

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Драгана Д. Мишковић

**КОНЦЕПТ ДВОРСКЕ ЛЈУБАВИ У
СРЕДЊОВЕКОВНОЈ АРТУРИЈАНСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ**

докторска дисертација

Београд, 2025.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Dragana D. Mišković

**THE CONCEPT OF COURTLY LOVE IN
MEDIEVAL ARTHURIAN LITERATURE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2025

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Драгана Д. Мишкович

**КОНЦЕПЦИЯ ПРИДВОРНОЙ ЛЮБВИ В
СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРТУРИАНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ**

Докторская диссертация

Белград, 2025.

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

др Милица Спремић Кончар, ванредни професор, Универзитет у Београду,
Филолошки факултет

Чланови комисије:

Датум одбране:

ИЗЈАВЕ ЗАХВАЛНОСТИ

Захваљујем менторки, проф. др Милици Спремић Кончар, на подршци, стручном вођењу и охрабрењу током израде ове тезе. Професоркина упутства, критичке смернице и посвећеност били су од непроцењиве вредности за реализацију тезе.

Такође, захвалност дугујем и др Зорани Крсмановић на вредним сугестијама у вези са француским делима артуријанске књижевности.

Овај рад резултат је и подршке људи који су били уз мене.

Захваљујем својим родитељима, Нади и Драгану, брату Младену и ујаку Драгану Васићу на љубави, разумевању и подршци. Без вас, писање о љубави не би било могуће.

Мојим драгим пријатељима Сузани Савановић, Жељки Лукић Млађеновић, Марији Ђурђевић и Вуку Савановићу захваљујем на охрабрењу, саветима и стрпљењу које само истински пријатељи могу да пруже.

КОНЦЕПТ ДВОРСКЕ ЉУБАВИ У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ АРТУРИЈАНСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Сажетак

Основни циљ докторске тезе је да расветли концепт дворске љубави у средњовековној артуријанској књижевности тиме што ће га испитати у репрезентативним књижевним делима насталим у временском раздобљу од XII до XV века. У уводном делу дисертације постављен је теоријски оквир рада који се темељи на студији *Алегорија љубави* К. С. Луиса, а која има суштински значај за разумевање природе дворске љубави и њене улоге у средњовековној књижевности. Сагледали смо концепт дворске љубави кроз критички осврт на теорије о њеном настанку и одликама, а затим и кроз анализу овог концепта у књижевним делима. Истраживање је даље испитало јунговске мотиве у делима у којима је дворска љубав присутна, будући да концепт дворске љубави представља одраз сложеног психолошког садржаја који је постао уочљив у књижевности од XII века. Применом аналитичке методе дошли смо до закључака о улози и начину на који се дворска љубав приказивала у оквиру изабраног корпуса. Синтетичка метода нам је омогућила да утврдимо кључне односе између анализираних дела, пружајући тако шири увид у концепт који истражујемо. Помоћу компаративног приступа указали смо на сличности и разлике између текстова који припадају различитим књижевним традицијама.

Резултати рада указују на то да је дворска љубав изузетно богат и репрезентативан концепт при тумачењу артуријанске књижевности. Улога женских ликова у делима у којима је дворска љубав заступљена показала се сложенијом него у делима у којима дворска љубав није присутна. Укључивање јунговске анализе допринело је новом разумевању ових текстова и показало да је могуће посматрати их као сведочанство о универзалним психолошким процесима који су релевантни и ван историјског контекста у којем су настали.

Кључне речи: дворска љубав, артуријанска књижевност, средњовековна књижевност, псеудоисторијска хроника, витешки роман, роман у стиху, витешки кодекс, краљ Артур, Ланселот и Гвиневера, Јунг

Научна област: друштвено-хуманистичке науке

Ужа научна област: наука о књижевности, енглеска и француска средњовековна артуријанска књижевност

УДК број:

THE CONCEPT OF COURTLY LOVE IN MEDIEVAL ARTHURIAN LITERATURE

Abstract

The primary aim of this doctoral thesis is to shed light on the concept of courtly love in medieval Arthurian literature by examining it in representative literary works written between the XII and XV centuries. The introductory section establishes the theoretical framework of the study, which is based on C. S. Lewis's *The Allegory of Love*, a work of fundamental importance for understanding the nature of courtly love and its role in medieval literature. The concept of courtly love is explored through a critical review of theories regarding its origins and characteristics, followed by an analysis of its depiction in literary works. The research further examined Jungian motifs in texts where courtly love is present, as this concept reflects complex psychological content that became prominent in literature from the XII century onward. Through the application of analytical method, the study arrives at conclusions about the role and portrayal of courtly love within the selected corpus. The synthetic method enables the identification of key relationships between the analyzed works, thus providing a broader insight into the concept. A comparative approach highlights similarities and differences between texts which belong to different literary traditions.

The findings indicate that courtly love is an exceptionally rich and representative concept for interpreting Arthurian literature. The role of female characters in works featuring courtly love proves to be more complex than in those where it is absent. The inclusion of a Jungian analysis contributes to a new understanding of these texts, demonstrating that they can be viewed as testimonies to universal psychological processes that remain relevant beyond the historical context in which they were created.

Keywords: courtly love, Arthurian literature, medieval literature, pseudo-historical chronicle, chivalric romance, verse romance, code of chivalry, king Arthur, Lancelot and Guinevere, Jung

Scientific field: social sciences and humanities

Scientific subfield: literature studies, English and French medieval Arthurian literature

UDC number:

Садржај

1. Увод.....	1
2. Порекло и карактеристике дворске љубави	3
2.1. К. С. Луис - дворска љубав као систем	11
2.1.1. Хришћанство и дворска љубав.....	13
2.1.2. Феудализам и друштвене прилике	17
2.1.3. Овидијев утицај.....	19
2.1.4. Трубадури - носиоци новог сентимента.....	22
2.1.5. Андреас Капеланус - <i>Умеће праве љубави</i>	27
2.1.6. Гијом де Лорис - <i>Роман о ружји</i>	31
3. Јунговски мотиви.....	38
4. Општи преглед средњовековне артуријанске књижевности у Енглеској и Француској.....	41
4.1. Псеудоисторијске хронике Џефрија од Монмута, Васа и Лајамона	44
4.2. Кретјен де Троа	58
4.2.1. <i>Ерек и Енида</i>	61
4.2.2. <i>Ланселот или Витез на таљигама</i>	71
4.3. <i>Сер Гавејн и Зелени витез</i>	81
4.4. <i>Алитеративна смрт Артурова</i>	95
4.5. <i>Артур у строфама</i>	103
4.6. Сер Томас Малори - <i>Смрт Артурова</i>	113
4.6.1. Гарет и леди Лајонес.....	116
4.6.2. Тристан и Изолда	123
4.6.3. Ланселот и Гвиневера.....	132
5. Закључак.....	145
Извори и литература	151
Биографија аутора.....	162

1. Увод

Проучавати књижевност средњег века значи од самог почетка наилазити на погрдна одређења (нпр. примитиван, варварски, суров) овог дугог раздобља још названог и мрачним добом (Dark Ages) људске историје. Од свог првог хронолошког одређења,¹ средњи век је био само прелаз између два блистава периода, антике и ренесансе, симбол мрака и непросвећености. Уколико направимо отклон од ових укорењених, хуманистичких схватања о средњем веку, у прилици смо да увидимо светлост и културни и интелектуални полет, посебно од XII века, сматраног последњом од три ренесансе средњег века. У XII и XIII веку долази до „врхунца латинског песништва и науке“, али и до процвата литературе на националним језицима, затим процвата школа при катедралама и препорода антике (Курцијус 1996: 47, 93). Једна од нити те треће ренесансе представља заокрет у писању о љубави, теми која у овом периоду почиње да бива предмет којим се вреди бавити у озбиљним књижевним делима. Дворска љубав представља једну од плодоносних грана оваквих схватања о љубави.

„Сви су чули за дворску љубав“, крилатица је британског писца и књижевног критичара К. С. Луиса (C. S. Lewis) којом он настоји да укаже на систематски значај овог концепта, како за XII век у којем је настао, тако и за потоњу европску књижевност, али и савремено друштво које своје схватање љубави умногоме дугује овом концепту (Lewis 2013: 2). Дворска љубав је књижевна конвенција настала на југу Француске, у области Окситанији, у лирици трубадура, одакле се прелила, с једне стране у северну Француску, одакле је своје упориште потврдила и у Енглеској, у делима артуријанске књижевности и код Џефрија Чосера, а са друге стране у Италију, где је заблистала у делима Дантеа и Петрарке. Постављена као тајни љубавни однос између песника-паладина који је у непрестаној патњи због силине страсти која га обузима и узвишене даме која је неретко према њему охола, дворска љубав је била темељ на који су се постављале и на којем су се брусиле пожељне моралне вредности средњег века. Овакав, углавном несрећни однос, подразумевао је постојање одређених закона и правила којих су се љубавници придржавали. О тим правилима писао је у XII веку Андреас Капеланус (Andreas Capellanus) у свом делу *Умеће праве љубави* (*De Amore*), а затим и Гијом де Лорис (Guillaume de Lorris) у XIII веку, у алегоричкој поеми *Роман о ружи* (*Le Roman de la Rose*). Закони куртоазије се кристалишу у романима у стиху француског писца Кретјена де Троа (Chrétien de Troyes), који се могу сматрати повезујућом нити између дворске љубави и артуријанске књижевности. Литерарна традиција дворске љубави се убрзо сустиче и са артуријанском традицијом у Енглеској где ће постати један од кључних слојева ове вишевековне легенде која ће доживети своју најцеловитију и најзначајнију обраду у прозној приповести сер Томаса Малорија насловљеној *Смрт Артура* (*Sir Thomas Malory, Le Morte D'Arthur*).

Ипак, упркос свом значају, сам концепт је од свог првог покушаја одређења

¹ Медиевиста Жак ле Гоф (Jacques Le Goff) оспоравао је хронологију и сам назив „средњи век“ наглашавајући његову сложеност и културно богатство. О његовој подели, видети: Le Goff 1999: 27-32.

предмет сучељених ставова критичара по питању порекла, особености и утемељености у стварном животу средњег века. Из њихових разматрања намећу се суштинска питања – које су друштвене околности утицале на појаву овог концепта? Како је духовна клима средњег века обликовала нови поглед на љубав? На који начин су се својства ове конвенције обликовала пружајући се кроз различите културе, језике и временска раздобља? Пошто смо посветили пажњу овим питањима, отварају нам се нови оквири у којима је могуће сагледати дворску љубав, попут психолошког, с обзиром на честе унутрашње борбе јунака као и потраге у које се упуштају подстакнути управо овим новим односом према љубави.

2. Порекло и карактеристике дворске љубави

Витез и изабраница срца, бити јунак због љубави – то је примарни и непроменљиви романтични мотив који свуда стално изнова настаје и мора настајати.

Јохан Хојзинга, Јесен средњег века

Дефинисање одлика и порекла дворске љубави² (енг. courtly love³) захтева осврт на најутицајније дефиниције појма, као и на приказ ставова о његовом настанку. О феномену дворске љубави, њеном пореклу, карактеристикама и утицају, исцрпно се писало још од првог чланка француског историчара књижевности и филолога Гастона Париса (Gaston Paris) из 1883. године, у којем је он љубав између Ланселота и Гвиневере у делу *Ланселот или витез на таљигама* (*Lancelot ou le Chevalier de la charrette*) француског писца Кретјена де Троа назвао дворском љубављу (amour courtois),⁴ притом истичући четири кључне одлике својствене овом концепту. Као најбитније особине у разумевању дворске љубави, Парис је истакао (1) *нелегитимност*, која неумитно доводи до скривања љубавника, (2) *потчињеност*, која се манифестује у подређеном положају мушкарца у односу на ону коју воли и испуњавању њених жеља, (3) *племенитост*, будући да љубавник тежи оплемењивању свог карактера како би био достојан даме и (4) *могућност дворске љубави да буде сагледана као умеће са својим „правилима и законима“ којима љубавник треба да се покори* (Bumke 1991: 360).⁵

Приказ Гастона Париса умногоме је утицао на критичку мисао о средњовековној књижевности и на нову улогу коју је љубав носила у деценијама које су уследиле. Парисова дефиниција појма изазвала је амбивалентне реакције критичара, а сложеност проблематике појма довела је до тога да концепт ни у

² Двор се у дворској књижевности може окарактерисати као „јавни простор у којем се љубавни однос започиње и негује, и на којем се о љубави расправља“, премда идентитет љубавника мора да остане прикривен како би њихова романса опстала на двору (Burns 2001: 29).

³ „Термини *courtly* (*curialis*) и *courtliness* (*curialitas*) означавају су од XI века посебан начин опхођења у друштву својствен епископима и дворским свештеницима“, а већ од прве половине XII века термини се користе и за припаднике световног ранга (Bumke 1991: 322-323).

⁴ Испрва је термин био опште прихваћен, те је врло брзо постао интегрални део критичких разматрања о средњем веку (Voase 1983: 668).

⁵ Веза није легитимна јер само ван брака љубавник стрепи да ће, због своје недостојности, изгубити вољену која је, будући да се због оваквог односа непрестано излаже ризику, супериорна у односу на њега (Paris 1883: 518). Из ове супериорности следи да је потчињени љубавник стално у стању узнемирености због потенцијалног губитка љубави. Са друге стране, дама је хировита, охоло и често неправедна; она га може напустити и због најбезазленијег преступа против кодекса љубави (Paris 1883: 518). Охолост и строгост за свој циљ имају уздизање витезове храбрости с обзиром на то да ће се, како би био достојан љубави, упуштати у најразличитије подвиге (Paris 1883: 518). На крају, све претходне одлике сливају се у суштину да је љубав „наука, уметност и врлина“ са својим правилима којих се треба придржавати и која је све лакше спроводити што је љубавник достојнији (Paris 1883: 519).

савременој критици није у потпуности прецизиран. Ставови критичара о дворској љубави грубо се могу поделити на две категорије: прихватање тезе да је у питању конвенција са својим утврђеним карактеристикама и одбацавање те тезе, при чему се дворска љубав посматра као сметња у тумачењу средњовековних текстова. Настављачем Парисове мисли сматра се француски лингвиста и медијиста Алфред Жанроа (Alfred Jeanroy) који се бавио средњовековним текстовима у којима је уочавао главне теме, мотиве и лингвистичке карактеристике. Његови радови и студије објављени су крајем XIX и у првој половини XX века. Дајући критички осврт на поезију трубадура, Алфред Жанроа је унео значајну новину у даље проучавање њихове поезије. У средишту дела провансалских песника, како закључује Жанроа, јесте „обожавање идеализоване даме“, сразмерно поклоничком обожавању Мадоне (Moore 1979: 623). Потом, најзначајнијим утемељивачем концепта дворске љубави сматра се енглески књижевни критичар и писац К. С. Луис, који је минуциозно приказао дворску љубав као *систем* у којем су од кључне важности *пониженост* (humility), *учтивост* (courtesy), *прељуба* (adultery) и *религија љубави* (the religion of love), а чији ће ставови подробније бити приказани у наредном поглављу.

Са друге стране, у реакцији на поменуте интерпретације средњовековних текстова, јавља се критичка струја која поставља питање релевантности Парисовог термина. Године 1967. одржана је научна конференција у Бингхемптону под окриљем Државног универзитета у Њујорку на којој је главна тема била дворска љубав. По мишљењу Д. В. Робертсона (Robertson 1969: 17), дворска љубав је творевина XIX века која, због своје амбивалентне природе, само представља „препреку у изучавању средњовековне књижевности“. Он даље наглашава да су дела попут *Умећа праве љубави* Андреаса Капелануса и Кретјеновог *Ланселота* била замишљена као иронична и хумористичка, те да их никако не би требало посматрати као потврду постојања дворске љубави у литератури (Robertson 1969: 3). На истој конференцији, Џон Бентон (John F. Benton) оштро иступа против термина и предлаже његову забрану на свим будућим конференцијама о средњовековној књижевности, истичући да је термин потпуно бескористан за проучаваоце (Benton 1969: 36–37). Он је сагласан са Робертсоном по питању ироничног става Кретјена де Троа док је писао *Ланселота* и износи претпоставку да Кретјен није могао бити цењен због онога у шта сам није веровао (Benton 1969: 28). Даље, аутори попут Мура (Moore 1979: 631) доводе у питање саму терминологију и одбацују сагледавање дворске љубави као концепта. Мур сматра да термин *per se* треба потпуно одбацити будући да није у питању један систем или доктрина, већ мноштво средњовековних тема о љубави.

Главни проблем у тезама Робертсона и Бентона тиче се њихове модерне интерпретације текстова попут *Ланселота* и *Умећа праве љубави*. Чак и уколико бисмо прихватили претпоставку да је у питању био ироничан став аутора, не можемо рећи да је и средњовековна публика доследно ова дела доживљавала као иронична, а не као део тадашњих литерарних конвенција. Уколико можемо прихватити премису да је средњовековна публика озбиљно схватила Овидијеве књиге о љубави чија је сврха да буду ироничне, због чега то не би био случај и са Кретјеновим и Капеланусовим делима? Такође, да је иронија била Кретјеново примарно средство критике, могли бисмо да очекујемо њену доследнију примену, нарочито када су у питању

Ланселотови поступци, што није евидентно у тексту. Кретјенова дела била су популарна зато што су резоновала са идеалима тога доба, а не због тога што су их извржавала руглу и подсмеху. Такође је интересантно да се у овим есејима критичари нису бавили конвенцијама дворске љубави у поезији истакнутих трубадура у којима су први пут присутне. Мишљења смо да дворска љубав, са својим особеностима које ће бити приказане нешто касније, не само што није препрека, већ је од кључне важности у тумачењу средњовековних текстова.

Контратезе ставовима који дворску љубав посматрају као препреку у интерпретацији пронаћи ћемо у студијама и есејима критичара попут Роџера Боза (Roger Boase), Жоржа Дибија (Georges Duby) и Денија де Ружмона (Denis de Rougemont). Роџер Боз систематично брани ваљаност термина истичући да:

Прво, средњовековни песници љубави су свесно писали у оквиру књижевне традиције, инспирисани одређеним идеалом праве љубави који је мотивисао њихово понашање: провансалски песници су говорили о *verai'amors*, *bon'amors* и, изнад свега, *fin'amors*, речима које имају еквиваленте у другим романским језицима. Друго, проучавање овог друштвеног и књижевног феномена није покренуо Гастон Парис: дворска љубав постала је тема критичара када је у ренесанси била замењена новим начинима мишљења и изражавања. Многе теорије о средњовековној љубавној лирици су много старије него што се обично претпоставља. Треће, већина критичара од XVI века дели уверење да модерна европска поезија почиње у Прованси у XII веку и да је концепт љубави имплицитан у поезији трубадура потпуно другачији од оног који су изразили песници старог Рима. (Boase 1977: 1)⁶

Потврду о постојању термина пре XIX века први је уочио Жан Фрапије у делу аквитанског трубадура Пеира од Алверна (Peire d'Alvernhe) који је синтагму *cortez'amors* користио још у XII веку (O'Donoghue 2006: 9). Затим, у делу *Roman de Flamenca* (Роман о Фламенки)⁷ анонимног аутора из XII века појављује се термин *amor cortez*, док се у делу *Orchestra* Сер Џона Дејвиса (Sir John Davies) из 1575. године термин користи на три места (O'Donoghue 2006: 9). Штавише, термин по неким критичарима сродан⁸

⁶ Сви цитати из књижевних дела и критичке литературе су превод ауторке рада, осим уколико није другачије назначено.

⁷ Прича почиње хармоничном удајом Фламенке за војводу од Бурбона. Међутим, након идиличног почетка, војводу љубомора убрзо почиње да изједа, те заробљава Фламенку, заједно са њеним дамама, у високу кулу, из које је пушта само у посебним приликама. Након две године оваквог живота појављује се Гиљем, оличење куртоазних манира, који осмишљава начине на које ће ослободити Фламенку и придобити њену наклоност. Њих двоје затим налазе обманујуће начине да се састају и тако започињу своју страствену везу. Фламенкин муж у међувремену бива излечен од љубоморе, али се прича ту прекида будући да последња страница рукописа, као ни прва, нису сачуване. *Роман о Фламенки*, према мишљењу неких критичара, може се окарактерисати као „први модерни роман” (Bradley 1922: viii).

⁸ Уврежено мишљење међу критичарима који сматрају термине различитим је да су трубадури на југу Француске, у Окситанији, користили термин *fin'amor*, док се *amour courtois* користи да опише љубав у текстовима који су настали на северу Француске. Међутим, треба направити разлику између два термина будући да појам *дворска љубав* „доводи у везу љубав са окружењем – двором, као и

(Boase 1983: 668; Singer 1984), а по другима синоним (Barron 1987: 29, Frappier 1973: 4, Cholakian and Nelson-Campbell 2017: 2) термину *amour courtois* је *fin'amor* који је заступљен у средњовековним рукописима. Стога се теза да је дворска љубав неологизам Гастона Париса из XIX века може окаратерисати као „досадан мит” међу проучаваоцима и треба је одбацити (O'Donoghue 2006: 10). Боз додаје да су термини који се односе на учтивост (*courtliness*) и љубав били распрострањени у средњовековним текстовима написаним на провансалском, француском, италијанском, немачком и средњоенглеском и да је Гастон Парис само поново увео термин и допринео његовој распрострањености (Boase 1983: 668). У свом капиталном делу о дворској љубави, *The Origin and Meaning of Courtly Love* (Порекло и значење дворске љубави), Роџер Боз је затим дао преглед критичке мисли о љубави у средњем веку, пратећи је од XVI до XIX века. Аутори и проучаваоци су вековима пре Париса разматрали порекло своје националне поезије, што их је неретко доводило до трубадура. Један од примера је Данте који је у XIII веку критички разматрао природу љубави (Boase 1977: 5).

У свом капиталном делу *Љубав и запад (L'Amour et l'Occident)*, Дени де Ружмон⁹ је указао на значај трубадурске поезије и дворске љубави за европску поезију:

Више нико не сумња да је свеколика европска поезија произашла из поезије трубадура XII века. [...] Европа до тада није упознала тако *реторично* песништво: не само по својим језичким облицима и милозвучности него, ма колико то изгледало парадоксално, по самом свом надахнућу, пошто је оно извирало из утврђеног система закона познатих као закони љубави (*leys d'amors*) (De Ružmon 2011: 58).¹⁰

Де Ружмон даље напомиње важност љубави у првобитно провансалској, а затим и петраркистичкој и дантеовској поезији, идентификујући је као кључну тему (De Ružmon 2011: 58). Премиса да је провансалска поезија пресудно обликовала књижевност потоњих векова може се подупрети са неколико аргумената. Поред љубави као главне теме, трајни доприноси ове књижевне традиције јесу интроспекција и самосвест песника, одлике које ће бити дефинишуће у ренесанси (O'Donoghue 2006: 11). Важно је указати и на „култ песника-љубавника” који се први пут јавља у јужној Француској, а који ће имати велики утицај на стварање фигуре песника у ренесанси (O'Donoghue 2006: 11). Од свог настанка, дух дворске љубави се са југа Француске ширио под утицајем Елеоноре Аквитанске прво на север, након њене удаје за Луја VII, а након тога и у Енглеску, када се Елеонора преудала за краља Хенрија II. Елеонора, као и њене ћерке Марија и Аликс, утицале су, као покровитељке књижевних стваралаца, на ширење идеала дворске љубави. Сматра се

облицима прихватљивог понашања и манира – *courtliness*”, док са друге стране, термин *fin'amor* „скреће пажњу са друштвеног статуса и окружења како би се усредсредило на интензитет и чистоту осећања” (Кау 2000: 84–85).

⁹ Изучаваоци дворске љубави који су имали најбитнију улогу у њеном каснијем сагледавању као низа утврђених правила су К. С. Луис и Дени де Ружмон (Hinton 2017: 374).

¹⁰ Преводац студије је Милан Комненић.

да је овај идеал имао за циљ да подржи ставове аристократије и потврди њихов положај у друштву, те да га је стога племство драге воље прихватило.

Жорж Диби¹¹ разматра важност дворске љубави као политичког питања при чему она, путем „кодификације односа мушкарца и жене“, успоставља ред у друштву тако што пропагира ставове аристократије (Duby 1994: 60). Он подсећа да су текстови који су били намењени успостављању њених правила написани на дворовима у XII веку и да су самим тим морали бити одобрени од стране владара чији је циљ био јачање своје власти (Duby 1994: 60). Надовезујући се првенствено на ставове Роцера Боза, Жоржа Дибија и К. С. Луиса, не можемо порећи постојање конвенција дворске љубави у литератури средњег века. Штавише, на посредан начин, оне су присутне и у потоњој књижевности. Међутим, *opinio communis* по питању друштвене реалности дворске љубави још увек није постигнут. Са једне стране, дворска љубав се посматра као искључиво књижевна конвенција у којој су песници истраживали питања љубави, док се са друге стране наглашава утицај елемената ове конвенције на облике понашања међу аристократијом. Бумке (Bumke 1991: 376) износи став да је дворска љубав била „друштвена утопија“, идеал који је постојао само у „поетској имагинацији“. Он додаје да се дворска љубав може интерпретирати као одговор на услове стварног живота:

У свету дворске љубави све је било другачије: уместо насиља и неумерености, изврсно понашање по правилима дворског кодекса; уместо сексуалности усмерене искључиво на физичко задовољство, еротска култура у којој су таленат за музику, elokвентност и књижевно образовање били од великог значаја; уместо дискриминације и експлоатације жена, нова расподела улога, где је дама у супериорном положају, а мушкарац постаје слуга који мора да тежи дворском савршенству како би стекао наклоност даме. (Bumke 1991: 404-405)

Тврдња да је дворска љубав имала битну улогу у обликовању друштвене стварности проналази упориште у утицајној студији Јохана Хојзинге (Johan Huizinga) *Јесен средњег века (Herfsttij der Middeleeuwen)*. У свом приказу промена које су обележиле средњи век, Хојзинга сматра да се литература и живот међусобно не искључују:

¹¹ Диби поставља првобитни модел дворске љубави на следећи начин: „Протагониста је мушкарац, младић у оба смисла те речи, у техничком смислу коју је реч имала у то време (мушкарац без законите жене) и у буквалном смислу, односно млади мушкарац, чије образовање још није завршено. Овај мушкарац опседа и покушава да придобије даму, тако рећи жену која је удата и самим тим недоступна, неосвојива, жену коју окружује и штити линеарно друштво – друштво засновано на преношењу наслеђа преко мушке линије и које, стога, женино неверство сматра страховитом субверзијом, а њеном љубавнику прети ужасним казнама. У срцу овог модела лежи опасност, где јој је и место. Са једне стране, читава драж афере долазила је из опасности којој је изложена; са друге стране, то је био тест у склопу континуираног образовања и што је тест опаснији, то је његов образовни карактер већи“ (Duby 1994: 57).

Потреба да се љубави дају племенити стил и племенита форма налази исто тако и у самим животним манифестацијама широко поље развоја: у пристojном опхођењу, у друштвеним играма, спорту и шали. И тамо се љубав стално оплемењује и романтизује: живот у овоме подражава литератури, али најзад литература ипак све учи од живота. (Хојзинга 2019: 99)¹²

Успостављање судова љубави (courts of love) којима је углавном председавала Елеонора Аквитанска, а о којима су писали трубадури и Андреас Капеланус, често су се узимали као доказ утемељености концепта у друштву (Boase 1983: 673). Међутим, иако је данас уврежено мишљење да су ови судови пре свега били начин на који се аристократија забављала разматрајући случајеве у којима је главни предмет била љубав, њихова популарност говори у прилог важности расправа о дворској љубави у овом периоду (Bumke 1991: 409).¹³ К. С. Луис је у конвенцијама дворске љубави увидео појаву новог сентимента у западној Европи и закључио да су „живот и литература нераскидиво повезани и да је, уколико је осећање дошло прво, књижевност ускоро налазила начине да га изрази, и да је исто тако, уколико је то првобитно литерарна конвенција, недуго потом је почела да утиче на форме друштвеног опхођења” (Lewis 2013: 27). Барон (Barron 1987: 28-29) је изнео сличан став, сматрајући да су облици префињеног понашања (courtoisie) међу племством које је дворска љубав охрабривала били „и друштвена и књижевна манифестација, имајући у виду то да су они продукт друштвених околности, те да се рефлектују у књижевности која, заузврат, такође поставља модел за рафинирано понашање”.

Ово нам даје основа да даље претпоставимо да су, с обзиром на нову улогу која им је својствена у оквиру конвенција љубави, жене на одређени начин биле у бољем положају у односу на староенглески период, када је њихова главна улога била да буду ткаље мира.¹⁴ Опхођење према женама и положај жена у средњовековној литератури и друштву постали су предмет феминистичке критичке мисли, често омеђене формалистичком, материјалистичком и психоаналитичком критиком. Јулија Кристева поставља реторичко питање о томе да ли је жена икада била у центру дворске књижевности и додаје да је она имала улогу „објекта који треба освојити” (Kristeva 1975: 296). У својој студији *Sexual Politics* (Сексуална политика), Кејт Милет (Kate Millett) подсећа да је западњачки патријархат бивао ублажен конвенцијама дворске и романтичне љубави али и напомиње да је такав систем наметао немогуће стандарде женама, приписујући им врлине које је било врло тешко достићи (Millett 1990: 36–37). Дибје се пита да ли је жена само илузија, својеврсни посредник у пријатељској љубави између мушкараца, и разматра претпоставку да је удварање дами начин на који се вазал додворавао свом господару

¹² Превод: др Страхиња Костић.

¹³ У прилог овој тези говори констатација Жака ле Гофа који, у свом делу *Средњовековна цивилизација западне европе* (*La civilisation de l'occident médiéval*), пише о осуди дворске љубави од стране цркве. Наиме, 1277. године, бискуп Париза Етјен Тампије и надбискуп Кентерберија Роберт Килварбди у црквеним програмима жустро нападају, између осталог, дворску љубав и моралну распуштеност тадашњег друштва (Le Gof 2010: 111).

¹⁴ „Жена је „ткаља мира” - јер пажљиво и мудро, попут веште ткаље, ствара постепено склад између разнородних интереса у својој породици или код два суседна племена” (Dekanić-Janoski 1988: 68).

(Duby 1994: 62–63). Са овим је сагласан и Блох (Bloch 1991: 149) који напомиње да лирика трубадура нема много везе са женама, већ да је то поезија окренута себи. Лакан је нагласио нарцистичку природу дворске љубави том приликом примећујући изостанак детаљнијег описа даме, „као да су се сви песници обраћали једној особи” (Lacan 1986: 149). У светлу ових разматрања, долази се до закључка да су жене, уместо активних субјеката, биле објекат идеализације и да је ова лирика посредно доводила до саморефлексије песника, а не ближег одређења даминих својстава и жеља. Ипак, нема сумње да се из историјске перспективе положај жена у XII веку поправио. Уколико узмемо у обзир шири спектар средњовековних текстова, како канонских, тако и неканонских, наићи ћемо на примере историјских и фиктивних жена које су проналазиле начине да се одупру мизогиниом друштву овог доба (Burns 2001: 25). Најистакнутије међу њима су трубадурке, Марија Францускиња, Елеонора Аквитанска и Марија Шампањска. Испитујући како одећа може бити оруђе за подривање културних норми и идентитета, Е. Џејн Бернс (E. Jane Burns) скреће пажњу на крхкост опресивних структура средњег века и позива на читање текстова у којима жене могу изаћи из улоге „фетишизираног тела” (Burns 2002: 69). Она сматра да даме имају удела у динамици интеракције са мушкарцима и додаје да могу на изненађујуће начине да пољуљају ригидне структуре полова (Burns 2002: 67). Будући да је једна од централних фигура битних за друштвену стабилност, дама путем своје тајне везе са својим витезом ову стабилност директно нарушава (O'Donoghue 2006: 14). Ово не значи да треба занемарити превасходно мизогини дух средњег века. Ипак, можемо открити примере у текстовима у којима жене оспоравају патријархални ауторитет и наћи начине да чујемо њихове гласове и перспективе.

Још једно важно питање о којем није постигнут консензус у научним круговима тиче се порекла дворске љубави. Сам термин је врло комплексан, те су и покушаји његовог ближег одређења често у својој суштини супротстављени. Уколико се лирика провансалских трубадура узме као претеча потоње западноевропске књижевности, питање које се намеће и на које су критичари вековима покушавали да изнађу одговор тиче се настанка такве лирике. Последишно, и питање о пореклу дворске љубави морало је бити осветљено. Гастон Парис, Алфред Жанроа и К. С. Луис видели су порекло дворске љубави у фолклорној традицији, посебно у пролећним обредима и паганским праксама. Роџер Боз,¹⁵ међутим, ову теорију одбацује сматрајући је неадекватном по питању есенцијалних одлика дворске љубави, попут њене способности да оплемени карактер љубавника (Boase 1977: 88–89). Са друге стране, једна од теорија које је он заговарао тиче се хиспано-арапског утицаја на поезију трубадура. Заступници ове теорије ослањали су се на утицај који је арапска култура имала на цивилизацију западне Европе у средњем веку, делом као посредник преко којег је средњовековни свет на западу могао да се упозна са хеленском културом, а делом и кроз непосредни утицај арапске љубавне поезије. Боз је указао на три важне паралеле између арапског

¹⁵ Роџер Боз је систематски теорије о пореклу поделио на седам категорија: (1) хиспано-арапску, (2) витешко-матријархалну, (3) крипто-катарску, (4) неоплатонску, (5) бернардинско-маријанску, (6) фолклорно-ритуалну и (7) феудално-социолошку. Даље о овој подели и критичарима који су заступали сваки од ових ставова, видети у: Boase 1977.

песништва и трубадурског песништва: Прва је „блискост формалних и стилских елемената“ у обе традиције, затим „заједничке теме и мотиви“, и на крају, „аналогije између поимања љубави код трубадура и арапских песника“ (Boase 1977: 64). Говорећи о арапском утицају, Пери помиње да је Ибн Хазм, иако својим идејама ближи платонској него љубави карактеристичној код Овидија, успоставио везу између праве љубави и племенитости карактера, да је сматрао да нема љубави без љубоморе и да је стављао чедност испред чулне љубави (Parry 1990: 10–11). Главна замерка овој теорији јесте осуда прељубничке љубави коју видимо код Ибн Хазма, као и то што љубав може бити усмерена и према робини, што у дворској љубави није случај. К. С. Луис одбацује платонски утицај, узимајући као пример Платонов добро познат концепт успињања степеницама од људске до божанске љубави и напомињући да такав образац оставља иза себе друге облике љубави, док жена никако није у првом плану (Lewis 2013: 6). Присталице хиспано-арапске теорије, пак наглашавају и критикују империјалистички карактер теорија које су изнели проучаваоци на западу, повлачећи аналогију између потпуног занемаривања арапске теорије са негативним погледом на арапски свет као последице колонијализма (Menocal 2004: 82). Де Ружмон такође примећује невољност критичара, нарочито у Француској, да узму у обзир хипотезе које повезују дворску љубав са духом који није инхерентно француски или латински (De Ružmon 2011: 60). Де Ружмон указује на величање чедности као једну од заједничких карактеристика катарског учења и нових погледа на љубав.¹⁶ Он наглашава исто просторно и временско ширење катарске јереси и дворске љубави и износи став да је дворска љубав настала у духовној клими катарства, а као неке од сличности наводи и средњовековно називање катарске јереси „Црквом љубави“ (De Ružmon 2011: 62). Међутим, доступна нам је само фрагментарна слика катарских учења с обзиром на то да је до тридесетих година XIII века инквизиција уништила већину књига и списка којима су се служили, те је ова теорија махом одбачена. Са друге стране, теорије о пореклу дворске љубави које су најјасније осветлиле аспекте концепта, а које ће опширније бити приказане у поглављима која следе, ослањају се на феудално-социолошке прилике и хришћанство. Довођење у везу дворске љубави и феудализма остаје неоспоравано од стране критичара. Први који је дворску љубав довео у везу са феудалним обичајима је Гастон Парис, а затим и његов настављач Жанроа. Уместо господару, оданост се обећава госпи, док заједнички вокабулар има за циљ да овакав прелаз олакша. У зависности од своје природе, овај прелаз с једне стране подрива однос вазала и господара, док га с друге стране може ојачати. Исто тако је и хришћанско духовно наслеђе понудило врлине којима ће витез тежити, као и нови духовни простор у којем је жена постављена на пиједестал.

¹⁶ Европа је у XII и XIII веку била поприште бројних верских покрета које је црква прогласила јеретичким. Највећи успех међу овим покретима имао је покрет катара против којег ће папа Иноћентије III (Innocentius III) у XIII веку повести крсташке ратове. Покрет катара настао је у XII веку у јужној Француској, где је добио наклоност дела тамошњег племства. Реч „катар“ потекла је од грчке речи *catharoi* која значи *чист*, док њихов други назив „албижани“ долази од Албе, града на југу Француске за који се сматра да је био један од њихових упоришта. Дуалистичка учења катара, често довођена у везу са манихејством, одвајала су свет светлости повезан са Богом од света таме који је повезан са Злим духом, док је живот за који су се залагали био аскетски, готово апостолски, због чега су се њихове вође називале „савршенима“ (*perfecti*), док су се остали следбеници називали „вернима“ (*credentes*) (Линч 1999: 288–289).

Од првог критичког сагледавања концепта Гастона Париса научна литература је за свој предмет проучавања узимала дворску љубав и покушавала да је објасни разним, често супротстављеним приступима. Иако нема сумње да је појам дворске љубави богат концепт, чини се да не можемо помирити све контрадикторне ставове критичара. У овој тези настојаћемо да уз помоћ прецизнијег приказа конвенција дворске љубави и анализе тих конвенција у репрезентативним књижевним делима понудимо могуће одговоре на питања њене важности и утицаја. Сматрамо да је важно посматрати дворску љубав засебно у делима средњовековне књижевности како бисмо је боље разумели и осветлили с обзиром на то да су ова дела настала у различитим културама, на различитим језицима и у раздобљу од неколико векова.

2.1. К. С. Луис - дворска љубав као систем

Опис конвенција дворске љубави изнет у овом поглављу прати дефиницију К. С. Луиса која се и данас показује као релевантна за боље разумевање концепта. Приказаћемо његове четири категорије кључне за дефинисање појма. Затим, надовезујући се на К. С. Луиса, а у сагласности са нашим претходним закључцима, прецизније ћемо указати на значај Овидија, феудално-социолошких прилика и хришћанства у обликовању конвенција дворске љубави. Такво виђење поткрепићемо освртом на трубадурску поезију, приказом дела *Умеће праве љубави* Андреаса Капелануса, као и алегоријског дела *Роман о ружи* Гијома де Лориса.

Студија К. С. Луиса *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition* је имала круцијалан значај у осветљавању концепта дворске љубави тиме што јој је дала систем и указала на њену релевантност како у проучавању средњовековне књижевности, тако и у савременом схватању љубави. Објављена 1936. године, студија је тематски подељена на два сегмента: први, о пореклу и својствима дворске љубави и други, који приказује алегорију у репрезентативним књижевним делима. Извори које је Луис цитирао у првом поглављу су Овидијева *Љубавна вештина*, *Песма о Роланду* (*La Chanson de Roland*), *Умеће праве љубави* Андреаса Капелануса, Кретјенови романи, као и теолошка дела попут дела светог Августина (*Aurelius Augustinus Hippoensis*), Петра Ломбарђанина (*Petrus Lombardus*), и Томе Аквинског (*Tommaso d'Aquino*). Литература на коју се примарно позивао су есеји Гастона Париса и Алфреда Жанроа.

Говорећи о дометима дворске љубави, К. С. Луис (2013: 2) наглашава да нам је, иако временски удаљена, дворска љубав блиска с обзиром на то да је оставила трајне трагове на нашу психу. Идеје дворске љубави данас видимо уткане у језичке изразе и варијанте галантног понашања.¹⁷ Ови модели опхођења које подразумевамо под

¹⁷ Према Луису, идеје које су биле најреволуционарније за то време, попут оне да љубав оплемењује љубавника или да „даме имају предност“ одржале су се у књижевности до данашњег дана (Lewis 2013: 4).

појмом *courtliness* били су, поред хришћанства, „најмоћније цивилизацијске силе на Западу још од старог Рима” (Jaeger 1985: 261). Разлог овоме јесте да човечанство не пролази кроз фазе у свом искуству већ се креће напред све време задржавајући старо (Lewis 2013: 2). Луис сматра да су песници у средњовековној Француској „открили или изумели, или су били први који су изразили” овај нови начин писања о љубави који је фундаментално променио нашу „етичку свест, имагинацију и свакодневни живот” (Lewis 2013: 4).

