sup>3</sup> Erről a francia kritikusok által *grand chant courtois*-nak nevezett lírai műfajról ld. Paul Zumthor poétikafejezetét (1972: 189–243).

A jelenség bemutatását egy komplexebb példával kezdjük. A felhasznált kiadásban 39-es számú költemény bravúrdarabnak (is) készült. A hat strófából álló (5x8 + 1x4 sor elrendezésű) költemény mindössze hat rímet használ, amelyek három párba rendeződnek oly módon, hogy a páron belül használt szavak egyike a másiknak fonetikailag megtoldott és morfológiailag rokon változata; a toldatlan alak mássalhangzóra, a toldott magánhangzóra végződik.<sup>4</sup> A negyedik versszak első felében előbb egy okszimoron, majd egy prefixummal megvalósuló ellentét-játék található:

*Bo son tuih li mal que m dona;  
mas per Deu li quer un do:  
que ma bocha, que jeona,  
d'un douz baizar dejeo. (39, 25–28)<sup>5</sup>*

A „böjt alóli feloldásra” utaló *de-* fosztóképző használata valóban játékos elem ugyan, de az okszimoron a trubadúrlíra egyik alapvető motívumát képviseli: szerelemtől szenvedni kegyetlen s mégis öröm, akkora érték maga a szerelmi érzés. A strófa elején található mondat az epikloké-elv értelmében csatlakozik az előző strófavéghez: *car tan la sai bel' e bona | que tuih li mal m'en son bo* (39, 23–24)<sup>6</sup>; és ez az ellentét, a fájdalomból fakadó öröm mintegy keretbe foglalja a verset. A konvencionális tavaszi nyitóképben a csalógány énekel a lombok közt a szerelemről (*e'l rossinhols sotz lo folh | chanta d'amor*), ami fáj, és tetszik nekem, hogy fáj (*e platz me qued eu m'en dolha*) – ehhez az antitézishez tér vissza a vers befejezése, ahol lexikai ellentétpárra (*jauzir* ‘örülni’ ~ *sofrir* ‘szenvedni’) épül az alapmotívum új megfogalmazása:

*sai qu'en lei ma mortz se mira,  
can sa gran beutat remir.*

*Ma mort remir, que jauzir  
no n posc ni no n sui jauzire;*

<sup>4</sup> Legyen a toldatlan változat *a, b, c*, a toldott *aV, bV, cV*, ekkor a rímképlet az első két strófában *aV, a, aV, a, a, aV, aV, a*, a harmadik és negyedik strófában ugyanez *b* rímmel, az ötödik strófában ugyanez *c* rímmel, majd a (trubadúroknál szinte előírással) rövidebb, itt négysoros záróstrófában ismétlődik az ötödik strófa második felének elrendezése. Az idézendő példák mutatják, hogy a toldatlan, elvileg mássalhangzóra végződő rímek elveszíthetik a provanszálban mobil szóvégi *-n* mássalhangzót (39, 23–26): *bona / bo* (= *bon*) – a ‘jó’ melléknév alakjai, *dona* ‘ad’ / *do* (= *don*) ‘ajándék’. A morfológiai változatok azonos paradigmához tartozó alakokból (leginkább az igeragozásból) vagy ige és főnév etimológiai rokonságából adódnak. Külön feladatként írja elő magának a költő az epikloké nevű retorikai alakzat használatát a strófahatárokon: minden strófa első sora valamilyen módon ismétli az előző strófa utolsó sorát.

<sup>5</sup> ‘Jó minden rossz, amit ad nekem; / de Isten nevében kérek tőle egy ajándékot: / hogy a számat, amely böjttől, / egy édes csókkal oldja fel a böjt alól.’