Најважније особености дворске љубави су *понижност* (humility), *учтивост*¹⁸ (courtesy), *прељуба* (adultery) и *религија љубави* (the religion of love) (Lewis 2013: 15). Љубавник је приказан као потчињен вољеној, указујући јој поштовање које се граничи са обожавањем. Понижност је у важној корелацији са феудалним обичајима. Луис се позива на Жанроу када однос љубавника и даме назива *феудализацијом љубави* (Lewis 2013: 3). Однос феудалног господара и његовог вазала пресликава се на однос љубавника према дами. Вазал је понизан у присуству сизерена коме дугује своју оданост и услуге у замену за заштиту, земљишни посед и друге погодности. У прилог овој тези поменућемо да љубавник своју даму насловљава са *midons*, термин резервисан за феудалног господара. Луис објашњава овај нови положај даме на следећи начин:

У њему (замку) је много мушкараца, али врло мало жена - дама и њене дворанке. Око њих се окупља читава мушка пратња, нижи племићи, витезови без земље, штитоноше и пажеви - довољно надмени у односу на сељаке изван зицина, али подједнако феудално инфериорни у односу на даму и њиховог господара - њени „људи”, како би то феудални језик назвао. (Lewis 2013: 15)

Оваква поставка даље подразумева истицање међу другима и префињено понашање како би се придобила наклоност даме. Од љубавника се очекује да буде учтив, што подразумева одређене ритуале поздрављања, разговарања и понашања. Племићи теже оплемењивању свог карактера како би били достојни љубави. Под овим појмом додаћемо особине које су у трубадурској поезији биле обухваћене термином *cortesia*, а то су дискретност, понижност, великодушност и верност (Salter 1973: 416).

„Сва учтивост у месту потиче од ње: сва женска драж од ње и њених дворкиња. [...] дама, својим друштвеним и феудалним положајем, већ је арбитар манира” (Lewis 2013: 15). Можемо из овога закључити да је овај однос резервисан за припаднике виших сталежа и да искључује све оне „ван зицина” замка или двора. Како је дама жена господара, однос је самим тим и прељубнички. Како су бракови у то време били уговорани ради материјалних погодности које су доносили, у тренутку када овакав споразум више није био материјално практичан, долазило је до развода. Последица честих развода била је величање љубави која постоји изван

¹⁸ У преводу смо се одлучили за термин учтивост, премда су могуће алтернативе *уљудност*, *удворност* и *куртоазност*.

брака. Однос који дворска љубав подразумева је својеврсна противтежа браковима склопљеним из интереса:

Бракови нису имали никакве везе са љубављу [...] Сви спојеви били су спојеви из интереса, а што је још горе, интереса који се непрестано мењао. Када савез који је одговарао више не би одговарао, циљ мужа био је да се што пре реши даме. (Lewis 2013: 16)

Иако Луис износи став који је апсолутистички, јер наравно да можемо претпоставити да је у браковима било и љубави међу супружницима, дворска љубав нам пружа оквир за разумевање те тежње да се у односима успостави идеалан склад у којем међусобна љубав превазилази друштвене норме.

Четврто својство дворске љубави јесте религија љубави. Преданост вољеној налази на побожност, а тежња ка љубави је уоквирена као потрага за моралним и духовним испуњењем. Два су каузална фактора утицала на формирање ове карактеристике. Први се односи на обожавање бога Амора, преузето из Овидијеве реторике. По истом принципу као што се „ново прерушава у старо“ када је у питању однос сизерена и вазала и даме и вазала, тако се и ова религија уобличава у новој љубавној поезији (Lewis 2013: 22). Други, и према Луису битнији фактор јесте одговор на хришћанство. Наиме, по узору на Овидија, религија љубави првенствено се манифестује као „пародија стварне религије“, што не значи да касније не преузима озбиљније облике (Lewis 2013: 25). Уколико није превасходно пародија на Цркву, онда је њен такмац или бег од ње (Lewis 2013: 26).

2.1.1. Хришћанство и дворска љубав

У овом потпоглављу бавићемо се религијским пореклом дворске љубави у којем ћемо пре свега нагласити утицај хришћанства на настанак и развијање овог појма. Настојаћемо да у кратким цртама прикажемо појмове *eros* и *agape*, њихове блискости и удаљавања. Хришћанске слике и метафоре прожимале су дворску књижевност, а дама се неретко приказивала као божанска фигура што се доводи у директну везу са Богородицом. Како бисмо илустровали нови значај који има госпа, осврнућемо се на учења Бернара од Клервоа (Bernard of Clairvaux), као и на култ Богородице, врло значајан у XII веку. Утицај хришћанства на западни свет у средњем веку свепрожимајући је:

Тај дуги средњи век је век владајућег хришћанства, које је и религија и идеологија, које има врло сложен однос с феудалним светом, јер га и оспорава и оправдава истовремено. [...] Зато је немогуће ваљано проучавање средњег

века ако се не би строго водило рачуна о цркви и религији. (Le Gof 1999: 30)¹⁹

Природа дворске љубави сложено је питање које није увек лако расветлити, те је и њено одређење према појмовима *eros* и *agape* подједнако комплексно. Разлика у појмовима о којој овде говоримо утемељена је у Платоновој *Гозби* и *Првој посланици Коринћанима* Светог апостола Павла. Платонов *eros* представља љубавни жар, жудњу за целовитошћу. *Eros* је љубав-страст која захтева уздизање до потпуног сједињења. Чезња и жеља окренуте ка физичкој привлачности у дворској књижевности стога са једне стране резонују са идејама ероса. Са друге стране, хришћанско виђење љубав поставља изнад свих знања и учи да је љубав првенствено окарактерисана стрпљењем, добротоу, понизношћу и несебичношћу. Агапе не подразумева сједињење, већ љубав према ближњем. *Исповести* (*Confessiones*) и *Држава Божија* (*De civitate Dei*) Светог Августина утицале су на теолошка размишљања у средњем веку. Он је интегрисао *eros* и *agape* промишљајући о *caritas*, љубави која прочишћава људске жеље и уздиже их ка вишој, божанској љубави. Аница Савић-Ребац у есеју „Платонска и хришћанска љубав” истиче дуално порекло појма љубави када каже да је оно настало као последица хришћанства и хеленизма, називајући песнике XIII века песницима „хладна ума и пламена срца”, будући да „појам љубави код ових песника припада и хеленизму и хришћанству, и рационализму и мистици” (Савић-Ребац 1966: 31). Њена разматрања односе се на међусобни утицај хеленизма и хришћанства, њиховог прожимања и удаљавања. Када говоримо о хришћанству, сматра Аница Савић-Ребац, говоримо о његовом односу и спајању са хеленизмом. У свом есеју она говори о развоју појма љубави у хришћанству, њеним облицима и значењима. Она наглашава важност платонске замисли о „љубави као јединој вези космоса, и јединој вези између душе и апсолутног” која је у ствари „средиште хришћански оријентисане мистике” (Савић-Ребац 1966: 32). Хришћански појам љубави *agape*, *caritas*, сматра Аница Савић-Ребац, има своје упориште у учењима о праштању и милосрђу, као и општем човекољубљу и у својој суштини јесте „љубав која се спушта и одабира” (Савић-Ребац 1966: 33). Са друге стране стоје платонски појмови *eros* и *philia*, као љубави чежње и љубави пријатељске, где је *eros* „чежња навише” а *philia* се односи на сва бића (Савић-Ребац 1966: 35). Међутим, интересантно је да долази до промене, односно до тога да агапе постаје начин да се иде навише, што је једна од модификација у хришћанству насталих под утицајем платонизма. Даља разматрања односе се на „појачану субјективност” и осећајност које доноси хришћанство, а које нису имале овакав интензитет у хеленском свету (Савић-Ребац 1966: 39). Код хришћанских писаца постоји извесна „заљубљеност у сопствену душу и њене доживљаје” што је један нов и оригиналан допринос појму љубави (Савић-Ребац 1966: 39). Ова субјективност и окренутост личној љубави јесу велики хришћански наноси који опет враћају љубав у средиште људске мисли. Код античких писаца нисмо наилазили на овакву врсту осећајности, већ је љубав посматрана кроз призму разума.

О утицају религије на дворску љубав писао је и Дени де Ружмон у свом делу *Љубав и запад*. Он је супротставио ерос и хришћанску љубав истичући да, са

¹⁹ Превод: Иванка Ковачевић.

ширењем хришћанства, нови симбол љубави више није „страст душе у потрази за светлошћу”, већ „љубав замишљена по слици Христове љубави према Цркви” (De Ružmon 2011: 53). Агапе не тражи сједињење, већ постојање *ближњег* (De Ružmon 2011: 55). Он је даље изнео закључак да је дворска љубав историјска појава непосредно настала из религије, док је њену појаву објаснио човековом немогућношћу да се помири са доктринама хришћанства које су се односиле на брак као свету тајну и које, као такве, човека обавезују на верност (De Ružmon 2011: 56). Као последица таквог сентимента настаје окренутост љубави која је изван брака. У конвенцијама љубавне лирике Дени де Ружмон види ренесансу ероса и одговор у својој суштини паганског човека на хришћанство. Ово нас враћа на првобитно питање које је К. С. Луис поставио - да ли говоримо о продужетку хришћанства или бегу од њега? Лирика дворских песника првобитно је била „земаљска и сензуална, али је с временом све више постајала сублимирана, спиритуална љубав” која је кроз праксу обожавања у центар ставила нејасну идеалистичку слику даме (Nygren 1953: 660-661). Овај „процес сублимације”, у једну руку десио се под утицајем *caritas*, од које су преузете одређене карактеристике попут служења и спремности на жртвовање (Nygren 1953: 660-661). Врлине које је хришћанска теологија уздизала додатно су обликовале идеализовану слику даме, као симбола духовне савршености. Како бисмо ову тврдњу додатно учврстили, указаћемо на развој и значај култа Девике Марије, битан за дворску књижевност.

У XII веку долази до ширења култа Богородице или култа Девике Марије, изузетно значајаног за вернике у западној Европи. Богородица је узор побожности и верности, фигура која завређује дубоко поштовање и дивљење, а маријански култ учврстио је њен статус и самим тим поставио је жену у центар обожавања, љубави и дивљења. У овом периоду почињу да се шире маријанске приче, често инспирисане апокрифним списима који су продубили причу о животу Девике Марије и њеном значају у хришћанској теологији. Долази до њене санктификације и „уздицања њене светости изнад осталих светаца, али испод Исуса Христа”, чиме јој је додељена титула *mediatrix* као посредника између верника и Исуса Христа (Adams 2010: 143). Посебан статус Богородице у хришћанској вери у једну руку последица је тежње да се околности у вези са рођењем Исуса Христа потпуно очисте од греха. Начин на који је оваква пурификација постигнута јесте кроз идеју безгрешног зачећа Богородичиног. У теолошким списима истакнутих црквених отаца средњег века попут Анселма од Кентерберија (Anselm of Canterbury) и Бернара од Клервоа пише се у прилог овој тези. Средњовековни мислиоци расправљали су о безгрешном зачећу у контексту Адамовог пада и његових последица, наглашавајући наслеђену кривицу и грех. Наиме, мајка Исуса Христа морала је бити посебно изабрана и безгрешна како како му свој грех не би даље „пренела”. Дакле, не само што је Исус Христ настао безгрешним зачећем, већ су и околности Богородичиног рођења морале бити безгрешне. Чишћење од првобитног греха изазвало је бурне реакције међу теолозима оног времена, те је долазило до теолошких расправа о томе с обзиром на то да су многи иступили против оваквог става. Црква ће временом ову доктрину прихватити и поставити је у једно од централних начела мариологије. Побожност према Богородици обухватала је одавање почasti кроз проповеди, литургију, уметност, писана документа и изградњу цркви и манастира. Како истиче Аткинсонова (Atkinson 1991: 133), уколико верник жели помоћ, требало је да је

„убеди да дела тиме што ће показати своју потпуну преданост кроз молитву, постојаност, верност и извођење ритуалних служења“. Више црквених редова било је у XII веку посвећено маријанском култу, те долази до заснивања монашких редова оформљених по узору на витешке редове где монаси постају Маријини витезови, а Марија добија и титулу „Царица небеска“ и „Наша Госпа“ (De Ružmon 2011: 90). Цистерцитски ред монаха²⁰ посветио је и назвао по Девици Марији стотине манастира, те је сасвим сигурно да је она међу централним фигурама у средњовековном хришћанству с обзиром на врло битну чињеницу да су је пригрлили сви друштвени и црквени сталежи (Madigan 2015: 342).

Од теолога XII века који су утицали на развој мариологије битно је поменути Светог Бернара од Клервоа. Свети Бернар је био француски монах, оснивач манастира у Клервоу и припадник монашког реда цистерцита. Из његових писама, проповеди и других сачуваних списа, јасно је да он служење, чежњу и жељу усмерава ка Богу који у верницима побуђује потпуно предану и несебичну љубав. Према Кристевеј, његова доктрина поставила је човека у улогу „субјекта који воли“ (amatory subject) (Kristeva 1975: 152). Свети Бернар од Клервоа, према Курцијусу (Курцијус 1996: 204), „доводи до најсуптилнијег и највишег развоја мистичну љубав према Мадони“.²¹ Један од примера је његово *Писмо XLV* у којем, пишући о свом ставу према празнику безгрешног зачећа Богородичиног, изражава дубоко поштовање и теолошка размишљања о Девици Марији, наглашавајући њену централну улогу у хришћанској побожности и оданости.

Питање које на крају постављамо јесте одакле потиче повлачење паралела између свете фигуре Девце Марије и профане личности дворске даме? Још у другом веку у списима црквених отаца почиње да се прави паралела између Еве и Богородице, при чему се Богородица назива Другом Евом што је, у супротности са Адамом, Евом и њиховим падом, ставља у везу са Исусом и искупљењем (Atkinson 1991: 109). У оваквој аналогiji долази до нејасно одређених улога, па се Марија види као невеста Христова, што у свести средњовековног човека, а под утицајем ових метафора, резултира тиме да се Богородица доводи у везу са госпама и љубављу (Atkinson 1991: 110). На пример, у преводима *Пјесме над пјесмама* у XII веку долази до ове трансформације у којој се од алегорije Христове љубави према Цркви и пређашњег венчања Исуса Христа и Цркве долази до Девце Марије као невесте и симбола верности и љубави. Промишљања у контексту јунговске психологије артикулисао је Курцијус (Курцијус 1996: 205). Он је изнео тезу да је у представу о божанству дошло до „продора женске потенције“, архетипа несвесног или аниме (Курцијус 1996: 205). Он даље цитира Јунга када каже да је уобичајено да аниму срећемо у „мушко-женским паровима богова“ (Курцијус 1996: 205). Кристева, на пример, напомиње да је дама временом све више преузимала особине Девце Марије јер дворска љубав подразумева љубав између два „створена бића“, насупрот мистичној љубави (Kristeva 1975: 152). Она изводи битну заједничку карактеристику

²⁰ Цистерцити или Бели монаси били су католички монашки ред основан у XI веку, насупрот Црним монасима или бенедиктинцима. Цистерцити су практиковали аскетизам, једноставнији и строжи животни стил у односу на бенедиктинце. Један од њихових најутичајнијих представника је Свети Бернар од Клервоа.

²¹ Превод: Јосип Бабић.

даме и Девице Марије. Наиме, оне су у „средишту жеља и тежњи мушкараца“ и с обзиром на то да су јединствене, „искључивале су све друге жене“, из чега произилази њихов беспоговорни ауторитет (Kristeva 1975: 245).

2.1.2. Феудализам и друштвене прилике

Многи друштвени фактори узимани су у обзир приликом расветљавања порекла и конвенција дворске љубави. Ти фактори се углавном своде на историјске прилике на југу Француске почевши од XI века, нарочито на слабљење феудализма и, самим тим, могућност друштвене мобилности. Многи критичари су дворску љубав посматрали као својеврсну *феудализацију љубави* у којој се однос вазала и господара рефлектује на однос витеза и даме. Као сложени друштвено-економски систем, феудализам се око X века афирмише као доминантни хијерархијски организован однос у друштву. Ова хијерархија је подразумевала господара који је додељивао феуд или земљу вазалу у замену за његову лојалност и војну службу (*auxilium*). Жак ле Гоф (Jacques le Goff) је дао сажет приказ формалних одлика оваквог односа дефинишући *homagium*, вазалску заклетву и инвеституру. Хомагијум је свечаност у којој вазал обећава верност свом сизерену изговарајући заклетву оданости при чему: „[...] вазал ставља своје склопљене руке у руке сениора - који склапа своје руке преко његових - и изражава своју вољу да се преда сениору једном оваквом формулом: *Сире, ја постајем ваш човек*. Он затим изговара заклетву верности, даје му своју веру и томе може додати, као у Француској, пољубац“ (Le Gof 2010: 116).²² Потом следи инвеститура, церемонија у којој сениор додељује феуд вазалу, што је праћено симболичним чином предаје неког предмета попут жезла, прстена или рукавице (Le Gof 2010: 117). Надовезујући се на обичаје феудалног витештва произилази љубавно вазалство у којем су кључне парадигме инспирације, служења и награде. Обичаји феудалног витештва се кроз ове парадигме транспонују на конвенције дворске љубави. Идеализована дама представљала је симбол ауторитета, поштована је и обожавана од стране свог вазала. Попут феудалних господара, дама пружа заштиту својим витезовима, док је, заузврат, витез одан дами коју назива *midons*, термином који је директно преузет из феудализма и односи се на сизерена. Своју наклоност према витезовима даме су изражавале гестовима попут поклањања прстења, марамица или других сличних симболичних предмета. Сврха оваквих гестова је била да симболизују и учврсте емоционалну везу између витеза и даме. Питања која можемо поставити, дакле, јесу због чега је дошло до овог преношења верности и оданости на даму и зашто баш на југу Француске.

Период у којем је цветала трубадурска поезија био је уједно и период крсташких ратова (1095-1291) који су са собом носили и касније оставили далекосежне политичке, економске и друштвене последице. Једна од тих последица

²² Превод: Добрила Стошић.

о којој су проучаваоци промишљали када је порекло дворске љубави у питању је одсуство мушкараца за време трајања ратова. Будући да је сваки од ратова трајао по неколико година, очекивано је да је, уколико је мушкарац отишао у рат, неко морао да га замени у доношењу битних одлука за властелинство. Жена племићког порекла чији је муж или брат одсутан зато што је у крсташком рату, преузима на себе улогу феудалног сизерена и на тај начин преузима концепте које иду уз феудализам (Boase 1977: 90). Она је на месту господара, те јој витез дугује своју верност. Један од познатијих примера јесте Марија Шампањска, наручилац Кретјеновог *Ланселота*, која је вршила дужност регента за време другог крсташког рата у који је отишао њен муж, Хенри I, гроф Шампање.

Око године 1150. један део војног друштва добија посебну титулу *chevalier* или витез и овај део друштва постаје део аристократије који се овом титулом уздигао у положају, али је ипак остао испод старог племства. (Duby 1980: 95). Истовремено, економски полет који је евидентан у овом периоду утицао је на стварање моћне буржоазије. Ово је даље довело до слабљења феудализма и Роберт Боз (Boase 1977: 92) примећује да се феудализација љубави појавила када је феудализам почео да јењава. Сходно томе, Де Ружмон XII век посматра као раздобље у којем је „елита улагала силне напоре да успостави и одржи друштвени и морални поредак” (De Ružmon 2011: 18). Аристократија се дакле трудила да се одржи на врху друштвеног миљеа онда када су темељи тог система постајали уздрмани. Друштвене прилике на подручју средњовековне Окситаније у којој је цветала трубадурска књижевност биле су специфичне из неколико разлога. Окситанија је пре свега била децентрализована област, што је довело до формирања и задржавања другачијих обичаја у односу на север Француске. Од великог значаја је чињеница да је у овој области постојао измењени облик феудализма. Класичан модел по којем је вазал потчињен господару се задржао у појединим областима, док је *convenientiae*, или договор међу појединцима у којем обе стране обећавају верност и мир, био присутан у већем делу Окситаније (Harvey 1999: 10). Такве социо-политичке околности су довеле до мање зависности од једног господара и децентрализације власти. Још једна карактеристика Окситаније јесте начин на који се имовина делила. За разлику од севера Француске, на југу се богатство подједнако делило на све синове што је довело до „распада великих домаћинстава на витешка брачна кућанства” (Дибби и др. 2001: 60). Овакво уситњавање је даље довело до осиромашења породица и до окретања двору као месту где се може напредовати у статусу и богатству (Harvey 1999: 11). Из тог разлога, двор је постао жариште друштвених окупљања и средиште моћи. Он је „административни центар, место на којем се дели правда и одржавају церемоније и друге друштвене пригоде”, те себи привлачи витезове који желе да стекну углед и докажу своју вредност (Barron 1987: 28). Дворска љубав је, према томе, била начин да се напредује на друштвеној лествици с обзиром на то да је оплемењеност духа могла да се стекне кроз дела која љубав инспирише. Виђење двора као места на којем се може напредовати је довело до конструисања одређених правила која су одређивала ко је довољно способан да постане део високог друштва. Ова правила су оваплоћена у скупу витешких врлина обухваћених појмом куртоазије. Врлине које долазе у први план и кроз које витез показује своју вредност су друштвена и морална префињеност, познавање различитих вештина и умења, као и поштовање и оданост дамама. Дибби разматра отвореност племства према

друштвеној мобилности и спремност да прихвате оне који су се својим вештинама уздигли до високог положаја. Архивски списи нам говоре да је, упркос тежњи принчева да ограниче и задрже контролу над тиме ко ће ући у круг племства, ова класа ипак била отворена (Duby 1980: 110). Могућност уласка у високо друштво била је дакле и друштвена реалност за оне најдостојније витезове.

2.1.3. Овидијев утицај

Публије Овидије Назон (Publius Ovidius Naso 43. пре н. е. - 17/18. н. е.) писао је за време Августове владавине, у златном добу римске књижевности. Поред Вергилија и Хорација, сматра се најзначајнијим представником тог златног века. Његова приповедачка вештина, познавање људске душе и еротике, сврстали су га међу најутицајније песнике антике. Утицај Овидија на европску књижевност у вековима који су уследили је приличан. За већину средњовековних аутора, питања љубави била су од највећег значаја, те је Овидије за њих био ослонац из чије ризнице су могли да црпе и обликују своје идеје. Штавише, средњем веку се неретко приписује одредница *aetas Ovidiana*²³ (Овидијево доба) која потврђује Овидијев ауторитет у овом периоду, посебно када су у питању митологија и љубав (Flyer 2009: 411). Почевши од XII века, Овидијева дела су увршћена у литературу из које се учила латинска граматика, а из кратких прозних уводних коментара (*accessus ad auctores*) који су ученицима служили као интерпретативни оквири долази се до закључка да су се његова дела о љубави посматрала као етички приручници, не као „саркастични коментари на сексуалну политику августовског доба” (Desmond 2014: 162-163). Средњовековна читалачка публика у Француској је већ до XII века имала неколико превода Овидијевог *Умећа љубави*, што говори о његовој великој популарности у овом периоду (Будимир и Флашар 1963: 429). Штавише, од свих римских песника, он се сматра „највише француским” с обзиром на то да га је хришћански свет тог поднебља врло радо читао (Будимир и Флашар 1963: 429). У овом потпоглављу биће сажете главне Овидијеве идеје које су утicale пут делима дворске књижевности.

Овидијеве три књиге о љубави, написане за време Августовог принципата док је песник и даље уживао цареву благонаклоност, снажно су одјекнуле и у средњем веку. Дела *Љубави* (*Amores*), *Љубавна вештина* (*Ars amatoria*) и *Лек од љубави* (*Remedia amoris*)²⁴ значајне су за средњовековно поимање љубави јер се сматра да су оне директно утицале на начин на који се гледало на љубав и како се о љубави писало. У *Љубави* песник приповеда о љубави према Корини, фиктивној девојци која највероватније представља саму књижевност. Написана у елегичком дистиху,

²³ Како би описао утицај који је Овидије у овом периоду имао, немачки медијевиста Лудвиг Тројбе (Ludwig Traube) је на предавањима које је одржао 1905. и 1906. године увео овај термин који је постао општеприхваћен у студијама о XII и XIII веку.

²⁴ Преводац три Овидијеве књиге о љубави је Младен С. Атанасијевић. Цитати у раду су превод наведеног аутора и наведени су по бројевима страна.

Овидијева љубавна поезија је у исто време и метапоетска и интраспективна. Песник својом приповедачком вештином читаоца увлачи у свој свет љубави према поезији и себи кроз поезију. Прве и последње песме све три књиге, осим последње песме друге књиге су сфрагиде,²⁵ у којима песник открива читаоцу понеку белешку о себи („Амор одређује песнику предмет поезије“, „О својој бесмртности“, „Песник се одриче херојске поезије“, „Песник се колеба између елегике и трагедије“ и „Збогом елегике“). Већ у првој песми прве књиге која је уједно и најраздраганија и најоптимистичнија, јасно је да песник не одређује сам тему своје поезије, већ то ради „страшни Амор“ који му и диктира песме. У петнаест песама Овидије говори о љубавним тренуцима, лепоти своје драге и силини љубави према њој. Друга књига је састављена од деветнаест песама у којима се постепено примећују потешкоће и изазови са којима се песник сусреће. Због љубави он мора да савлада сметње и препреке, буде у њеној служби и нада се позитивном епилогу својих доживљаја. Љубав га мучи, изазива љубомору, несрећу и страх. У петнаест песама треће књиге *Љубави* већ је јаснија озлојеђеност према љубави и Корини. Ова књига је омеђена двема песмама: првом, у којој се персонификоване Трагедија и ласцивна Елегија надмећу за песникову наклоност, и последњом, у којој се песник опрашта од елегике, чиме најављује прелазак на за њега озбиљније књижевне форме. Друга књига о љубави, и у средњем веку најчитаније Овидијево дело, *Љубавна вештина*, подучава читаоце како да овладају љубавним умећем и обилује саветима који су често прожети сатиром. Дидактичка природа песама евидентна је у све три књиге *Љубавне вештине*. У њима је љубав снажна сила којом се може овладати читавим низом техника. Тако, на пример, љубавник треба да води рачуна о свом изгледу и одевању, да буде елоквентан и да пажљиво бира место на којем може упознати драгу. *Лек од љубави* нуди противотров свему претходно реченом. Од страсти и љубавне усхићености долази се до разума, од љубавне патње и немира до одбацивања неузвраћене љубави кроз заборављање, дистанцу и избегавање. Овакву Овидијеву поставку љубави као вештине и његову реторичку схему приказаћемо касније и у делима средњовековних писаца попут Андреаса Капелануса и Гијома де Лориса.

Фундаменталне идеје преузете из Овидијевих дела о љубави које прожимају дворску књижевност јесу служење у војсци љубави која је уједно и љубав и рат,²⁶ потчињавање жени чија је моћ апсолутна и због које је љубавник блед и без сна²⁷ и

²⁵ Сфрагида је кратка аутобиографска белешка коју су антички песници давали углавном на почетку или на крају својих песама или збирки песама.

²⁶ У песми која носи назив „Сваки љубавник је војник“, песник повлачи аналогију између љубави и ратовања, наглашавајући изазове са којима се љубавници суочавају:

„Сваки љубавник војну службу врши.
Бог љубави, Купидон, има свој логор.“ (Овидије 2008: 30)

[...]

„Ко ће трпет хладне ноћи и кишу?
То само војник или љубавник може.“

[...]

Један од њих опседа градове јаке,
Други чува праг свирепе драгане.“ (Овидије 2008: 31)

²⁷ „Тријумф љубави“ друга је песма прве књиге *Љубави* у којој Овидије описује како љубав може

тајновитост љубави која је ван брака (Parry 1990: 6).²⁸ Говорећи о средњовековној интерпретацији Овидијевих дела о љубави, синтагма *Ovid misunderstood* врло је честа у есејима критичара о дворској љубави. Наиме, став критичара је да су трубадури озбиљно, а самим тим и погрешно, схватили Овидијев ироничан став према љубави, преузимајући његове фундаменталне идеје које су затим уткали у своју чежњиву реторику. Питање које стога можемо поставити јесте због чега су места која су код Овидија имала за циљ да извргну руглу конвенције љубави, средњовековни аутори узели за озбиљно. Пери (Parry 1990: 7) ово објашњава тиме да је од суштинске важности то што је дух XII века који имплементира ове идеје потпуно другачији од духа Овидијевог доба. Као да су идеје које је античко друштво сматрало фриволним, своје упориште нашле вековима касније у специфичној верској и социолошкој клими у Француској. Будимир и Флашар то овако износе:

Веза тог средњовековног развоја са феудалним друштвом, са витешким моралом и вазалским односом, дворским пажевима-певачима, западноевропским култом чисте Богородице и хришћанским аскетизмом очигледна је. Али и томе витешком свету и његовим песницима и писцима Овидијев приказ љубави као ратовања и Овидијеве идиличне и чудновате приче о великим љубавима и љубавним авантурама пружале су материјала и узор при састављању љубавно-авантуристичких повести. (Будимир и Флашар 1963: 429)

Из овога можемо закључити да је Овидијева популарност међу читаоцима порасла онда када је љубав почела да се везује за учтивост и префињено понашање. Разлози Овидијеве читаности приписују се најпре његовој приповедачкој вештини и таленту, али и тематици која је витешком друштву била блиска. У овом контексту требало би поменути и *Хероиде*, по значају за средњи век друго централно Овидијево дело о љубави. Писма која ове, углавном митске, жене пишу својим мужевима или љубавницима представљају алтернативу мушкој епској перспективи, приказују ирационалност љубави и дају значај женским гласовима, што ће даље имати назнака у књижевности од XII века (Flyer 2009: 412). У посланицама у стиху исплетене су теме чежње и верности (нпр. писмо Пенелопе Одисеју), издаје (нпр. Аријаднино писмо Тезеју) и неузвраћене љубави (нпр. Медејино писмо Јасону). Свако писмо открива тежак тренутак у којем се јунакиња налази и пружа нам оквир да разумемо њену

доминирати мислима и поступцима заљубљених, из чега проистиче стање емоционалног немира:

„Зашто проводих дуге ноћи без сна?
Што уморне кости боле окрећућ тело?
То би били знаци да ме мучи љубав.” (Овидије 2008: 9)

²⁸ Идеја да оно што припада другоме само интензивира жељу код љубавника предмет је прве књиге *Љубавне вештине*:

„Зашто то да буде кад је ново драго,
Нашем срцу туђе драже је од свога.
Богатији је усев у пољу туђем
И пуније виме у суседном стаду.” (Овидије 2008: 170)

љубавну причу. И *Хероиде* су биле део школске наставе почевши од XII века, када су тумачене као морални списи о љубави који су читаоцима омогућавали увид у представе о љубави ван хришћанске моралности (Desmond 2014: 163). Домети Овидијевих стихова одразили су се у дворској књижевности и реторици средњег века, што је даље довело до ширења нових идеја о љубави. Средњовековни писци доделили су му место ауктора (auctores), ауторитета, ослонца на којег су се неретко позивали. Тиме се Овидије усталио као литерарни предложак који је значајно утицао на обликовање европске књижевности и мисли о љубави од дванаестог века надаље.

2.1.4. Трубадури - носиоци новог сентимента

У периоду између 1100. и 1300. године на југу Француске, у области Окситанији, дошло је до процвата трубадурске дворске поезије. Познати као дворски песници, трубадури су писали поезију, компоновали мелодије које су извођене уз њихове песме, а неретко су и сами изводили своја дела на двору. Назив *трубадур* потиче од латинског *trobare* што значи *наћи* или *измислити*. Наиме, песник своју инспирацију „налази” око себе, најчешће у дворском окружењу, а затим проналази и најприкладнију песничку форму у којој ће се изразити. Мићевић (Мићевић 1973: 13) подвлачи као значајно то што су трубадури толико тежили што сложенијим песничким формама да „не постоје, чак ни код истог песника, две песме истоветне по форми”. Због својих вишеструких талената, трубадури су постали модел средњовековног европског уметника, или генија (Nichols 1999: 66). Из сачуваних средњовековних рукописа песама, такозваних *chansonniers*, данас имамо увид у преко 4500 песама, и близу 460 трубадура чија имена су нам позната. Осим поезије, сачуване су и кратке биографије, или *vida*, које су углавном претходиле збиркама песама трубадура. Биографије нам говоре да су трубадури били различитог друштвеног статуса, пола и година. Међу трубадурима је било владара, господара, чланова племства, али и сиромашних витезова и чиновника. Разноврсности ове групе песника доприноси и чињеница да су се и жене бавиле овим занимањем. Њих називамо трубадурке, а за разлику од трубадура, број сачуваних песама и биографија трубадурки је знатно мањи. Доступна су нам имена неколико њих, попут грофице Диа (Comtessa de Dia 1140-1212) и Кастелозе (Castelloza) и између 40 и 60 песама чија је тема углавном љубав. Премда је доминантна тема трубадурске поезије љубав, начини изражавања су се временом ширили, па су и жанрови постали разноврснији. Од 460 нама познатих трубадура, њих 58 су искључиво писали љубавну поезију или *canso*, док су остали писали у различитим жанровима (Leglu 1999: 47). *Sirventes* су песме које су по природи политичке. Најчешће славе и позивају на сукоб или се баве локалним политичким размирицама (Leglu 1999: 55). *Tenso* је назив за песму која је у суштини замишљена као дијалог, а за циљ има расправу о актуелним питањима у друштву. Како се трубадурство ширило, тако се и начин изражавања усложњавао. Разликујемо три основна стила трубадурских песама.

Trobar leu, или једноставан стил јесте стил којем припада већина љубавних песама. Њега карактеришу једноставнији језик и јасне песничке слике. *Trobar ric* јесте стил који се одликује богатством слика и речи, док је *trobar clus* херметични стил, по природи затворен.

Први познати трубадур је Гијом IX Аквитански (Guillaume IX d'Aquitaine 1071-1127) од кога је сачувано једанаест песама испеваних у једноставном, *trobar leu* стилу. Сматра се да је компоновао и мелодије за своје песме. Класични период који је уследио између 1170. и 1213. године изнедрио је неке од најутицајнијих трубадура, попут Бернара де Вентадура (Bernart de Ventadorn 1135-1194) који се сматра највећим трубадуром који је писао о љубави. Око шездесет његових песама је сачувано. Његов начин писања је утицао на ширење трубадурског стила не само на каснију традицију, већ и на немачку дворску поезију. Минезенгер (*Minnesinger*) је назив за пандан трубадурима у Немачкој, за песнике који су на немачким дворовима певали о дворској љубави. Трувери, пандан трубадурима на северу Француске, су средином XIII века преузели трубадурске конвенције и прилагодили их својој друштвеној стварности и темпераменту. Њихова поезија је „хладнија, уређенија, ослоњена на митологију, коју трубадури нису ни познавали“, док је њихов темперамент „трезвенији и рационалнији“ (Мићевић 1973: 26). *Langue d'oc* језик је којим су се служили трубадури, док је *langue d'oïl* био заступљен у северној Француској, језик на којем су писали трувери. Поред Бернара де Вентадура, утицајни трубадури овог времена су и Маркабрус (Marcabru 1110-?), Жофре Ридел (Jaufre Rudel c.1145-?) и Арно Данијел (Arnaut Daniel 1150-1210). Трубадур који нам је познат само по имену Маркабрус писао је сатиричну, антиљубавну поезију и критику морала свог времена, док је Жофре Ридел у трубадурску поезију увео *amor de lonh*, или љубав која је далеко (Nichols 1999: 67).²⁹ Арно Данијел писао је у стилу *trobar ric*. Његова песма *Caras rimas* сматра се врхунцем овог начина певања (Мићевић 1973: 171). За Дантеа и Петрарку, Арно Данијел је највећи међу трубадурима и „велики узор у области уметности љубави“ (Мићевић 1973: 23).

Прилика да се припадници нижих слојева успну на друштвеној лествици тако што ће доказати своју вредност била је изузетно привлачна, а поезија која је подржавала такве вредности је уживала велику наклоност оних који су желели да напредују. Појам *cortesia* у трубадурској поезији не постоји без љубави. Трубадури приказују љубав као „извор моралне доброте и вредности, стављајући акценат или на врлине појединца или на друштвене добробити добијања места на двору“ (Paterson 1999: 33). Код првих трубадура, попут Гијома Аквитанског, могу се уочити зачеци оваквог сентимента:

Ко воли мора тих да буде,

²⁹ Интересантне су приче које прате животе одређених трубадура, а које се тичу њихових љубавних живота. Најпознатија међу њима је о љубави Жофреа Ридела према кнегињи од Типолија коју никада није видео, али о којој је чуо све најлепше хвалоспеве. Подстакнут овим причама, он је прво испевао многе песме о њој, а затим се одлучио да крене на пут како би је упознао. Међутим, на путу се тешко разболео, што је вест која је дошла и до кнегиње. Она је затим дошла до њега и стигла да га види пре него што је преминуо у њеном наручју.

да покорно све слуша људе,
да буде, поред све пожуде,
свакоме драг,
да сваке речи зле и худе
уништи траг (Гијом у Мићевић 1991: 14).³⁰

Како се трубадурска поезија ширила и развијала, утемељена је и идеја да љубав оплемењује љубавника и чини га бољим витезом и дворанином. У овом периоду се користило неколико кључних појмова на којима се ова идеја заснивала. *Pretz* и *valor* се односе на вредности које појединац поседује, било да се оне односе на карактерне особине или посед. *Mezura*, или прибраност је значила да је требало избегавати крајности и обуздавати страсти. Образовање и лепо манири су садржани у појму *ensenhamen*, док су *conoisensa*, или добро расуђивање, *sen* или интелигенција и разум, *saber* или знање и мудрост такође биле особине које оплемењују како мушкарце, тако и жене. У поезији Бернара де Вентадура песникова вредност се увећава због утицаја даме и љубави према њој. Они који говоре о љубави теже да буду вредни и часни, док „човек није вредан ако не воли” (Ventadorn 1965: 99).³¹ Управо из љубави која га оплемењује проистиче песникова супериорност у односу на друге, а разлог због којег се тежи бољитку јесте дама и љубав према њој: „јер да није било ње, ја никада не бих тежио овим стварима” (Ventadorn 1965: 70).³² Вентадур је о прибраности говорио као о нечему што је врло тешко, понекад чак и немогуће достићи у љубави, а чак и када се достигне, она не траје дуго јер „ко тражи смисао у љубави нема разума ни прибраности” (Ventadorn 1965: 85).³³ Љубав је повезана са природом, а Вентадур је углавном смешта у овакво окружење тако што почиње већину својих песама описом пролећа и природе која је повезана са песниковим осећањима. Онај који не тежи љубави, постаје равнодушан према питањима части, вредности и племенитости јер само је љубав та која наводи на жељу за стицањем ових вредности (Ventadorn 1965: 98-99).

Значај жене у трубадурској књижевности полази од титуле коју дама добија од свог обожаваоца. Термин *midons* може се односити и на господара и на даму, којим се приказује однос витеза према дами као однос вазала према господару. Понизност песника у односу на даму која је предмет његовог обожавања и истицање даминих врлина стављени су у први план у љубавним песмама. Песме трубадура углавном почињу песниковом жељом да комуницира са дамом која је далеко и која је оличење свих пожељних врлина. Осим што поседује лепоту, она је грациозна, супериорна и често немилосрдна према песнику: „пун спокоја чекам да та дјева / сад просуди ширећ усне мале / да рад њене жеље мрет се мора” (Данијел у Мићевић 1973: 80).

³⁰ Цитати из песама које је превео Коља Мићевић наведени су на следећи начин: Мићевић 1973 и Мићевић 1991. Цитати су навођени по бројевима страна.

³¹ "No man is worth anything without love..."

Цитати из дела су навођени по бројевима страна.

³² "...for if it were not for her, I would never strive for these things."

³³ "...whoever looks for sense in love has himself no sense or reason."

Он би осећао неизмерну радост када би имао прилике да је чује и види. Потпуно је потчињен њој и себе назива њеним вазалом, слугом и љубавником, док она има потпуну контролу над његовим поступцима:

[...] бићу увек тој госпоји
слуга рад сваке жеље њене!
Знам да ће да ме удостоји
мада сад страшно мучи мене.
[...] све до смрти која хита
она ће бити тек мој газда.
(Вентадур у Мићевић 1973: 66)

Њена моћ је толика да је довољан само један њен поглед како би се песникова бол због даљине смањила: „...јер Благослов поглед препун плама / из мога срца гони тмице” (Вентадур у Мићевић 1973: 68).

Мотиви прељубе и љубави која је скривена употпуњују слику недостижне даме. На пример, Бернар де Вентадур позива даму да њега воли тајно, а другог у јавности јер ће на тај начин он имати све предности њене љубави. Она је често и сурова према њему, али песник зна да ће се његов труд на крају исплатити због њених многобројних лепих особина. Постојана љубав је она која је тајна, док је љубав која је отворена и којом се други хвале заправо привид: „онај који не поштује оно што би требало да буде тајно је безвредан, зао и празноглав” (Ventadorn 1965: 102).³⁴ Са друге стране, љубав за коју нико не зна и која је далеко доноси највећу радост: „Једина љубав постојана је ова из даљине” (Ридел у Мићевић 1991: 27). Таквој љубави нема равне, она подстиче песника да ствара и да буде бољи. Понекад је дама толико удаљена да је песник није ни упознао, а чак у неким случајевима ни видео: „Не знам је, ал’ ми срећа сја јер волим њу” (Гијом у Мићевић 1991: 16). Прикладно назвавши ову песму „Песма о ничему”, Гијом Аквитански говори да му је песма дошла у сну. Он предосећа љубавни бол ради драге коју никада није видео нити зна где би она могла да буде. Иако ју је само замислио, приписује јој пожељне физичке и моралне особине због којих је воли.

Гледање на љубав као на нешто што је божанског порекла, као и коришћење језика који је иначе био погодан за молитву или обраћање богу приликом обраћања дами мотиви су који су углавном присутни у љубавним песмама:

Дивни створе ком сам хвале плео,
нада моја празна је и луда?
Нице скуте љубим вам изнова,

³⁴ “...he who does not respect what should be secret is base, villainous, and foolish.”

ругом теран, ај! кроз туђи крај.
Сред тог боја мене верност згрева,
дух вас жуди к'о други што хвале
усред сене Христ, божјег створа (Данијел у Мићевић 1973: 80).

Трубадури често истичу божанску природу љубави и особине које је дама могла добити само од Бога. Песник очајава, изнемогао је и блед. Не спава, не једе, и не пије. На крају, у својој патњи јој се моли: „Госпо, за вашу љубав, склапам руке и обожавам вас” (Ventadorn 1965: 172).³⁵ Са друге стране, онај према коме је Амор наклоњен, искусиће највећу срећу. Како би уживао Аморову наклоност, љубавник мора да буде стрпљив, покоран и веран: „Никоме Амор сласти не да ако се њему сав не преда” (Гијом у Мићевић 1991: 13). Тек потпуном предајом љубави човек постаје јачи и достојан ових добара које љубав са собом доноси. Чак се и Маркабрус осврће на божанско порекло љубави. Он говори о разарајућој природи љубави, поредећи је са ватром која обузима и од које се страда. Амору приписује особине попут лажливости и слаткоречивости, поредећи га чак са врагом и вешцем. Онај који се препусти љубави за то ће платити високу цену: „Амор је препун сваке лажи, / ставља восак, ал' мед тражи” (Маркабрус у Мићевић 1973: 57). Остали трубадури су чешће писали о патњи којој се види крај, као и о нади да ће дама бити блага према њима: „...ал' срце моје пред њом клечи јер данима се лепшим нада” (Вентадур у Мићевић 1991: 36). Док клечи и моли се, песник се препушта милости, како даме, тако и Бога.

Утицај трубадура на ширење дворских идеала прво у средњовековној Француској, а затим и у северној Италији и Шпанији је вишеструк. Коља Мићевић (Мићевић 1991: 5) је истакао да је трубадурски период ренесанса која је послужила као узор како италијанској, тако и читавој европској ренесанси. Често путујући од двора до двора, трубадури су имали улогу у ширењу значајних дворских вести, прича и књижевности, али и у промовисању интереса својих покровитеља и господара. Унука првог познатог трубадура Гијома IX је војвоткиња Елеонора Аквитанска, значајна фигура у ширењу трубадурске поезије, прво на француском двору, као краљица и жена Луја XII, а затим и на енглеском двору, након удаје за енглеског краља Хенрија II. Међу песницима који су уживали њено покровитељство су и Бернар де Вентадур и нормански песник Вас (Wace). Сматра се да су трубадурски хвалоспеви дамама допринели учвршћивању положаја краљице и да је то један од главних разлога њеног покровитељства и наклоности према трубадурској књижевности (Harvey 1999: 18). Краљица Елеонора је своју приврженост трубадурској и труверској поезији пренела и на своје потомке. Марија Шампањска је била покровитељка Кретјена де Троа и наручилац Кретјеновог *Ланселота*, док је краљ Ричард I Лавље срце и сам писао поезију. На овај начин, дворска љубав која се у поетици трубадура славила, преиспитивала или је била предмет расправа, наставила је да се развија и након што је трубадурска поезија престала да буде популарна.

³⁵ "Lady, for your love, I clasp my hands and worship you. "

2.1.5. Андреас Капеланус - *Умеће праве љубави*

Слободан Прошић је у поговору првог превода на српски језик дела Андреаса Капелануса (1150 - 1220) *Умеће праве љубави (De Amore)*³⁶ назвао дворску љубав „историјским и епохалним догађајем XII века“, чија се систематизација приписује управо Капеланусу (Прошић 2001: 115). Написано између 1184. и 1186. године, Капеланусово дело је било једно од најчитанијих у средњем веку, на шта указује чињеница да је „једино световно дело из тог периода које је сачувано у регистрима краљевске канцеларије“, као и да је већ у XIII веку два пута преведено на француски језик и сачувано у чак дванаест рукописа (Прошић 2001: 8, 66). Упркос популарности свог дела, Андреас Капеланус остаје загонетна личност с обзиром на то да су једине доступне информације о њему записане у рукопису *Умећа*. Одатле сазнајемо да је Андреас био дворанин француског краља у Шампањи, а његов потпис је касније пронађен у неколико докумената из тог времена, заједно са потписом Марије Шампањске. Сматра се да је Андреас прво био капелан Елеоноре Аквитанске, а затим и њене ћерке Марије Шампањске под чијем покровитељством је ово дело настало. Судајући по сложености и вишезначности дела, став критичара је да је Капеланус био врло образован, да је познавао класичну књижевност, нарочито Овидија, дискусије о љубави из XII века, као и да је био упознат са поетиком трубадура (Cooney 2006: 64).

Како је љубав у средишту свакодневног живота XII века, Капеланусово дело подељено у три књиге је доживело изузетан успех међу средњовековним читаоцима. Бунке тврди да „ниједно друго књижевно дело из тог периода не даје нам тако јасну представу о значају расправа о љубави у међу припадницима француског дворског друштва“ (Bumke 1991: 362). Овај трактат о љубави и дворском понашању написан је на латинском језику. Прва књига описује природу љубави и обилује саветима како стећи и задржати љубав кроз дијалоге анонимних мушкараца и жена. Предмет друге књиге јесу начини на које се љубав задржава, док је трећа књига палинодија³⁷ свега претходно реченог, што је довело до супротстављених ставова критичара о томе да ли је трећа књига накнадно дописана од стране другог аутора, затим да ли је Капеланус хтео да покаже своју сатиричну природу тиме што је оповргнуо своје ставове у прве две књиге, као и то да ли је своје право мишљење према љубави изнео управо у трећој књизи (Bumke 1991: 361). Бунке подсећа да је у средњем веку било уобичајено један проблем представити кроз два сучељена становишта, не истичући притом које је исправно и додаје да је у оваквој композицији приметан утицај Овидијевих *Љубави* (Bumke 1991: 361).

Капеланус испрва љубав карактерише као константну патњу и стрепњу.

³⁶ Наслов дела је закључен на основну рукописа, тако да се може наћи више варијанти назива. Код нас се наслов дела преводи као *Умеће праве љубави*, мада је могуће наићи и на наслов *О љубави*.

³⁷ Палинодија је појам који се односи на дело у којем песник пориче оно што је претходно исказао. Овидијево дело *Лек од љубави* и Жан де Менон наставак *Романа о ружи* су неки од примера палинодије.

Љубавник пати пре добијања наклоности оне коју воли, али и касније, јер стрепи како би му љубав могла бити ускраћена. Када ипак успе да је добије, љубав постаје оплемењујућа, без обзира на то ком сталежу љубавник припада (Capellanus 1960: 31). Тада он ступа у службу љубави у којој је племенито понашање кључно за њено задржавање. Служење у војсци љубави мотив је преузет из Овидијевог дела у којем је љубав попут рата, а они који воле служе на страни љубави (Bumke 1991: 362). Ваљаност карактера се затим истиче као оно што је у почетку раздвојило људе по класама, где су најбољи карактером, а не најбогатији, заправо постали племство (Capellanus 1960: 35). Племенитост, разборитост и мудрост постављене су као суштина овакве поставке. У осам дијалога који следе мушкарци и жене, припадници различитих слојева друштва, упуштају се у дискусије које се углавном свode на проблеме љубави међу припадницима како истих, тако и различитих класа. Монсон тврди да је „кључни проблем који Капеланус покушава да разјасни проблем друштвених класа у релацији са љубављу” (Monson 2005: 248). У првом дијалогу између мушкарца и жене, обоје припадника средње класе, полемише се о томе какав мушкарац је достојан љубави. У неколико реплика потврђује се да је карактер пресудан у одабиру, као и да је племенитост која је накнадно стечена вреднија од оне која је наслеђена јер на тај начин љубавник „стиче своју племенитост само од себе” (Capellanus 1960: 38).³⁸ Овим се утемељује идеја о подесности припадника нижег друштвеног сталежа да путем својих врлина изађу из оквира своје класе. Овај аргумент ће бити оспораван у репликама дама, као повод за ускраћивање љубави свом удварачу. Различит сентимент у овим дијалозима еквивалентан је разлици у сентименту северне и јужне Француске у XII веку. Аристократија на северу Француске сматрала је да су класно трансгресивне везе недопустиве, док је на југу била присутна и егалитарна мисао, присутна пре Капелануса и код трубадура (Monson 2005: 245). Међутим, иако говори о овој проблематици, Капеланус ипак не укључује све сталеже у своју реторику. На пример, у једанаестом поглављу прве књиге, он сељаке пореди са животињама и истиче да они не могу служити љубави. Из овога следи да је, према Капеланусу, једино више и ниже племство достојно љубави.

Друга књига преузима улогу водича кроз сложеност љубавних осећања, објашњава их кроз хипотетичке ситуације у којима пружа разрешење изазова и проблема дајући инструкције љубавницима. У осмом поглављу Капеланус је ово приказао кроз случајеве љубавних судова (courts of love). Двадесет један случај је представљен углавном краљицама Елеонори Аквитанској, Марији Шампањској и Изабели од Еноа које, уз помоћ осталих госпи, доносе одлуке о пресудама вођене конвенцијама дворске љубави. Тако се већ у првом случају расправља о импликацијама испуњавања свих даминих захтева. Наиме, дама је обећала своју љубав витезу само уколико не буде покушавао да је задобије, што ће учинити уколико више не изговори ниједну лепу реч о њој. Витез је тешка срца то прихватио, али се убрзо нашао у ситуацији у којој су други витезови клеветали његову госпу. Он је то стрпљиво издржавао али када су клевете отишле предалеко, одлучио је да стане у дамину одбрану. Чувши за његов прекршај, она му је ускратила љубав. Грофица од Шампање је дамин поступак окарактерисала као сувише охол и пресудила у

³⁸ "...gets his nobility only from himself."

корист витеза. Интересантан је и девети случај који поставља питање о томе да ли је снажнија ванбрачна или брачна љубав. Како Капеланус тврди, грофица је дала логичан одговор, тврдећи да су то два потпуно различита појма која се не могу поредити. У седамнаестом случају потврђује се став да љубав нема моћ у браку. Дама је дала љубав једном витезу, али ју је потом обећала и другом витезу уколико јој она буде ускраћена од стране првог. Након тога, дама и први витез су се венчали, те је други витез сматрао да му њена љубав сада припада, што је дама порекла. Препорука краљице отишла је у корист другог витеза и става да љубав није саставни део брака. Дакле, која је суштинска природа љубави код Капелануса? Капеланус је, кроз структуру и приказивање љубави као умећа, настојао да доведе у склад „Овидијев реализам са идеалистичким елементима преузетих из платонизма и хришћанства” (Singer 1984: 31). Ово се може подвести под тридесет један члан законика о љубави који гласе овако:

1. Брачна веза није стварни разлог да се не воли.
2. Ко не уме да чува тајне, не уме да воли.
3. Нико не може бити везан двома љубавима.
4. Љубав може увек да се распламсава или да се гаси.
5. Нема чари у ономе што један од љубавника силом узима од другог.
6. Мушкарац обично воли у пуној зрелости.
7. Једном од љубавника се прописује да, по смрти другог, остане удовац две године.
8. Нико без врло оправданог разлога не сме бити лишен свог права на љубав.
9. Нико не може волети а да није уверен у љубав.
10. Тврдишлук обично тера љубав из куће.
11. Не треба волети ону коју човек из срамоте не би хтео за жену.
12. Права љубав жуди само за миловањем оне коју воли.
13. Разглашена љубав ретко траје.
14. Сувише лак успех брзо одузима љубави њену драж; тешкоћа њеног задобијања чини је вреднијом.
15. Особа која воли редовно бледи при погледу на вољено створење.
16. Човек уздрхти кад изненада угледа вољену особу.
17. Нова љубав истерује стару.
18. Једино заслуга (probitas) чини достојним љубави.
19. Љубав која се гаси брзо ишчезне, а ретко оживи.
20. Заљубљени је увек бојажљив.

21. Због праве љубоморе, љубавна наклоност увек расте.
22. Сумња и љубомора која из ње произлази повећавају љубавну наклоност.
23. Онај ко је опседнут мишљу о љубави, мање спава и мање једе.
24. Сваки поступак љубавника прати помисао на вољено створење.
25. Права љубав налази да је добро само оно за шта зна да се допада вољеном створењу.
26. Љубав ништа не може одбити љубави.
27. Љубавник се не може заситити уживања са вољеним створењем.
28. Лака слутња изазива код љубавника кобне сумње у вољено створење.
29. Човек који је сувише оптерећен страшћу не може да воли.
30. Особа која воли заокупљена је, стално и непрестано, ликом вољеног створења.
31. Ништа не може спречити да једну жену воле два човека, а једног човека две жене. (Капеланус 2001: 55-56)³⁹

Љубав дакле превазилази законска и друштвена ограничења, захтева потпуну емоционалну посвећеност и извире из несебичних и чистих импулса. Она је снажнија када је прикривена, интензивира се при помисли на вољену особу или у њеном присуству и укључује одређену меру рањивости и несигурности. Предмет љубави уздиже се на пиједестал и непрестано је у средишту мисли онога који воли. Морални карактер се опет истиче као кључан у заслуживању љубави. Љубав самим тим има и трансформативни карактер јер љубавника уздиже на виши емоционални и морални ниво.

Капеланус, као суму свега претходно реченог, ова правила ставља на сам крај друге књиге и додаје да их је један бретонски витез, након пуно опасности, добио непосредно од Краља Љубави како би их дао госпи. Она му је, када је схватила кроз шта је прошао због ње, заузврат дала љубав. Књига и прича се завршавају срећно, речима:

Ове законе цео двор је примио у потпуности и обећао да ће их заувек поштовати како би избегао казну Љубави. Свако ко је био позван и ко је дошао на двор понео је кући писану копију правила и поделио их свим љубавницима у свим деловима света. (Capellanus 1960: 186)⁴⁰

³⁹ Превод Слободан Прошић.

⁴⁰ "These laws the whole court received in their entirety and promised forever to obey in order to avoid punishment by Love. Every person who had been summoned and had come to the court took home a written copy of the rules and gave them out to all lovers in all parts of the world."

2.1.6. Гијом де Лорис - *Роман о ружи*

Алегоријско дело *Роман о ружи* спевао је, између 1220. и 1230. године Гијом де Лорис (с. 1200 – с. 1240), француски песник племићког порекла. У око четири хиљаде стихова на старофранцуском језику, млади песник је приказао алегоријско путовање у врт уживања и љубави. О Гијому де Лорису знамо да је рођен у Лорису, у централној Француској и да је умро врло млад, вероватно око своје 24. године. *Роман о ружи* незавршено је дело и једино нама познато чији је аутор Гијом де Лорис. Четрдесетак година касније Жан де Мен (Jean de Meung с. 1240 – с. 1305) наставио је дело у осамнаест хиљада стихова претворивши га у дидактичку поему осуде љубави. Курцијус је ту разлику овако приказао: „Тачка (љубав) до које је Гијому највише стало обрађује се на грубо-циничан начин” (Курцијус 1996: 209).⁴¹ Ову разлику укратко је описао Коља Мићевић рекавши да је Жан де Мен „пост-платонистичкој идеји Гијома де Лориса супротставио северњачки смисао за реалистичност” и додао да се Гијомово дело може читати независно од свог наставка, док са делом Жана де Мена то није случај (Мићевић 2004: 8). У антологији трубадурске поезије коју је приредио 1973. године, Мићевић је Лориса описао као „представника старе традиције куртоазне љубави и култа Даме”, док је Жан де Мен био представник духа који се тек називао и који је гајио непријатељство према жени (Мићевић 1973: 32). Диби (Duby 1994: 82) је изнео претпоставку да Лорис намерно није завршио своје дело јер је био свестан тога да би недовршена поема била привлачнија публици. Друга претпоставка је да је Гијома смрт спречила да приведе крају своје једино дело. Оба дела *Романа* нашироко су тумачена, анотирана и модификована од стране других средњовековних аутора. Познат нам је број од око две стотине рукописа смештених у периоду од триста година од прве верзије Гијома де Лориса, док је до XIV века дело било преведено на италијански, холандски и енглески језик (Brownlee and Huot 1992: 1). Став критичара је да је Гијомово дело било веома добро прихваћено од стране аристократског друштва, али и оних који су имали аспирације да у то друштво уђу (Duby 1994: 82).

Песник на почетку поеме каже како је сан који ће препричати уснио када је имао двадесет година, у добу које погодује богу Амору. Једног мајског дана, идући дуж обале реке, сневач је наишао на огроман врт опасан високим зидом. Зид је био украшен и осликан разним призорима. Међу тим призорима прво је уочио Мржњу, чији лик није било лепо посматрати. Са њене леве стране била је Вероломност, а са десне Подлост, најгора од све три. Након њих ту је била Похота због које људи чине недела и чије руке су биле раширене. Поред Похоте седела је Шкртост, испијена и неугледног изгледа. Ту је била и Завист, злурада, окрутна и пуна пакости. До ње је била смештена Туга, која је својим бледим и мршавим изгледом изазвала сажаљење у протагонисти. Старост је такође била међу њима, као и Лажна Вера. Старост је по својим способностима била попут једногодишњег детета. Лажна Вера имала је изглед

⁴¹ Превод: Јосип Бабић.

свештенице, али тај изглед био је обмањујућ јер је она стално чинила зло. Најзад, песник је дошао до последње слике на којој је била Беда, гола, сакривена и осрамоћена.

Након свих осликаних детаља, сневачу се приказао велелепан врх из којег се чуо милозвучан цвркулт птица. Он је затим покуцао на врата која је отворила прелепа девојка звана Докона чији задатак је био да седи на улазу и брине се понајвише о свом изгледу. Млади сневач је изразио жељу да упозна и остале посетиоце врта, те га је она увела унутра. Врт је био попут раја. Птице су певале љубавне песме и све је било расцветано и зелено. Ту је било Уживање, окружено прелепим светом налик анђелима који су играли око њега док их је госпа Веселост увесељавала својом песмом. Сневач их је немо посматрао док га Услужност, часна и пуна врлина, није прекинула позвавши га да им се прикључи у плесу. Међу њима сневач је уочио Бога Љубави, раскошно обученог са круном од ружа. Уз себе, Амор је имао младића имена Благ Поглед чија је дужност била да чува његова два лука. Један лук је био црн, квргав и пун чворова, док је други био затегнут и задивљујућ. Поред лукова, Благ Поглед држао је и по пет стрела у рукама. У десној руци носио је златне стреле оштрих врхова. Најбоља, најсмелија и најлепша међу стрелама звала се Лепота. Следе Једноставност, Искреност, Дружба и Леп Изглед. У другој руци биле су другачије стреле. То су Охолост, Подлост, Стид, Очајање и Нова Мисао. Лук којим су се одапињале те стреле био је од дрвета и метала. Поред Амора седела је госпа Лепота, најлепша жена на свету. До ње је била дама по имену Богатство, достојанствена и блистава. Дарежљивост је стајала близу, са Артуровим витезом до себе. Затим је ту била Искреност коју је млади витез позвао да плеше са њим. Други витез, леп и пун врлина, стајао је уз Услужност. Близу њих била је и Младост, безазлена и доброћудна.

Након плеса и дружења, сневач је наставио да корача вртом уживајући у његовој лепоти. Тада је наишао на Нарцисову фонтану, и даље импресивну, моћну и превртљиву. У огледалу он је тада угледао ружичњак пун расцветалих ружа и пупољака. Један од тих пупољака ипак му је био лепши од свих осталих, због којег се у њему јавила чежња. Видевши то, Амор је одапео свој лук и стрелом погодио сневача. Он се у болу срушио на под и покушао је да стрелу извади из срца. Тада је видео да га је погодила Лепота. Одмах затим је Амор одапео Једноставност и погодио сневача који опет вади стрелу и осећа све већу вољу да се вине до свог пупољка. Он ниједну стрелу не успева да извади до краја, већ му врх сваке остаје у срцу. Исто се понавља са Љубазношћу, Дружбом и Лепим Привидом. Након свег бола и патње кроз које је прошао, он се предао Амору и постао његов вазал. Амор му је најпре предочио наредбе о томе чега треба да се клони и чему треба да тежи у својој новој улози. Како би служио Богу Љубави, љубавник треба да буде опрезан, учтив, разуман, елоквентан, услужан према женама, отмен и весео. Он му је затим дао савете о лепом изгледу и облачењу који се такође вреднују. Са друге стране, љубавник треба да се чува подлости, гордости и шкртости. Амор му је потом описао патње, недоумице и изазове оних који воле. Љубавник тада спас тражи у Нади, а тај бол ублажавају и Блага Мисао, Благ Говор и Благ Поглед. Он је затим, потпомогнут Лепим Дочеком, покушао да убере свој пупољак али га је у томе спречила Опасност, разјарена због његовог присуства у воћњаку. До њега је дошла и госпа звана

Разумност која му је предочила због чега је боље да одустане од своје замисли. Ту је и Срамота, њена кћи, као и Злоусти којем ништа што се у врту дешава не може промаћи. Опасност га је најзад отерала из ружичњака али су му онда притекле у помоћ Искреност и Милост које су приволиле Опасност да буде блажа према њему и дозволи да се Леп Дочек врати. Сневач се затим вратио до руже али му је њено целивање ускратила Чедност. У овом тренутку је дошла величанствена Венера, мајка Бога Љубави која је прекорила Леп Дочек због ускраћивања целивања и дозволила га. Сневача је након овога почела да притиска Срамота, а Злоусти је разгласио шта се у ружичњаку збило. Потом су Опасност, Љубомора, Срамота и Стрепња наредиле да се озида зид око ружичњака и да се унутар њега подигне високи торањ који ће чувати тридесет стражара. На врху тог торња заробиле су Леп Дочек. Млади сневач је тада постао очајан и неутешан и тада се поема изненада прекида.

Гијом де Лорис већ на самом почетку дела износи његов предмет и сврху: „Ово роман је о Ружи: / љубавном умећу служи” (De Loris 2004: 8).⁴² Говорећи о ружи, песник говори о тежњи ка остварењу љубави. Позивање на Овидија у другом стиху имплицира ток који ће роман имати. Љубав је дакле умеће којим се може овладати. Врло је могуће да су амбиције песника ишле даље од позивања на Овидија. Попут римског песника, и његово дело позива на интерпретације, аотирање и остављање глоса. Желео је да буде „нови Овидије”, да се такмичи са њим „користећи се свим наученим техникама граматике и реторике” и пишући као *auctores*, тако да га разумеју различите групе читалаца (Duby 1994: 77). У идиличном врту у којем су дворске врлине нема простора ни за шта лоше, те се највећа зла и мане човечанства налазе ван њега. Попут аристократије која је унутар зидина замка, и врлине које персонификују позитивне вредности система раздрагано се забављају унутар свог затвореног простора неприступачног за *vilains*, односно свакога ко не припада том изабраном кругу. Као што се веровало да зло квари особу, тако су све особине које су ван приказане као неугледне, испијене и ружне, док су унутра сви лепог изгледа, са раскошном одећом и складним покретима. Све ове врлине које песник помиње окупља љубав, или Амор, бог који председава двором и седи тик до Лепоте. Док је стварао ово дело, песник је морао имати на уму *joven*, младе читаоце јер видимо да се и аутор и протагониста са којим се поистовећује изјашњавају као врло млади (Duby 1994: 69). Из тога следи да старост и младост стоје једно насупрот другом ван и унутар врта. Чак и Аморове стреле персонификују супротстављена лица љубави. Док су Лепота, Једноставност, Искреност, Дружба и Леп Изглед позитивна лица љубави, Охолост, Подлост, Сид, Очајање и Нова Мисао симболизују негативну страну коју љубавници могу испољити. Након што бива погођен Аморовим стрелама, протагониста постаје, у феудалном смислу, његов вазал, клекнувши испред њега након чега добија пољубац којим се учвршћује његова оданост.

Идеали које витешко друштво негује наглашени су укључивањем Артурових витезова у наратив:

Дарежљивост умна, храбра

⁴² Роман о ружи превео је Коља Мићевић. Сви наведени цитати из дела су превод поменутог аутора. Цитати из дела су навођени по бројевима страна.

држа витеза што сабра
све врлине лозе славне
краљ-Артура из Бретање:
носио је барјак части
који никад неће пасти,
још с' о њем' прича и пева
код краљева и принчева.
Овај витез препун мира
стиже управо с турнира
где за своју даму милу
храброст показу и силу:
многи шлем он изцилита,
и поломи штит до штита,
и витезе у тој борби
он победи и зароби.

[...]

Знаш кол'ко је мржње сабр'о
витез Ке, због грубих шала,
од чег му је слава пала;
докле Говен, пун мудрости
би цењен због услужности,
Ке је презир тек спознао
јер би окрутан и зао,
увредљивији и гори

но сви други витезови (De Loris 2004: 66, 104).

Средњовековној публици је било мило да слуша о витезима Округлог стола. Позивајући се на витезове који су били круна витештва, Гијом де Лорис је продубио свој алегоријски дискурс. Исто би могло да се каже и за мит о Нарцису, преузет од Овидија. Критичари примећују да је епизода са Нарцисом Овидијев мит учитан пре кроз призму *Љубавне вештине* него *Метаморфоза* (Edwards 2006: 109). Он у одразу у Нарцисовој фонтани прво види два кристала, а затим и ружу у ружичњаку. Примарно, ружа је симбол љубави и ово је поема о њој. Она је узрок чежње, жеље и бола. Ружа је и симбол Богородице „Ја сам ружа Саронска, љиљан у долу” у *Пјесми над пјесмама*. Она је и обећање дамине љубави које песник види кроз два кристала на дну фонтане, њене очи у којима је садржан цео врт љубави.

Умеће које на почетку песме аутор најављује, заокружује Амор позивајући да га слушају све који желе да овладају овим техникама. О дворским врлинама које љубав подразумева Амор каже:

Свак ко служи свог Амора
благ и не горд бити мора,
да отмен и ведар буде
и дарежљив за све људе. (De Loris 2004: 110)

У овим стиховима Амор заокружује и ставља акценат на најважније особине које ће песника уврстити међу дворске љубавнике и стога му омогућити да дође до испуњења своје жеље. Љубав на овај начин укључује виши ниво личног развоја и друштвеног опхођења.

Друга важна окосница Аморовог говора односи се на бол кроз који љубавници пролазе. Наиме, љубав је путовање пуно изазова које ће љубавникову посвећеност ставити на пробу. Овај пут је усамљенички, „сам ћеш својим путем кренут“ (De Loris 2004: 112). Он је описан кроз емоционалну и физичку патњу:

Свашта ћеш искусит јадан,
бићеш врео, бићеш хладан,
час црвен час блед у лицу;
осетићеш злу грозницу
кратку и дугу такође.
Спознаћеш, пре него прође,
истинске љубави сав јад. (De Loris 2004: 112)

Емоционални немир се само интензивира у присуству вољеног бића:

Сви су љубавници знали
тај плам што жари и пали;
кад на неког плам кидише
тај се примакне још више.
И он посматра тај огањ:
то јест, своју драгу што га
њим пржи, кад ближе стане

да му љубав јаче плане.
То зна и бољи, и гори:
ко је ближе, више гори. (De Loris 2004: 115)

Текст пружа увид у патње и противречности које љубав носи. Овај приказ љубави као извора страдања одражава средњовековни идеал о љубави као сложенем и често мучном али и снажном осећању. Наведени одломци важни су посебно у погледу начина на који резонују са претходном литерарном традицијом. Љубавни пламен који сажиге и који је јачи када је предмет љубави у близини већ су нам познати елементи које је утемељила трубадурска традиција.

К. С. Луис је персонификоване ликове поделио у три категорије, на неутралне попут Амора и Венере, оне које припадају протагонисти (Нада, Блага Мисао, Благ Говор и Благ Поглед) и на трећу, и најинтересантнију групу коју чине карактеристике које припадају хероини (Леп Дочек, Срамота итд.). Протагонистине карактеристике имају за циљ да ублаже љубавне патње пред које га ставља Бог Љубави. Амор је „профињени сентимент“, Венера је „страст, природна и изван правила, која може и не мора радити руку под руку са дворском љубављу“ (Lewis 2013: 152, 167). Из тог разлога она допушта пољубац, не обазирајући се на хероинине препреке, Чедност, Срамоту и Разумност. Њено присуство представља крајње испуњење његове жеље и песник га поставља на врхунцу својих патњи, када га све спречава да дође до руже. Након пољупца, он накратко осећа олакшање:

Прођоше сви јади груби.
Излечен је ко цвет љуби
тако нежан и сав кадан.
Одсад нећу бити жалан,
јер то памтећ, у свом бићу
сласт и срећу осетићу. (De Loris 2004: 162)

Љубав и страст које протагониста осећа теже надоле, ка објекту љубави. Гијом де Лорис у опису Уживања на самом почетку поеме дефинише Врт као онај у којем влада чиста љубав, поставља Амора у средиште те љубави као некога ко регулише и дела по њеним конвенцијама и, након што га је погодио стрелама љубави, оставља љубавника да се бори са патњом, а затим уводи лик Венере која протагонисту води до испуњења његових тежњи. Иако Чедност стоји са једне стране, Леп Дочек и Венера ипак преовладавају на крају.

Још једна интересантна фигура је Разумност која ову врсту љубави одбацује као будаласту и бесциљну. Она покушава да одврати протагонисту од његових даљих романтичних настојања изједначавајући љубав са лудилом. Упркос настојањима Разумности, протагониста занемарује њене савете. Питање које на крају

можемо поставити јесте да ли је Разумност, као противтежа идеалистичким схватањима љубави и боетијевска фигура, заправо Лорисов став и да ли би, да је поема завршена, аутор на самом крају читаоцима пружио *remedia amoris*, кроз даљу елаборацију теза које нам је накратко пружила фигура Разумности.

3. Јунговски мотиви

Љубав и изврсно понашање су, са гледишта нагона за моћи, позната средства за постизање циља. Врлина не служи ретко за то да се изнуди признање од стране других.

Карл Густав Јунг, *О психологији несвесног*

У овом поглављу понудићемо оквир у којем је могуће промишљати о дворској љубави у делима средњовековне књижевности. Тај оквир ослониће се на неке од кључних мотива Карла Густава Јунга (Carl Gustav Jung 1875-1961) који извиру из колективног несвесног попут индивидуације, персоне, сенке, аниме и анимуса. Будући да се наша анализа превасходно темељи на четири категорије које је издвојио К. С. Луис, а које су приказане у претходном поглављу, одлучили смо се да ову тезу омеђимо оним архетиповима које непосредно уочавамо у новом начину писања о љубави у делима средњовековних аутора. Покушај да се књижевност толико временски удаљена као што је артуријанска нашем добу објасни принципима аналитичке психологије можда делује као вештачки наметнут задатак. Међутим, поред опсервација о књижевном стваралаштву уопште, а затим и о средњем веку, Јунг је разматрао и порекло и значај култа Богородице и култа даме, као и његову свезу са Светим Гралом. Тако, у књизи *Психолошки типови* (*Psychologische Typen*), он службу жени поистовећује са службом души, наглашавајући да је на тај начин душа мушкарца постајала оснажена (Jung 1978: 254). Из тога је проистекло и обожавање женског симбола, Грала који је тумачен као симбол утробе (Jung 1978: 250).

Како би се одгонетнуле загонетке психе неопходно је, према Јунгу, направити дистинкцију између *личног несвесног* и *колективног несвесног*. Прво подразумева „површински слој несвесног” који је својствен појединцу, док се друго темељи на ономе што је опште природе, што је урођено и заједничко код свих људи (Jung 2015: 13). Садржаји колективног несвесног нису првобитно били свесни па затим потиснути, као што је то случај са личним несвесним. Они су исконски садржаји који одувек постоје. Из колективног несвесног потичу архетипови, наслеђене праслике које је Јунг овако појаснио:

[...] добро познати израз архетипова су мит и бајка. Али и овде се ради о специфично утиснутим формама које су се преносиле кроз дуга временска раздобља. [...] Архетип у суштини представља несвестан садржај, који се путем његовог освешћивања и прихватања мења, и то увек у оном значењу које му даје индивидуална свест у којој искрсава (Jung 2015: 14-15).⁴³

⁴³ Превод: Босиљка Милакара и проф. др Душица Лечић-Тошевска.

Ове наслеђене мисаоне моделе налазимо у митовима, бајкама и сновима људи, без обзира на временску удаљеност и културолошке разлике међу њима. Тумачење архетипова у књижевности задатак је којим су се бавили многи истакнути проучаваоци, а који је започео Јунг говорећи о Гетеовом *Фаусту*. Мари Луиз фон Франц (Marie-Louise von Franz), Јунгова сарадница, написала је бројне есеје и студије о архетипским симболима у бајкама. У врло утицајној студији *Херој са хиљаду лица*, Џозеф Кембел (Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*) је приказао и објаснио наративне обрасце који наново искрсавају вођени архетипским ликом хероја. Роберт А. Џонсон (Robert A. Johnson), јунговски аналитичар и аутор, студиозно се бавио интерпретацијом Јунгових идеја и њиховом имплементацијом у свакодневно искуство човека. Његово дело *Психологија романтичне љубави* (*We: Understanding the Psychology of Romantic Love*) осветлило је мит о Тристану и Изолди у јунговском кључу.

Индивидуациони процес представља камен темељац или „језгро“ Јунговог учења (Jakobi 1992: 21). Процес индивидуације јесте процес психичког раста човека, чији је крајњи циљ успостављање свеобухватне личности која је у себи помирила дихотомије психе. Јоланде Јакоби (Jolande Jacobi), швајцарски психолог и Јунгова сарадница, је пут индивидуације као процеса психолошког развоја овако представила:

Пут индивидуације представља поступни пут сазревања људске душе до њених највиших могућих домета развоја и јединство њених свесних и несвесних делова путем укључивања њених историјских корена и садржаја у њену садашњу свест. (Jakobi 1992: 137)⁴⁴

Она је запазила да је Јунг појам *процес индивидуације* први пут користио у студији *Психолошки типови* из 1920. године, али да се идеја налазила већ 1902. године у Јунговом докторском раду (Jakobi 1992: 20). У поменутој студији из 1920. године, Јунг је овај процес назвао *процесом диференцирања*, притом истичући да је он уско повезан са *трансцендентном функцијом*. Према оваквом одређењу, индивидуа развија себи својствене карактеристике одвајајући се од одређених колективних норми. Ово не значи да је појединац потпуно изолован од тих норми већ да проналази свој начин развитка, односно „успешно прилагођење универзалним условима постојања заједно с највећом могућом слободом самоодређења“ (Јунг у Jakobi 1992: 99). Оно што Јунгов пут индивидуације обухвата, а што није било својствено ранијим филозофским дефиницијама о развоју човека, јесте несвесни део психе који је у интеракцији са свесним делом (Jakobi 1992: 22). Мари Луиз фон Франц је указала на то да процес индивидуације обично покрећу одређени ударци, рањавања личности и патње (Fon Franc 2017: 153). Она даље ову тезу илуструје познатим обрасцима из бајки и митова који почињу причама о патњама, пустоши или некаквим другим опасностима која су задесила краљевство и које се једино могу одагнати уз помоћ неке јединствене ствари о којој се врло мало зна и која је готово недостижна (Fon Franc 2017: 153). Сам пут индивидуације је вијугав, несталан и трновит. Он не води

⁴⁴ Превод: Босиљка Милакара и Иван Милакара.

савршенству, већ му је примарни задатак самоостварење индивидуе. Самоостварење оличено је у *Сопству* које подразумева целокупну и потпуну личност. Оно је „врхунско духовно средиште личности које има функцију сједињавања супротности и објашњавања смисла индивидуалног пута” (Јеротић 2004: 178).

Супротности у психи оличене су архетипским симболима, персоном, сенком, анимусом и анимом. Персона се односи на „маску” којом се представљамо свету и коју носимо како бисмо одиграли различите друштвене улоге. Иако има важну улогу у комуникацији са околином, не треба се са њом поистоветити јер, како је Јунг рекао, она представља оно што човек заправо није. Блаже речено, требало би пронаћи равнотежу између онога што је наша суштина и онога што друштво очекује. Констатација Јоланде Јакоби је да персона настаје „из успешне везе између идеала Ја, то значи онога што се под идеалом подразумева, онога што у свакодневной околини важи као идеал и онога што се од неког очекује” (Jakobi 1992: 47). Са друге стране, иза маске, стоји сенка. Сенка је тамна страна наше личности, понекад разорна али потенцијално и извор из којег, онај који је на исправан начин разуме и интегрише, црпи снагу и долази до самоостварења. Несвесни део личности који је Јунг назвао сенком „увек, без обзира на свој облик представља супротну страну ега и отелотворује управо оне особине које код других људи највише презиремо” (Fon Franc 2017: 161).⁴⁵

Појмове анима и анимус Јунг је користио да објасни женски елемент у мушкарцу и мушки елемент у жени. Анима је архетип женског принципа у психи. То је слика женског аспекта која постоји у сваком мушкарцу. Исто тако, анимус је архетип мушког принципа у психи жене. Анима може бити изражена као унутрашња жена, као идеал или замишљена слика која утиче на емоције мушкарца, његове одлуке као и односе са стварним женама. Исту улогу има и анимус. Јунг је принципе анимуса назвао „духовним логосом”, док је принципима аниме дао својства „земаљског ероса” (Jakobi 1992: 55). Оба архетипа могу имати и конструктивну и разарајућу природу. Уколико су правилно интегрисани, воде до најдубљих унутрашњих слојева психе и до Јаства (Fon Franc 2017: 172). Ако овај баланс ипак није постигнут, долази до различитих психолошких проблема у човеку. Тада се јављају пројекције, незадовољство и конфликти унутар човека и у односима са другима.

У два поглавља која следе настојаћемо да прикажемо да је артуријанска књижевност богата архетипским фигурама које рефлектују универзалне обрасце људске психе. Ове фигуре ће нарочито бити истражене у контексту дворске љубави, односно у путу самоспознаје на који ће се отиснути витезови подстакнути новим односом према љубави и на којем ће се суочити са многобројним проблемима и конфликтима.

⁴⁵ Превод: Елизабет Васиљевић.

4. Општи преглед средњовековне артуријанске књижевности у Енглеској и Француској

...сви моји подвизи велики оружани били су изведени краљице ради; ње ради ја бих борбу водио да јесам или нисам у праву био, и никада нисам неку борбу само Бога ради водио. Борио сам се да бих част стекао и да учиним како бих био више вољен...