<sup>6</sup> ‘mert annyira szépnek és jónak ismerem őt, / hogy jó nekem minden rossz, ami tőle jön’

*mas eu sui tan bos sofrire*  
*c'atendre cuit per sofrir. (39, 39–44)<sup>7</sup>*

A most idézett költeményben az antitetikus viszony egyszerre van jelen a nyelv alsóbb szintjein, elsősorban két szóelem ütköztetése révén, és a gondolati megfogalmazásban. Hasonlót a korpusz más darabjaiban is megfigyelhetünk. A 42. szövegben az első strófát betöltő tavaszi nyitókép után, amikor a konvenciónak megfelelően kibomlik ebből a szerelmi tematika, nyomban lexikai és szintaktikai antitézisre találunk, amelyek összekapcsolódnak: *Per midons m'esjau no-jauzitz* (42, 9) 'hölgyem miatt örülök, örömet nem kapva'. Az 'örülni' jelentésű ige<sup>8</sup> ragozott alakja mellett leljük ugyanennek az igének egy tagadott formájú melléknévi igenevét, és az így keletkezett okszimoronszerű szerkezethez egy újabb ellentétten nyugvó kifejezés csatlakozik: ez a súlyos kín (*afans greus*) oda vezethet, hogy 'el fogom veszíteni magamat azért, hogy őt elnyerjem' (*e'm perdrai per leis gazanhar*, 42, 11). A *leu* 'könnyű' ~ *greu* 'nehéz' ellentétpárt használja a költő, amikor a vers végén ismét eljátszik a halálos szerelem motívumával: *leu m'auci, mas greu fui noiritz* (42, 74) 'könnyedén öl meg [a hölgy], de [szerelmi] táplálékhoz nehezen jutottam'; a szerelem, mely maga az élet, a halállal áll szemben: oly szép a hölgy, hogy 'ezáltal könnyen feltámaszthat a halálból' (*don me pot leu mort revivar*, 42, 31). Központi helyen áll a 'jó' és a 'rossz' ellentéte, amely mintegy feloldódik a szerelmi érzésben, hiszen mindkettő származhat a hölgy akaratóból: *Lo bes e'l mals sia'lh grazitz, | pos de me denha sol preyar* (42, 41–42) 'A jóért és rosszért illesse őt köszönet, / hiszen megengedi, hogy könyörögjek neki'. Ez az ellentét mintegy a beszéd talaján keletkezik, s így újabb úton vezet a vers lényegéhez.

Ennek a többszintű antitézisnek egy másik változata az egyszerű ellentétől a tragikus lelki konfliktusig vezető út. A 12. költeményben az 5. strófa elején Bernart így szólítja meg a hölgyet: *Doussa res, conhd' et avara, | umils, franch' et orgolhoza, | bel' et genser c'ops no fora, | domna [...]* 'Édes lény, finom és fősvény, / jóságos, kedves és gögös, / szép és elképzelhetetlenül nemes, / hölgyem [...]' (12, 45–46). A toposzból táplálkozó dicsérő mellékevek halmozásával nyilvánvaló kontrasztban áll a sor végére, rímhelyzetbe<sup>9</sup> került *avara* és *orgolhoza*, és

<sup>7</sup> 'tudom, hogy öbenne halálom tekintem, / midón nagy szépségére rátekintek. // Halálom tekintem, mert örülni / nem tudok neki, s örvendő így nem lehetek; / de szenvedőként oly kitaró vagyok, / hogy úgy vélem, elérkezem hozzá szenvedésem árán.'

<sup>8</sup> *jauzir*, itt visszaható és prefixált formában: *m'esjau*.