Сер Томас Малори, *Смрт Артура*

Две су нити којима се средњовековна артуријанска књижевност кретала. Прву је започео Џефри од Монмута (Geoffrey of Monmouth) и она је подразумевала псеудоисторијске хронике и дела настала у њиховом маниру, док се друга нит формирала у Француској у витешким романима Кретјена де Троа. Џефријевој *Историји британских краљева* (*Historia Regum Britanniae*) претходило је неколико помена Артура, од којих су три најзначајнија. У велшкој елегiji *Гододин*, насталој почетком VII века и сачуваној у само једном рукопису, песник Анеирин (Aneirin, *Gododin*) говори о великом јунаку који је многа дела учинио, али који ипак није био раван Артуру. Неније је почетком IX века поменуо Артура дајући му титулу *dux bellorum* или ратног вође, у делу *Историја Брита* (Nennius, *Historia Brittonum*). Артур је у Ненијевом делу победио Окту у дванаест битака, од којих је последња код Бадона у којој је сам убио деветсто шездесет непријатеља. Трећи најважнији помен Артура пре Џефрија од Монмута је у *Камбријским анализима* (*Annales Cambriae*), делу које је настало у X веку у којем је Артур исто учествовао у бици код Бадона, док је у бици код Камлана погинуо, заједно са Медротом.⁴⁶

Користећи усмена предања, поменуте изворе и вероватно дела која нису сачувана, велшки клерик Џефри од Монмута написао је у првој половини XII века, вероватно 1136. године, прозно дело *Историја британских краљева* на латинском језику, у којем је Артура увео у лозу британских краљева. Одредивши своје дело као историјски веродостојно, Џефри је изазвао опречне реакције својих савременика. Било је оних који су већ тада сумњали у историчност дела, али и оних који су писали у маниру Џефријевог *Историје британских краљева*. Популарности легенде допринео је нормански песник Вас који је Џефријево дело 1155. године препевао на нормански

⁴⁶ Средњовековна велшка дела о Артуру која су сачувана указују на постојање богате артуријанске традиције пре Џефрија од Монмута, а то су дела у стиху и прози у којима су испреплетане народне приче, легенде и историјске чињенице које стварају свет пун битака, херојских авантура, магије и чудовишта (Lipack 2007: 16). *Кулух и Олвена* (*Culhwch and Olwen*) је једно од тих дела које је сачувано захваљујући преданом раду Леди Шарлот Гест (Lady Charlotte Guest) која је у првој половини XIX века превела и уредила колекцију велшких прича, назвавши их *Мабиногион* (*Mabinogion*). У причи Артур помаже свом рођаку Кулуху у низу готово немогућих задатака како би Кулух добио руку Олвене, ћерке једног дива. Значајно за ово дело јесте појављивање ликова попут Кеја (Cai) и Бедивера (Bedwyr), као и представе Артуровог двора „пре него што су га Џефри од Монмута и Кретјен де Троа трансформисали“ (Lipack 2007: 16–17).

дијалекат старофранцуског, а чије дело нам је познато под називом *Роман о Бруту* (Wace, *Roman de Brut*), у којем се први пут помиње Округли сто. У Енглеској ће на језику локалног становништва Васово дело превести свештеник Лајамон (Layamon, *Brut*), обликујући га према свом сентименту окренутом староенглеској традицији.

Прича о Артуру се у Енглеској преносила највише у стиху, те је важно поменути два дела настала крајем четрнаестог века од стране анонимних аутора, *Алитеративну смрт Артурову* (*Alliterative Morte Arthure*) и дело *Артур у строфама* (*Stanzaic Morte Arthur*), прво окренуто староенглеској епици, а друго настало под утицајем француске традиције. Веома важна одлика традиције у Енглеској јесте задржавање Гавејна као најистакнутијег Артуровог витеза, о чему сведочи једанаест витешких романа у стиху посвећених Гавејну, као и алитеративно дело *Сер Гавејн и Зелени витез*, песника Гавејна (*Gawain Poet, Sir Gawain and the Green Knight*) (Cooper 1998: viii). Служећи се како енглеским, тако и француским изворима, крајем XV века сер Томас Малори оставља Енглеској јединствену, целокупну историју артуријанске традиције, *Смрт Артурову* (*Sir Thomas Malory, Le Morte d'Arthur*), написану у прози у којој су дати Артуров успон на власт, процват његовог краљевства кроз подухвате витезова Округлог стола, као и дезинтеграција његове дружине и пад, односно пропаст краљевства. Витешки романи у прози су прилично касно дошли у Енглеску, наглашава Хелен Купер, вероватно у XIV веку, па је Малоријева одлука да пише у прози у овом тренутку била логичан избор (Cooper 1998: ix).

Приче британског циклуса преносиле су се прво усмено на северу Француске.⁴⁷ У песмама трубадура и трувера се у одређеном броју појављују алузије на Артура и његове витезове.⁴⁸ Легенда о Тристану и Изолди је средином XII века почела усмено да се преноси у Француској, па се поново јавила код лирских песника. Марија Францускиња написала је групу бретонских прича (*Breton lay*),⁴⁹ међу којима су прича о Тристану и Изолди названа *Орлови нокти* (*Chevrefoil*), по биљци која је у делу симбол њихове љубави, као и дело *Ланвал* (*Lanval*), о једном од Артурових витезова. Ипак, један од најзаслужнијих аутора за ширење артуријанске традиције у Француској и утемељитељ витешког романа је Кретјен де Троа, који је у другој

⁴⁷ Француски песник Жан Бодел (Jean Bodel) поделио је средњовековне витешке романе на три циклуса: британски (*Matter of Britain*), француски (*Matter of France*) и римски (*Matter of Rome*). Међу франкофоним истраживачима британски циклус се назива и бретонском материјом (*matière de Bretagne*). Британске приче су се из Британије у Француску испрва преносиле усмено, међусобним контактом становништва, иако су и минстрели и певачи келтског порекла такође имали улогу у ширењу прича. О сложеној динамици развоја и преношења артуријане, писао је Гастон Парис који је сматрао да је Велс био прави центар ширења артуријанских прича, а да су нормански освајачи који су населили Енглеску пренели ове приче до француских песника (Bruce 1905: 323). Друга теорија смешта центар преношења прича у Бретању у Француској, одакле се легенда преносила како у Енглеску, тако и у друге крајеве Европе (Bruce 1905: 324).

⁴⁸ Ликови из артуријанске књижевности често се спомињу у трубадурској и труверској поезији, што сведочи о њиховој популарности у средњовековној поезији. У наставку дајемо преглед учесталости њиховог спомињања, прво у трубадурској, а затим у труверској поезији: Артур 18 – 5, Тристан 29 – 21, Изолда 13 – 7, Гавејн 13 – 2, Ивен 3 – 2, Ерек 5 – 0, Енида 3 – 0, Парсифал 4 – 0, Ланселот 3 – 1, Гвиневера 0 – 1 (Gaunt and Harvey 2006: 531).

⁴⁹ Леј се односи на кратак наративни или лирски текст написан у стиху који углавном говори о љубави или авантурама (Bruckner and Burgess 2006: 186). Дванаест леја Марије Францускиње сачувано је у рукопису British Library, MS Harley 978.

половини XII века написао у осмерачким куплетима пет артуријанских витешких романа. Та дела су *Ерек и Енида* (*Erec et Enide*), *Клижес или Лажно умрла* (*Cligès ou la Fausse Morte*), *Ивен или Витез са лавом* (*Yvain ou le Chevalier au Lion*), *Ланселот или Витез на талигама* (*Lancelot, le Chevalier de la charrette*) и *Парцифал или Легенда о Светом Гралу* (*Perceval ou le Conte du Graal*). Међу Кретјеновим заслугама издвајају се први помен Ланселотове и Гвиневерине љубави, увођење Светог Грала, као и оплемењивање легенде дворским духом. У готово исто време настају романи у стиху о Тристану и Изолди аутора Берула (*Bérout*) и Томаса Енглеског (*Thomas d'Angleterre*). Берулово дело је више епско, док је Томасово лирско, премда ни једно ни друго није у потпуности сачувано.⁵⁰ Оба дела су написана на норманском дијалекту старофранцуског језика, мада је код Томаса приметан уплив англонорманског. Робер де Борон (*Robert de Boron*) у последњој деценији XII века пише витешке романи у стиху *Јосифа од Аримтеје* (*Joseph d'Arimathie*), *Мерлина* (*Merlin*) и *Персевала* (*Perceval*), што представља први романескни циклус о Гралу. Робер де Борон је заправо први християнизовао Кретјенов Грал, повезавши га са Христовим страдањем.

XIII век је у Француској изнедрио циклусе витешких романа у прози: циклус *Вулгата* (*Cycle de la Vulgate*), циклус *пост-Вулгата* (*Post-Vulgate Roman du Graal*) као и индивидуално дело *Тристан у прози* (*Tristan en prose*). Романи који припадају *Вулгати* или циклусу *Ланселот-Грал* (*Lancelot-Graal*) како се такође назива, су *Историја Светог Грала* (*Eistoire del Saint Graal*), *Мерлин* (*Eistoire de Merlin*), *Ланселот* (*Eistoire de Lancelot*), *Потрага за Светим Гралом* (*Queste del Saint Graal*) и *Смрт краља Артура* (*Mort le roi Artu*). Ово је први велики циклус прича који повезује причу о Гралу са причом о Ланселоту. Аутор циклуса *Вулгата* је „преиспитао [је] концепцију световног витештва и љубави из стиховних романа о Артуру и најавио нови вид духовног витештва оличеног у Галахаду” (Krsmanović 2016: 310). Циклус *пост-Вулгата* такође је подељен у четири дела, названа слично њиховим одговарајућим верзијама *Вулгате*. *Тристан у прози* је важан јер повезује мит о Тристану са артуријанском књижевношћу, што претходне верзије у стиху нису чиниле. Ова верзија приче о Тристану и Изолди је била веома популарна и утицајна, а сер Томас Малори ће је користити као примарни извор за своју „Пету причу”.

Артуријанске приче су у обе традиције биле интертекстуалне: писци су једни другима одговарали, настављали дела својих претходника и савременика, и обликовали их у складу са духом свог времена. Континуирано преплитање двеју традиција је попут мреже међусобно повезаних текстова у којој је сваки нови допринос био поновна интерпретација, и самим тим богаћење традиције. Снага артуријанске књижевности у Француској је у њеној виталности због које су се „непрестано стварале нове и узбудљиве приче кроз наставке, компилације, адаптације, интерполације и комплексно преплитање мистериозних авантура” (Pratt 2006: 4). Епизодна природа традиције у Француској омогућила је природно додавање нових прича, ликова и мотива у легенду, што је створило комплексност због које је Артуријана себи привлачила различиту публику и због чега се гранала

⁵⁰ Берулов текст има близу 4.500 стихова, док је дужина Томасовог дела око 3.000 стихова. Крај Беруловог дела и почетак Томасовог нису сачувани.

даље по Европи.⁵¹ Енглеска артуријанска традиција је, са друге стране, почела свој живот у хроникама, да би се потом у XIV веку појавила дела под јасним утицајем француских извора, а затим се у XV веку систематизовала у Малоријевом прозном делу.

4.1. Псеудоисторијске хронике Џефрија од Монмута, Васа и Лајамона

Хронике Џефрија од Монмута, Васа и Лајамона представљају три важна текста која обликују артуријанску књижевност и дају јој јединствен допринос у средњем веку. Џефри од Монмута поставља темеље традиције у делу *Историја британских краљева*, истичући Артурову улогу у националном и династичком контексту. Васов превод Џефријеве хронике, *Роман о Бруту*, уноси француске дворске елементе у традицију, док Лајамоново дело *Брут*, с друге стране, ставља акценат на националну историју и враћа се староенглеској књижевности у представљању ликова и догађаја у делу.

Историја британских краљева Џефрија од Монмута је псеудоисторијска хроника написана на латинском језику око 1136. године (Thorpe 1966; Спремић Кончар 2017а). Књига је подељена на дванаест целина које обухватају период од приближно две хиљаде година, од Тројанског рата до краја VII века нове ере и завршетка владавине краља Калдвалдера (Cadwallader). Џефри од Монмута био је клерик келтског порекла, вероватно рођен у велшком граду Монмуту. Сматра се да је био *magister*, предавач на колеџу Светог Џорџа, као и да је рукоположен за бискупа од Светог Асафа, али да никада није ступио на дужност јер га је у томе спречила смрт око 1155. године. Џефри каже да је *Историја британских краљева* превод са келтског једне старе књиге коју му је поклонио Волтер, архиђакон оксфордски, мада је данас уврежено мишљење критичара да је позивање на претходне ауторе био начин на који су средњовековни ствараоци градили свој кредибилитет и да поменута књига није ни постојала.⁵² *Историја британских краљева* је била једно од

⁵¹ Ширење артуријанске традиције одражава сложену интеракцију усмених предања, писаних текстова и културног прилагођавања у различитим деловима Европе. Немачки писци XII и XIII века, попут Хартмана фон Ауеа (Hartmann von Aue) и Волфрама фон Ешенбаха (Wolfram von Eschenbach), преузимају француске текстове и прилагођавају их својој културној стварности. У Италију и Шпанију артуријанске приче доспевају преко превода француских текстова. Традиција се такође шири и на север Европе, у Скандинавију, али и у источну Европу, где је важно поменути белоруску верзију приче о Тристану и Изолди из XVI века која је настала на основу изгубљене верзије на српском, код нас преведена као *Повест о Триштану и Ижоти*. Више о овом делу видети: Грицкат 1988.

⁵² Узор који су Џефрију послужили приликом писања *Историје британских краљева* су *Стари завет*, дела Тита Ливија, Вергилијева *Енеида*, дела *О пропасти и освајању Британије* Гилдаса Мудрог (Gildas, *De Excidio et Conquestu Britanniae*) и Бидова *Црквена историја народа Англа* (Bede, *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*), као и живот и освајања Александра Македонског. Грађа која му је послужила за артуријански одељак је рукопис *Harley 3859* који садржи Ненијеву *Историју Брита*, родослове велшких

најпопуларнијих дела у средњем веку, о чему сведочи близу двеста петнаест рукописа у којима је сачувана (Lurack 2007: 24). Дело је сматрано историјски веродостојним до XVI века, мада је било Џефријевих савременика који су већ тада сумњали у историчност рукописа.⁵³

Нормански песник Вас завршио је писање првог сачуваног превода Џефријеве *Историје британских краљева* 1155. године. *Роман о Бруту* је британска историја написана у приближно петнаест хиљада октосилабичких куплета на норманском дијалекту старофранцуског језика, од којих артуријански део има око четири хиљаде двостиха, односно заузима једну четвртину целокупног дела. Превод би требало разумети у средњовековном схватању те речи. Наиме, средњовековни аутори су се слободно служили туђим делима, преправљајући их, допуњавајући и бришући оне одељке за које су сматрали да су нејасни, недовољно добро објашњени или сувишни. Овакво изостављање или дописивање назива се и адаптацијом или поетском парафразом. К. С. Луис је истакао да циљ ових аутора није био да створе оригинална дела која ће приписати својој креативности, већ да је њихова сврха била у томе да пренесу суштину оригиналног текста:

Да сте питали Лајамона или Чосера „Зашто не смислите потпуно нову причу?“, мислим да би вам одговорили (у суштини): „Зар смо на то спали?“ [...] Парадокс је у томе што управо ово одрицање од оригиналности истиче оригиналност коју заправо поседују. (Lewis 1964: 211-212)

Иако га је насловио *Geste de Bretons* (*Историја Британаца*), Васово дело је познато као *Роман о Бруту*, по наслову који се помиње у рукописима. Сачувано је у око тридесет рукописа, од којих је најстарији са краја XII века и чува се у библиотеци катедрале у Дараму.⁵⁴ О Васовој биографији се не зна много, али се претпоставља да је рођен средином прве деценије XII века на острву Џерзи у Ламаншу, да се образовао у Кану (Caen) у Нормандији, где је провео већи део живота и да је умро

и саксонских краљева, трактат о двадесет осам британских краљева и *Камбријске анале* (Barron 2001a: 16). Неколико је претпоставки о пореклу приче о Артуровом зачећу. У обзир су узимане прича о Јупитеру и Алкмени, ирска прича *The Birth of Mongan*, као и друге келтске приче о чудесној деци која су зачета тако што је бог посетио краљицу у облику њеног супруга (Parry and Caldwell 1959: 83). Из велшке традиције је преузет концепт двора на којем се окупљају најзнаменитији великаши краљевства, као и идеја о називима за Артурово оружје (Parry and Caldwell 1959: 84).

⁵³ Већ четрдесетак година након Џефријеве смрти, његов савеменик Вилијам од Њубурга (William of Newburgh) је тврдио да је Џефри целокупну причу о Артуру измислио вероватно како би удовољио Британцима (Thorpe 1966: 17). Са друге стране, када се у обзир узме листа властитих имена и топонима којих је преко осамсто у Џефријевом делу, од којих је већина историјски веродостојна, није зачуђујућа чињеница да је *Историја британских краљева* дуго сматрана аутентичним историјским делом (Thorpe 1966: 18).

⁵⁴ Интересантно је да су рукописне књиге у којима је дело сачувано различите у Енглеској у односу на Француску. Наиме, у Енглеској се Васово дело чува заједно са другим историографским делима, док у Француској стоји уз друге романи. Оваква двострука рецепција, према Франсоаз ле Со (Françoise Le Saux), указује на то да је Вас у Енглеској сматран историчарем, док се у Француској његова репутација доводила у везу са другим делима фикције (Le Saux 2005: 87).

после 1174. године.⁵⁵ Имао је титулу *master* и био је клерик који чита (*clerc lisant*), што је вероватно значило да је читао текстове наглас у важним приликама на двору и да је његова дужност била попут оне коју обавља нотар (*Le Saux 2005: 2*).⁵⁶ Од краља Хенрија II добио је положај свештеника катедрале у Бајеу и сматра се да је краљ био један од његових покровитеља.

Лајамонов *Брут* је прво дело артуријанске књижевности на енглеском језику и истовремено једно од најранијих дела на средњоенглеском језику. Дело је превод Васовог *Романа о Бруту*, у којем је коришћен алитеративни стих и које је настало око 1200. године. Као код Васовог превода Џефријеве хронике, и овде превод треба схватити у средњовековном смислу те речи, као „проширену парафразу, слободну парафразу или поетску адаптацију” (Спремић Кончар 2017а: 74). Хроника је сачувана у два рукописа која се чувају у Британској библиотеци у Лондону, мада ниједан није оригиналан Лајамонов текст: MS Cotton Caligula A ix који је старији и дужи, и оштећени рукопис MS Cotton Otho C xiii, краћи и мање веран оригиналу од рукописа Caligula.⁵⁷ Попут многих других средњовековних аутора, Лајамон нам је оставио мало података о свом животу. У прологу *Брута*, Лајамон за себе каже да је син Лијефнота и свештеник који живи у Арлију, месту у Вустерширу на обали реке Северн. Иако се о његовом животу мало зна, на основу дела се види да је био образован и да је имао приступ значајним и ретким рукописима, вероватно онима који су се налазили у катедрали у Вустеру, важном црквеном центру оног доба, недалеко од Вустершира. По својим стилским одликама, *Брут* је близак староенглеској традицији, будући да садржи бројне поетске формуле, варијације и сложенице.⁵⁸

Џефри од Монмута артуријански део хронике почиње Утеровом прославом

⁵⁵ Премда се уз његово име често додаје Роберт, што сугерише да му је Вас презиме, Франсоаз ле Со напомиње да је ова одредница погрешна, с обзиром на то да презимена нису била уобичајена у оно време, а да је Вас име германског порекла, вероватно деминутив од имена Валтер (*Le Saux 2005: 1*)

⁵⁶ Поред *Романа о Бруту*, Васовим књижевним доприносима сматрају се и незавршено дело о норманској историји *Роман о Руу* (*Roman de Rou*), религиозне поеме о животима светаца и поеме политичког карактера или *sirventes*. Међутим, иако Вас у *Роману о Руу* говори о свом богатом књижевном опусу, већина његових дела није сачувана. У приступу писању дела, Вас се углавном држао следећих начела: (1) користити више од једног извора, (2) тежити томе да се центални лик представи у повољнијем светлу од оног у изворном делу, (3) дати тексту дидактички карактер, (4) пажљиво користити реторичке и стилске ефекте, (5) прилагодити структуру дела (*Le Saux 2005: 279–282*).

⁵⁷ Пишући *Брута*, Лајамон каже да се служио Бидовом *Црквеном историјом народа Англа*, књигама на латинском од Светог Албина и Светог Августина и Васовим делом за које каже да је било намењено Елеонори Аквитанској. Извори које Лајамон не помиње, а који су очигледно имали утицај на писање *Брута* су и Џефријева *Историја британских краљева*, дело *Тристан* песника Томаса Енглеског, као и енглеска, велшка и бретонска усмена традиција. Франсоаз ле Со закључује да је, по питању узора, Лајамонов дуг Џефрију приличан и да је његово дело тематски много ближе Џефријевом него Васовом делу (*Le Saux 2001: 24*).

⁵⁸ Језик којим се Лајамон служи је архаичан, са минималним упливом француских позајмљеница. Иако настоји да оживи староенглеску јуначку традицију, у Лајамоновом стиху се примећује уплив француског утицаја јер Лајамон користи риму као звучни украс, што није одлика староенглеске књижевности. Такође, алитерација је на појединим местима недоследна или непостојећа (*Loomis 1959: 105*). Премда донекле прати алитеративну форму, за Лајамоново дело се може рећи да „наговештава алитеративну обнову” која ће у другој половини XIV века изнедрити дела попут *Алитеративне смрти Артурове* и *Сер Гавејна и Зеленог витеза* (*Le Saux 2001: 22*).

Ускрса у Лондону на којој су били присутни племићи и војводе из целе Британије, укључујући и Горлоу, војводу од Корнвола, и његову љупку супругу Игерну, чијом лепотом Утер бива потпуно заслепљен. Увређен Утеровим понашањем, Горлоа са супругом напушта славље без дозволе, па Утер окупља војску и покреће рат против војводе. Горлоа скрива Игерну у тврђаву Тинтацел, али Утер уз помоћ чаробњака Мерлина преузме облик војводе и проведе ноћ са Игерном, те тако бива зачет Артур. Горлоа бива убијен, а Утер осваја Тинтацел и венча се са Игерном са којом касније добије и ћерку Ану.

Након Утерове смрти, Саксони користе прилику да нападну Британију, те бискуп Дубриције позива остале бискупе како би у Лондону крунисали петнаестогодишњег Артура. Због својих изврских врлина, Артур добија доста присталица, окупља војску и побеђује саксонског вођу у бици код Јорка. Артур наставља рат против Саксона, побеђује их код Линколна, након чега их примора да се предају, а затим их пусти да се врате у Германију уз одређене услове. Ипак, Саксони одлуче да се оглуше о Артурову заповест, врате се у Британију и наставе са убијањем становништва. Артур их коначно порази у Сомерсету, убијајући стотине ратника мачем Калибурном.⁵⁹ Уследи разрачунавање са Пиктима, Шкотима и Ирцима који су притекли у помоћ Саксонима и тада се њихово свештенство окупи како би тражило милост од Артура, те их Артур поштеди.

Артур затим обнавља краљевство и жени се Гвиневером, најлепшом женом целог острва. Он потом покори државе на северу Европе, као и Галију у којој убије Фрола, њеног намесника. Уследи велико славље у Карлеону које прекидају римски изасланици који доносе Луцијево ултиматум Артуру у којем он захтева данак од Британије. Ултиматум бива схваћен као порука витезовима да се тргну из доколице и врате ратничком животу, па Артур објављује рат Луцију. На путу ка Риму, Артур побеђује дива са брда Сен Мишел и затим се суочава са римском војском. У одлучујућој бици, Артур губи изврсне витезове, али његова војска побеђује, а Луције бива убијен. Артур шаље Луцијево тело у Рим као поруку о својој победи, али вести о издаји Мордред, његовог сестрића, прекидају Артурову намеру да се у Риму прогласи за цара. Мордред је узурпирао власт и узео Гвиневеру за жену и окупио војску против Артура. Артур се враћа и након низа битака, укључујући и коначну битку код Камлана, убија Мордред, али и сам бива смртно рањен. Артура одводе га на Авалон како би му ране биле исцељене, а круна бива предата Константину, сину војводе од Корнвола.

Васове интервенције у односу на Џефријево дело углавном се односе на начин на који су одређене епизоде и ликови представљени, односно односе се на окретање ка рафинираној дворској етици. Утер се понаша попут заљубљеног витеза када упозна Игерну, Артурове прославе и гозбе прожете су дворским духом и детаљима којих нема код Џефрија, а односу Артура и Гвиневере, као и Мордредовој неискрености и љубави према краљици посвећено је више пажње. Вас је у легенду инкорпорирао Округли сто и „британску наду“, прво као симбол равноправности

⁵⁹ Према Џефрију, Артуров мач је Калибурн. Према раним француским изворима, Екскалибур је прво био Гавејнов мач пре него што га је каснија традиција повезала са Артуром (Lacy and Ashe 1997: 37).

Артурових витезова и друго као идеју да ће се Артур једног дана вратити са Авалона како би поново владао.

По узору на староенглеску традицију, Лајамон уноси више детаља о ратовању на британском тлу, наоружавању и Артуровим охрабрујућим говорима својим ратницима. Са друге стране, поменути упливи дворског духа су обрисани, а укључени су песников морална осуда Гвиневере и Мордрета. Значајне Лајамонове новине у односу на дела Џефрија и Васа јесу увођење вила које Артуру по рођењу дарују врлине,⁶⁰ проширење приче о настанку Округлог стола, Артуров сан у којем Гвиневерea и Мордред уништавају краљевство, као и увођење лика чаробнице Арганте која ће једног дана излечити Артура на Авалону.

Епизода која је довела до Артуровог зачећа, осим што има судбоносну вредност за даљи ток приче, истовремено је важна јер приказује различите приступе аутора питању љубави. Џефри је приказао Утера као човека који је вођен жудњом према Игерни. Његова страст је представљена кроз непосредне поступке (нпр. слање хране и вина Игерни у току прославе), па има грубљу ноту и више је усредсређена на непосредно задовољење. Примарни задатак епизоде јесте да доведе до Артуровог зачећа, што је евидентно у динамици којом се прича одвија. Дијалози и дешавања се брзо смењују, све док се не дође до суштинске идеје.

Преузимајући ову епизоду од Џефрија, Вас бира да се усмери на Утерову унутрашњу борбу, чинећи га племенитијим и рањивијим. Утер је чуо толико лепих ствари о Игерни да ју је волео чак и пре него што ју је упознао. О Утеровој љубави према Игерни, Вас каже: „Волео ју је силно [...] Било да је јео или пио, говорио или ћутао, она је увек била у његовим мислима” (Wace 1912: 36).⁶¹ Он од свог пријатеља тражи савет јер не може да се избори са силином љубави која га обузима:

Љубав према Игерни потпуно ме је бацила у очај. Сасвим сам разорен и уништен. Не могу да обављам своје послове, не могу да се пробудим, нити да заспим; не могу да устанем из кревета, нити да спустим главу на јастук; такође не могу ни да једем ни да пијем, а да ми она није непрестано у мислима. Како да је придобијем, не знам. Али знам ово — мртав сам човек ако ми не дате савет који ће ме приближити мојој нади. (Wace 1912: 37)⁶²

Франсоаз ле Со наводи да је Утеровом понашању дата дворска димензија и закључује да је ова епизода „реторички и тематски веома близу дворском роману”

⁶⁰ Лајамон у легенду додаје да су виле Артуру по рођењу даровале три поклона: снагу, племенитост и дуговечност, а затим додаје и дарежљивост као изврстан поклон од вила. Овај Лајамонов додатак је без преседана у ранијој или каснијој традицији и вероватно је тевтонског порекла (Paton 1912: xv).

⁶¹ “He loved her dearly [...] Whether he ate or drank, spoke or was silent, she was ever in his thought.”

Цитати из Џефријевог и Васовог хронике навођени су по броју страна, док су цитати из Лајамоновог хронике дати по броју стихова.

⁶² “My love for Igerne hath utterly cast me down. I am altogether broken and undone. I cannot go or come about my business; I cannot wake nor sleep; I cannot rise from my bed nor lay my head on the pillow; neither can I eat or drink, except that this lady is ever in my mind. How to gain her to my wish I cannot tell. But this I know, that I am a dead man if you may not counsel me to my hope.”

(Le Saux 2005: 124). Овај пасус обилује темама које су у средишту Овидијеве љубавне реторике – страст која изазива прекомерну патњу и потреба за саветником јер је љубавник потпуно обузет мислима на вољену особу. Утер каже да је његова фасцинираност Игерном толико јака да не може да спава, једе или обавља своје дужности, што љубав ставља у средиште његовог света. Љубав је и деструктивна, вољена је ван домаћаја, те страст може довести до самоуништења. Насупрот томе, о Игерним осећањима не можемо пуно закључити на основу текста. То што она није ни подстицала ни одбијала Утерове погледе може указивати на то да је била застрашена његовим понашањем или да је била заинтересована али уздржана. У сваком случају, њена реакција или недостатак исте указују на то да она не поступа импулсивно, већ да показује учтивост и да се држи правила друштвеног опхођења. Утеров одлазак код Мерлина поприма још једну конотацију у поређењу са Џефријевом *Историјом британских краљева* – љубавнику сада треба савет и помоћ како би остварио своју највећу жељу. Утерова страст према Игерни у Васовом делу може се посматрати као рани облик онога што ће у каснијим делима артуријанске традиције постати концепт дворске љубави. Његова опседнутост дамом и идеализација њене лепоте веома су блиски концепту, али недостатак самоконтроле, себичност и доминација физичке жеље одвајају ову причу од каснијих примера дворске љубави у којима се наглашавају духовна трансформација витеза и служба дами. Утерова љубав ипак остаје у домену телесног поседовања.

Лајамон преуређује и скраћује ову епизоду, враћајући јој непосредни карактер присутан код Џефрија и са дозом ироније приказује заљубљеног Утера. Док код Васа Утерова љубав према Игерни има конотације Овидијеве љубавне реторике, Лајамонов Утер је вођен искључиво појудом. Песник пародира његове поступке и каже да: „Краљ није био тако мудар, нити толико разборит / Да би међу својим народом могао сакрити своје намере” (Lawman 1993: 9255-9256).⁶³ Без детаља дворског карактера, Лајамон директније долази до суштине епизоде и Артуровог рођења.

Кодекс учтивости и префињености на двору има своје клице код Џефрија од Монмута, а детаљније је описан код Васа. Џефри приказује Артуров двор као место великог изобиља и раскоши, на којем он дели богатство својим витезовима и поданицима. Артурова дарежљивост не само да обезбеђује лојалност његовог народа, већ је и чин изврсног краља који награђује оне који му верно служе: „јер о Артуровој дарежљивости је читав свет чуо, због чега су га сви волели” (Geoffrey of Monmouth 1966: 228).⁶⁴ Након што је завршен формативни део Артурове владавине, уследи дванаест година мира које представљају време процвата краљевства. Период благостања као што је овај, плодно је тле за разматрања о начинима опхођења међу Артуровим поданицима. Краљ је окупљао око себе најзнаменитије витезове из удаљених краљевстава, због чега је његов двор постао угледно место којем су могли да приступе само они најбољи.

⁶³ “The King wasn’t clever or quick-witted enough to be able to conceal his intentions from his courtiers.”

⁶⁴ “...for Arthur’s generosity was known throughout the whole world and this made all men love him.”

[...] развио је такав кодекс учтивости на свом двору да је инспирисао народе који су живели далеко да га опонашају. Резултат је био да чак ни човек најплеменитијег рода није добро мислио о себи док, подстакнут на ривалство, није носио оружје и облачио се на исти начин као Артурови витезови. (Geoffrey of Monmouth 1966: 222)⁶⁵

Џефри даље изграђује овај свет који постоји са друге стране рата и освајачких похода у којима учествују Артурови витезови следећим речима:

Ако бих описивао све, ову причу бих учинио предугом. Заиста, Британија је до тога времена достигла такав стандард префињености, да је по укупном богатству, раскоши украса и углађеном понашању својих људи надилазила сва друга краљевства. Сваки витез у земљи који се прославио храброшћу носио је ливреју и хералдичко знамење особите боје; а жене одевене по моди често су носиле исте те боје. Оне су са презиром одбијале да поклоне љубав било ком мушкарцу који се није трипут доказао у бици. Тако је женски род постао чедан и пун врлине, а да би задобили њихову љубав витезови су били све неустрашивији. (Geoffrey of Monmouth 1966: 229)⁶⁶

Цитирани одломак је вишеструко важан за разумевање односа који постоје у дворској љубави, а који ће се у каснијим делима кристалисати. Пасус је „много више од украса — он је клица витешког духа и витешке цивилизације коју ће Џефријеви следбеници развијати и усложњавати у наредна три и по века” (Спремић Кончар 2017а: 42). У овом тренутку, примећује Стивен Најт (Stephen Knight), видимо Артура „као владара који нам је познат, у центру свог комплексног, чврстог и раскошног двора” (Knight 1983: 61). Артуров двор је постао место на којем се формирају и са којег у свет полазе пожељне моралне вредности као и начини опхођења међу витезима и дамама. Ношење ливреје и хералдичких знакова одређене боје симболизују индивидуални идентитет и част витеза. Витези који су се прославили храброшћу носе своје боје као симбол својих дела и тако бивају препознати по њима, а не само по свом пореклу. Ова постигнућа подстиче жена на којој је да постави критеријуме за изврсно понашање. Витешка част и врлине дама међусобно су повезани, што се види у играма организованим поводом прославе Духова у којима се витезови такмиче док их даме посматрају са врха градских зидина. Њихова улога је да их бодре и подстичу да буду најбољи у двобојима. Иако се овде ради о имитацији битке, витешке игре ипак служе као доказ храбрости и вештине.

Вас уноси детаље, емоције и дворски дух у дело, речитији је у описима и даје више података о личностима и њиховој мотивацији. На првом месту треба поменути опис Артура који је код Џефрија и Лајамона приказан као архетипски краљ-ратник,

⁶⁵ "...he developed such a code of courtliness in his household that he inspired peoples living far away to imitate him. The result was that even the man of noblest birth; once he was roused to rivalry, thought nothing at all of himself unless he wore his arms and dressed in the same way as Arthur's knights."

⁶⁶ Цитат је превод Милице Спремић Кончар из студије *Енглеска средњовековна књижевност* (2017).

а код Васа поприма и димензију отменог дворанина:

Био је чврст и храбар витез, изузетно вешт вођа; био је и праведан, јер су му вештина и храброст служиле кад је то било потребно, а био је и дарежљив. Био је један од оних који су волели Љубав, али и славу, и његова чувена дела заслужују да буду запамћена. Увео је обичаје на дворовима и живео раскошно и у великом стилу. Док је живео и владао, надмашивао је све принчеве на земљи, како у учтивости и јунаштву, тако и у храбрости и дарежљивости. (Wace 1912: 43)⁶⁷

Артур је великодушан, храбар и mudar, али Вас додаје да је он један од оних који су „волели Љубав”, иако одмах додаје да је волео и славу. Овај одломак указује на то да је Артур био не само посвећен двору и идеалима витештва, већ и љубави. Ако узмемо у обзир даљи ток приче, љубав ипак није довољна да заузме централно место у делу, као што ће то бити случај са освајачким походима и славом јер је, посматрано у целини, дело ипак ближе јуначкој песми него витешком роману. Ипак, помињање његове улоге у увођењу обичаја на дворовима и раскошног начина живота чини га иницијатором традиције која ће бити присутна у каснијим делима артуријанске књижевности.

Појединости из аристократског живота су такође део Васовог превода. Он уноси опис радости којом Артура и његове људе дочекају при повратку у Британију: супружници се грле, мајке и синови се поново окупљају, а чак и пријатељи деле приче о томе шта су доживели док су били раздвојени. Војници препричавају своје битке, потешкоће и опасности са којима су се суочили. Затим су описани богатство и величанственост крунисања и прославе. Артура до престола прате бискупи, док четири краља носе златне мачеве испред њега. Дубриције обавља ову церемонију, док краљица прославља Духове са другим госпама. Прослава се наставља процесом до цркве, испуњена је музиком и певањем. Након тога, краљ и његови људи прослављају одвојено од краљице и њених дама, по обичају који вуче корене из тројанске традиције. Краљ и гости одлазе на оближње ливаде где учествују у разним играма и такмичењима – од надметања у јахању, мачевању и гађању мета, до игара са картама и коцкицама. Даме гледају са зиדיна, често подстичући витезове да се више труде за њихову наклоност. Свуда су музичари, жонглери и плесачи. Двор је место културних активности, раскошних гозби и разоноде.

Витезови који се окупљају око Округлог стола и чине Артурову дружину пружају наговештај равноправности и могуће друштвене мобилности у иначе изразито хијерархијском феудалном друштву:

⁶⁷ "He was a stout knight and a bold: a passing crafty captain, as indeed was but just, for skill and courage were his servants at need: and large of his giving. He was one of Love's lovers; a lover also of glory; and his famous deeds are right fit to be kept in remembrance. He ordained the courtesies of courts, and observed high state in a very splendid fashion. So long as he lived and reigned he stood head and shoulders above all princes of the earth both for courtesy and prowess, as for valour and liberality."

Артур је дао да се направи Округли сто, чувен међу Британцима. Округли сто је замислио тако да, када његови витезови седну да једу, њихове столице буду подједнако високе, послужење исто, и да нико не буде испред или иза свог друга. На тај начин, нико није могао да се хвали да је изнад осталих, јер су сви равноправно били окупљени око стола (Wace 1912: 55).⁶⁸

Иако је Вас концепт Округлог стола преузо из усмених предања, вероватно келтског порекла, он је први који је ово предање записао. Округли сто уклања све разлике у положају које би могле да имплицирају већу или мању важност витеза. Он је направљен у миродопском периоду који траје дванаест година и у којем су настале многе приче о Артуровим витезовима. Концепт учтивости била је фундаментални део те друштвене структуре:

Најсиромашнији сељак у својој сељачкој одећи био је учтивији и храбрији од сваког витеза с оне стране мора. [...] Без обзира на порекло и богатство витеза, он никада, за свог живота, није могао стећи наклоност племените даме док не докаже своје витештво и вредност. (Wace 1912: 69)⁶⁹

Дакле, праве врлине не произилазе из друштвеног статуса и богатства, већ су огледало унутрашњих квалитета. Други део одломка говори о томе да витез, без обзира на своје порекло и богатство, мора доказати своје витештво и вредност да би заслужио наклоност даме. На овај начин се поставља темељ за даљи развој рафинираности, будући да су због љубави витезови тежили да се својом врлином истакну у заједници.

Идеје блиске дворској љубави учавамо и у Гавејновом одговору Кадору након Луцијевог ултиматума. Када Кадор каже да доколица доводи до тога да се и најхрабрији витезови улеће и упозорава Артура да ће мир и претерана сигурност донети на крају више штете Британији него било који непријатељ, Гавејн одвраћа да мир јесте добродошао након разарања и патње које доноси рат, али и додаје одбрану љубави:

Мир је веома добродошао након рата. Трава постаје зеленија, а жетва издашнија. Веселе приче, песме и љубав дама доносе младима велику радост. Под утицајем заводљивих погледа и наклоности своје даме, младић се уздиже до витеза и стиче витешке вештине. (Wace 1912: 73)⁷⁰

⁶⁸ "Arthur made the Round Table, so reputed of the Britons. This Round Table was ordained of Arthur that when his fair fellowship sat to meat their chairs should be high alike, their service equal, and none before or after his comrade. Thus no man could boast that he was exalted above his fellow, for all alike were gathered round the board..."

⁶⁹ "The poorest peasant in his smock was a more courteous and valiant gentleman than was a belted knight beyond the sea. [...] No matter what the birth and riches of a knight might be, never, in all his days, could he gain fair lady to his friend, till he had proved his chivalry and worth."

⁷⁰ "Peace is very grateful after war. The grass grows greener, and the harvest is more plenteous. Merry tales,

Гавејнова порука је баланс између ратничких и дворских врлина. Уместо да постану лењи док траје период мира, младићи треба да се усавршавају у витештву кроз љубав и учтивост, што је подједнако важно као и храброст у ратовању. Гавејн је у овом тренутку, како примећује Франсоаз ле Со, заступник дворских вредности, а епизода је „први корак у процесу постепене маргинализације Артура“ (Le Saux 2005: 137). Остављање по страни краља у корист других витезова као што је Гавејн такође припрема сцену за развој других централних ликова, попут Ланселота или Персевала, који ће бити у средишту витешких романа.

Супротно томе, још један начин на који Лајамон искључује дворски дух из свог дела је у карактеризацији ликова. Тако Артурове особине донекле прате Васов опис јер је Артур храбар и праведан, али Лајамон изоставља Васов стих о љубави и ставља акценат на Артурову дарежљивост будући да су сви на његовом двору, чак и кувари и собари, живели у изобиљу. Лајамон у ову сцену укључује особине оних који су на nižем положају и, за разлику од Васа који каже да је сваки Артуров поданик био учтивији од најбољих витезова других краљевстава, Лајамон истиче да је сваки кувар и штитоноша на Артуровом двору био изврстан и доказан као борац. Лајамон бира да прикаже Артурове витезове само као изврсне ратнике, те искључује и Гавејнов говор који је Вас увео. Овај избор истиче грубљи и директнији приступ витешком животу, ближи англосаксонској традицији, и одступа од Васове визије дворске културе тиме што наглашава ратничке и практичне аспекте Артуровог двора уместо учтивост и идеале љубави.

Прељубничкој вези Гвиневере и Мордред аутори хроника су такође приступили на другачије начине. Џефри, аутор који уводи њихову прељубу у легенду, говори о издаји тек када се Артур припрема да крене у Рим, и то у неколико директних реченица:

Када је лето дошло, он се спремио да крене ка Риму и већ је почео да пролази кроз планине када су му донели вест да је његов сестрић Мордред, коме је оставио Британију на чување, ставио круну на главу. Штавише, овај издајник и тиранин живео је у прељуби и ванбрачно са краљицом Гвиневером, која је прекршила завете свог претходног брака. (Geoffrey of Monmouth 1966: 257)⁷¹

Ово је највећа прекретница у делу, у којој су издаја и морално посрнуће утолико већи јер су вредности на којима је краљевство почивало и по којима је било познато сада срушене. Ово није само политичка побуна, већ и симболично одбацивање поретка и легитимитета који представља Артурова владавина.

and songs, and ladies' love are delectable to youth. By reason of the bright eyes and the worship of his friend, the bachelor becomes knight and learns chivalry."

⁷¹ "When summer came, he made ready to set out for Rome, and was already beginning to make his way through the mountains when the news was brought to him that his nephew Mordred, in whose care he had left Britain, had placed the crown upon his own head. What is more, this treacherous tyrant was living adulterously and out of wedlock with Queen Guinevere, who had broken the vows of her earlier marriage."

Помињање Мордредовог прељубничког односа са краљицом Гвиневером додаје још један озбиљан аспект издаји. Међутим, Џефри намерно бира да о прељуби мало каже:

Што се овог питања тиче, најплеменитији војвода, Џефри од Монмута преферира да не каже ништа. Он ће, међутим, у свом скромном стилу и без много речи, описати битку коју је наш најславнији краљ водио против свог сестрића након што се вратио у Британију после победе (Geoffrey of Monmouth 1966: 257).⁷²

Неколико је начина на које се ова Џефријева одлука може сагледати. Једно тумачење је да се Џефри усредсређује на политичке и војне аспекте приче, а не на лични живот краља. На овај начин је задржана слика Артура као великог краљаратника. Насупрот томе, одлука да не говори о прељуби могла је да проистекне из идеје да је то био срамотан чин, недостојан детаљнијег објашњења у тексту који је требало да велича владавину и освајања краља Артура. Такође, уколико узмемо у обзир причу о Артуровом зачећу, приметимо да се Артур рађа као законито дете, да је Горлоа убијен и да су Утер и Игерна након његове смрти почели да живе у срећном браку, чиме је прељуба избегнута.

Архетип неверне краљице представља фигуру која има способност да уруши или редефинише друштвени поредак, а у овом случају ће утицати на судбину читавог краљевства. Оно што нам Џефри од Монмута говори је да је Гвиневера племенитог порекла и најлепша жена на острву. То што је Џефри оставио само податке о њеном пореклу и лепоти одаје утисак да је брак између ње и Артура, као и други оног времена, склопљен из интереса. То потврђује и чињеница да се о љубави и њиховом браку не говори: „Артуровој женидби са Гвиневером посвећене су свега три реченице, а њиховом супружничком односу ниједна” (Спремић Кончар 2017а: 45). Такође, жене и мушкарци су одвојени и на прослави; Гвиневера и остале госпе су у једној палати, док је краљ са својим вазалима у другој. Одвајање краља и краљице имплицира да њих двоје нису једнаки и да треба да буду одвојени, што је могао бити Џефријев начин да умањи Гвиневерину важност на двору. Како би читаоцу било јасно да треба да заузме Артурову страну када дође до рата због Гвиневерине издаје, Артур не сме бити преблизу Гвиневере, а она не сме бити приказана као превише моћна фигура (Wulf 2013: 250). Након Артурових победа над Мордредовом војском, Гвиневера у очајању бежи у Јорк, где се замонаши. Џефри од Монмута више ништа не говори о краљици, остављајући њену даљу судбину потоњим ауторима.

Вас нам даје више детаља о Артуровом и Гвиневерином односу, као и о Гвиневериним дворским манирима:

⁷² "About this particular matter, most noble Duke, Geoffrey of Monmouth prefers to say nothing. He will, however, in his own poor style and without wasting words, describe the battle which our most famous King fought against his nephew, once he had returned to Britain after his victory..."

Ова девојка била је веома лепог лица и учтива, изузетно благог понашања, из племените римске породице. [...] Девојка је била чудесно отмена и у изгледу и у одевању; достојанствена попут краљице; веома љупка и вешта у разговору. Артур ју је искрено волео јер је његова љубав према њој била велика, али нису имали деце, нити су могли да добију наследника. (Wace 1912: 53-54)⁷³

Писање о Артуровој љубави према Гвиневери на овакав начин јесте новина која, испоставиће се, није довољна да спречи каснију Гвиневерину издају. Помињање изостанка наследника ствара важну празнину која се може схватити као увод у осећај неизвесности у погледу опстанка њиховог брака, а затим и краљевства. Вас је речитији и по питању Мордредових мотива. Када Артур одлучи да повери краљевство свом сестрићу, Вас говори да, иако племенитог порекла, Мордред ипак није био искрен и додаје неколико речи о његовој љубави према Гвиневери: „Мордред је ту љубав држао у тајности, јер је било лако сакрити је — ко би се усудио да помисли да он воли жену свог ујака?” (Wace 1912: 79).⁷⁴ Он даље додаје да ова љубав није служила на част краљици, што говори о томе да љубав међу њима није била узвишена или чиста, а због Мордредовог непоштења не би могла да буде прототип дворске љубави. Помињање љубави већ у овом тренутку, насупрот Џефрију који је о Мордредовој и Гвиневериној издаји врло сажето рекао тек када је Мордред узурпирао престо, слаби политичку компоненту издаје и пребацује тежиште на тајну љубав према краљици као главни мотив (Le Saux and Damian-Grint 2006: 100).

Вас у Гвиневерин лик уводи елементе кајања и саморефлексије, чиме се даје кратка, али значајна, слика о њеном унутрашњем свету. Вас описује осећај срамоте и страх од осуде који муче краљицу, што је психолошки продубљено у поређењу са Џефријевом хроником:

Краљица је боравила у Јорку, у сумњи и тузи. Подсетила се свог греха и сетила се да је због Мордредовог њено име постало предмет ругла. Осрамотила је свог мужа и дала љубав његовом сестрићу. Поред тога, противзаконито се удала за Мордредовог, јер је већ била жена другог, па ће морати да поднесе срамоту и на земљи и у паклу (Wace 1912: 112).⁷⁵

Пасус носи јасну дидактичку поруку о последицама греха и издаје, али и

⁷³ "This damsel was passing fair of face and courteous, very gracious of manner, and come of a noble Roman house. [...] Marvellously dainty was the maiden in person and vesture; right queenly of bearing; passing sweet and ready of tongue. Arthur cherished her dearly, for his love was wonderfully set upon the damsel, yet never had they a child together, nor betwixt them might get an heir."

⁷⁴ "Mordred had kept this love close, for easy enough it was to hide, since who would be so bold as to deem that he loved his uncle's dame?"

⁷⁵ "The queen was lodged at York, in doubt and sadness. She called to mind her sin, and remembered that for Mordred her name was a hissing. Her lord she had shamed, and set her love on her husband's sister's son. Moreover, she had wedded Mordred in defiance of right, since she was wife already, and so must suffer reproach in earth and hell."

усложњава краљичин лик. Ово чини Васову верзију Гвиневерине приче ближом витешком роману и дворској књижевности, а самим тим привлачнијом за публику која је почела да тражи дубљи увид у људску природу и осећања.

Епизода о Мордредовој и Гвиневериной издаји у Лајамоновом делу има другачије тежиште у односу на Џефрија и Васа. Артур мисли да гласник доноси лепе вести из Британије и проводи сате причајући са њим. Гласнику се није допадала истина коју је морао да саопшти Артуру али, када му је Артур испричао сан који је уснио, гласник је одлучио да му каже истину о Мордреду и Гвиневери. У сну је са крова дворане из које влада Артур видео све земље које му припадају, али и Мордред и Гвиневеру који ту дворану руше, због чега он пада са престола и сломи десну руку. Иако је повређен, Артур убије Мордред, а Гвиневеру исече на комаде и спусти је у мрачну јаму. Након тога је видео своје људе који су се разбежали, као и златну лавицу која га носи до мора и тамо нестаје. Сан је јасна алегорија издаје Гвиневере и Мордред који су својом везом довели до пропасти краљевства. Када говори о Гвиневери, Артур каже да је она жена коју највише воли, а затим је због издаје казни на врло суров начин, што се може довести у везу са фрагментацијом Артуровог краљевства. Још једна женска фигура у сну је лавица која би могла да оличава архетип женског принципа који је истовремено разоран и животодаран. Она односи Артура у воду, што може бити Авалон, место Артуровог исцељења. Лајамонов додатак овој епизоди је Артурово одбијање да поверује у издају. Он тврди да Мордред не би издао његово поверење ни за шта, а за краљицу каже да не би била неверна „ни због једног човека на свету” (Lawman 1993: 14040).⁷⁶ Ипак, када спозна истинитост гласникових речи, припреми се да са војском крене ка Британији и заклиње се да ће убити Мордред и спалити Гвиневеру.

Лајамонов опис Гвиневере ближи је Џефријевом него Васовом. Он каже да је Гвиневера била римског порекла, да „ни у једној земљи није било девојке тако учтиве / У говору и понашању, нити са тако углађеним манирима” (Lawman 1993: 11196-11197).⁷⁷ Поред тога, Лајамон каже да ју је Артур много волео и да је због ње провео целу зиму у Корнволу, али Васовог детаља о изостанку наследника нема. Чувши вести о развоју сукоба, Гвиневера побегне у Карлеон, у којем се замонаши. О њој Лајамон не говори превише, нити пружа увид у њена осећања:

Нико није знао за краљицу, о томе куда је тада отишла,

А ни много година касније није се поуздано знало

Како ју је затекла смрт нити куда је отишла,

Ништа више него да је нестала у мору. (Lawman 1993: 14213-14216)⁷⁸

Помињући Мордред, Лајамон каже да је он био добар витез али да је био

⁷⁶ "...for any man in the world..."

⁷⁷ "Not in any country was there any girl so courtly
In her speech and her behaviour, nor of such gracious manners."

⁷⁸ Цитат је превод Милице Спремић Кончар из студије *Енглеска средњовековна књижевност* (2017).

нечастан. Репутација његовог брата Гавејна је била разлог због којег су га људи поштовали. Осуђујућим тоном Лајамон каже да је Мордред „најзлобнији од свих људи”,⁷⁹ а везу са Гвиневером окарактерише као почињено зло (Lawman 1993: 13926). Веза са краљицом је била строго чувана тајна и нико не би могао ни да помисли да је до издаје дошло. Њих двоје су донели велику несрећу краљевству и због тог греха, нису заслужили да се ико помоли за њихове душе. Овиме песник изриче моралну осуду њихових поступака због којих нема наде да ће њихове душе бити спасене.

Премда сва три аутора имају другачији приступ одређеним епизодама, ипак је евидентно да су, како хроника и налаже, усредсређени на историјску и политичку важност дела које пишу. Џефријева *Историја* је вишеструко важно дело, док је поглавље о Артуру његов врхунац и део којем Џефри поклања највећу пажњу. Торп Џефријево дело сматра „романтизованом историјом” (romanticized history), чију ће вредност писци романа препознати и коју ће узети као своју полазну тачку (Thorpe 1966: 28). Дакле, иако користи историјски оквир, Џефри дело украшава продуктима своје маште и елементима фантастике, те нема сумње да је својим поступком утабао пут ауторима хроника и витешких романа који су стварали након њега, као и ауторима који су стварали на народним језицима. Иако је дворска љубав постала израженија у каснијим артуријанским романима, у Џефријевом делу се наслућују нека својства овог концепта, нарочито кроз истицање племенитог понашања витезова и улоге жена. У Џефријевом делу, врлине попут храбрости, части и учтивости повезане су са начином на који витезови стичу наклоност дама, што јесу својства дворске љубави која ће аутори након њега прецизније илустровати. Џефријеви описи високих стандарда дама приликом одабира витезова којима ће даровати љубав представљају рану форму онога што касније постаје централно у традицији дворске љубави. Жена је арбитар витешке врлине - она охрабрује витеза да стреми вишим витешким стандардима, што се види у одељку где даме дају своју наклоност само онима који су се више пута доказали у бици. Ово се поклапа са темама дворске љубави, где се племенита љубав заслужује кроз службу, част и жртву. Према томе, као што је Џефри потоњим ауторима дао клице за разграђивање легенде, тако је могао и да укаже на правац у којем је дворска љубав могла даље да се инкорпорира у артуријанску легенду.

Васова хроника *Роман о Бруту* је намењена публици чије се интересовање полако окретало ка витешком наративу, те наговештава романи у стиху који ће за своју тему узети приче о артуријанским херојима (Paton 1912: viii). Према Лајамону, Вас је дело написао по налогу Хенрија II као поклон за Елеонору Аквитанску и, мада нам то Вас не говори, претпоставка да је дело настало за младог монарха и његову супругу доводи се у везу са софистицираним духом њиховог двора и могло би да објасни Васове интервенције у односу на Џефријево дело (Le Saux 2005: 83). Увођење елемената дворског духа и љубави у артуријанску легенду су значајни Васови доприноси који су је оплеменили и учинили пријемчивијом за различите врсте публике. Будући да је прво дело које је написано на народном језику, *Роман о Бруту* је и на тај начин значајно допринео популаризацији легенде међу онима који се нису служили латинским језиком. Све поменуте интервенције песника учиниле су артуријанску традицију ближем углађеном витешком духу и самим тим

⁷⁹ "...most wicked of all men..."

пријемчивијом ауторима који су касније стварали понесени рафинираним духом који се јавио у Француској. Он је весник витешког романа, његово дело представља преломни тренутак у књижевности, када се историјска хроника претапа у прототип витешког романа, отварајући пут за развој жанра који ће у XII и XIII веку доживети процват код писаца попут Кретјена де Троа.

Лајамон брише детаље дворског карактера које је унео Вас и окреће се ратничким аспектима и староенглеској традицији. У овој традицији, дворска љубав није присутна, што се може пратити у Лајамоновом делу кроз његову одлуку да Васове и Џефријеве клице које ће каснији витешки романи искористити приликом увођења дворске љубави, потпуно обрише. Лајамонов Артур је ратник, његов свет је суров и осветнички. Лајамон у дело додаје дијалоге, охрабрујућа обраћања Артура својим људима којима их бодри да наставе да се боре, као и натприродне елементе, вероватно старогерманског порекла (Putter 2009: 43). У Лајамовој хроници је опис Артурове владавине до освајања Француске за 1001 стих дужи од Васовог, што указује на то да Лајамона више занима национална историја и догађаји на британском тлу (Le Saux 2001: 24). Као сентимент који је дошао из Француске, дворска љубав природно није била у жижи интересовања песника окренутог староенглеској традицији. Са друге стране, Лајамон је задужио енглеску књижевност тиме што је наставио традицију англосаксонске поезије у време када је нормански утицај доминирао и тиме што је истовремено први који је артуријанску легенду обрадио на језику локалног становништва.

Све три артуријанске хронике, Џефријева, Васова и Лајамонина су допринеле ширењу и популарности артуријанске легенде, утицале на касније ауторе и показале да је артуријанска легенда плодно тле за стваралачке варијације које ће наставити да се усложњавају у овој вишевековној традицији.

4.2. Кретјен де Троа

Кретјен де Троа је „први француски национални писац” (Krsmanović 2016: 104). Све што нам је доступно о његовом животу јесте оно што је одлучио да остави у својим делима. Тако у уводу његовог првог артуријанског романа *Ерек и Енида*, сазнајемо његово пуно име - Chrestiens de Troies. Није познато да ли је Кретјен заиста рођен у граду Троа или је тамо провео своје стваралачке дане. О његовом положају у друштву такође нема података; неке од претпоставки јесу да је Кретјен био црквено лице, свештеник, трувер или чак жонглер, док је његово име појединим критичарима сугерисало да је био Јеврејин преобращен у хришћанство. Период у којем је стварао био је период преплитања многих литерарних, верских и културних дешавања. Он ствара крећући се стазом коју су пре њега утабали трубадури, а инспирацију црпи из класичног, хришћанског, келтског и дворског наслеђа (Topsfield 1981: 18).

Кретјен је преводио и адаптирао Овидијева дела, написао је роман о краљу

Марку и Изолди Плавој, као и две шансоне у труверском стилу. Од поменутих дела, само су *Филомела* (*Philomela*) и шансоне сачуване. Романе у стиху који припадају артуријанској традицији написао је у другој половини XII века. Та дела су *Ерек и Енида* (*Erec et Enide*), *Клижес или Лажно умрла* (*Cligès ou la Fausse Morte*), *Ивен или Вумез са лавом* (*Yvain ou le Chevalier au Lion*), *Ланселот или Вумез на таљигама* (*Lancelot, le Chevalier de la charrette*) и *Парсифал или Легенда о Светом Гралу* (*Perceval ou le Conte du Graal*). Последња два дела су остала недовршена. Своје романе у стиху Кретјен је писао на старофранцуском језику, у осмерцима груписаним у куплете, за аристократску публику; Марија Шампањска је наручилац *Ланселота*, а гроф Филип од Фландрије *Парсифала*. Покровитељство овако утицајних личности Кретјеновог доба даје нам основа да претпоставимо да је Кретјен био изузетно цењен аутор свог времена (Krueger 2009: 161).

У прологу *Ланселота*, Кретјен каже да му је Марија Шампањска дала *matiere et sens*, грађу и смисао за писање овог романа. Термин *matiere* Кретјен користи како би се позвао на изворе у писању својих дела. Сматра се да су највећи утицај на њега имали трубадури, Вас и Џефри од Монмута али и усмени извори келтског порекла. Разумевање смисла (*sen*) омогућава даље истраживање тема витештва, љубави и идентитета. Лутајући витезови осликавају овај смисао кроз разне пустоловине у које се упуштају и ова искушења им даље помажу да духовно и морално напредују. Штавише, *conte d'aventure* је предмет свих Кретјенових артуријанских романа. Витез је спреман да пође у авантуру јер је дошло до кршења неке одредбе витешког кодекса. Кроз задату пустоловину он спознаје себе кроз спознају другог и љубави. Споју грађе и смисла који му је дат Кретјен додаје своју вештину писања и мисао које их уједињују у једну кохерентну целину. Још један важан појам за разумевање његових романа јесте појам лепе композиције или *bele conjointure* о којем је писао у роману *Ерек и Енида*. Термин се пре свега односи на начин на који се грађа и смисао повезују у једну нову целину. Његова композиција даје поменутој грађи простора да заблиста и разграна се у различитим правцима. Фрапије (Frappier 1959: 157) закључује да је Кретјенова оригиналност заправо повезивање новог духа који се јавио у Француској са већ доступним усменим и писаним материјалима, чудесним келтским причама. Његова техника преплитања или *entrelacement* подразумевала је истовремено постојање симултаних токова приче, што ће аутори нарочито користити у делима која ће уследити после Кретјенових.

У Кретјеновим романима, Артур није у првом плану, већ су то његови витезови. Он је често приказан као неодлучан владар који не напушта свој двор без преке потребе. Његова секундарна улога тумачи се као начин на који други витезови долазе до изражаја. Главни задатак Кретјенових витезова луталица јесте да служе Бога, краља, даму и све којима је помоћ потребна, као и да буду праведни и честити (Lacy and Ashe 1997: 69). Према Зорани Крсмановић (Krsmanović 2016: 107), једна од кључних карактеристика Кретјенових романа јесте „њихова неодређеност, недореченост и алузивност, способност да буду протумачени на много различитих начина, у зависности од перспективе посматрања“. Према томе, критичка литература о Кретјеновим делима врло је обимна и подразумева различите теме. Доста је пажње посвећено односу његових дела према друштвеним приликама у XII веку. Даглас Кели скреће пажњу на начин на који су феудални односи приказани у

романима. Конвенционални однос вазала према господару не постоји, што се јасно види у епизодама попут оних у којима Ивен оде са двора и остави извор и Лаудинино краљевство без заштитника, или епизоде у којој Ерек остане на Артуровом двору након крунисања уместо да се врати у своје краљевство и тамо влада (Kelly 2006: 164-165). Жорж Дуби (Duby 1994: 20) истиче сложеност односа према браку у XII веку, што је евидентно и у Кретјеновим романима у којима је браку приписана позитивна вредност. Но, брак проузрокује и потешкоће за јунаке романа, нарочито када је у сукобу са другим вредностима. Витештво је највиши могући позив, а витешке врлине су стављене у први план приликом карактеризације ликова. Кретјенови витези се често повезују са витезима без земље (landless knights), онима којима служење господару може донети земљишни посед и супругу (Kelly 2006: 168).

Ерек и Енида је роман који говори о љубави у браку. Након што се Ерек и Енида венчају, Ерек се толико посвећује брачном животу и Ениди да занемарује витешке дужности, што изазива подсмех свих у краљевству. Решен да поврати част, креће у пустоловине у које поведе и своју супругу Ениду. Ерек Ениди у току пустоловине наређује да мора да ћути, али она га више пута упозорава на претње, чиме се оглушава на његову заповест. Ерек превазилази све препреке и постепено схвата снагу Енидине љубави. На крају, враћају се на Артуров двор, где се њихова љубав и Ереково витештво славе као пример савршеног брака и јунаштва.

Клижес или Лажно умрла роман је који се ослања на мит о Тристану и Изолди. Он приповеда о младом витезу Клижесу, сину познатог витеза Александра. Започиње љубављу његових родитеља, Александра и Соредамор који се упознају док плове ка Артуровом краљевству. Како су обоје превише срамежљиви, краљица Гвиневера која је приметила њихову међусобну наклоност, наводи их да признају једно другом своја осећања. Након тога они добијају сина Клижеса. Клижес се заљуби у прелепу Фелису, која је удата за његовог стрица Алиса. Напитак се у причи користи у два наврата - прве брачне ноћи када Фелиса зачара Алиса како би остала девица и када лажира своју смрт како би могла да побегне са Клижесом у кулу у којој их нико неће наћи. Када њихов план пропадне, Клижес одлази на Артуров двор како би нашао подршку за напад на Алиса, али Алис у међувремену умре. Клижес и Фелиса се на крају венчају и Клижес постане цар. Осим што је Кретјен у *Клижесу* спојио Артуров двор и грчки двор, он је направио свој осврт на причу о Тристану и Изолди, и притом комично приказао брак и дворску љубав.

Ивен или Витез са лавом је прича која почиње неуспелом авантуром на коју се отиснуо Ивенов рођак Калогренан. Када је чуо његову причу, Ивен одлучи да крене у потрагу за чудесним извором и докаже своју вредност осталим витезовима. Он постане нови чувар извора и жени се Лаудином, удовицом витеза којег је победио у двобоју. Гавејн му затим предлаже пустоловину, а Ивен обећа Лаудини да ће се из пустоловине вратити за годину дана. Он ипак прекорачи задати рок, због чега му Лаудина ускрати љубав. Ивен затим губи разум, напусти цивилизацију и оде да живи у шуми. Када га излечи Морганина чаробна маст, Ивен постепено почне да враћа свој углед. Помаже лаву да се избори са змајем, након чега лав постане његов сапутник и чувар. Уследи низ задатака у којима Ивен несебично помаже другима представљајући се као Витез са лавом. Његово искупљење је на крају заокружено

када га Лаудина поново прихвата за мужа. Упливи дворске љубави могу се пратити у овом делу. Лаудина је испрва окрутна према Ивену, док је он пред њом понизан и клечи у маниру феудалних вазала. Такође, његова учтивост приказује се и расте из епизоде у епизоду.

У *Ланселоту или Витезу на таљигама*, чувени витез Ланселот креће у опасну потрагу да спаси краљицу Гвиневеру која је отета. Његова непоколебљива посвећеност њој покреће га да се суочи с противницима и поднесе понижење оличено у пењању на колица срама, што се сматра губитком части за витеза. Ова прича сложено повезује теме витештва, љубави и издаје, док Ланселотова страствена афера са Гвиневером на крају поставља темељ за трагедију која ће уследити у артуријанској легенди.

Парсифал или Витез са Гралом уводи Парсифала, наивног младића одгајаног у шуми. Његово путовање у свет витештва води га до Камелота, где постаје витез. Парсифалова потрага за Светим Гралом обележена је низом сусрета који га уче о витештву, духовности и природи његовог идентитета. Наратив кулминира темама просветљења и личног раста, док Парсифал учи да избалансира своје амбиције с моралним одговорностима које носи витештво. Сматра се да би Парсифал дошао до Светог Грала да је Кретјен стигао да заврши ово дело.

Значај Кретјена де Троа за развој средњовековног романа и артуријанску књижевност је вишеструк. Термин „роман“ се првобитно односио на романски језик, насупрот латинском, затим на текст који је написан на романском језику и коначно на посебан жанр из Француске у XII веку. Кретјен је први аутор који је термину дао „општи смисао, чиме је конструисао нови жанр - артуријански роман са својим карактеристичним темама и мотивима“ (Kelly 2006: 135). Савременици Кретјена де Троа, као и романописци који су стварали крајем XII и у XIII веку препознали су његове језичке и стилске вештине, те се може рећи да у овом периоду нема аутора који му у неку руку није дуговао (Frappier 1959: 190). Велики Кретјенови доприноси који ће направити заокрет у начину како се о артуријанској традицији писало јесу укључивање љубави између Ланселота и Гвиневере у легенду, фокус на индивидуалним причама витеза у њиховим пустоловинама, као и увођење мотива Светог Грала.⁸⁰

4.2.1. *Ерек и Енида*

Ерек и Енида је први артуријански роман. Садржи близу седам хиљада стихова, што је стандард за све Кретјенове романе осим *Парсифала*. Уводни стихови

⁸⁰ Кретјен уводи Свети Грал у роману *Парсифал или Легенда о Светом Гралу* али га не описује као пехар са Тајне вечере, већ је он вероватно посуда или тањир, али је и „ствар толико света“ (Кретјен де Троа 2009: 167). Робер де Борон је заправо Грал довео у везу са Тајном вечером и приказао га као пехар у који је скупљена Христова крв.

постављају у први план Кретјенову вештину приповедања. Како романописац каже, кроз веома лепу композицију (*moult bele conjointure*), његова прича ће превазићи све друге и остати запамћена по својој дидактичној природи. Кретјен у роману позива своју публику да промисле о даљем наративном току и сами закључе који смисао ће прича добити. Топсфилд (L. T. Topsfield) је издвојио линеарну, латералну и алузивну методу које ближе одређују Кретјенов смисао или *sen* његових романа (Topsfield 1981: 23). Линеарна метода открива значење текста кроз аналогije и супротности, због чега се одређене речи, реченице и догађаји понављају. Латерална метода појашњава догађаје кроз монологе и дијалоге протагониста, док алузивна метода користи „симболику и алегорију како би поставила наратив у контекст универзалне истине коју Кретјен жели да пренесе” (Topsfield 1981: 24).

Роман почиње на Ускрс на двору краља Артура у Кардигану са којег витезови полазе у древни обичај лова на белог јелена. Обичај је такав да је онај који улови јелена у обавези да пољуби најлепшу даму на двору. Док трају припреме за лов, краљица Гвиневера одјаше са својом господом у шуму, а Ерек затражи да буде њихова пратња, иако је ненаоружан. У једном тренутку наиђу на једног витеза и једну даму са којима је патуљак. Патуљак нападне Гвиневерину госпу, а затим и Ерека, због чега Ерек крене за витезом. У међувремену, Артур улови белог јелена, али због потенцијалних сукоба међу витезовима, обичај пољупца најлепше даме се одлаже. Пратећи витеза и патуљка, Ерек стиже до замка где га дочекује старији вазал са супругом и ћерком Енидом. Затим сазнаје за турнир за освајање копца на којем витез са патуљком увек побеђује. Ерек тражи оклоп од старог вазала и изражава намеру да се бори Ениди у част, планирајући да је узме за жену након турнира. Ујутру се Ерек сукоби са витезом и након дуге борбе успе да га победи и освоји копца, а затим шаље пораженог да се извини краљици Гвиневери, што овај и чини. Ерек и Енида одлазе на двор краља Артура, где их срдечно дочекују. Гвиневера дарује Ениди скупочену хаљину и она бива проглашена најлепшом дамом због чега добије пољубац од Артура. Овиме се завршава први део приче.

Уследи венчање, па раскошно славље које траје две недеље и на којем су присутни сви знаменити људи краљевства. Месец дана након Духова одржи се турнир на којем Ерек покаже своју витешку вештину победивши све остале витезове. Након турнира Ерек тражи Артурово допуштење да се врати у своју земљу и да поведе своју супругу са собом. Артуру није мило што један тако ваљан витез одлази, али му ипак допусти да оде. У краљевству Ерековог оца Енидина лепота и манири изазивају велико дивљење. У заједничком животу са својом *amie* Енидом, Ерек заборави на турнире и витештво, што доведе до тога да се међу његовим људима појави неодобравање. Енида је чула шта се говори о Ереку, али му испрва није ништа рекла из страха од његове нарави. Међутим, како више није могла да издржи, једног јутра му је рекла да га људи исмевају и називају кукавицом и да њу окривљују за губитак Ерекове репутације. Он затим нареди да се оседлају два коња за њега и Ениду и њој каже да обуче најлепшу хаљину коју има. Када се отисну у авантуру заједно, Ерек нареди Ениди да не проговара док јој он то не одобри. Док јашу кроз шуму, Енида уочи три разбојника који им се приближавају како би напали Ерека. Она не издржи и ипак га упозори, због чега је Ерек прекори. Он победи разбојнике и њих двоје наставе даље у тишини. Наиђу на једну ливаду у којој пет разбојника

чекају своју прилику да некога опљачкају. Ерек види опасност, али то намерно не покаже. Енида не зна како да поступи јер се плаши за свој и Ереков живот. Након што размисли, ипак проговори како би га упозорила. Ерек се расрди јер се опет оглушила о његову заповест. Каже јој да јој није захвалан на упозорењу јер се тако види да је њено мишљење о њему лоше. Ерек затим победи петорицу разбојника и као код прва три, узме њихове коње. Енида и он настављају пут не проговарајући ни реч. Када дођу до првог града како би преноћили, гроф Гелуа чује за Енидину лепоту због чега јој се удвара и жели да се сукоби са Ереком. Она му предложи да ујутру дође са својим витезима и нападне Ерека како би имала времена да упозори свог мужа на опасност. Када чује за грофов план, Ерек се спреми и њих двоје побегну грофовим људима. Гроф схвати да је преварен, те пошаље сто својих људи да пронађу и убију Ерека. Енида их опет види како се приближавају и упозори Ерека на опасност. Он угледа грофа који јаше испред свих и сукоби се са њим. Након пораза, гроф схвати Ерекову вредност и нареди својим витезовима да се врате у град. Када им опет прети опасност, Енида не може да издржи и проговара, али Ерек зна да она ставља љубав испред свега и не срди се као раније. Када опет победи противника, рањен одлази у шуму у којој су Артур, Гвиневера и њихови људи дошли ради игара и лова. Кеј наиђе на њега и будући да га не препознаје испод оклопа, каже краљу да је недалеко један знаменит витез којег не познаје. Краљ затим шаље Гавејна да га доведе, али Ерек му каже да не може да му удовољи јер је пут и даље пред њим. Ерек му открије свој идентитет, након чега се он и Гавејн срдечно поздраве и тада дође Артур са Гвиневером. Обоје су радосни што их виде али се ражалосте када угледају Ерекове ране. Помоћу чаробне масти Артурове сестре Моргане, Ереку ране почну да зацељују након чега он одбија даљу пратњу и одлази са Енидом. У шуми наиђу на једну девојку чијег су драгог заробила два дива. Ерек их пронађе, сукоби се са дивовима и победи их, чиме стекне наклоност заробљеног витеза. Међутим, Ерек је тешко рањен и губи свест, због чега Енида мисли да је мртав. Док она жали за својим мужем и тражи начин како да оконча свој живот, један гроф наиђе на њих и пожели да је узме за жену, због чега нареди својим људима да понесу Ереково тело до његовог утврђења како би га сахранили. Гроф присили Ениду на брак и у току славља Ерек долази свести, те убије грофа. Њих двоје затим угости Гивре, један од витезова којег је Ерек победио, након чега се Ерек потпуно опорави и помири са Енидом.

Уследи најзахтевнији и последњи Ереков задатак. Витез Гивре и Ерек стигну до импресивног и добро утврђеног дворца Брандигант, окруженог дубоком, брзом реком. Гивре упозори Ерека на мрачну репутацију дворца, познатог по опасном задатку названом „Радост двора“, који ниједан витез није преживео више од седам година. И поред упозорења и злослутних коментара становника о опасностима које га чекају, Ерек инсистира на томе да остане у дворцу ради авантуре. По доласку, топло их дочека господар области, који их лепо угости раскошном вечером и преноћиштем. Он такође Ерека упозорава да је задатак у вођњаку смртоносан и посаветује га да одустане уколико не жели смрт. Вођњак је зачаран, у њему су лобање витеза који су ту дошли пре њека, као и један рог. Ерек ипак настави и прво угледа једну лепу госпу, а затим и црвеног витеза који га изазива на двобој. Након жестоке борбе, Ерек порази витеза који му затим исприча своју причу. Он је био заробљен у вођњаку због обећања које је дао својој госпи. Обећао је да неће

напустити то место све док не буде поражен од витеза у борби. Ерек победи Црвеног витеза и тако донесе радост свима на двору. Након победе, Ерек се врати на Артуров двор где исприча своје пустоловине. Краљ га замоли да остане неко време на двору, што Ерек прихвати. Када Ереков отац, краљ Лак умре, Ерека и Ениду крунишу, након чега уследи велико славље.

Кругерова (Krueger 2009: 163) је први део романа окарактерисала као Ерекову иницијацију у витештво, а други део као опис брачне кризе. Иако се Ерекове витешке врлине, пре свега храброст, вештина и племенитост, истичу на почетку романа, он ипак није кренуо у лов на белог јелена као остали витезови, већ је пошао за Гвиневером и њеном господом. Лов на белог јелена је традиција која је веома битна Артуру и која осликава сложену друштвену, политичку и културолшку динамику двора. Већ је у овом тренутку јасно да Ерек није спреман за улогу коју доноси древни обичај - он нема госпу због које би се надметао са другим витезима. Немогућност да заштити краљицу јер је кренуо без оклопа и оружја је први тест у којем ће Ерек оманути. Његови поступци на самом почетку стоје у контрасту са описом његових врлина. Веома цењен витез Округлог стола је дозволио да краљица Гвиневера, њена госпа, а потом и он сам, буду понижени. Наравно, он одмах увиди своју грешку и похрли за витезом у град како би вратио витешку част и достојанство увређеној краљици и себи. Међутим, у граду наилази и на Ениду и, задивљен њеном лепотом, одлучи да се бори за њу, сиромашну девојку која ипак има племенито порекло и понашање. Њен лик га подстиче да настави да се бори. Када задатак постане тежак и када посустане, Ерек се сети Ениде:

И док је посматрао своју новопронађену љубав,
осетио је како му храброст расте и покреће се,
и снагу прикупља. Њена брига,
њена љубав, њена лепота, све га је то испунило
поносом. Помислио је на Гвиневеру,
како јој је у шуми обећао
да ће јој увреду осветити

или је учинити још тежом него пре. (Chrétien de Troyes 1992: 911-918)⁸¹

⁸¹ "And as he watched his new-found love,
he felt his courage stir and move
and gather force. Now her concern,
her love, her beauty, made him burn
with pride. He thought of Guinevere,
how in the woods he'd promised her
he would avenge her insult or
make it more heinous than before."

Цитати из дела су навођени по бројевима стихова.

У овом одломку се може наслутити да су љубав и дужност важне покретачке снаге протагонисте. Дуалност његових мотива поставља сцену за предстојеће авантуре, наглашавајући напетост између личних жеља и друштвених очекивања у сфери витешких идеала. Освојивши копца, Ерек је испунио своју дворску улогу јер је истовремено извојевао победу и у обичају белог јелена. У опхођењу према Ениди и Енидином оцу, Ерек показује дарежљивост и разборитост, а у борби против витеза правичност и храброст и стога је он, на крају првог дела поеме, оличење дворског витеза.

Интересантно је виђење по којем је Ерек довођен у везу са белим јеленом, док је Енида кобац. Бели јелен се често сматра мушким симболом, док кобац асоцира на женственост.

Ерек је витез, али јелен је плен. Енида је дама, али кобац је грабљивац. Јелен је функционални елемент у Кретјеновом артуријанском свету управо зато што су у њему присутне одговарајуће женске особине. Кобац слично функционише јер су у њему присутне одговарајуће мушке карактеристике. (Nelson J. 1988: 86)

Иако Кретјену нису могли бити познати под тим именом, архетипи анимуса и аниме у динамичној су интеракцији уколико их посматрамо кроз њихове симболичне представнике. Како је према Јунгу природа психе андрогина, садржаји који се перципирају као мушки и женски садржани су у целовитој психи. У овом тренутку, Ерек има част и љубав најлепше даме. Њихова љубав подразумева две равноправне личности:

Једнаки су, савршен пар,
у лепоти и у учтивости,
у доброти и племенитости.
У манирима, понашању и карактеру,
и по природи су слични;
толико да се не може рећи
нити изабрати ко је бољи –
лепши, мудрији, обазривији.
Њихове сродне душе као да се спајају,
радосно се уклапају;
једно краде срце оном другом. (Chrétien de Troyes 1992: 1486-1496)⁸²

⁸² "Equal they are, an ideal pair,
in beauty and in courtesy,

Њихови манири и карактери су слични до те мере да се не може одредити ко је бољи — као да је успостављена хармонија, а њих двоје постали комплетне личности. Међутим, две трећине романа које уследе ипак говоре да ће обоје тек кренути у потрагу за целовитошћу. За сада су само њихове врлине приказане, али ће и слабости доћи у први план. Наговештај овога видимо у Ерековој нестрпљивости да се ожени Енидом, што се дешава на почетку другог дела. Кретјен је први део поеме завршио онако како га је и почео, обичајем са белим јеленом, а не Ерековим и Енидиним венчањем, што је на пример случај у *Ивџу*. Ово нам указује на то да је ово тренутак када ће прича добити други ток. Ерек након венчања занемари своје обавезе и витешке дужности, чиме доводи у несклад љубав и витештво. У овом тренутку, он је у потпуности запоседнут својом анимом (Nelson J. 1988: 87). Његова фасцинираност Енидом је толико велика да за њега не постоје спољашњи свет и дужности у њему. У феудалном смислу су обоје оманули: Ерек као витез и будући господар свог краљевства, а Енида као феудална дама и његова супруга. Не само што је Ерек занемарио своје дужности, већ је и потпуно несвестан овог поступка. Символично, Енида је будна, а Ерек у полусну када му она, са извесном зебњом, предочи да је његова витешка репутација уништена.

Топсфилд је уочио да од овог тренутка постоје две стране Ерековог понашања - једна обузета гневом и друга разумнија која опрашта Ениди непослушност (Topsfield 1981: 33). У двобојима који уследе, јасно је да његова храброст и снага нису биле упитне, већ да су то поједини аспекти његовог карактера. То ће бити потврђено у индивидуалним епизодама са витезима са којима се Ерек сукоби јер ће кроз те епизоде бити јаснији Ереков карактер. Гроф Гелуа којем се Енида допадне отелотворење је импулсивности. Он добије идеју да сместа убије Ерека како би узео Ениду за жену, а Ерека у овом тренутку спасава Енидина досетљивост. Када се сутрадан Ерек сукоби са грофом, он га рани, али га не убије, већ одјаше назад у шуму. Овај Ереков подвиг ће грофа навести да увиди грешку у својим поступцима, схвати Ерекову витешку вредност и повуче своје људе из даље потраге за њим. Следећи тест јесте двобој против витеза Гивреа. Када га Ерек победи, дозволи му да моли за милост уместо да га одмах убије. Овим је показао витешко милосрђе, које вреднује живот пораженог противника, нарочито након часне борбе. Сусрети са Кејом и Гавејном илуструју обману, мада у различитој мери. Кеј је узео Гавејновог коња и његово оружје чиме збуни Ерека, који увиђа да иза оклопа не може бити најбољи Артуров витез. Кејов недостатак мере евидентан је када ухвати узде Ерековог коња како би га контролисао. Ово је протумачено као велика увреда, након чега Ерек једним ударцем сруши Кеја са коња и намери да му га одузме. Када Кеј

in goodness and nobility.
 In manners, ways, and character,
 and nature, they are similar;
 so much so, that one could not say
 or choose the better, possibly —
 the lovelier, wiser, more discreet.
 Their kindred spirits seem to meet,
 accommodating joyfully;
 each steals the other's heart away."