<sup>9</sup> Tanulmányosok egyes, szintén ellentétet sugalló rímek (e pontokon a rímelés strófáról strófára történik, a versszakokat bevezető *abcd* rímek csak a többi versszak azonos helyén ismétlődnek): az *avara* 'fősvény' melléknév a hölgy tökéletességének dicséretével áll párhuzamban (*bel' e clara* 12, 34 'szép és fénylő'), az *orgolhoza* 'gögös' melléknévhez pedig felsorakoznak – az egyes versszakok második sorában – a költő lelkiállapotát festő *-oza* képzős mellékevek: *amorozza* 'szerelmes', *angoissoza* 'szorongó', *doptoza* 'félelmetes', *vergonhoza* 'szégyenkező', valamint a hölgyre utaló *volontoza* 'jóindulatú', ez utóbbi persze kételkedő kontextusban.

ez a diszharmónia, ahol a (szerelmi) fősvényég és gőg szembekerül a hölgy vonzó sajátosságaival, előkészíti a halál, pontosabban az élet és a halál közötti vergődés motívumát. Hiszen azt, akinek örülnöm kellett volna, mondja Bernart a hölgynek a vers végén egy újabb antitetikus fordulattal, elveszítem úgy, hogy emlékezni sem fog rám (*car vos, don jauzir me degra, | pert, que de me no us sove*, 12, 59–60); a hölgy kegyetlensége a költő halálával fenyeget (*car tem que mortz me destrenha, | si pietatz no us en pren* ‘mert attól tartok, hogy a halál szorításába kerülök, / ha nem támad benned szánakozás’, 12, 51–2)<sup>10</sup>, míg végül a *viu* ‘élek’ és *mor* ‘meghal’ kifejezések közelítésével végződik ez a kidolgozott retorikai sorozat: *c’aitan doloirozamen | viu com cel que mor en flama* ‘mert annyi fájdalommal élek, / mint aki lángok között hal meg’ (12, 63–64).

Ezek a szélsőséges megfogalmazások azt példázzák, hogy Bernart de Ventadorn a szerelmi érzésben rejlő feszültséget mindig explicitté teszi az ellentétek valamilyen játékaival. A lelkiállapotok heves és hirtelen váltakozása szükségszerű – ezt a motívumot számos antitetikus szerkesztés formálja meg, az absztrakció különböző szintjein. A legegyszerűbb megoldás mintha egyszerűen csak közmondásra utalna: *Mout fai gran vilanatge | qui trop leu s’espaventa, | qu’apres lo fer auratge | vei que’lh dous’aura venta* ‘Nagy ostobaságot követ el, / aki túl könnyen megrémül, / mert a vad vihar után / érzem, hogy fúj a szelíd szellő’ (22, 33–36). A remény, amelyet ez a talán derűsebb költemény sugall, visszájára fordul egy borús, búskomor végkicsengésű versben, amely a lemondást és a költői magatartás tökéletes megváltozását fogalmazza meg, a szöveg középpontjában egy lexikai antitézissel<sup>11</sup>: *De las domnas me dezesper; | ja mais en lor no m’fiarai; | c’aissi com las solh chaptener, | enaissi las deschaptenerai* ‘A hölgyektől elfordul reményem; / soha nem bízom már bennük; / mert ahogyan oltalmaztam őket eddig, / úgy fogom őket magukra hagyni ezentúl’ (31, 25–28). A háttér, amelyből kibomlanak ezek a szimbolikus üzenetet hordozó szembeállítások, szintén hordozhat valamilyen antitetikus elemet. A 22-es számú darab – szabályos tavaszi nyitóképet megvalósító – első strófája (‘amikor elkezdődik az enyhe idő, és megjelenik a zöld lomb’ stb.) pontos ellentétel készíti elő a versben kifejtett szerelmi motívumot: amikor örvendezik minden teremtmény, akkor *Eu sols fatz estenensa de far envezadura* ‘csak én háritom el magamtól a vígságot’ (22, 7–8). A közmondásszerűen kifejezett reményt, melynek megfogalmazását az imént idéztük ugyanebből a versből, mintegy megelőlegezi a hölgy kettős viselkedésének leírása:

---

<sup>10</sup> Az utolsó két versszakban az addig 3. személyben említett hölgyhöz már a szenvedélyesebb 2. személyben fordul a költő.

<sup>11</sup> Az ige elé helyezett, ellentétet jelölő prefixummal: *chaptener* ‘védelmezni’ ~ *deschaptener* ‘a védelmezést megszüntetni’.

*E si'm tenh a tortura  
lo seu respos salvatge,  
sei olh m'en fan drechura,  
que'm son del cor messatge (22, 25–28)*<sup>12</sup>

A végső lemondásba torkolló 31-es darab egyszerű és sarkított ellentét formájában adja hírül a reménytelenséget. Nincs a hölgyben a szerelmes iránt *merces*, a szerelmes epekedésben áhított kegyesség (kulcsszó a trubadúroknál, mely egyszerre jelent a hölgy részéről kegyelmet és szánakozást):

*Merces es perduda, per ver,  
et eu non o saubi anc mai,  
car cilh qui plus en degr'aver,  
no'n a ges, et on la querrai? (31, 41–44)*<sup>13</sup>

A vers, amely híres bevezető szakaszáról, a magasan szárnyaló, édes röptű paszirta rajzáról, már második strófájában rögzíti a benső ellentmondás felismerését:

*Ai, las! tan cuidava saber  
d'amor, e tan petit en sai (31, 9–10)*<sup>14</sup>

Szükségszerű az is, hogy a szerelemben rejlő feszültség megfogalmazása során a költő elvont formuláig jut el, amelyek az ellentétek egységét hordozzák. A 36-os számú költeményben a meg nem értett szerelmes panaszát a szöveg közepén hirtelen megszakítja egy általánosabb, az 'öröm' (*joi*) és 'bánat' (*ira*) szembeállítására épülő, mintegy hűvösebb megfontolás, előbb váltakozást posztulálva, majd a két minőség kölcsönös feltételezettségét az emberi bensőben:

*Tostems sec joi ir' e dolors  
e tostems ira jois e bes  
et eu no cre, si jois no fos,  
c'om ja saubes d'ira que's es. (36, 41–42)*<sup>15</sup>

A szövegfelépítésben állandó szerepet játszó antitézis szimbolikus üzenete valamilyen mélyebb, rejtett biztosítékon nyugszik. És valóban: van Bernart köl-

<sup>12</sup> 'És ha kínoz is engem / az ő rideg válasza, / igazságot szolgáltatnak szemei, / melyek hívívői a szívnek'

<sup>13</sup> 'Elveszett a [szerelmes] kegyesség irántam, csakugyan, / s én nem tudtam ezt mindaddig, / mert akinek igazán éreznie kellene, / öbenne semmi nincs ebből, és akkor hol keressen?'

<sup>14</sup> 'Óh, jaj! Azt gondoltam, mennyit tudok / a szerelemről, pedig milyen keveset tudok'

<sup>15</sup> 'Az örömré mindig bánat és fájdalom következik, / a bánatra pedig öröm és boldogság, / és nem hiszem, hogy ha nem volna öröm, / akkor tudná az ember, hogy mi a bánat.' Pierre Bec (1971: 112) „elkerülhetetlen ciklikusságról beszélt Bernart verseivel kapcsolatban.

tészetének egy rétege, amelyet bizonyos szempontból „mélystruktúrának” nevezhetnénk a szövegből közvetlenül kiolvasható és valamilyen alakban mindennütt jelen lévő, mintegy „felszíni” ellentét-együtteshez képest. Tekintsük először a költő önmagával folytatott dialógusát, amely központi szerephez jut a 40-es számú versben – ezt akár a „tépelődéskölteményének” is nevezhetnénk. A gondolati szerkezet központi eleme a kétség, a szó alapértelmében, hiszen a szerelmes úgy érzi, hogy választania kell beszéd és hallgatás között: „Óh jaj, én szerencsétlen mit tegyek? / mit dönthetek önmagamról?” (*Ai las, chaitius! que m farai? | ni cal cosselh penrai de me?* 40, 9–10). Hiszen a hölgy talán semmit sem tud a megvallandó kínról (*afan*: a provanszál líra egyik jellegzetes szava a szerelmi gyöttrődésre), de önmagunkat szavakban feltárni kétségbeejtő:

*E doncs, pois atressi m morrai,  
dirai li l'afan que m'en ve?  
Vers es c'ades lo li dirai.  
No farai a la mia fe (40, 17–18)<sup>16</sup>*

Azonban a szerelmesben élő feszültég, amelynek kifejezése ebben a versben egymásnak ellentmondó gondolatok halmozásával történik, végül mégis szavakban fog feloldódni, az írás segítségével: „az lesz öröm a számomra, ha leírom ezeket a szavakat, s ha tetszik ez neki, elolvashatja, ami által megmenekülök” (*agrada m qu'eu escria | los motz, e s'a leis plazia, | legis los al meu sauvamen*, 40, 54–56). Bernart költészetében a „mélyréteg” egyik kristályosodási pontja éppen a beszéd, amely a megformálás révén legyőzi a bizonytalanságból adódó szenvedést<sup>17</sup>.

Ebből a mélyrétegből kirajzolódik azonban egy másik, talán tragikusabb és filozofikusabb irány. Ha nem születik feloldás a cselekvésből, a szenvedély szavakba öntéséből, a költő bensőleg rögzíti a hiányt, a vágy és reménytelenség közötti szakadékot, antitetikus üzenetként. Válasszuk a 18-as költeményt, ahol a kétely előbb kétségbeesésbe torkollik:

*Amors, e que m farai?  
Si garrai ja ab te?  
Ara cuít qu'e'n morrai  
del dezirer que m ve (18, 28–31)<sup>18</sup>*

---

<sup>16</sup> ‘És akkor, mivel úgylis meg kell halnom, / elmondjam-e neki a szenvedést, amelyet okoz? / Persze, elmondom máris. / Nem fogom ezt megtenni, hitemre’

<sup>17</sup> Jaufré Rudel „távoli szerelemről” szóló emlékezetes költeményében szövegszerűen is középponti helyet foglal el a „finom és nemes beszéd” (*parlamens fis*). Vö. *Les Chansons de Jaufré Rudel*, édités par Alfred Jeanroy, Paris, Champion, <sup>2</sup>1924, 13. o.

<sup>18</sup> ‘Szerelem, mit tehetek így? / Meggyógyulok-e általd? / Most azt hiszem, meghalok / a vágytól, mely támad bennem’

Majd az egység egy alapelv kimondásával áll helyre:

*Ges d'amar no'm recre  
per mal ni per afan [...]  
E can bes no m'ave,  
sai be sofrir lo dan (18, 37–38 és 41–42)<sup>19</sup>*

Egységet képeznek az ellentétek a költészet mélyrétegében, és ez az a biztos háttér, amely mindig felsejlik az érzelmek heves hullámszáma mögött. Ujjongás és panasz váltakozhatnak, de a szerelmes valamilyen teljességet vállal fel, amelyben összeolvadnak a kibékíthetetlennek látszó, a szövegben egymást romboló pólusok<sup>20</sup>. A 24-es darabban előbb a hölgy kedvességéről olvasunk („örömmel hallja és fogadja szavaimat / és kéréseimet meghallja és emlékezetében tartja”<sup>21</sup>), majd megjelenik mintegy ellentett alakja is (haragot és bánatot okoz, mert csalárd és kegyetlen<sup>22</sup>) – de a befejezésben az egész versen végigvonuló hullámverés elcsendesül, csak az egyszerű óhajtás marad meg, a hiány, mint tudatosan kialakított végpont:

*Sol Deus midons e mo Bel-Verer sal,  
Tot ai can volh, qu'eu no deman ren al. (24, 51–52)<sup>23</sup>*