призна да је коњ Гавејнов, Ерек одустане од своје намере и допусти му да се врати у логор, што је показатељ поштовања које он има према Гавејну. Гавејн затим надмудри Ерека када даје времена краљу Артуру да брзо подигне свој логор и поново га постави наред пута испред Ерека, што пружа „духовиту паралелу са Ерековим подједнако благим преступом према Ениди“, јер јој не говори одмах да је воли (Mandel 1977: 426). Наиме, још у епизоди са Гивреом, Ерек долази до спознаје о Енидиној љубави када га она упозори на витеза који наилази:

Запрети јој

поново, али не жели

да је повреди. Он добро зна

да она пре свега ставља своју љубав.

Он сам не би могао да је више воли. (Chrétien de Troyes 1992: 3755-3759)⁸³

Иако их чека епизода са два нечасна дива које Ерек порази, као и са грофом који, мислећи да је Ерек умро, покуша да узме Ениду за жену, за разлику од Ениде, Кретјеновој публици је јасна продубљена љубав коју осећа Ерек. За то време, Енида је сигурна да ју је Ерек оставио. Он је свестан своје грешке, те настоји да се што пре врати на место на којем ју је оставио:

Ерек је јахао даље, без предаха;

жустро је подстицао свог коња,

хитајући назад да пронађе Ениду.

Суморне мисли обузимале су њу;

била је убеђена, сигурна

да ју је коначно напустио.

Ерек, сада забринут и уплашен,

бојао се да ју је неко одвео,

да би испунио жеље каквог развратника

и наметнуо јој своју вољу.

У журби и страху наставио је даље.

Међутим, врели пламен дана

⁸³ "He threatens her again, but he has no desire to harm her. He knows well enough that before all she puts her love. He himself could not love her more."

и тешки оклоп учинили су своје,

тако да су му ране сада попуцале и поново прокрвариле. (Chrétien de Troyes 1992: 4562-4575)⁸⁴

Ерекова несебична помоћ другима умало је довела до његовог трагичног краја. Када Ениду један гроф запази у тренутку када она жели себи да одузме живот, тада долази до последњег теста љубави у роману. Ениду одводе на његов двор како би је присилно удали за грофа који је на слављу удари због тога што тугује за Ереком. Упркос негодовању осталих грофова, Ениду гроф поново удари, након чега му још снажније пркоси:

Не марим

за то шта ми кажеш или учиниш.

Не бојим се твојих претњи, ни удараца;

удри ме и туци ако мораш.

Буди жесток! Буди храбар! У свом гађењу,

нећу за тебе учинити ни више, ни мање,

чак и ако ми ти, у својој суровости,

сопственим рукама извадиш очи

и исечеш ме на траке и комадиће. (Chrétien de Troyes 1992: 4826-4834)⁸⁵

⁸⁴ "Erec rode on, without a pause;
swiftly he urged, he spurred, his steed,
hurrying back to find Enide.
Grim were the thoughts attending her;
she was persuaded, she was sure
he had abandoned her at last.
Erec, alarmed now, and aghast,
feared she'd been led off, to fulfill
some lecher's hopes, and do his will.
In haste and fear he made his way.
Now, though, the burning heat of day,
his heavy armor, did their worst,
so that his wounds now split and burst."

⁸⁵ "I do not care
what thing you say to me, or do.
I fear no threats or blows from you;
strike me and beat me if you must.
Be fierce! Be brave! In my disgust
I'll do no more for you, or less,
even if you, in hardness,
tear out my eyes with your own hands
and cut me into strips and strands."

Ерек се пробуди када чује Енидину патњу и брутално убије грофа, чиме се завршава криза брака која је постављена на почетку њихове заједничке пустоловине. Њихово трагање за целовитошћу је завршено онако како је и почело - уједињењем, чиме су започели нову и снажнију љубав.

Волим те као никад пре,
и сада сам сигуран да је твоја љубав
савршена, све што бих могао тражити.
Од сада ће ми бити жеља
да живимо као што смо раније живели —
у твојој служби ћу бити. (Chrétien de Troyes 1992: 4905-4910)⁸⁶

У стиховима се уочава преокрет у њиховом односу. Током пустоловине Ерек преузима улогу господара који забрани Ениди, вазалу, да говори уколико јој се он не обрати. Сада је ситуација другачија јер се, по Ерековим речима, враћају на претходну поставку у којој је он у њеној служби. Ереков поступак интересантно је представио Жак ле Гоф:

У Ерековом ставу видим намеру да боље оствари заједницу с Енидом. С једне стране, још ће је сигурније испети до свог нивоа, изједначити са собом. Њена подређеност се огледа у томе што се не упушта у доживљаје, што не води опасни живот витеза. Лепо, сад ће поделити с њим живот луталице и његове опасности, а пошто није способна да се бори, њено искушење ће бити ћутање. (Le Gof 1999: 194)

Наравно, овај тренутак рефлектује родну динамику тог времена, где је мушки ауторитет често утишавао женске гласове. Ерекова наредба поткрепљује идеју да је он заштитник и доносилац одлука, док је Енида позиционирана као његов пасивни следбеник.

Значајан део романа приказан је из Енидиног становишта, па је неопходно осветлити њену личност и улогу у заплету. Енидино име се открије тек када се уда за Ерека и то је тренутак када она добије и друштвени идентитет и обавезе које га

⁸⁶ "I love you as I never have,
and I am sure now that your love
is perfect, all I might require.
Henceforth it will be my desire
to live as we lived formerly —
at your commandment I will be."

прате (Topsfield 1981: 40). Енида је такође на путу самооткривења. Првобитно је представљена као срамежљива девојка обучена у једноставну, изношену одећу која порумени када јој се обрете, затим као *amie* па *femme*, и напослетку као краљица. Трансформацију Енидиног друштвеног статуса Кретјен је описао и у драстичној промени одеће коју носи. Говорећи о кодексу облачења у роману, Жак ле Гоф је нарочито истакао тренутак када Енида прелази из девојаштва у брак, што је истовремено и „статусни успон, прелазак из сиромаштва у богатство” (Le Gof 1999: 190). Овај успон утолико је већи због чињенице да Енида из куће својих родитеља полази у својој једноставној одећи, а затим јој на двору Гвиневера поклони једну од својих нових скупочених хаљина. Након овога, на венчању, Кретјен их изједначава по учтивости и лепоти и завршава овај део романа.

На почетку другог дела, Енида пре Ерека чује гласине које круже на двору и увиђа грешку, али и осећа страшну кривицу јер је Ерека друштво одбацило. У првом делу романа не постоји њен угао гледања на дешавања јер њену причу не чујемо у првом лицу, али када напослетку добије глас, он служи томе да промени ток наратива. Њене прве речи јесу речи несреће, што је у супротности са претходним приказом среће и изобиља након удаје за Ерека. Подстакнута кривицом због свог удела у губитку Ерекове репутације, она вокализује своја осећања, што доводи до тога да се Ерек пробуди, симболички и буквално. Њен лик стоји у супротности са Ерековим; његове реакције су изненадне и екстремне, док су њене пажљивије и више људске (Nelson D. 1988: 359). Читаоцу је доступно далеко више података о Енидином унутрашњем животу него о Ерековом. У више наврата, у важним тренуцима, сведоци смо Енидиног унутрашњег немира. Одлуке које мора да донесе обојене су са једне стране страхом од надоласеће опасности а са друге, сазнањем да ће пасти Ереков тест и разгневити га.

Убиће га или заробити, сигурно,
јер је он један, а њих је тројица.
Он нема шансе, нема равноправности
у таквој игри; њих је тројица, а он је сам.
Ево, видим га како долази,
њихов вођа, изненађује нас.
Боже! Кукавицо! Да не упозорим свог господара,
зар могу бити таква особа? Не,
нећу то учинити; рећи ћу му; знаће,
нећу дозволити да се ово догоди. (Chrétien de Troyes 1992: 2832-2841)⁸⁷

⁸⁷ "They'll kill or seize him, certainly,
for he is one and they are three.
There's no chance, no equality
in such a game; they're three, he's one.
Now, instantly, I see him come,

Питање које се намеће у тексту, а које је уско повезано са концептом дворске љубави, јесте да ли Енида може истовремено бити Ерекова *amie* и *femme*. Улога коју има *amie* је доминантна, док је улога *femme* субимисивна. Као што ће бити приказано у поглављу о Кретјеновом *Витезу на таљигама*, моћ коју има *amie* користи Гвиневера у опхођењу према Ланселоту, стављајући га у немогућу ситуацију. Са друге стране, Енида није охола госпа пред којом је витез понизан. Она бива предата Ереку и убрзо након турнира постаје његова супруга, те никад није приказана у улози узвишене госпе. Кретјен преиспитује ова два термина када Ениду гроф упита да ли је она Ерекова супруга или његова *amie*, на шта она одговори да је и једно и друго (*l'un et l'autre*). Џејн Бернс види овакав одговор као потврду позиције која се налази негде између два „стереотипна екстрема“ који су јој понуђени (Burns 1993: 182). Нова снага Енидиног положаја резултат је подривања улоге која јој је додељена на почетку авантуре са Ереком.

Роман *Ерек и Енида* је роман о љубави у браку. Иако се у њему, а нарочито у првом делу приче, уочавају одређене карактеристике дворске љубави, попут оплемењивања карактера ради вољене даме и проналажења снаге да се настави даље само због тога што је она присутна, прељубништво као значајна одлика концепта није укључена у наратив. Истицање разлика у односу на причу о Тристану и Изолди ово потврђује. Ове две приче стоје једна насупрот другој, као што то раде дворска и брачна љубав. Прича о дужности према дами и крајности у коју доводи дужност приказана је у последњој авантури, у „Радости двора“. Црвени витез је, због обећања које је дао вољеној госпи, остао заточен у чудесном воћњаку. Упркос жељи да из њега изађе, витез се ипак часно бори са свима који га изазову, чиме продужава своје заточеништво. Како Топсфилд закључује, Кретјен у овој епизоди открива *sen* романа: за Ерека је радост у оплемењивању карактера, а за однос Ерека и Ениде радост је у „проналажењу хармоније у њима самима, у браку и друштву“ (Topsfield 1981: 54).

4.2.2. Ланселот или Витез на таљигама

Кретјенова одлука да *Ланселота* почне похвалом своје покровитељке Марије Шампањске од које је добио грађу и смисао двојако је схваћена од стране проучавалаца. Посматрано из угла средњовековног поимања прељубе, Кретјен је истицањем да је грађа потекла од грофице желео да се оправда у очима публике, док

their leader, taking us off guard.
God! Coward! Not to warn my lord,
can I be such a person? No,
I shall not; I shall speak; he'll know,
I shall not let this matter be.”

је насупрот томе, његов поступак сагледаван као добро осмишљена стратегија која истиче интерпретативну моћ коју ова тема носи (Krueger 2009: 166). Подједнако амбиванетну тежину носи и лик Ланселота, којег је Кретјен први представио као Гвиневериног љубавника али исто тако и као великог јунака и изврсног витеза. Извор за причу о отмици Гвиневере није утврђен, али је вероватно заснован на ранијој усменој традицији и могуће писаним материјалима из велшких извора. *Vita Gildae* је хагиографија на латинском језику из XII века коју је написао Карадог од Ланкарфана (Caradoc of Llancarfan), савременик Џефрија од Монмута, у којој краљ Мелвас (Maelwas) отме Гвиневеру, али је због савета Светог Гилде врати Артуру. Ланселотова интервенција и спасавање Гвиневере, сматра се, потичу од другог извора у којем није било прељубе (Topsfield 1981: 108).⁸⁸

Роман почиње на Спасовдан, у току гозбе на Артуровом двору. У једном тренутку, витез Мелеаган долази на двор и каже како ће вратити Артурове поданике које је заробио уколико постоји Артуров витез који је довољно храбар да буде пратња краљици Гвиневери до договореног места у шуми. Уколико Мелеаган изгуби, ослободиће све заробљенике али уколико победи, краљица ће бити његова. Чувши овај захтев, Кеј запрети да ће отићи са двора ако њему не буде поверен овај задатак, те му Артур дозволи да буде пратња Гвиневери. Будући да не верује Кеју, Гавејн затражи од Артура да крене за њима док још нису одмакли далеко од двора. Гавејн тада сретне узнемиреног витеза, за којег се касније испостави да је Ланселот, којем се жури и који му тражи коња како би кренуо за краљицом. Оно што Гавејн не зна јесте да је Мелеаган победио Кеја и отео краљицу. Ланселот наиђе на таљиге на које мора да се попне како би сазнао где је Мелеаган одвео Гвиневеру. Иако се за тренутак двоуми, Ланселот се ипак попне на таљиге док Гавејн одлучи да их прати на коњу. Тада стигну до једног града у којем се сви ругају витезу на таљигама и ту преноће код једне госпоћице. Сутрадан градом прође поворка у којој су рањени Кеј, краљица Гвиневера и Мелеаган. На путу сретну још једну девојку која им каже да постоје два пута до царства Гор у које је краљица одведена. Први је Мост Водени којим крене Гавејн, а други Мост-од-мача на који се упути Ланселот. На путу се Ланселот сукоби са чуваром газа и победи га, а затим сретне једну младу жену која му понуди преноћиште ако проведе ноћ са њом. Испостави се да је ово тест који је она осмислила у којем њу наводно нападно и он је одбрани. У знак захвалности, она му допусти да преноћи и ослободи га обећања. Сутрадан са њом Ланселот крене даље и на једном извору нађу чешаљ за који се испостави да је Гвиневерин. Ланселот том приликом осети толику слабост да умало падне са коња.

Уследи епизода са монахом на којег Ланселот наиђе и који му говори о гробовима у којима ће почивати знаменити витезови. Када Ланселот пита чији је највећи гроб, монах каже да то може да сазна само онај који отвори плочу, али да је

⁸⁸ На самом почетку XIII века настало је дело *Lanzelet*, немачког писца Улриха фон Зациховена (Ulrich von Zatzikhoven) у којем он тврди да преводи књигу која је до њега дошла када је Ричард Лавље Срце заробљен при повратку из Трећег крсташког рата (Lurack 2007: 103). Прича прати Ланселота од његовог рођења, преко описивања јунаштва у многим авантурама, до смрти. Премда у овом делу Ланселот учествује у спасавању краљице, нема назнака да је он њен љубавник. Штавише, он воли Иблис, са којом има четворо деце и са којом живи срећно. Чињеница да је старија књига по којој је дело настало постојала говори о томе да су „усмене, па вероватно и писане приче о Ланселоту циркулисале чак и пре него што га је Кретјен начинио једним од најбољих витеза“ (Lurack 2007: 103).

за то потребно седам снажних људи. Ланселоту ово са лакоћом пође од руке, па га монах упита за име. Он то још увек не открива, већ настави својим путем ка краљевству Гор. Тада сретне једног подвазала⁸⁹ који му понуди гостопримство, што Ланселот прихвати. Подвазал је, као и многи други, из Логра, сада у заробљеништву суровог краља. Он му говори о Пролазу-од-камена, застрашујућем месту које га чека уколико настави и даје му два своја сина као пратњу на путу. Ланселот се суочи са витезом на Пролазу и, након што га победи, настави са два витеза даље до једне тврђаве. Ту остану заробљени и у овој ситуацији, Ланселот се сети прстена који му је дала Госпа од Језера, његова мајка. Он тада угледа начин на који може да се ослободи, након чега уђе у сукоб са краљевим људима и ослободи своје сународнике. Следећи противник на којег наиђе на свом путу је охоли витез који га изазове на двобој. Када га Ланселот победи, он моли за милост, али тада једна млада девојка, за коју ће се касније сазнати да је Мелеаганова сестра, тражи Ланселоту да убије побеђеног витеза. Ланселот не може да одлучи, па допусти витезу да се поново наоружа како би се сукобили. Када порази и убије витеза, девојка му обећа своју помоћ уколико му буде потребна. Након што пређе Мост-од-мача, Ланселот уђе у царство којим владају Бадемагу и његов син Мелеаган. Краљ жели да Мелеаган одустане од своје замисли и склопи мир са Ланселотом, али упркос очевим саветима, Мелеаган не жели да одустане. Сутрадан се у зору Ланселот и Мелеаган сукобе. Међутим, Ланселот је у двобој ушао рањен, те изгледа као да ће посрнути. Тада једна млада девојка, схвативши да је Ланселот ту због краљице, пита Гвиневеру како је име витезу и тек у овом тренутку читалац сазна да је у питању Ланселот. Девојка га затим дозове и каже му да га краљица посматра како се бори. То је снага која му је недостајала, па Ланселот убрзо преокрене сукоб у своју корист. Краљ Бадемагу затим замоли краљицу да дозволи да се двобој заврши, на шта она пристаје. Чувши њене речи, Ланселот престане да се бори. Мелеаган је разјарен због тога, али дође до договора да се двобој понови за годину дана, на двору краља Артура.

Када доведу Ланселота пред Гвиневеру, она се понаша охоло, каже како му није захвална и затим одлази у своје одаје. Након тога, Ланселот одлази са двора али га заробе и лажна вест о његовој смрти дође до краљице која постане очајна, престане да једе и размишља о самоубиству. Исто тако, прошири се лажна вест о томе да је краљица мртва и Ланселот покуша да се убије. Срећом, он бива спасен и поново доведен на двор, где се изнова сретне са краљицом. Срећни што се поново виде, њих двоје уговоре тајни љубавни састанак. Ланселот те ноћи дође у Гвиневерине одаје али се, померајући окове са прозора, повреди, што не уочи одмах. Њих двоје ту ноћ проведу заједно и Ланселотова крв остане на чаршафу Гвиневериног кревета. То уочи Мелеаган и оптужи Гвиневеру и Кеја да су у прељубничкој вези, с обзиром на то да Кеју и даље ране крваре. Обоје поричу прељубу и Гвиневера затим позове Ланселота да се бори са Мелеаганом због клевете. Мелеаган радо пристане да се опет сукоби са Ланселотом, али је опет поражен и двобој се прекине. Ланселот онда крене у потрагу за Гавејном, бива преварен и отет, што је вест која долази до Гавејна и краљице. Бадемагу пошаље своје људе да траже Ланселота и на његов двор стиже писмо у којем Ланселот каже како се вратио на Артуров двор. Гвиневера, Кеј и Ланселот затим стижу на Артуров двор и тако се

⁸⁹ Подвазал је вазал нижег ранга у односу на главног вазала.

сазна да је Ланселот и даље заробљен. С обзиром на то да се краљица вратила, одлука је да се одржи турнир како би младе девојке могле да бирају за којег витеза ће се удати. Док је у заробљеништву, Ланселот сазна за турнир и замоли даму код чијег мужа је заробљен, да му допусти да оде на турнир. Она му то дозволи али му постави услов да, када се буде вратио, мора њу да заволи. На турниру, Гвиневера пошаље своју дворкињу да пренесе Ланселоту да је њена жеља да он буде најгори од свих витезова на турниру. Ланселот беспоговорно уради како му је речено, због чега га називају кукавицом. Идућег дана, Гвиневера поново пошаље девојку са истом поруком Ланселоту и каже јој да јој пренесе његов одговор. Ланселот само прихвати наредбу и, када то чује, краљица нареди девојци да опет оде код Ланселота и овога пута му каже да мора бити најбољи на турниру. Он са лакоћом победи све оне који су му се ругали, чиме заслужи дивљење свих присутних госпи. Сада је свака желела да се уда за њега, али се због заклетве коју је дао, Ланселот враћа у заробљеништво. Мелеаган потом нареди да се сазида кула у којој зароби Ланселота и у овом тренутку Кретјен стаје са писањем. Годфроа де Лањи⁹⁰ је, у нешто мање од хиљаду стихова, завршио поему Ланселотовим ослобађањем из куле и коначном победом над Мелеаганом.

„Брачна веза није стварни разлог да се не воли“, први је члан законика о љубави Андреаса Капелануса, написаног под покровитељством Марије Шампањске која, у приближно исто време, предлаже Кретјену да тему брачног неверства укључи у артуријанску легенду. То да у Артуровом и Гвиневерином браку нема љубави, Кретјен већ на почетку романа приказује у Артуровој равнодушности према Гвиневери. Како Кеј не би отишао са двора, он јој наређује да буде понизна пред витезом:

Причајте с њим, драга дамо!

[...]

⁹⁰ Како Коља Мићевић (Мићевић 2011: 251) примећује, читаоцу није лако да одреди у којем тренутку Кретјеново излагање престаје, а Лањијево почиње, што је проучаваоце навело да се позабаве идејом да Кретјен можда није поверио крај *Ланселота* другом аутору, већ да га је сам написао. Овај прелаз није обележен у преводу на српски језик, те ћемо овде навести стихове којима Кретјен завршава свој део поеме:

За педесет седам дана
кула беше сазидана,
чврста, зидова дебелих.
После радова тих велих,
Ланселота да тавори
у тој кули, он затвори,
још сазида двер, дуваре,
и принуди све зидаре
да с' закуну, ма шта чули,
да ће ћутат о тој кули. (Кретјен де Троа 2011: 218)

Наведени стихови, као и сви цитати из Кретјеновог *Ланселота*, превод су Коље Мићевића. Цитати из дела су навођени по бројевима страна.

баците му се пред ноге,
јер ће радости ме многе
без његовог проћи друштва. (Кретјен де Троа 2011: 8)

Дакле, краљ Гвиневеру принуди да буде понизна пред витезом за којег се зна да је дрзак и завидан, и који ће охоло попут Мелеагана, тражити уступак краљу. Гвиневера уради онако како јој је речено, а када Кеј одбије да остане на двору, она клекне пред њега: „а краљица тад с висине / своје пр'аво преда њ'пада" (Кретјен де Троа 2011: 8). Али ми знамо шта краљица заиста мисли, јер када је Артур практично да као залог и притом дозволи недораслом Кеју да крене са њом, она, наслућујући шта је чека, тихо себи каже:

[...] збори, да не чује нико:
Ах! да видите то, мили,
знам, не бисте дозволили
да начиним корак само! (Кретјен де Троа 2011: 10)

У овом тренутку најављен је мотив прељубе који ће се, како прича одмиче, још више истицати. Њен драги је Ланселот, неименовани витез чије ћемо име први пут чути од ње у преломној тачки његове борбе са Мелеаганом. За разлику од Артура који пушта Гвиневеру и који о решењу размишља тек када га Гавејн предложи, Ланселот је већ похрлио да је ослободи. Ова епизода јесте Ланселотова „иницијација у љубав" (Topsfield 1981: 108). Тестови који ће се пред њим указати јесу тестови преданости краљици. Њих можемо поделити у две категорије: на оне у првом делу у којима се тестирају „Ланселотова преданост и љубав према Гвиневери", и оне у другом делу где се тестирају „стрпљивост, постојаност и љубавна послушност" (Topsfield 1981: 111). Први тест је онај који, може се рећи, Ланселот делимично пада због оклевања да се попне на таљиге, симбол срама, због којих ће га једно време пратити зао глас.

Оклеваше витез ту још.
Јер попет се, то знак је лош,
и због тога је њега срам,
не зна шта да чини с'ам. (Кретјен де Троа 2011: 16)

Мада оклева на тренутак или како ће Гвиневера рећи, за два корака, Амор, који влада његовим срцем, ће ипак победити Разум који га упозорава на срамоту којој ће бити изложен. Ово је једна од многих ситуација у којима је Ланселот принуђен да бира између две опције, а са Ланселотом и читалац на коме је

остављено да просуди да ли Ланселот доноси исправну одлуку (Topsfield 1981: 112). Унутрашњи сукоб покренуле су са једне стране друштвене норме а са друге, осећање љубави према краљици.

[...] јер Амор, што срцем влада,
дâ му моћ и уверење
на таљиге да се пење.
Амор жели то док он већ
скаче, сваки стид одгонећ,
јер Амор то зна и жели. (Кретјен де Троа 2011: 17)

Ипак, како би победио у тесту љубави, Ланселот мора да се преда Амору. Моћ коју Амор има над њим још је приметнија када Гавејн, који се нађе у истој прилици, без размишљања одбије да се попне на таљиге. За њега је тај чин лудост, а његова реакција наглашава да је пењање на таљиге испод витешке части. Ово одбијање илуструје Гавејнову посвећеност друштвеним идеалима и жељу да одржи репутацију, све што је Ланселот својим чином одбацио. Контраст између ова два витеза приказан је и у одабиру пута којим ће кренути како би спасили Гвиневеру. Мост-од-мача којим се запути Ланселот је краћи и смртоноснији, а Мост Водени којим крене Гавејн је дужи, али мање опасан. Ланселот ће нешто касније рећи да је то био једини пут којем је могао поћи, што је уједно и потврда љубави према Гвиневери. Када се запуте сваки на своју страну, Ланселотова усредсређеност је само на краљици, он је беспомоћан пред Амором „не сећа се свог имена / да л’мач има или нема” (Кретјен де Троа 2011: 30). Попут правог дворског љубавника, он је толико заокупљен мишљу о вољеној да је потпуно дезоријентисан и искључен из стварности. Његовим умом и телом доминира само љубав. Стога, када прихвати преноћиште од госпоје и када она очекује да он легне са њом након што ју је одбранио од унапред изрежираног напада, Ланселот жели да одржи реч, али његово срце је на другом месту. То примети и каштеланка, па га разреши дужности јер је своју вредност њој доказао.

Уследи епизода у којој Ланселот нађе Гвиневерин чешаљ, а која је једна од најчешће разматраних када је у питању дворска љубав. Према мишљењу једних, Кретјенова намера је да покаже апсурд ситуације и да благо исмева свог јунака (Bogdanow 1972: 55). Насупрот томе, ова епизода се посматра као она која је у великој мери инспирисана трубадурима и која је била начин да се искаже „љубав достојна свих претрпљених напора и искушења” (Мићевић 2011: 57).

Обећани чешаљ красни
дâ јој, ал’извуче власи
једну, пажљиво, по једну,

Никада ствар тако вредну
не обожава још нико
к'о он косу ту толико. (Кретјен де Троа 2011: 56)

Без обзира на то како се тумаче, ови стихови обогаћују Ланселотов лик и однос са Гвиневером, тако што отварају могућност за различите интерпретације и показују сложеност љубави и патње у Ланселотовом и Гвиневерином односу. Обе перспективе могу постојати паралелно, чинећи тренутак богатијим у погледу значења. Тако, одмах након ове, уследи епизода која усложњава наратив, подсећа Ланселота на неизбежност смрти и на пролазност и приказује га као јунака чији виши смисао подразумева борбу за опште добро. Епизода на гробљу у којој он вреди више него седам снажних витезова и која наговештава да ће витештву једног дана доћи крај када најбољи међу витезима буду ту почивали, може се протумачити и као епизода у којој су истакнуте Ланселотове врлине и његова неприкосновеност као јунака: „да витеза таквог кова / не познаде земља ова” или „нит у седло се још пео / витез један тако смео” (Кретјен де Троа 2011: 74-75). Ове карактеристике га чине достојним како љубави, тако и тога да заступа добро у борби против зла које представља Мелеаган.

Потпуна преданост Ланселота љубави и спремност да превазиђе најизазовније препреке евидентне су у епизоди у којој Ланселот, овога пута без премишљања, прелази застрашујући Мост-од-мача. О мосту му пратиоци кажу да: „зло је саздан и посебан / тај мост и опасне грађе”, а затим додају да су два лава која мост чувају толико застрашујућа да „Треба имат чак храбрости / да се на њих поглед баци” (Кретјен де Троа 2011: 111-112). Ланселот потпуно занемари упозорења и без страха, чак голорук и бос, како би лакше прешао мост, издржава бол и исечен и крвав прелази на другу страну. Због љубави он издржава ову агонију:

Окрвави руке, ноге,
ал'му мелем да и здравља
Амор који њим управља,
те бол преста истог трена. (Кретјен де Троа 2011: 114)

Мост сачињен од оштрица јесте готово немогућа препрека, задатак који само најпосвећенији могу да испуне. Ова епизода се може посматрати насупрот епизоди са таљигама. Не размишљајући о последицама, Ланселот је непоколебљив - спреман је да издржи бол и ризикује живот како би спасао Гвиневеру. Овде нема места за сумњу или страх од срамоте; његова љубав и преданост су апсолутни.

Нит приче се затим усмерава ка борби против Мелеагана и епизоди након двобоја у којима су истакнуте конвенције дворске љубави како их је приказао К. С. Луис. Наиме, заокрет у двобоју се дешава у тренутку када Ланселот чује да га краљица посматра са прозора високе куле, што дословно и симболички приказује

њену узвишеност у овој епизоди. Њено приуство је водиља Ланселоту, а љубав му даје снагу да победи Мелеагана: „У њему рс и моћ расту / јер је Амор га подстак’о” (Кретјен де Троа 2011: 134). Љубав је дакле катализатор за акцију, начин на који је Ланселот пронашао незаустављиву силу у себи:

ал’застајућ на трен цели
пред краљицом, својом дамом,
што га испуни тим пламом
у који он гледа сасвим
и тај плам га тако снажним
спрам Мелеагана чини
да га гони по ледини
и са страна свих захвата. (Кретјен де Троа 2011: 135)

Краљичина моћ над Ланселотом је јасна и Бадемагуу, те је он замоли да прекине двобој и тиме спречи сигурну смрт свог сина. Ланселот послуша Гвиневерин захтев, иако то значи да себе доводи у опасност јер Мелеаган не жели да одгађа двобој. Ланселот се не брани, већ мирно стоји чекајући краљичину следећу наредбу.⁹¹ Када се затим сретну на двору, она пориче да јој је драго што га види и чак каже да му нимало није захвална, чиме се емоционално дистанцира од њега. Иако је Ланселоту сломљено срце, он одговара са „као тај што чисто воли” (Кретјен де Троа 2011: 143), да се не усуђује ни да пита за разлог њеног понашања, и тиме потискује сваку притужбу, као што се очекује од правог љубавника. Упркос Гвиневериной хладноћи, Ланселотова љубав према њој остаје несмањена. Његово срце је метафорички прати у суседну собу, чак и када она дословно затвори врата одаје. Ова слика илуструје идеју да витезово срце у потпуности припада изабраној дами, чак и када га она одбацује или се удаљава од њега. Краљ Бадемагу који сведочи овим тренуцима, не може да разуме Гвиневерин поступак, па га осуђује и говори како она није у праву што се понаша на такав начин према витезу који је толико тога учинио ради ње. Но, краљица се убрзо покаје због оваквог опхођења према Ланселоту јер до ње дође вест о његовој смрти. Монолог који уследи прожет је

⁹¹ Ово је тренутак у којем Кретјен уводи паралелу између Гвиневерине и Ланселотове приче и несрећне љубави између Пирама и Тизбе, говорећи како Ланселот воли чак и више него Пирам. Причу о Пираму и Тизби налазимо у Овидијевим *Метаморфозама*. Пирам и Тизба су били млади љубавници из Вавилона чије су породице биле у свађи, те су морали да своју љубав држе у тајности. Комуницирали су кроз пукотину у зиду који је делио њихове куће, а једне ноћи договорили су се да се тајно састану испод великог дуда ван града. Тизба је прва стигла, угледала је једну лавицу, побегла и притом испустила вео. Лавица је поцепала вео својим крвавим чељустима, због чега је, када је стигао на место састанка, Пирам поверовао да је Тизба мртва, те се убио мачем. Тизба се вратила, нашла Пирама мртваг и, сломљена болом, убила се истим мачем. Крв љубавника обојила је беле плодове дуда у тамноцрвену боју, који су заувек остали симбол њихове трагичне љубави. Слика у којој се Ланселот пореди са Пирамом ће навестити епизоду у којој Ланселот и Гвиневера поверују да је оно друго мртво, али се, за разлику од Овидијеве приче, на време сазна да су вести о смрти биле лажне.

самопрекором, жаљењем и контемплацијом о сопственој смрти.

И одмах се, пуна бола,
она подиже од стола
да отплаче у самоћи
где нико чут неће моћи.
Да сад умре жели врло,
све рукама стеже грло
[...]

Срце му и живот скупа
у тренутку ја ишчупах

кад му ни реч не дах у дар! (Кретјен де Троа 2011: 150-151)

Своју грубост Гвиневера види као „смртни ударац“, што је препознавање моћи коју њени поступци имају над Ланселотом. На крају монолога, она одлучи да живи и издржи бол због губитка, посматрајући такав живот као начин на који ће се искупити за своју охолост. Слична ситуација се деси када Ланселот сазна за краљичину смрт; његова прва помисао је да се убије, верујући да без ње живот више није вредан живљења: „шта је живот без љубави!“ (Кретјен де Троа 2011: 154). Туга коју осећа је одраз поништавања његове целокупне сврхе. Након неуспелог покушаја самоубиства, Ланселот попут Гвиневере покушава да разуме значење њиховог последњег сусрета. Иако је урадио све ради ње и на заповест Амора, она је била хладна према њему, што га наводи да помисли да је, као и многи други, осудила то што се попео на таљиге. Али, уместо да због тога мање вреди, љубавна послушност га чини бољим и он закључује оно што је у суштини дворске љубави која има оплеменењујући карактер: „јер без сумње свако вреди / више кад Амора следи“ (Кретјен де Троа 2011: 157). Убрзо затим ће њих двоје имати прилику да расплету тај сусрет и чак уговоре тајни састанак. Испостави се да њен охоли поступак рефлектује придржавање кодекса дворске љубави:

Шта? Зар нисте рад таљига
ви осетили срам и страх?
Оклевали сте у тај мах

за најмање два корака! (Кретјен де Троа 2011: 160)

Гвиневерин одговор наглашава очекивање потпуне, неупитне лојалности и преданости од Ланселота. Његово оклевање, иако само за два корака, сугерише да његова преданост није апсолутна, што она не може да занемари. Ово показује да

Гвиневера поставља Ланселота пред готово немогуће стандарде — где било какво оклевање у њеној служби представља личну увреду. Њен понос, и као краљице и као дворске даме наводи је да очекује Ланселотову безусловну послушност. Ова динамика истиче неравнотежу моћи међу њима, јер је витез препуштен на милост и немилост каприциозне даме.

Тајни сусрет који уследи богат је симболичким значењима. Иако супротстављене, спиритуална и сензуална љубав су у овој епизоди помирене. Стихови кажу да Гвиневера Ланселота воли искрено, а он њу „још сто пута од ње више“, што имплицира да је ова љубав готово божанска по интензитету (Кретјен де Троа 2011: 166). Он је обожава „као да је света ружа“, а када одлази од ње, понаша се као да је њена одаја светилиште „Одлазећи он се простр’о / пред одајом, к’о олтаром“ (Кретјен де Троа 2011: 166, 168). Крв коју остави за собом у постељи и које су обоје несвесни, симбол је њихове прељубничке љубави која угрожава чистоту њихових осећања. Сцена се такође може тумачити кроз јунговску призму. Ланселотова снажна емоционална везаност за Гвиневеру није само физичка жеља, већ и тежња ка психолошкој целовитости, јер Гвиневера представља његову аниму, идеализовани женски принцип. Поред тога што је физичка повреда, његова крв је и дубље пожртвовање, нарочито због тога што љубав међу њима укључује патњу. Њихова љубав постоји у домену сенке, прикривена је јер подразумева однос који друштво сматра неприхватљивим. Ипак, управо у том забрањеном простору они доживљавају најдубљи облик радости и испуњења. Зора, као враћање у стварност, прекида ову радост: „ал’дан свану, тежак тренут, / кад од драге мора кренут“ (Кретјен де Троа 2011: 167). Свитање означава повратак спољашњег света и потискује жеље које њихова љубав тражи.

Након низа испита које је наш херој прошао, може ли се рећи да је овладао умећем љубави? Одговор би се могао наћи на турниру организованом због краљичиног повратка на двор. Турнир симболизује „супротстављене ставове према части и љубави који су приказани у роману“ (Topsfield 1981: 157). Са једне стране приказани су привиди престижа и славе које персонификује Мелеаган, а са друге тежња ка јунаштву које инспирише „понижност и посвећеност идеалу“ (Topsfield 1981: 157). На турниру Ланселот: „таквом снагом влада / као двадесет најбољих.“ (Кретјен де Троа 2011: 200). Чак је и бројчано његова снага увећана, у односу на седморицу са почетка романа, сада Ланселот вреди као двадесеторица. Он је тај, а не Гавејн, који спаси Гвиневеру, јер њега на подухвате подстиче љубав, не само витештво. На турниру Ланселот послуша Гвиневерино наређење да се бори лоше, иако му то доноси јавну срамоту и због чега му се ругају:

Други додају: Шта рећи?

Прво беше од свих већи,

а сад је к’о слабић који

свих се витезова боји. (Кретјен де Троа 2011: 202)

Ипак, Ланселот и даље не брине о осуди других, као што је бринуо у епизоди са таљигама, већ иде против друштвених норми и очекивања. Њему су важне Гвиневерине жеље, а не то како ће га други видети. Поред тога, Гвиневера и сутрадан затражи исто од њега, али овога пута каже девојци да јој пренесе Ланселотове речи.

А он на то: „Њој по вољи
чинит мени је тек мило,
нит је икад тешко било,
јер њена је жеља закон.” (Кретјен де Троа 2011: 210)

Овиме су испити љубави завршени, јер му Гвиневера затим нареди да буде најбољи, што он чини, знајући да јој је доказао своју преданост. Њој је мило када чује како сви хвале Ланселота јер је крајњи успех у борби истовремено и потврда њихове љубави.

Кретјенов *Ланселот* је прекретница у књижевној историји, не само због чињенице да по први пут приказује прељубничку везу Ланселота и Гвиневере, већ и због тога што приказује артуријанску књижевност као „софистицирани медиј за размишљања о друштвеном идентитету и витешкој етици” (Krueger 2009: 173).

4.3. *Сер Гавејн и Зелени витез*

Четрнаести век, а нарочито његова друга половина, био је изузетно турбулентно доба у историји Енглеске. Стогодишњи рат против Француске, разорна епидемија куге и унутрашњи конфликти и побуне изазвани високим порезима и друштвеном неправдом, представљали су сурову реалност живота.⁹² Насупрот овим изазовима и немирима, стоји софистицирано стваралаштво које је оставило трајан утицај на развој европске културе. Крајем века стварао је Џефри Чосер, сматран оцем енглеске поезије и једним од најважнијих аутора који је писао на средњоенглеском, језику народа, који је у његово време постао службени језик. Веома важно дело које је настало у овом периоду је *Сер Гавејн и Зелени витез*, окарактерисано као најзначајнији енглески витешки роман. Дело је, попут

⁹² Стогодишњи рат се водио између 1337. и 1453. године и обухватио је серију војних окршаја, дипломатских интрига и династичких спорова, при чему су обе стране настојале да остваре превласт над француским престолом. Енглези су преко Изабеле Француске, мајке енглеског краља Едварда III и ћерке француског краља Филипа IV Лепог, полагали право на француски престо (Sumption 1999: 106). У овом бурном периоду настала су три дела о којима ће бити речи: *Сер Гавејн и Зелени витез*, *Алитеративна смрт Артурова и Артур у строфама*.

Чосеровог, такође написано на средњоенглеском језику, дијалектом северозападног Мидленда. Садржи мноштво регионалних и речи скандинавског порекла. Иако не постоји прецизан податак о години настанка дела, многи критичари су мишљења да је крајем четрнаестог века Песник *Гавејна*, назван и Песником *Бисерке* (*Pearl Poet*), испевао ову поему у 2.530 алитеративних стихова подељених у строфе неједнаке дужине. Свака строфа се завршава полустихом и катреном (*bob and wheel*), *ababa* римом, и представља сажетак или ауторов коментар о тој строфи.⁹³

Аутор поеме није идентификован, и премда су проучаваоци предлагали разне кандидате, недостатак доказа чини сваку идентификацију исувише спекулативном.⁹⁴ Закључци о његовој географској припадности, образовању и друштвеној улози донети су на основу текста. Тако је вероватно потицао из северозападног Мидленда, области на граници са Велсом, а познавање световне и религиозне књижевности, права и дијалектике, указује на то да је био образован (Спремић Кончар 2017а: 106). По својој професионалној улози, песник је могао бити секретар или капелан у дому неког аристократе, будући да је био упознат са детаљима аристократског начина живота - лова као разоноде, архитектуре и раскоши двора, као и наоружање и одевање дворана (Спремић Кончар 2017а: 106).