Képszerűen jelenik meg a kétség motívuma a 4-es költeményben: „Jó reménységgel vagyok felőle, / de kevésre jutok ezzel, / himbál és hány-vet engem, / akár hajót a habokon”<sup>24</sup> – miközben a hölgy dicsérete és a szépségéből fakadó kínzó vágyakozás leírása átszővi a verset. Itt is a befejező *tornada* (rövid, négy-soros versszak) foglalja egybe az ellenpontokat, utalva magára a költeményben megfogalmazott vallomásra, amelyet az üzenetvivőnek kell továbbítania:

<sup>19</sup> ‘Nem mondom le a szerelemtől / baj és gyötrelmem miatt /... / S ha nem kapok tőle jót, / elviselem a kint is’

<sup>20</sup> Idézzük Pierre Bec megállapítását (1968: 551): két ellentétes poétikai mező van jelen Bernartnál, egyfelől az öröme és az életé, másfelől a fájdalom és a halálé.

<sup>21</sup> *au de joi mos dih e'ls acolh | e mos precis escout'e rete. (24, 11–12)*

<sup>22</sup> *la fausa de mala merce (24, 26)*

<sup>23</sup> ‘Csak úrnőmet, a Látni-Szépét óvja Isten, / különben minden enyém, amit kívánok, nincs más óhajtásom.’ Az egymás szomszédságában szereplő „úrnő” (*midons*) és „Látni-szép” (*Bel-Verer*) egyaránt a hölgy elnevezése: előbbi a feudális szolgálatra utal, utóbbi pedig „álnév”, amely egy sokak által követett konvenció szerint eredetileg titkos név (*senhal* ‘jelzés’). Az itt idézett két sor a költemény utolsó strófáját alkotja: szokás volt a hosszabb, azonos metrumú versszakok sorát rövidebb formulával lezárni (neve *tornada*), amely ajánlásul szolgál, vagy, mint itt, megismétli a vers legfontosabb üzenetét.

<sup>24</sup> *Eu n'ai la bon'esperansa, | Mas petit m'aonda, | c'atressi'm ten en balansa | com la naus en l'onda. (4, 37–40)*

*Messatgers, vai e cor,  
e di'm a la gensor  
la pena e la dolor  
que'n trac, e'l martire. (4, 73–76)<sup>25</sup>*

Bernart minden verse a vágy, az öröm és a bánat valamilyen mesterileg kifor-mált ötvözetéről szól. Ha azonban nem lineárisan, hanem mintegy „tabulárisan” olvassuk a versgyűjteményt, előtérbe hozva a toposzokat, a versszerkezetek hasonlóságát és a motívumok közötti szemantikai kapcsolatokat, felfedezhetjük azokat az erővonalakat, amelyek mentén megszerveződik az egész korpusz szimbolikus üzenete. Talán az itt bemutatott részletéből is kiviláglik, hogy az antitetikus szerkezetek egy mélyebb és általánosabb megkülönböztetést tesznek kézzelfoghatóvá: elválik a vágy és a belőle fakadó cselekvés. E két dolog természetesen összetartozik a szerelmes „vállalkozásban”, azonban Bernart szembe tudja állítani őket. Nemcsak arról van szó, hogy a szenvedés nem ok a lemondás-ra: a szerelmi érzés mint érték elkülönül a gyötrelemtől és fölé helyezkedik. A vágyakozás fájdalomért kárpótol a benső biztonság: az igazi szerelem tudata. Ezt nem kezdi ki a viszonzatlanság, és ez óv meg a lelki katasztrófától (*afan*): „Nem tartom ezt [az elszenvedett fájdalmat] szerencsétlenségnek, / mert soha nem lát-tatok szerelmemt, / aki jobban szeretett volna, csalás nélkül”<sup>26</sup>.

Ha a tabuláris olvasásban idáig jutottunk, rátekinthetünk azokra a formulákra, amelyekkel Bernart a szerelmet mint vegytiszta értéket helyezi el a létben. A 2-es számú vers szembeállítja az önmagában szemlélt, a szövegben minden jelző nélkül álló *amor*-t a mindennapi, közönséges, csereviszonyon alapuló *amor comunal*-lal: ez lealacsonyodhat, amaz nem, és a tiszta szerelem lesz forrása az örömnél és a trubadúr énekének<sup>27</sup>. Ezt az alapvető antitézist megerősíti – Bernartnál és általában a 12–13. századi provanszál és francia lírában – az értéknek tartott és mintegy kiváltságos szerelmet minősítő szokásos jelző, amelynek ‘végletes, szélső’ jelentéséből alakult ki sajátos költői értelme a provanszál *fin' amor*, régi francia *fine amor* kifejezésekben. A szerelmi érzés megfogalmazása Bernart verseiben mindig utal erre az értéktudatra, de ugyanakkor a szerelembe lépés kockázatára is, hiszen a szerelem tárgya mindig, minden értelemben távoli, és minden a szerelemben elválaszthatatlanul kapcsolódik saját ellentétéhez. Ilyen ellentét feszül a mozgalmas külső idő és a vágyakozó szerelmes mozdulatlan belső ideje között:

---

<sup>25</sup> ‘Menj, fuss, hírvivő, / és mondd el a legszebbnek / a kint és a fájdalmat / mit érte tűrök, mártírként.’

<sup>26</sup> *No m'o tenh ad afan; | c'anc no vitz nulh aman, | melhs ames ses enjan* (17, 20–22)

<sup>27</sup> *amors no'n pot ges dechazer, | si non es amors comunaus* (2, 18–19) ‘a szerelem nem képes lealacsonyodni, / ha nem közönséges szerelem’. [Szükséges nyelvtani megjegyzés: *amors* és *comunaus* alanyesetek a szövegben.]



*Lo tems vai e ven e vire  
per jorns, per mes e per ans,  
et eu, las! no n sai que dire,  
c'ades es us mos talans. (44, 1–4)*<sup>28</sup>

A távolságból fakadó ellentétek élménye, a feloldásukra tett kísérlet és egy-  
ségbe foglalásuk egy magasabb életérzésben: ez Bernart de Ventadorn szerelmi  
lírájának legfőbb üzenete.

### Irodalomjegyzék

- Bec, P. 1968. La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour.  
*Cahiers de Civilisation Médiévale* 11. 545–571.  
Bec, P. 1971. L’antithèse poétique chez Bernard de Ventadour. In: *Mélanges  
Boutière*. Liège: Soledis. 107–137.  
Guiette, R. 1972. *D’une poésie formelle en France au Moyen Âge*. Paris: Nizet.  
Zumthor, P. 1972. *Essai de poésie médiévale*. Paris: Seuil.

### Forrás

- de Ventadour, B. 1966. *Chansons d’amour*. Édition critique avec traduction,  
introduction, notes et glossaire par Moshé Lazar. Paris: Klincksieck.

#### **Text Constitution and Symbolic Message in Lyric Poetry. The Function of Antithesis in Bernart de Ventadorn’s Poetry**

This paper is devoted to the different types of antithesis and their function in the  
poetry of Bernart de Ventadorn, a Provençal troubadour of the 12<sup>th</sup> century. As a  
rhetorical figure, the antithesis appears in Bernart’s poems at the syntactic level,  
but it can also determine the structure of a whole poem, and it functions  
throughout the texts as an important stylistic device. On the one hand, its  
symbolic meaning is evidently the inescapable tension, for the lover, between  
desire and its – perhaps impossible – satisfaction; but, on the other hand, two  
sorts of love, the “noble” and the “vulgar”, are opposed in the conception of the  
poet, and the antithesis can thus assume an ethic significance.

<sup>28</sup> ‘Jön és megy és forog az idő / napok, hónapok és évek szerint, / és én, jaj, mit mondhatok erről? /  
hiszen vágyam egyforma mindig.’