Питање извора и узора које је песник користио такође је остало неразјашњено. У периоду када је писао дело, лик Гавејна већ је био део литерарне традиције.⁹⁵ У *Историји британских краљева* Џефрија од Монмута Гавејн је храбар витез-ратник и један од најпоузданијих Артурових људи. Вас га је приказао у дворском духу као витеза-дворанина, док му је Лајамон дао ратнички менталитет старих англосаксонских хероја. Кретјен де Троа приказује Гавејна у повољном светлу. У *Ереку и Ениди* и *Ивену*, он је најбољи Артуров витез и саветник, а у романима *Ланселот* и *Парсифал*, стоји као супротност насловним витезовима.⁹⁶ Француска дела

⁹³ У критичкој литератури Песник *Гавејна* се сматра представником алитеративне обнове. Поред *Сер Гавејна* и *Зеленог витеза*, значајна дела алитеративне обнове су *Вилијамово сновиђење о Петру Орачу* Вилијама Лангленда (*William Langland, William's Vision of Piers Plowman*), *Бисерка* и *Алитеративна смрт Артурова*. Међутим, овај термин био је повод за расправу критичара о томе да ли се заиста може говорити о обнови алитеративног стиха, односно да ли се може сматрати да алитеративни стих никада није у потпуности ишчезао, већ да је наставио да постоји у одређеним регионима, нарочито у северним и западним деловима Енглеске (Спремић Кончар 2017а: 108-109). Такође, одредница „обнова“ можда превиђа оригиналност и развој алитеративног стила у овом периоду, третирајући га само као повратак нечему старом. Након XIV века алтеративни стих бива потиснут силабичким јер је увођење речи романског порекла отежало коришћење алитеративног стиха који броји акценте, док силабички стих броји све слоге (Kovačević i dr. 1979: 74).

⁹⁴ Неки од аутора које су критичари предлагали су Џон Дон (*John Donne*), службеник на двору војводе од Пембрука, Џон Маси (*John Massey*) и други службеници на двору Џона од Гонта (*John of Gaunt*), као и сер Џон Стенли (*Sir John Stanley*), због везе са витешким Редом подвезице (Andrew 1997: 29; Breeze 2023: 41-43).

⁹⁵ Први пут се појавио 1125. године у делу *Gesta Regum Anglorum* (*Дела британских краљева*) Вилијама од Малмсберија (*William of Malmesbury*), премда га неки критичари поистовећују са ликом Гвалхмеја (*Gwalchmei*) из прозне приче *Кулух и Олвена* у којем је он један од јунака (Barber 2001: 155).

⁹⁶ Гавејн је у роману *Ивен или Витез са лавом* најбољи Артуров витез и модел витештва, због чега је последња Ивенова авантура на путу иницијације у истинског витеза са разлогом двобој са Гавејном. Након што је победио многе непријатеље, људске и надљудске, Ивен ипак не побеђује Гавејна јер Кретјен одлучи да овај двобој заврши нерешеним исходом. У незавршеном Кретјеновом роману *Парсифал* или *Витез са Гралом*, Гавејнова авантура се одвија паралелно са Парсифаловом и док је

након Кретјена осликавају супротност у приказу Гавејна. Док је у делима у стиху позитивно приказан, у романима у прози његов лик губи овај статус и постаје потпуно деградиран (Спремић Кончар 2022: 120).

Керолајн Ларингтон (Larrington 2009: 260) сматра да је поема „стапање хронике и романа, енглеске и француске традиције у једно хибридно ремек-дело“. Барон такође додаје да је у питању „спој линеарне структуре романа са цикличном структуром усмене традиције, баладе или бајке“ (Barron 2001b: 181). Три кључна елемента приче, наводи Бруерова, су игра одсецања главе, тема искушавања и размена дарова (Brewer E. 1997: 243). Извор за игру одсецања главе потиче из ирске митологије и у питању је прича из VIII века, *Bricriu's Feast* (Брикријева гозба), саувана у две верзије, док је у француској књижевности игра инкорпорирана у Први наставак Кретјеновог *Парсифала* назван *Livre de Caradoc* (Књига о Карадоку). Тема искушавања је песнику морала бити позната из ранијих артуријанских романа и налази се на пример у делу *Hunbaut* из XIII века у којем постоје обе конвенције али, поред доста разлика у њиховом опису, оне нису међусобно повезане као што је то случај у *Сер Гавејну* и *Зеленом витезу* (Brewer E. 1997: 246). Мотив размене дарова појавио се у поеми *Miles Gloriosus* написаној на латинском језику око 1175. године, али се као такав не појављује у артуријанској књижевности (Brewer E. 1997: 248). Дакле, *conjointure* дела представља песникову оригиналност; витешка и фолклорна традиција обједињене његовим иновативним приступом и песничком вештином начиниле су га једним од најоригиналнијих аутора средњовековне енглеске књижевности. Елизабет Бруер даље илуструје тезу да француски извори преовлађују у поеми, наводећи Гавејново самотно путовање, добродошлицу и гостопримство у Одезеру, наоружавање и говор против жена пред крај поеме (Brewer E. 1997: 250-254). Ричард Барбер ипак додаје да је свет нордијске и саксонске књижевности присутан, нарочито када Гавејн на свом путовању ка северу земље наилази на чудесна створења попут змајева и цинова (Barber 2001: 158).

Поема је сачувана у рукопису British Library Cotton Nero A.x., у којем су и поеме *Бисерка* (*Pearl*), *Чистота* (*Purity* или *Cleanness*) и *Стрпљење* (*Patience*), за које се због сличности у стилу са *Сер Гавејном* и *Зеленим витезом*, верује да су дело истог песника. *Сер Гавејна* и *Зеленог витеза* је за савремену публику први приредио Фредерик Маден (Frederick Madden) 1839. године, и од тада је поема привлачила значајну пажњу критичара која траје и дан-данас. У почетку су истраживања била усмерена на језик и алитеративни стил, са фокусом на разматрање дијалеката и метричких карактеристика. Издање поеме из 1925. године Џ. Р. Р. Толкина (J. R. R. Tolkien) и Е. В. Гордона (E. V. Gordon) које је касније ревидирао Норман Дејвис (Norman Davis), поставило је основу за савремене студије и задужило касније преводиоце. Због богатства тема и симболике у делу, критичари су се фокусирали на разноврсне аспекте: на витештво и морал, религијску симболику, структуру дела, митске елементе и фолклор, као и на место витешког романа у ширем контексту средњовековне књижевности и историјских прилика.

Уочи Божића Артур окупља своје савезнике на раскошној прослави у

Парсифал приказан као млади витез на путу духовног сазревања, Гавејн је изузетан дворски витез са великом репутацијом.

Камелоту. На дан Нове године, млади краљ Артур се придржава свог правила да гозба не почне док се пред њим не деси нешто необично или чудесно. Тада на двор одважно улази један витез на коњу и својим изгледом запрепашћује све присутне. Витез је горостасан али елегантан и потпуно зелен: његова одећа, тен, коса и брада су зелене боје. Носи богато украшену зелену одећу, а зелени су и коњ на којем је ујахао на двор, седло, као и мамузе. У једној руци витез носи гранчицу зеленике, а у другој велику секиру. Он предлаже изазов: дозволиће најсмелијем витезу да му секиром коју је донео зада један ударац. Он ће витезу дати секиру, клекнуће пред њега и чекати ударац, али ће исто тако, за годину и један дан, тај витез на исти начин примити ударац од њега. Гавејн затражи дозволу да преузме изазов на себе, говорећи да је најмањи губитак да он настрада. Зелени витез затим клекне, и открије врат, а Гавејн му једним ударцем одсече главу. Међутим, витез само подигне своју главу са пода, врати се на коња и затим каже да је он Витез из Зелене капеле и да у ту капелу Гавејн треба да дође за годину дана.

Друго певање почиње описом смене годишњих доба и протока времена од гозбе за Нову годину до празника Свих светих, дана када Гавејн креће на пут ка Капели Зеленог витеза. Гавејн се спрема за полазак и песник описује сву раскош повезану са његовим облачењем и наоружавањем. Гавејн затим присуствује служби, па се поздравља са окупљеним племством и добија штит украшен петоугаоником са спољашње и ликом Богородице са унутрашње стране. На свом путу долази до једног велелепног дворца у којем га љубазно дочекају господар, дама и њена пратиља. Када господар дворца сазна где се Гавејн упутио, предлаже му да остане његов гост и да на новогодишње јутро крене ка Капели која је близу. Друштво ће му правити његова супруга док је он у лову, а затим Гавејну предлаже игру размене дарова. Наиме, све што он улови даће Гавејну на крају дана, док је Гавејнова дужност да оно што у току дана добије на двору врати господару. Гавејна ова игра обрадује и радо је прихвати.

Треће певање почиње приказом лова у који је отишао господар. Док траје лов, Гавејн је у постељи, а убрзо у његове одаје кришом улази господарица која покуша да га заведе. Гавејн остаје одмерен, пажљиво одговарајући на њене речи како не би прекорачио границе витешке части. На крају, господарица га изазове да је пољуби, тврдећи да је то у складу са његовом витешком учтивошћу. Гавејн се сложи, те га она пољуби и изађе из одаја. Увече се господар враћа на двор и Гавејну предаје шта је уловио, а Гавејн га учтиво пољуби јер је пољубац раније тог дана добио. Након тога буде договор да се иста игра настави следећег дана. Рано ујутру почиње лов на дивљег вепра, а у Гавејнове одаје поново улази господарица. Она га прекори јер га је претходног дана поучила о пољупцима, али је он занемарио њене речи. Гавејн је скромно одговорио да није свестан да је нешто погрешио и да прихвати кривицу ако је заиста тако. Они настављају разговор о љубави и љубавној вештини, а Гавејн поново одолева искушењу даме. После дугог разговора, дама му је дала два пољупца, поздравила се и отишла из његових одаја. Касније, по повратку господара из лова, он Гавејну даје улов, а Гавејн га двапут пољуби. Наредног дана игра се настави и док је господар у лову на лисицу, у Гавејнове одаје опет улази дама. Обукла је раскошну хаљину украшену скупocenим крзном, коса јој је била украшена драгуљима, а лице, врат и груди делимично откривени. Ушла је тихо, затворила врата и пробудила Гавејна којег су мучили снови о предстојећем сукобу са Зеленим витезом. Она му је

пришла и пољубила га, и затим су наставили да разговарају, али Гавејн је опрезан јер не жели да увреди даму, нити да се огреши о свог домаћина. Разочарана његовим одбијањем, дама затражи да јој Гавејн поклони нешто као успомену, али Гавејн нема ништа вредно. Она му потом понуди скупоцени прстен, али га он одбије. Затим му понуди зелени појас од свиле, украшен златним везом, и каже да је он посебан – онај ко га носи не може бити повређен. Обузет мислима о предстојећем сукобу, Гавејн прихвати појас, а дама га трећи пут пољуби овог дана и оде. Господар је те вечери Гавејну дао уловљену лисицу, а Гавејн њему три пољупца.

У четвртном певању Гавејн полази ка Капели и наиђе на једну сабласну хумку у којој га чека Зелени витез. Гавејн одложи свој штит и открије врат, спреман да прими ударац али у последњем тренутку се тргне. Посрамљен својом реакцијом, каже да ће следећи ударац примити без оклевања. Зелени витез замахне, али заустави секиру пре него што је дошла до Гавејновог врата. У трећем наврату Зелени витез благосече Гавејна, чиме му зада договорени ударац. Зелени витез му затим каже да је њихов договор испуњен и открива му да су прва два замаха била симболична јер је Гавејн прва два дана предао све што је на двору добио, а да је трећи ударац био блага казна због задржавања појаса. Зелени витез открива да је он био Гавејнов домаћин и да је слао своју жену да га искушава. Открива му да му је име Берсилак од Оdezера и да га је Моргана ле Феј, старица која је била у пратњи господарице дворца, послала на Артуров двор прерушеног у Зеленог витеза. Иако он похваљује Гавејново понашање и успешно обављен задатак, Гавејн се пун самопрекора враћа на Артуров двор носећи појас као симбол срамоте. На двору се појас види као симбол славе Округлог стола, па сви витезови почну да га носе преко једног рамена.⁹⁷

I

Бароу (J. A. Burrow) се задржава на симболици утканог у богато украшеној кациги коју Гавејн ставља пре узимања штита:

Кацигу је окренуо себи, кратко је пољубио:
спојеви су јој снажни, свилна постава унутра.
Подигао ју је и поставио, да прикаче је назад,
мараму сјајну ставио је преко горжета,
с драгуљима дивним по дужини целој,
правом свилом префињеном прошарана је уз рубове,
птицама и папигама како перје дотерују,

⁹⁷ На крају поеме, аутор даје мото витешког Реда подвезице. Мото гласи *Hony soyt qui mal pence* (Нека се стиди ко нешто лоше помисли), речи које је по легенди изговорио Едвард III приликом проналаска подвезице коју је на балу изгубила једна принцеза (Trigg 2012: 48). Ред је основао Едвард III, вероватно 1348. године.

грлицма и гранчицама густо исплетеним,
ко да везле су их везилъе ваздан седам
зима. (*Сер Гавејн и Зелени витез* 2019: 605-614)⁹⁸

"Then he took hold of the helmet and hastily kissed it. / It was strongly stapled and stuffed with padding: / It towered high on his head and was hasped at the back, / And the visor was veiled by a vivid cover / Embroidered and bossed with the best gems / On broad silken borders, with birds on the seams, / Such as preening parrots, painted at intervals, / And turtles and true-love-knots traced as thickly / As if a score of maidens had been stitching it for seven winters / In court." (*Sir Gawain and the Green Knight* 1959: 605-614)

Навели смо у наставку изворни текст на енглеском језику како бисмо указали на важну слику за наше тумачење. Наиме, папагаји, грлице и густо исплетене „петље истинске љубави“ (true love-knots) симболи су који припадају „средњовековној иконографији љубави“ (Burrow 2020: 40-41). Како су папагаји, славуји и друге птице често били повезани са љубављу, Бароу прави паралелу са детаљима на туници Бога љубави како га је описао Гијом де Лорис у *Роману о ружи* (Burrow 2020: 41). „[...] туника би његова / сва саткана од цветова; / сеницама и украсима“ (De Loris 2004: 54). Сетимо се и Овидијеве елегije „Смрт Корининог папагаја“, инкорпориране у *Љубавну вештину* у којој је папагај вољене упоређиван са песником-љубавником. Ови симболи носе значење праве љубави, а овом тумачењу доприноси и слика љупких госпи које у замку седам зима везу ове нераскидиве петље, плод стрпљења као што је то и љубав. Када узмемо у обзир лик Богородице и госпа плетилца, у прилици смо да увидимо „упарене мотиве две врсте љубави – свете и профане и песникову вештину да их изрази на један суптилан начин“ (Barron 2001b: 170).

Тема искушавања и игра размене дарова се затим одвијају у Одезеру, раскошном и ониричном месту, чији су сјај и богатство контраст суровој и огољеној природи кроз коју Гавејн путује пре него што га пронађе. Иако Гавејн мисли да га најтежи задатак чека у Зеленој капели, ипак се у Одезеру одвијају кључни тестови чије ће му успешно испуњење напослетку спасити живот. Три посете леди Берсилак његовим одајама и њени покушаји да га заведе тестирају Гавејнову чистоту и способност да балансира између витешке учтивости према њој и оданости господару дворца. Леди Берсилак дакле игра улогу жене искушитељице, чиме се прикључује улози жена које проверавају врлине витезова, а која се понавља у средњовековној литератури.⁹⁹ Ова улога се може извести из већ поменуте паралеле госпе са

⁹⁸ Сви цитати из поеме *Сер Гавејн и Зелени витез* превод су Младена Јаковљевића. Цитати из дела су навођени по бројевима стихова.

⁹⁹ На пример, у циклусу пост-*Вулгата* Моргана ле Феј покушава да заведе Ланселота, али у овоме не успева. Кретјеновог Ланселота искушава лепа каштеланка која га касније разрешава раније датог обећања да ће провести ноћ са њом уколико га угости. Ликови жена искушитељица су сложени и амбивалентни и често балансирају између завођења и давања важних животних лекција.

библијском Евом, искушењем и искупљењем, и одраз је средњовековног хришћанског страха од телесних искушења. Дамино искушавање витеза је двојако: она тестира врлине два крака петоугаоника – Гавејнову учтивост и чистоту. Песник нам говори о Гавејновој великој репутацији кроз речи људи у замку:

[...] дворанима свим у двору драго је било једнако
да присутни буду поред њега, припала им је част,
племића познатог по племенитости и манирима,
чистоти и честитости, да чувен је он
у свету и међу свима, и свуда му се диве. (*Сер Гавејн и Зелени витез* 2019: 910–914)

Судбина га је довела на двор уочи Божића, сматрају они и несумњиво ће им тако изузетан витез својим примером показати витешке врлине, али и бити мерило за дворске манире:

Манире фине да знамо
витез ће показати прави,
а чућемо, томе се надамо,
и префињени језик љубави. (*Сер Гавејн и Зелени витез* 2019: 924–927)

Будући да знамо да Гавејн у разговору са дамом истиче да не зна пуно о љубави, морамо се запитати зашто песник нарочито наводи ову карактеристику јунака. Стога стихови могу имати ироничан карактер или служити као наговештај Гавејнових каснијих слабости. Такође, неколико стихова касније, Гавејн након молитве несмотрено крене за господарицом када се она повуче у засебну одају и песник каже: „за скуте га је сместа себи господар да седне повукао” (*Сер Гавејн и Зелени витез* 2019: 936). Иако је у питању врло кратка епизода, не можемо се одупрети утиску да је Гавејн могао потенцијално да закорачи на забрањену територију и угрози своју репутацију. Зашто га је, дакле, господар повукао себи? Берсилакова улога на двору у одређеним аспектима може се посматрати као менторска али исто тако, његов гест може бити суптилан начин да стави до знања Гавејну да му је место уз њега, а не уз даму, као и да наговести касније искушење.

У лику леди Берсилак Менинг види отелотворење аниме, цитирајући Јунгову тврдњу да прво појављивање аниме често иде руку под руку са сенком (Manning 1964: 171). Као што Берсилак на крају говори, њена улога је унапред планирана у договору са њим. Она је фигура изузетне лепоте, лепоте која чак превазилази Гвиневерину: „Лепше није било по лепоти, лику и појави, / стасу и ставу, и светлијег тена, / Гавејн ју је гледао, од Гиневре љупкијом му се чинила” (*Сер Гавејн и Зелени витез* 2019: 943–945). Ово је значајно јер Гвиневера представља идеал дворске даме и лепоте у артуријанској традицији. Све време се постављају паралеле Одезера и

Камелота, у опису оба двора, гозбама, па и лепоти господарица. Сложености лика господарице доприноси и инверзија конвенција дворске љубави које она испољава у својим посетама Гавејну. Премда Гавејн покушава да остане у улози савршеног витеза, дама га изненађује прикрадањем у његове одаје. Када га дама пробуди и поздрави он јој упути ове речи:

Господарице, добро јутро!

Вашој сам вољи препуштен, веома ми то годи;

предајем се потпуно, преклињем за милост,

мислим да тако морам, јер манир је тако чинити.

Тако шалио се да узврати, уз широк осмех. (*Сер Гавејн и Зелени витез* 2019: 1213–1217)

Гавејн прихвата улогу вазала у овој игри – његов одговор је духовит и тактичан, чиме он тежи да задржи контролу над ониме што се дешава. Ипак, дама не одустаје и њене речи које подразумевају „покорност” нису у складу са њеним активним приступом, што ствара додатну напетост. Она затим каже: „на услузи вам бити желим, / то обузима мисли моје” (*Сер Гавејн и Зелени витез* 2019: 1238–1239). Гавејн затим прихвата похвале са понизношћу и учтиво одговара да он није вредан поштовања које му дама овом приликом указује, а када схвати да она не одустаје од својих похвала, Гавејн призива Богородицу као заштитницу, што наглашава његову побожност, али и намеру да се држи чистоте као врлине. Она даље наставља да га изазива говорећи да не може да поверује да је он славни Гавејн јер:

Човек частан као Гавејн често се не налази,

слика и прилика пристојности потпуне до танчина

да дангуби са дамом, дуго тако, сумњам

а да не пожели пољубац, као пристојан витез (*Сер Гавејн и Зелени витез* 2019: 1297–1300).

Издвојени део даминог одговора на Гавејново одбијање изазов је за његов идентитет и његову част. Гавејн затим пољуби даму јер тако приличи правом витезу и представља учтивост, али не и израз љубави: „Пољубићу вас кад заповедите, како приличи витезу, / и зато да ми не замерите, захтевати не морате више” (*Сер Гавејн и Зелени витез* 2019: 1303–1304). Бароу нглашава да пољупци немају прељубнички карактер и да Гавејн не греши што их прихвата све док их враћа домаћину (Burrow 2020: 85). Дијалози господарице замка и Гавејна наликују дијалозима у Капеланусовом делу у којем се речи пажљиво бирају и где је реторика кључна у „добивању” љубавног случаја. Њихова размена је обојена елоквентним изразима, двосмисленим похвалама и суптилним изазовима. Гавејн користи говорничко умеће како би остао учтив, а леди Берсилак како би испитала његов карактер. Ова

интелектуална игра се наставља идућег дана, али је дама овога пута насртљивија: при уласку у собу, одмах након поздрава доводи у питање Гавејнов идентитет и учтивост, чиме збуњује Гавејна који не зна када је неисправно поступио. Дама му потом одговара: „Па подучила сам вас о пољупцима“, подсетила га је. / „Кад постоји прилика не показујте оклевање, / тако приличи да поступи ко понашању је учен.“ (Сер Гавејн и Зелени витез 2019: 1489–1491)

Дама натера Гавејна да је пољуби јер он не жели да увреди своју љубазну домаћицу и, како би наставио игру у којој се обрео, одмерено каже да је једини разлог због којег је није пољубио био тај што се плашио њеног одбијања, што се испостави као савршено учтив одговор. Уследи дуг разговор о срећним и несрећним љубавима, након чега дама говори Гавејну:

[...] момак тако млад, уз манире такве,
познат по пореклу и поступцима витешким,
док већа је врлина, најважнија од свих,
предана примена љубави: прави доказ витештва,
јер, кад причамо о подвизима где пропатили су витезови,
то садржај је и смисао, суштина њихових дела:
како љубавници, због њихових љубави, љуте опасности преживе,
због дивних својих драгана доживе искушења,
кад срчаношћу их својом спасу па стекну наклоност
и двору онда добробит донесу срећом својом. (Сер Гавејн и Зелени витез 2019: 1510–1519)

Дама наглашава да су љубав и витештво међусобно испреплетани и поставља питање зашто Гавејн, као чувени витез, не показује интересовање за љубавне теме које су суштински део витешког живота. Њене речи имају дидактички карактер. Имплицитно је да дама љубав види као вештину, нешто чиме се може овладати уколико постоје воља и труд. Љубав постаје покретачка снага која не само што је саставни део витешког живота, већ и обезбеђује његов друштвени статус. Дакле, љубав је овде друштвено продуктивна сила која има потенцијал да допринесе заједници, а не само појединцу. Међутим, дамина наклоност опет није поколебала Гавејна, који јој само из учтивости даје пољубац на растанку. У неколико наврата песник нас уводи у Гавејнов унутрашњи свет кроз снове о предстојећем изазову у Зеленој капели. Гавејн је забринут због судбине која га чека, те тај страх од смрти надвлађава све друге инстинкте и зато ће трећег дана уместо љубави, симболично прихватити од даме живот (Burrow 2020: 84–85). Њена лепота је трећег дана највећа, па се посебно истиче улога Богородице као симбола духовне снаге коју Гавејн мора да пронађе: „али опасност може да се испречи, / ако Богородица се за витеза не помоли“ (Сер Гавејн и Зелени витез 2019: 1768–1769). Гавејн је притиснут двоструким

очекивањима: са једне стране, да испуни захтеве учтивости и дворског понашања према дами, а са друге стране, да се не огреши о господара:

[...] прихватиће шта је понудила или показаће неучтивост одбијањем,

За манире је своје марио, да не мисли да је прост,

забринут је био шта збило би се ако заиста би он

као гост према господару огрешио се тако. (*Сер Гавејн и Зелени витез* 2019: 1772–1775)

Он осећа страх да ће га, ако одбије даму, оптужити за грубост или неучтивост, што би у дворском контексту нарушило његов углед. С друге стране, када би попустио пред искушењем, издао би поверење домаћина и починио грех прељубе. Исто тако, када је Гавејн одбије, дама му тражи дар, што је поново ставља у потчињену улогу резервисану за витезове којима симболичан предмет дариван од стране вољене умањује патњу за њом и даје снагу за даље подухвате. Будући да Гавејн нема ништа што би дао дами, она му прво понуди прстен као поклон, што он одбије. Одбијање прстена, закључује Бароу, начин је на који је песник нагласио Гавејнову мотивацију (Burrow 2020: 102). Будући да се спрема да пође у смрт, материјална вредност прстена није важна Гавејну, али вредност појаса због које би могао да ту смрт избегне јесте. Иако би се у контексту дворске љубави дар посматрао као симбол наклоности и тајне љубави, ова епизода показује контрадикције овог идеала будући да Гавејн не прихвата појас из романтичних побуда.

Одезер је такође позорница за игру размене дарова између Гавејна и господара дворца. Господар одлази у лов док је дама у Гавејновим одајама. Будући да се две радње дешавају паралелно, искушавање и лов су предмет упоредног читања. Бароу подсећа да је изједначавање удварања и лова већ била устаљена метафора у дворском писању, како у средњем веку, тако и касније, у ренесанси, и подсећа да Капеланус говори о „служби Венери као о својеврсном лову” (Burrow 2020: 86). Такође, у првој књизи *Љубавне вештине*, Овидије користи метафору лова да би дао инструкције онима који теже љубави.¹⁰⁰ Том тезом се бави Маргарет Шарлот Ворд (Margaret Charlotte Ward) која подвлачи да је Песник *Гавејна* био упознат са темама и мотивима из Овидијевих дела преко посредних извора, као што су француски преводи и адаптације сврстани под називом Псеудо-Овидије, а који се односе на дела која су циркулисала под његовим именом у средњем веку (Ward 1978: 158). Судећи

¹⁰⁰ Овидије често упоређује процес задобијања љубави са ловом, а љубавника са ловцем. На пример:

„Ловац зна где да стави јелену замку,
Зна добро у којој дољи грокће вепар.
Птичар зна шибље, рибар воде пуне риба.
Ти који тражиш повод за дугу љубав,
Научи куда жене свраћају често.” (Овидије 2008: 155)

Овидије овде јасно упоређује љубав са ловом, наглашавајући вештину и промишљање потребне да би се „уловио” љубавни плен. Љубав као лов је уобичајена метафора у античкој књижевности, а Овидије га развија на духовит и дидактичан начин.

по сложености трећег певања, нарочито понављању догађаја у току три дана и њиховом истовременом дешавању, следи да је поистовећивање Гавејна са уловом оправдано (Barron 2001b: 171). Леди Берсилак преузима улогу ловца који пажљиво планира и спроводи „напад” на Гавејна. Она је иницијатор интеракције, уводи разговоре о љубави и заводи га. Првог дана, у току лова на јелена, Гавејн је срамежљив, а и дама је најблажа у свом завођењу. Лов на дивљег вепра одговара интензивнијем завођењу од стране даме другог дана. Лов на лисицу која симболизује лукавство одражава коначну етапу игре када се појављује понуда чаробног појаса, што уједно представља најсуптилнији и најкомплекснији Гавејнов тест. Иако се дама може поистоветити са лисицом, Гавејн је такође показао лукавство тиме што је задржао појас, те је сада уврежено мишљење критичара да је и Гавејн трећег дана попут лисице (Barron 2001b: 173). Лов као метафора одражава и динамику моћи у односу: љубавник је активан, а љубљени пасиван.

Када сазна да је био предмет манипулације и искушења, Гавејн изражава мизогини поглед на жене као лукаве и заводљиве фигуре које искушавају мушкарце. Он свој пад разуме у контексту библијских прича о Адаму и Еви, Самсону и Далили, Соломону, и Давиду и Витсавеји, истичући како су чак и најмудрији и најснажнији мушкарци били обманути поступцима жена. „Овај пасус је описиван као клерикална мизогинија, злоупотреба жена, самосажаљив антифеминистички испад, антифеминистички напад и нелогична клевета жена” (Wynne-Davies 1996: 39). Вин-Дејвисова напомиње да се Гавејнова реакција може сматрати доприносом вишевековној расправи о природи жена (*querelle des femmes*) чији су најпознатији примери Жан де Менон наставак *Романа о ружи* и, као одговор на његову осуду жена, *The Book of the City of Ladies*, Кристине де Пизан (Wynne-Davies 1996: 43). Ова дебата ће се наставити све до XVII века и укључити широк спектар гласова, од оних који су критиковали женску природу до оних који су се борили за њихова права. Песник *Гавејна* ипак маргинализује жене: дамино име нам није познато, премда је она суштински важна у заплету поеме, а маргинализација Моргане, оне која је цео заплет осмислила, је постигнута њеним недостатком говора (Wynne-Davies 1996: 52). Са друге стране, Гвиневери је одузета улога прељубнице која јој је давала субверзивну моћ у артуријанској традицији. Она је представљена као персонификација идеалне жене двора будући да је узвишена, достојанствена и симболички важна, али без активне улоге у радњи или дијалозима. Са друге стране, „жене су те које Гавејна уче о витешкој традицији и његовој улози у оквиру те традиције”, те је њихова улога итекако битна (Larrington 2009: 258).

Дворска љубав у *Сер Гавејну* и *Зеленом витезу* представљена је кроз своје конвенције, али напослетку је њена улога она коју је Диби окарактерисао као потврду односа између мушкараца (Duby 1994: 63). Диби је у својој тези говорио о одавању почasti господару кроз уздизање његове даме на пиједестал. Ова потврда се, међутим, у делу огледа у Гавејновом указивању поштовања према свом домаћину и одбијању да почини прељубу. Кроз замењене улоге даме и витеза, дворска љубав је у *Сер Гавејну* и *Зеленом витезу* деконструисана будући да је поема представља на начин који је истовремено сатиричан и критички. Идеалистичке и узвишене представе о дворској љубави подривају се кроз комичне епизоде у Гавејновим одајама. Ова деконструкција указује на промену културних вредности са краја XIV

века, када се пажња усмерава ка вредностима које се односе на љубав у браку, а не на идеализовану љубавну динамику дворске културе. Ово осликава тврдњу К. С. Луиса да се већ у овом периоду прави заокрет према идеалу љубави у браку, како је и буржоазија почела да замењује искључиво витешку и аристократску елиту (Lewis 2013: 296).

II

У контексту индивидуацијског путовања, Гавејн је нетипични архетипски херој који је двоструко тестиран (Barron 2001: 180). Керолајн Ларингтон истиче да је у роману „енглеско витештво тестирано по принципима француског романа“, односно енглески витез описан у хроникама као Артурова десна рука бива постављен у простор француског духа (Larrington 2009: 260). Тестови којима је Гавејн подвргнут су суштински психолошке природе и, као такви, указују на то да је Гавејново путовање заправо „путовање ка унутра“ које неискусног јунака трансформише у „фигуру пуну икуства и самопрекора“ коју видимо на крају поеме (Davenport 2006: 284).

Критичари су препознали архетипску основу приче кроз њену структуру, ликове и симболе. Артуров двор је симбол витешких идеала части, храбрости и учтивости:

Уз свег света благослове, скупа су тамо били,
познати и поштовани витезови у поднебљима хришћанским,
најдивније даме што дао свет је овај,
и он, владар високопоштован, што владао је краљевством (*Сер Гавејн и Зелени витез*
2019: 50–53).

Зелени витез, џин надљудског изгледа долази на овај неприкосновени двор и изазива немир својим необичним изазовом који је јасан архетипски *зов пустиловине*. У архетипском кључу, зелена боја и изглед Зеленог витеза повезују се са ликом божанства вегетације. (Ковачевић и др. 1979: 69). Ово тумачење црпи како из његовог изгледа, тако и из његове улоге у причи и повезаности са циклусом живота – најпре из зелене боје као боје живота и природе, затим из обнове, односно поновног оживљавања природе у пролеће. Опис пролазности кроз смену годишњих доба симболизује сталну промену и обнову, те је као такав укорењен у колективно несвесно. Дерек Бруер сматра да је зелена боја у средњовековној Енглеској имала више позитивних или неутралних конотација него негативних и да је сматрана пријатном бојом која асоцира на пролеће (Brewer D. 1997: 184). Он додаје да није једноставно одгонетнути песников разлог одабира зелене боје и указује на утисак мистичности која је ван људског поимања (Brewer D. 1997: 190). Младен Јаковљевић закључује да „Флуидност симбола, симболичких значења и њихових тумачења

обележава све аспекте дела” (Јаковљевић 2019: 67). Ово потврђује улога Зеленог витеза у поеми која је такође комплексна. Он се може тумачити као персонификација јунакове сенке. Посматран на овај начин, он је симбол хаотичног, онога што се налази изван друштвено прихватљивог, а његов изазов ће напоследку Гавејна суочити са сопственим манама. Стивен Менинг (Stephen Manning) такође анализира поему у контексту у којем се его сусреће са сенком. Његова анализа Зеленог витеза као сенке темељи се на три слике: прво, како је зелена боја била боја оностраног, тако у поеми она представља несвесно, затим, секира је „деструктивна страна сенке” и као таква обезглављује и представља губитак свесног и коначно, лов у који Берсилак одлази је такође „деструктивни аспект несвесног” (Manning 1964: 168).

Гавејн се отискује у авантуру притом представљајући много више од себе самог: „он је представник свог краља, двора, краљевства, породице, њихових вредности, вере и репутације” (Martin 1997: 326). Петоугаоник и лик Богородице на штиту то потврђују. Самотно путовање је типичан архетипски елемент иницијације. Он се на путовању суочава са разним непријатељима, мада нам песник не даље детаљнији опис ових сукоба, као што би био случај у француским романима. Међутим, интересатно је то да песник истиче да је зима за Гавејна много страшнија од свих ових противника. У циклусу годишњих доба, зима представља период „смрти” или привременог краја или хибернације пре поновног рађања пролећа. За Гавејна, овај период може да симболизује стање преласка у подручје непознатог. Вудс сматра да је природа, колико год груба и равнодушна, основа за разумевање људске природе, па даље прави разлику између културе и природе, спољашњег и унутрашњег света, и говори о Гавејновом понашању и његовој трансформацији док се креће у овим просторима. (Woods 2002: 209). Примера ради, дворско окружење у којем Гавејна затичемо на почетку поеме представља простор у којем је он заштићен културним нормама – он је покрај Гвиневере која је у још већој мери „издвојена” док седи на пиједесталу украшеном најфинијом свилом, скупоценим таписеријама и драгуљима. Вудс (Woods 2002: 214) даље наглашава да су, попут краљице коју штите скупоцености, Гавејнов психолошки штит његов учтиви говор и понашање након што затражи да он прихвати изазов уместо Артура:

„Господару врли мој”, рече Гавејн краљу,
 „дозволу дајте ми да устанем и дођем вама,
 без непристојности и неучтивости да напустим трпезу ову,
 да госпа господара мога гордим ме не сматра

[...]

Нисам најлукавији и најмање сам снажан,
 и губитак је најмањи да гинем ја, говоримо ли право.

А часнијим ме чини чињеница да ујак сте ми;

сем ваше крви што телом ми кола да кажем немам врлине; (*Сер Гавејн и Зелени витез*
 2019: 343–346, 354–357)

Многи критичари попут Керолајн Ларингтон (Larrington 2009: 256) овај говор тумаче као знак скромности витеза који не може да дозволи да краљ презуме на себе непримерен изазов. Овакво тумачење преиспитује Вудс наглашавајући да тон којим се Гавејн обраћа и пажљиво одабрана конструкција реченица које бира одражавају жељу за потврдом свог положаја и манипулисањем ситуацијом (Woods 2002: 214). Следи да је у питању привидна скромност, фасада или персона коју присутни на двору треба да виде као потврду његове изврсности. И заиста, херој, према Кембелу, мора бити „личност изузетних способности“ (Kembel 2004: 44). Гавејнове врлине су представљене кроз симболику петоугаоника који је један од највише проучаваних симбола у тексту. Барон истиче да је петоугаоник „савршена фигура, амблем *trawþe* – потпуног интегрисања вере, дела и витешких врлина“ (Barron 1987: 169). Неколико стихова испод, песник наводи речи којима племство испраћа Гавејна у вероватну смрт. Негодујући због тога што краљ шаље тако изузетног витеза да страда, они потиштено говоре: „Наћи неког ко он, немогуће је, вере ми. / Часнијег и честитијег, чудо би било“ (*Сер Гавејн и Зелени витез* 2019: 676–677). Према Присили Мартин петоугаоник симболизује истину, централну тему у поеми која је представљена кроз геометрију: пет тачака повезаних бескрајним, непрекинутим линијама означавају савршенство и непроменљивост, а број пет је савршен због своје математичке карактеристике да, када се квадрира, задржава исту завршну цифру, те је повезан са савршенством витешких врлина које су међусобно испреплетане, као и линије петоугаоника (Martin 1997: 326). При овом тумачењу, ауторка се осврће на Тому Аквинског према којем су све врлине међусобно повезане (Martin 1997: 326). Песник посвећује доста пажње објашњавању хришћанске симболике штита, што је навело критичаре да се окрену тумачењу већински у хришћанском кључу. Са унутрашње стране штита је лик Богородице, симбол који је још од Ненија углавном резервисан за Артура. Богородичина слика допуњује петоугаоник и наглашава узајамну повезаност духовности и витештва. Лариса Трејси наглашава да је петоугаоник древни симбол којем је песник приписао хришћанске вредности и врлине, не како би поништио његов пагански значај, већ да би указао на сличности између две традиције и осветлио њихов међусобни однос (Tracy 2007: 32). Дерек Пирсал (Derek Pearsall) напомиње да је у Гавејновом лику приметна једна нова димензија приказа унутрашњег живота витеза, посебно у контексту осећаја срамоте и понижења, будући да он не губи разум нити бежи у дивљину попут Кретјеновог Ивена, већ показује способност да носи своју срамоту и претвори је у део своје приче (Pearsall 1997: 361). „Овде препознајемо хришћански принцип понизности“, закључује Иванка Ковачевић (Ковачевић 1995: 25). Повратак у Камелот и доношење дара са собом симболизују завршетак личне трансформације и дељење искуства са заједницом које може допринети њеном општем бољитку, о чему је говорио и Кембел.¹⁰¹

¹⁰¹ Епизода у Капели је дала разрешење и сврху Гавејновим задацима у тексту, али и изнедрила бројна критичка тумачења о песниковим истинским намерама. Након што сазна за план који је његов домаћин спровео у договору са својом супругом, а у складу са Морганиним планом, Гавејн себе прекорева због нечасности и непоштења (*untrawþe*). Барон размишља о импликацијама ових термина и томе да ли се односе на световне или хришћанске врлине (Barron 2001b: 177). Како примећује

Од 1839. године до данас, *Сер Гавејн и Зелени витез* је остао један од најчешће проучаваних текстова из средњоенглеске књижевности. Богатство симболике, слојевитост ликова и текстуална комплексност осигурали су му трајну релевантност у савременој књижевној критици и научним расправама. Барбер (Barber 2001: 156) га назива „врхунским остварењем средњовековне артуријанске поезије” које парира Малоријевој прозној приповести, а Бароу (Burrow 2009: 82) закључује да дело представља „највештије написано артуријанско дело на енглеском језику”. Ово слојевито дело подстиче савременог читаоца на промишљање о људским слабостима, идеалима и самоспознаји, што га чини културним и књижевним мостом између средњег века и нашег доба.

4.4. Алитеративна смрт Артурова

Попут *Сер Гавејна и Зеленог витеза*, у другој половини XIV века настало је дело *Алитеративна смрт Артурова*, испевано у приближно 4.300 алитеративних стихова. Иако се првобитно сматрало да је дело написано дијалектом западног Мидленда, проучаваоци сада сматрају да је дело настало у североисточном Мидленду, и да је затим прошло две фазе транскрипције (Lacy et al 1996: 5). О ауторовом идентитету нема информација у тексту, те су на основу језика, стила, и контекста у којем је песма написана истраживачи успели да изведу одређене закључке о њему, попут тога ко су му били узор или којем географском подручју је припадао.

Дело је сачувано у једном рукопису названом Торнтонов рукопис (The Thornton MS), по његовом састављачу, Роберту Торнтону (Robert Thornton) који је у првој половини XV века поред *Алитеративне смрти Артурове* прикупио и преписао још седамдесет шест дела, углавном витешких романа. Торнтонов рукопис се чува у библиотеци катедрале у Линколну и каталогизован је као MS 91 (Lincoln Cathedral MS 91).

Премда аутор не помиње своје изворе, анализом текста могу се препознати утицаји који су му послужили приликом обликовања дела. Евидентно је да се ослањао на дела хроничара – Џефрија, Васа и Лајамона, затим на француске артуријанске романе, нарочито прозно дело *La Mort le Roi Artu* (*Смрт краља Артура*)

Стивен Менинг, Гавејн није омануо као Маријин витез с обзиром на то да је његова чистота остала неукаљана, већ првенствено као Артуров витез и то у домену учтивости према свом домаћину (Manning 1964: 175). Ипак, уколико узмемо у обзир прихватање појаса, нехришћанског предмета, увиђамо да Гавејну није више довољна молитва Богородици како би га спасила или навела на прави пут. Ричард Барбер сматра да је песник кроз Гавејнов поступак желео да укаже на ограничења људске природе у суочавању са узвишеним вредностима и нормама које друштво поставља. (Barber 2001: 158). Са оваквим виђењем се слаже Барон који у поеми види хармонију „духовних, витешких, личних и друштвених вредности”, али и ограничења стварности и самим тим „несавршеност људске природе” (Barron 2001b: 183). Он додаје да је важно разумети да је песник имао на уму разматрање витешких врлина, а не њихову деструкцију (Barron 2001b: 183).

из циклуса *Вулгата*. Други предложени извори су превод Васове хронике Роберта Манинга назване *Хроника Енглеске* (Robert Mannyng, *Chronicle of England*), роман из каролиншког циклуса *Sir Fierabras* или *Sir Ferumbras*, верзија овог романа на средњоенглеском која је аутору могла да послужи за епизоду Гавејнове борбе са Пријамом, као и роман који припада романима о Александру Великом *Li Fierres de Gadre* (Lacy et al 1996: 6). Мотив девет великана такође је потекао из романа о Александру Великом, првенствено из дела *Voex du Paon* Жака де Лонгијона (Jacques de Longuyon), или дела на средњоенглеском, *Parlement of the Thre Ages* (Lacy et al 1996: 6). Боетијева *Утеха филозофије* као једно од интелектуалних симбола средњег века је такође морала бити позната аутору. Такође, Бокачово дело *О пропасти славних људи* (Giovanni Boccaccio, *De Casibus Virorum Illustrium*) могло је бити узор за увођење казне због гордости (Kennedy 2002: xxvii). Усмена традиција имала је значајан утицај на песнике алитеративне обнове. Рат, описи битака и јунака који се појављују у делу могли су потицати из херојске јуначке поезије, као и народних прича и легенди. Такође, ауторов избор стила приближава га више епским песмама као што је *Беовулф* (*Beowulf*) него француским витешким романима. Као и многи средњовековни аутори, писац је у дело уградио хришћанске теме као што су пролазност славе и неизбежност смрти из којих је на слушаоцу задатак да изнађе моралну поруку. У делу се такође препознаје моралистички тон који упозорава на последице охолости и претеране жеље за славом.

Проучаваоци артуријанске књижевности неретко помињу важност *Алитеративне смрти Артурове* као текста који ће касније послужити Малорију приликом писања приче о сукобу Артура и Луција; оно је, сматра Валери Кришна, „најважније енглеско дело које је Малори користио приликом састављања свог монументалног дела” (Krishna 2013: 503). Ипак, текст заслужује више пажње и представља много више од пуког увода у Малоријево дело, сматра Џонсонова, будући да приказује на интересантнији и комплекснији начин причу о Артуру и Луцију (Johnson 2001: 91).

Иако се заснива на хроникама, *Алитеративна смрт Артурова* не говори о догађајим описаним у хроникама у формативном делу владавине, већ почиње раскошном божићном прославом у Карлајлу коју прекида римско изасланство. Док се припрема за рат са Луцијем, Артур краљевство повери Мордреду, који ујакнов захтев невољно прихвати. Како прича одмиче, Артурова охолост и империјалистичка амбиција расту, те он након победе над Луцијем наставља освајања која добијају конотације крсташког рата. Два Артурова сна обележавају важне догађаје у делу. Борба змаја са медведом предсказује сукоб са дивом са брда Сен Мишел и Артуров успон, док сан о Фортунином точку са којег Артур пада антиципира његов пад.¹⁰²

¹⁰² Појам блиско повезан са концептом дворске љубави, који једним делом објашњава популарност новог погледа на љубав јесте појам друштвене мобилности. Александар Мари (Alexander Murray) је настојао да осветли разлог повратка симболу Фортуниног точка који је приметан у средњовековној мисли од XII века. Идеја о точку судбине првобитно је описана у античким текстовима, али је значајан утицај на касније ширење симбола имало Боетијево дело *Утеха филозофије*, изузетно популарно у средњем веку. Боетије је представио точак као метафору за људски живот у којем нико не може у потпуности контролисати своју судбину, већ је она подложна вољи Фортуне. Прикази Фортуниног точка од краја XII века могу се поделити у три категорије: прва приказује успон и пад неке владарске фигуре, друга је опште природе и у њој је обичан човек, док је у трећој на точку

Након другог сна до Артура долазе вести о Мордредовој и Гвиневериној издаји: Мордред је узурпирао престо и узео Гвиневеру за жену са којом има дете. Уследе битке на мору и копну, а у кључном тренутку сукобе се Артур и Мордред и један другом задају смртне ране. Издаја је интензивирана Мордредовим ношењем Артуровог мача чију локацију је само Гвиневера знала. Тешко рањеног Артура одводе у Гластонбери у којем преда круну свом рођаку Константину и нареди да се Мордредова деца побију, док Гвиневера одлази у Карлеон, где се замонаши. Артур је затим сахрањен, а његова смрт означила је завршетак једне епохе храбрости и витештва.

Сложеност проблематике жанровског одређења *Алитеративне смрти Артурове* навела је проучаваоце да се прво окрену овом проблему. Дело је називано витешким романом, епском песмом, француском јуначком песмом (*chanson de geste*), трагедијом и огледалом за краљеве (Lacy et al 1996: 6). Валери Кришна наводи да херојски говори, описи наоружања ратника, као и жаљење за онима који су пали у борби подсећају на дела попут *Илијаде* или *Роланда*, те износи став да је поема ближа *Беофулфу* или *Песми о Роланду*, него већини артуријанских витешких романа (Krishna 2013: 502). Ауторка даље додаје да су у структури дела приметни успон и пад карактеристични за трагедије и закључује да Артурова фигура подсећа на хероја трагедије, будући да је његова трагична грешка превелика охолост (Krishna 2013: 502). Алан Лупак дело назива витешким романом написаном у маниру хроника и његову јединственост види у враћању Артура и његових подухвата у срж једног средњовековног дела (Lupack 2007: 33). Карл Хајнц Голер (Karl Heinz Goller) истиче да је дело негација витешког романа и наводи два главна разлога за своју тврдњу: прво, аутор поеме личности и дешавања из савременог живота прерушава и смешта у далеку прошлост, и друго и много важније, аутор преиначава општа места витештва кроз „инверзију, иронију и црни хумор“ (Goller 1994: 16). У свега две епизоде су конвенције витешког романа присутне, а то су Артуров сукоб са дивом са брда Сен Мишел и Гавејнов сукоб са Пријамом. У првој епизоди елементи витешког романа су „*locus amoenus*, Артурово наоружавање и дама која је у невољи и коју треба спасити“ (Goller 1994: 22). Ипак, сукоб између Артура и дива више је фокусиран на физичку снагу и суровост него на показивање витешких вештина. Опис дива и борбе садржи бројне гротескне детаље који истичу бруталност и насиље, што је ближе епској традицији него витешком роману. Артур је победио дива, али му није задао смртоносни ударац, већ је тражо Бедиверу да диву зарије мач у срце. Такође, дама у невољи не буде спасена на крају, него је, када се Артур сукоби са дивом, по узору на хронике, она већ мртва.

приказан појединац (Radding 1992: 132). Точак је углавном подељен на четири једнаке целине. Са леве стране записано је *regnabo* (владаћу), на врху точка *regno* (владам), са десне стране *regnavi* (владао сам), а на дну *sum sine regno* (без краљевства сам). У студији *Reason and Society in the Middle Ages*, Мари доводи у везу друштвену мобилност и концепт Фортуниног точка и тврди да су друштвене и економске промене започете у XII веку биле разлог популарности овог симбола: Фортунин точак постао је визуелна и метафоричка репрезентација процеса друштвене мобилности (Murphy 1978: 100). Чарлс М. Раддинг (Charles M. Radding) закључује да је значење Фортуниног точка превасходно опште будући да је „свако подложан хировима Фортуне, као и да није свака благодет, нити је свака трагедија заслужена“ (Radding 1992: 133). Дакле, у периоду политичких и економских преокрета, као и духовног и културног препорода, Фортунин точак је могао бити визуелни симбол који је одражавао начин на који су људи могли да се носе са овим променама.

Епизода у којој се Гавејн и Пријам сукобе подвлачи „фриволност и тривијалност витешке борбе“ (Göller 1994: 23). Њихов сукоб је смештен између две велике битке, и представља контраст суровој реалности. Упркос томе што оба витеза успевају да својим копљима нанесу један другом озбиљне ране, сукоб се не завршава. И сам тешко рањен, Гавејн успе да преполови Пријамов штит и изнова рани свог противника. Како се сукоб одужио, Гавејн и Пријам открију један другом своје порекло и име, па Пријам говори Гавејну да са собом носи магичну маст која може излечити било коју рану. Он нуди Гавејну да га излечи у замену за примирје, те се договоре да прекину сукоб. У витешким романима често се појављују чаробни предмети, попут мачева, оклопа или напитка, који имају натприродне моћи, те се маст коју Пријам носи са собом може упоредити са другим чудесним предметима из витешких романа и допринети као фиктивни елемент у реалистичном свету поеме. Голер у сликама Пријамовог преполовљеног штита, Гавејна у којем није остала ни кап крви и варницама које засијају када се витезови сукобе, види песникову намеру да целу епизоду прикаже као бесмислену игру (Göller 1994: 23). Пријам на крају ове епизоде мења стране и своју војску предаје Артуру, што даље наглашава подругљив карактер читаве епизоде. Артурови витезови често се описују у терминологији која одражава идеализоване квалитете витешке културе – част, учтивост, милост и племенитост, док су битке описане са детаљима који наглашавају суровост и бруталност. Такође, опис гозбе који код Васа наговештава дворски дух, у *Алитеративној смрти Артуровој* има многобројне детаље, чиме се доприноси идеји неумерености краља, а не отмености и учтивости.

Место на којем се морамо задржати када је дворска љубав у питању је Артуров први сан. Гарднер (Gardner 1971: 247) примећује да се песник у опису предела кроз који Артур пролази са Кејом и Бедивером у потрази за дивом са Сен Мишела на ироничан начин осврнуо на поезију дворске љубави. Природа је наизглед идилична, попут воћњака у којем се нашао сневач Гијома де Лориса:

Јахали су уз реку што је брзо текла,
над коју се дрвеће надвило богатим крошњама;
Јелени и срне јурили су туда неопрезно,
уживајући у жбуњу и дивљим ружама.
Шуме су биле у пуном цвату, са блиставим цветовима,
с јастребовима и фазанима у пламтећим бојама;
и све птице су се пресијавале у лету,
а у шумарцима јасно се чуло певање кукавица.
Сваки вид радости био је присутан;
чуле су се лепе ноте славуја
док су се борили са дроздовима, са по триста истовремено,
и због жубора воде и песме птица

оздравио би чак и онај који никад није био здрав. (*The Alliterative Morte Arthure* 1971: 919–931)¹⁰³

Ипак, за разлику од Гијомовог сневача, краља након ове идиле чека призор ожалошћене војвоткињине дадиље, затим суров призор дива који који пече људске остатке, а на крају и сукоб са њим. Ова промена већ је наговештена у супротстављеним елементима које песник уграђује у овај опис. Хармонија је само привид јер је нарушена неопрезним трком животиња, њиховом борбом и општим осећајем неодложности која прожима епизоду. Овакав поступак приметан је у традицији других средњовековних аутора, попут Чосера, који користе привидну идиличност природе како би указали на њену променљиву и варљиву страну и како би истовремено упозорили да не треба бити занет лепотама и сјајем овоземаљског света (Gardner 1971: 248).

У *Алитеративној смрти Артуровој*, фигура краља Артура је можда и најкомплекснија у читавој артуријанској књижевности (Krishna 2013: 502). Бароу га назива „храбрим и побожним хришћанским вођом чија слава се наставља након смрти” (Burrow 2009: 72). Са друге стране, Дорси Армстронг (Armstrong 2008: 86) читаву поему види као критику Артурове личности, док Лесли Џонсон (Johnson 2001: 91) напомиње да је у поеми изражено дивљење према Артуру и борбеним постигнућима како његових, тако и витезова Округлог стола. Артур остаје владарска и политичка фигура у духу Џефријеве хронике, с утицајем француске витешке културе, али му се додају:

[...] таштина, склоност ка неумереној раскоши на гозбама и у одевању, пренагљеност у појединим потезима, дрскост у опхођењу, незаситост у освајачким походима, безосећајност према патњама недужног становништва опустошених земаља, али и позитивније особине, какве су нескривен, људски страх од онога што му је претсказано у сновима – првом, о сукобу змаја и медведа и другом, о Фортунином точку – очинска љубав према Гавејну, праштање Гиневери и захвалност Богу за коначну – мада Пирову – победу над Мордредом (Спремић Кончар 2017б: 23).

¹⁰³ "They rode along the river that ran so swift,
Where trees arched out above with regal boughs;
The roe and the reindeer ran there recklessly,
Revelling there in the thickets and wild rose trees;
The groves were all in bloom with brilliant flowers,
With falcons and cock pheasants of flaming hues;
And all the birds there flashed as they flew on their wings,
And there the cuckoos sang out clear in the groves,
And with every kind of joy they cheered themselves;
The notes of the nightingales rang out sweetly there
As they struggled against the thrushes, three hundred at once,
And what with the murmur of the water and singing of birds
One might have been cured who had never been well in his life."

У опраштању са Гвиневером, међутим, јасно је да је Артур хладан и, може се рећи, у неку руку равнодушан према патњи своје супруге. Ранија дела не помињу овакво опраштање, те је Гвиневерина туга утолико више наглашена у овом тренутку:

Проклет био ко те на рат нагна,
Ко лишава ме права да служим свом венчаном господару;
Све што волим у животу сада напушта ову земљу
А ја остајем овде у тузи — веруј, заувек!
Зашто нисам могла, љубави, умрети у твом загрљају
Него да сама подносим ову судбину? (*The Alliterative Morte Arthure* 1971: 698–703)¹⁰⁴

Гвиневерине речи наслућују обесхрабреност и носе предосећај трагедије. Снажно незадовољство ратом и политичким амбицијама које раздвајају њу и Артура изражени су у почетним стиховима и наизглед нису упућени никоме директно („Проклет био ко те на рат нагна”), али имплицирају индиректну критику Артура који се препустио таквој динамици. Стих „Све што волим у животу сада напушта ову земљу” указује на то да она свој живот и срећу види искључиво кроз призму брака и заједничког живота са Артуром. Са друге стране, Артур је практичан, говори Гвиневери како ће његов одлазак на крају свима донети добро и уверава је да ће бити сигурна са Мордредом као заштитником. Он се затим спрема да оде, затражи да му се донесе мач, а Гвиневера се двапут онесвести од жалости, што Артур и не примети, већ са својим витезовима напушта краљевство. Њен чин је суштински пасиван – она не може другачије да изрази своје незадовољство нити да утиче на Артурову одлуку, а то што је Артур и не примети додаје још један слој његовој емоционалној удаљености и недостатку разумевања за њену патњу.

У поеми нема раног помена Мордредове љубави према краљици као код Васа, нити његове амбиције за престолом коју видимо код Лајамона. Он не жели улогу коју му Артур намеће:

Молим вас, господару, као свог сродника и владара,
да из милосрђа изаберете неког другог човека;
ако мене поставите у овакву улогу, народ ће се поделити:
још немам снаге за владарски положај.

¹⁰⁴ "My curse on the man who moves you to make war
And robs my right to serve my wedded lord;
All that I love in life now leaves this land
And I am left here in sorrow believe it forever!
Why couldn't I, dear love, have died in your arms
Before I should have to endure all alone this destiny?"

Када други људи, доказани у рату, буду слављени у будућности,
бићу виђен као неко потпуно недостојан. (*The Alliterative Morte Arthure* 1971: 680–685)¹⁰⁵

Мордред одаје утисак неискусног, младог витеза, још неискушаног у истинској борби. Супротно Лајамоновом делу, он није представљен као злобан и издајник по природи, већ као ратник чији су поступци последица тога што га Артур не укључује у ратне походе. Његова људска страна приказана је кроз његове речи, што позива читаоца да размисли о разлогу касније издаје. Артуров одговор на Мордредове речи јесте подсећање на крвну везу између њих, али и претња: „Због крви која нас повезује, немој одбити овај задатак; / Немој да не учиниш по мојој вољи; знаш шта то значи” (*The Alliterative Morte Arthure* 1971: 690–691).¹⁰⁶ Дорси Армстронг износи тезу да је у *Алитеративној смрти Артуровој* лик Мордред приказан у позитивнијем светлу у односу на сва друга дела средњовековне артуријанске књижевности (Armstrong 2008: 88). Издаја има упориште у Артуровој неумерености и жељи за освајањима, због којих инсистира да Мордред остане у Енглеској и преузме административне дужности. У друштву у којем је слава добијена у рату веома важна, Артурова одлука да Мордред остави у Британији лишава га прилике да стекне углед и повољнији положај у друштву. Артур му ускраћује право да се докаже у борби и заслужи славу за себе и то је утолико више наглашено када се у обзир узму Артурове речи упућене Кадору пред сукоб са Луцијем у којима њему обећава да ће му оставити престо. Уместо да се посматра искључиво као морални преступ, Мордредова издаја може бити схваћена као трагичан одговор на Артурову самовољу, гордост и недоследност.

Песников избор да се врати хроникама, и не приклони витешком роману уочава се и у избору Мордред као Гвиневериног љубавника. Крајем XIV века, Ланселот је већ заузео ово место у артуријанској традицији. Интересантно је да се Ланселот појављује у *Алитеративној смрти Артуровој*, али је његова улога редукована од најбољег витеза и Гвиневериног љубавника на једног од бројних Артурових витезова који има минорну улогу у делу. Издаја је ипак морала да буде у оквиру породице, због чега Фелисити Риди дело назива „породичном трагедијом” (Riddy 2000: 246). Прељубничка веза Гвиневере и Мордред има додатак који је без преседана у ранијој артуријанској књижевности: њих двоје имају дете. Детаљ о изостанку наследника укључен је у артуријанску легенду код Васа, док код Џефрија и Лајамона није споменут, мада је јасно да Артур и Гвиневера ни у овим делима немају наследника. Дибијево објашњење о изостанку деце у причама у којима је присутна краљичина прељуба темељи се на средњовековном страху да ће ванбрачно

¹⁰⁵ “I beseech you, Sire, as my kinsman lord,
That for charity you choose some other man;
If you put me in this plight, the people will divide:
I haven't the power as yet for a prince's estate;
When other men proved by war are worshipped hereafter,
Then truly, I will be taken for some mere trifle.”

¹⁰⁶ “For the sake of the blood between us, forsake not this office:
Fail not to work my will; you know what it means.”

дете, нарочито рођено на двору, нарушити политичку стабилност државе, те је таква поставка представљала такав страховит проблем у стварном животу, да није била присутна чак ни у књижевним делима (Duby 1983: 222). Рођење ванбрачног детета краљицу преиначава из пасивног објекта у активног учесника у разарању државе, нарочито уколико је дете мушко. Песник је амбивалентан по питању тога да ли је дете мушко или женско, али и по питању тога колико деце Мордред и Гвиневера заправо имају, будући да на почетку говори да имају дете, а када Мордред пише Гвиневери, у страху од Артурове одмазде, каже јој да побегне са двора са децом. Испоставиће се да је Мордред у праву јер Артур на смрти нареди да се Мордредова деца побију како би се његова лоза угасила. Чињеница да Гвиневера, за разлику од других дела артуријанске традиције, може Аруру да подари наследника, представља неостварени потенцијал за стабилност и наглашава трагичност Артуровог избора да напусти Британију и крене у освајачке походе уместо да тежи очувању мира.

Крајња потврда краљичине издаје отеловљена је у призору мача Кларента у Мордредовим рукама. Наиме, Артуров борбени мач је Калибурн, а мач који краљ користи приликом церемонија је Кларент. Нико осим Гвиневере није знао где Артур чува овај мач, те је за Артура ова слика поражавајућа:

Но пошто видим исукани Кларент, круну свих мачева,

Знам да су моје одаје у Волингфорду уништене;

Нико осим Гвиневере није знао где се он налази:

На њој је било да чува то одабрано оружје,

Закључано у ковчегу који припада круни (*The Alliterative Morte Arthure* 1971: 4201–4205).¹⁰⁷

Непосредна веза мача са краљицом, закључује Дорси Армстронг, указује на то да се мач користи у мирнодопским приликама ако се узме у обзир чињеница да су у средњовековном друштву краљице имале улогу да помире супротстављене стране (Armstrong 2008: 85). У епизоди у којој се Артур опрашта од Гвиневере, она падне у несвест у тренутку када Артур затражи да му се донесе мач за који је јасно да је борбени мач Калибурн. Важност мачева је тиме додатно наглашена јер они превазилазе своју функцију пуког оружја и постају симболи лојалности и издаје, краљевске моћи и трагедије. Увођење мача мира указује на то да *Алитеративна смрт Артурова* има латентну причу која се одвија паралелно са доминантним наративом (Armstrong 2008: 95). У овој алтернативној верзији, Артур је могао да одлучи да остане у краљевству, користи мач мира уместо борбеног мача и осигура наследника, чиме би се избегли трагични догађаји попут издаје, братоубиства и пропасти

¹⁰⁷ "But since I see Clarent unsheathed, the crown of swords,
I know my wardrobe at Wallingford is destroyed;
There no one knew of its place but Guinevere herself:
She had, herself, the keeping of that choice weapon,
Enclosed in coffer belonging to the crown..."

краљевства (Armstrong 2008: 95). Уместо тога, он одлучује да се упусти у освајачки рат, занемарујући могућности које би му обезбедиле мир, стабилност и континуитет владавине. Краљичина трагедија лежи у томе што њен чин издаје није само лични или политички, већ и симболички, јер руши темеље краљевства које би требало да чува, као што је требало да чува мач мира. Краљичиним чином предаје мача мира Мордреду како би се сукобио са Артуром, она не само што је издала свог супруга и краља, већ је издала и двор, а самим тим и читаво краљевство.

Елементи дворске љубави и дворског духа изостављени су из дела или су иронично приказани. Будући да је песник познавао ранију традицију у којој је дворски дух присутан, он попут Лајамона одлучује да те елементе обрише. Одсуство дворске љубави као централног мотива представља свесну ауторову одлуку која је у функцији духа и поруке дела које је могло бити својеврсна критика империјализма и рата, као и агресорске фигуре и охолости краља. За разлику од витешких романа у којима дворска љубав служи као покретач племенитог понашања, овде су љубавни односи потпуно маргинализовани у корист приказа рата, Артуровог карактера и његовог коначног пада.

4.5. Артур у строфама

Због времена када је настало и теме пропасти Артурове цивилизације врло често упоређивано са *Алитеративном смрти Артуровом* али потпуно другачијег духа је дело *Артур у строфама*, настало у другој половини XIV века. Дело анонимног аутора, написано дијалектом северозападног Мидленда у 3969 стихова, *Артур у строфама* носи значајан утицај француске традиције. Написано је у октосилабичком стиху француских витешких романа, а рима је највећим делом abababab. Песник такође користи и алитерацију која је присутна у нешто мање од половине целокупног текста. Својим тоном подсећа на баладу, што је проучаваоце навело да помисле да је стваралац дела могао бити талентовани минстрел.

Дело је сачувано у само једном рукопису, British Library MS Harley 2252, у којем недостаје један лист на којем је, због позиције у рукопису, вероватно била описана сахрана девице од Асколота. Извор који је песник користио је завршни део француског циклуса *Вулгата*, *Смрт краља Артура*, премда га је доста скратио, али и додао одређене детаље попут змије у последњем сукобу Артура и Мордредо и епизоде растанка Гвиневере и Ланселота на крају поеме.

Артур у строфама је прво дело у енглеској књижевности у којем је љубав Ланселота и Гвиневере узрок пропасти краљевства. Преплитање Мордредове издаје и Гвиневерине и Ланселотове љубави, као и детаља попут епизоде са девицом од Асколота, сматра Валери Кришна, чини песму „ремек делом креирања заплета и структуре” (Krishna 1991: 7). Жанровски се углавном сврстава у витешки роман, мада су га критичари одредили и као трагедију и „трагедију последица” (tragedy of

consequence) (Barron 1987: 147). Због својих карактеристика, дело је називано трагедијом, једном од најреалистичнијих артуријанских прича и веома важним делом у средњем веку, будући да је, поред *Алитеративне смрти Артурове*, једино енглеско дело које је Малори користио приликом писања *Смрти Артурове* (Krishna 1991: 7–8).

Четири године након успешне потраге за Светим Гралом почиње прича на двору, где у постељи Артур и Гвиневера разговарају о давним авантурама и храбрости витезова, па Артур, по Гвиневерином савету, одлучи да се организује витешки турнир у Винчестеру. Ланселот се прави да је болестан како би остао са Гвиневером на двору, али и Агравејн остаје јер сумња да су Ланселот и Гвиневера у прељубничкој вези. Уплашена због Агравејнове намере, Гвиневера говори Ланселоту да оде на турнир, што он чини под лажним именом и у оклопу који му је дао лорд из Асколота. Након победе на турниру, рањени Ланселот се враћа у Асколот, где се опоравља и љубазно одбија љубав лордове ћерке, девице од Асколота. Када пође са двора, Ланселот јој остави свој оклоп као успомену, што ће Гавејн касније видети, поверовати да је Ланселот девојчин витез и ту вест пренети на Артуров двор. Вест усређује све осим Гвиневере, која прекорева Ланселота када га види и због чијих љутитих и охолих речи Ланселот одлази са двора.

Уследи гозба коју приреди краљица и у току које она пружи једном шкотском витезу отровану јабуку коју је неки штитоноша био наменио Гавејну. Шкотски витез затим поједе јабуку и издахне. Када Мадор, брат убијеног витеза, ово сазна, оптужи краљицу за убиство и буде одлучено да ће краљица или бити спаљена на ломачи или ће се неко борити за њу. Тада до краљевства долази брод са мртвом девицом од Асколота и писмом у којем каже да је умрла јер је Ланселот не воли. Краљица је очајна јер схвата да је отерала Ланселота без разлога. Сви ваљани витезови одбију да се боре за краљицу упркос њеном преклињању. Борс на крају невољно пристане, али чувши за краљичину невољу, Ланселот се враћа и побеђује Мадора, и тако докаже краљичину невиност.

Мир је само привремен јер Агравејн и даље жели да разоткрије Ланселота и Гвиневеру, те говори Артуру за њихову издају и са дванаест витезова чека у заседи. Када Ланселот посети Гвиневерине одаје, витезови га опколе и у борби гине Агравејн, а Ланселот бежи са двора. Гвиневера је затим осуђена на спаљивање на ломачи због прељубе, али из протеста Гавејн не жели да присуствује догађају, док су његова браћа Гарет и Гахерис дошли ненаоружани, и гину током Ланселотовог спасавања краљице. Гавејн се затим заклиње да ће се осветити Ланселоту за њихову смрт. Ланселот одводи краљицу у свој замак Весела гарда, а затим понуди да се бори како би доказао њену невиност, што Артур одбије, па уследи опсада Веселе гарде. У сукобу који уследи Ланселот има прилику да убије Артура, али га поштеди. Затим долази порука од папе који прети да ће екскомуницирати Енглеску уколико не дође до примирја. Буде одлучено да Ланселот врати краљицу, али је Гавејн и даље незадовољан расплетом ситуације, што Артура наводи да прати Ланселота у Француску и настави рат, оставивши Мордреда за регента. Артур се враћа у Енглеску када сазна да је Мордред узурпирао престо и да жели да узме Гвиневеру за жену. Не желећи овакву судбину, Гвиневера се затвори у лондонски Тауер, који Мордред никако не успева да освоји. У сусрету Артура и Мордреда у којем је

требало да дође до одлагања рата, змија је ујела једног витеза па је он исукао мач и тиме започео битку. Артур убија Мордреда, али бива смртно рањен, па говори Бедиверу да Екскалибур баци у језеро, што овај чини након што је двапут оклевао. Краља на Авалон односе даме међу којима је и Артурова сестра, али следећег дана се открива да је сахрањен у Гластонберију. Ланселот се врати у Енглеску и тада сазна за трагедију. Гвиневера се у међувремену замонашила, а када се сретну последњи пут, она одбије да га пољуби и криви њихову љубав за пропаст краљевства. Ланселот проналази Артуров гроб и ту се такође замонаши и након седам година покајања умре. Гвиневера такође умире, па буде сахрањена у Гластонберију поред Артура.

Поред пропасти краљевства, љубав је главна тематска окосница дела, а Ланселот је његов централни лик и отеловљење идеалног витеза посматрано према одредбама кодекса дворске љубави. Под изговором да је болестан, Ланселот испрва не учествује на турниру у Винчестеру попут осталих витезова, већ остаје на двору како би био ближи краљици:

Ланселот је кренуо својим путем
Ка краљичиним одајама;
И своју лепу даму је поздравио,
Клекнувши пред њом.
И краљ и двор су отишли,
Ланселоте, зашто си овде са мном?
Због љубави која нашим срцима управља,
Страхујем да ће нас открити. (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 65–72)¹⁰⁸

Љубав је моћна сила која надјачава разум и слободну вољу и „управља” љубавницима, те је као таква истовремено и узвишена и племенита, али и потенцијално разорна и опасна. Ланселот ће касније девици од Асколота рећи да мора да га заборави јер: „Моје срце је на другом месту, / И то не мојом вољом” (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 203–204).¹⁰⁹ Ова реченица приказује Ланселотово унутрашње стање: његову немогућност да влада својим срцем, оданост једној дами и патњу будући да је та љубав скривена. Ланселотова и Гвиневерина љубав је тајна и

¹⁰⁸ "Lancelot went forth his way
Unto the chamber of the Queen;
And his lady fair he hailed,
As he fell upon his knees.
Both King and court have gone away;
Lancelot, why art thou here with me?
For the love that both our hearts does sway,
I fear we shall discovered be."

Цитати из дела су навођени по бројевима стихова.

¹⁰⁹ "In another place my heart is set,
And it is not at my own will."

мора остати скривена од краља Артура и двора, мада већ у почетним стиховима постаје јасно да се на њихову везу сумња, јер је краљица у страху да ће их Агравејн открити. Гвиневерин страх наглашава свест о друштвеним и моралним последицама, али и њену немоћ пред оним што љубав као виша сила представља. Уколико у обзир узмемо динамику прељубничке везе, Гвиневерин предлог Артуру да се одржи витешки турнир могао је бити једини начин да насамо проведе време са Ланселотом. Безусловно служење вољеној дами и понизност у њеном присуству приказано гестом падања на колена пред њом у прилици када су сами у одајама у Ланселоту достиже такав степен заноса да он, за разлику од Гвиневере, нимало није свестан опасности коју представља Агравејн. Он јој говори да не брине око завере јер завере сигурно нема и затим креће на турнир на којем је, како налажу конвенције витешког романа, најбољи.

Оданост љубавника се изражава у његовој спремности да служи дами, заштити је и брани њену част, по цену свог живота. Ланселот се двапут бори за Гвиневеру на преком суду и спасава је од сигурне смрти: први пут када неправедно буде оптужена за убиство витеза и други пут када њу и Ланселота с правом Агравејн оптужи за прељубу. Доказивање витеза на пољу љубави остварено је у обе ове епизоде. Штавише, Ланселот служи свим дамама које су у неприлици јер је безусловна помоћ дами подразумевала сваку даму, па ће, када Ланселоту буде потребно, те даме послати своје људе да би се борили на његовој страни против Артура.¹¹⁰ Интересантно је да је свест о прељуби већ раширена по краљевству и то нам песник говори већ у почетним стиховима: „Говори се у многим земљама / Да Ланселот са краљицом леже” (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 61–62).¹¹¹ Ово покреће логично питање да ли је могуће да краљ Артур није свестан таквих гласина. Његова слепа вера у своје витезове, посебно у Ланселота као најбољег витеза, могла би да га спречи или да поверује, или да прихвати такве гласине као истините. На двору је Ланселот познат као краљичин витез, а када шаље вести преко витезова краљу и краљици, наводи да краљици кажу да не чезне за њим јер ће се он ускоро вратити. Чин попут овог може се схватити као Ланселотов начин да прикрије њихову везу, јер његове речи одају утисак јавне формалности, а не искрене поруке вољеној. Улога дворске љубави као игре у којој се аристократија забавља могла је бити начин на који Артур и његов двор посматрају Ланселотов и Гвиневерин однос. Разматрања Јохана Хојзинге односе се на виђење дворске љубави и опхођења као игре:

Каснији средњи век је један од завршних периода у којима се културни живот виших кругова претворио у друштвену игру. [...] Снага саме страсти подстицала је касно-средњовековно друштво да представља свој љубавни живот као лепу игру са племенитим правилима. (Хојзинга 2019: 102, 144)

¹¹⁰ У овом тренутку се песник *Артура у строфама* удаљава од свог француског извора у којем Ланселоту у помоћ притекну искључиво витезови. Ово рефлектује идеју да у енглеском делу женски ликови попут Гвиневере и девице од Асколота имају активну и значајну улогу у одређивању судбине краљевства.

¹¹¹ “Man did say in many a land
That Lancelot with the Queen did lay...”

Све док је оваква игра у домену прихватљиве забаве, она не угрожава друштвени поредак. У Ланселотовом и Гвиневерином случају, њихова веза је стварна страст и самим тим опасна. Песник подразумева да је читалац упознат са овиме и свој допринос артуријанској традицији почиње *in medias res* њихове љубавне приче.

Чак и да је краљ чуо гласине, могао је намерно да изабере да их занемари, како би избегао сукоб који би могао да наруши његову и краљичину част, част двора и стабилност краљевства јер је у више наврата јасно да он жели да избегне рат: када зарати против Ланселота, његов сестрић Гавејн је тај који инсистира да се сукоб настави, док је Артур задовољан враћањем краљице и повратком на двор, како би у миру владао. Артурова неизмерна срећа када од Гавејна чује да је Ланселот заволео девицу од Асколота, као и његов коментар упућен Гавејну у којем каже да Ланселот не би траћио своју љубав на неку обичну девојку, већ би његово срце пре припадало некој узвишеној госпи указују на то да је макар слутио да Ланселот воли Гвиневеру. Штавише, његова реакција када му Агравејн говори о прељуби је интересантна: уместо да одговори гневом или осветољубивошћу, он изражава жалост и разочарање због Ланселота, док Гвиневеру и не помене, већ пошто се разочара у свог најбољег витеза, пита Агравејна за савет како да их ухвате на делу. По узору на француске романе, а и на стварни приказ брака у периоду када је поема настала, Артуров и Гвиневерин брак је само структура која је имала формалну улогу. Ово такође наглашава разлику између институционализованог брака и индивидуалних осећања приказаних у дворској љубави. Артурово занемаривање Гвиневериног удела у издаји може указивати на то да је њен положај формалан и да је њена оданост мање важна од оданости витезова који су у центру његове моћи и утицаја.

Упркос Ланселотовој издаји, песник је кроз читаво дело наглашавао извршност његовог карактера. Ово је, према Роберту Акерману (Robert Ackerman), начин на који је настојао да се одупре критиковању Ланселота због његовог удела у пропасти краљевства, и самим тим да исправност дворске љубави не доводи у питање (Ackerman 1959: 491).

Од свих у свету, највећи витез,
У милости и великодушности,
И пошто му ниједан човек није раван,
У сваком подвигу он је ненадмашан,
Скромно се крије од свих. (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 124-128)¹¹²

Стихови приказују Ланселота као неприкосновеног у сваком подвигу, физичкој снази и манирима. Он оличава квалитете који су у витезу били највише

¹¹² "Of all the world the greatest knight
In grace and magnanimity,
And since no man can match his might
At every feat supreme is he
He humbly hides from all men's sight."

цењени: милост, великодушност, храброст и вештину у борби, и као такав је идеал који се поставља као мерило за све остале витезове. Он жели да избегне сукоб са Артуром чак и када његови витезови негодују и говоре му како ће сви мислити да је кукавица јер не улази у рат. Када ипак до сукоба дође, Ланселот одбија да узврати ударац Артуру. Видевши ово, Борс интервенише и удари Артура тако снажно да Артур падне са коња. Уместо да искористи тренутак слабости свог противника, Ланселот помаже Артуру и каже му да бежи како би сачувао свој живот. Артур га затим погледа и помисли оно што је читаоцу јасно од почетка поеме - да је Ланселот беспрекоран витез:

Када је краљ поново био на коњу,
Погледао је доле ка Ланселоту,
И помислио како у њему има више милости
Него што је ико други икада имао. (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 2198-2201)¹¹³

Својим племенитим поступком Ланселот је само продужио рат, што га повезује са концептом трагичног хероја јер карактер јунака, колико год био узвишен, неизбежно доводи до пада (Whetter 2002: 97). Ланселотова скривена слабост је, наравно, љубав према краљици која стоји у супротности са његовим витештвом које штити двор од спољашњих опасности и представља велику унутрашњу опасност по краљевство (Wertime 1972: 1076). Опасност је додатно наглашена тиме што Ланселот не дугује верност Артуру јер је и он краљев син који има своје земље и витезове; он својом вољом служи Артуру, а разлог томе може бити како витешка слава, тако и љубав према Артуровој краљици (Wertime 1972: 1076).

Песник ублажава и Гвиневерин удео у издаји јер, како каже, ниједна дама не би могла Ланселоту да одбије љубав:

На целом свету тако пространом и великом,
Ниједна госпа од крви и меса
Не би могла да ускрати љубав овом човеку,
Чак и када би јој срце било од челика или камена. (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 588-591)¹¹⁴

¹¹³ "When the King was mounted in his place,
He gazed down upon Lancelot,
And thought how in him was more grace
Than any other had ever got."

¹¹⁴ "In all this world so great and grand,
There is no lady of flesh and bone
Could hold her love back from this man,
Though her heart were steel or stone."

Гвиневерини поступци су донекле оправдани или бар ублажени уколико се у обзир узме чињеница да је Ланселот витез *par excellence*. Иако овај опис Ланселота може ублажити осуду Гвиневере, он истовремено не брише њену одговорност. Она је ипак краљица која крши брачну и друштвену обавезу, али у светлу ових стихова, њена издаја добија другачију перспективу у односу на ранија дела енглеске артуријанске књижевности у којима она љубав даје издајнику Мордреду. Штавише, песник ће, када буде описивао Моредове неуспеле покушаје да освоји Тауер, у неколико стихова рећи да није никаквим лукавством ни снагом могао да дође до краљице како би је узео за жену. Она остаје одана Артуру као свом краљу и Ланселоту као свом вољеном, па Тауер постаје симбол њеног одбијања да се покори Мордредовим нечасним намерама, што је јасна порука да истинска љубав, част и оданост не могу бити постигнуте силом или обманом. К. С. Ветер (K. S. Whetter) наглашава да је Гвиневера једна од кључних фигура у структури и развоју приче, готово равноправна са Ланселотом (Wetter 2002: 91-92). Као што је поменуто, она је иницијални покретач радње предлагањем турнира у Винчестеру, а посредно и Ланселотових двобоја и сукоба који одређују даљи ток приче. Напослетку, од ње чујемо признање и преузимање кривице за пад Артуровог краљевства.

Два су сусрета Ланселота и Гвиневере којима треба посветити више пажње. Први је сусрет у којем она отера Ланселота са двора, а други је њихов последњи сусрет у Ејмсберију. У оба сусрета Гвиневера се трипут онесвести од бола, а Ланселот, понесен тугом, одлази у шуму, симболично место духовног преображаја. У првој епизоди, тек након три дана проведена на двору, Ланселот је пронашао тренутак да се сретне са краљицом када Артур оде у лов. У међувремену, она је чезнула за њим али и горко плакала јер је мислила да је Ланселот заволео девицу од Асколота. Не сумњајући ни у шта, он је радосно поздрави када уђе у њене одаје али га дочекају љутите и осуђујуће речи краљице:

„Тешко мени“, тада повика краљица,

„Што те икада угледах!

И наша љубав, што беше тако силна,

Да овако мора бити раскинута!“ (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 740-743)¹¹⁵

Затим му говори да задржи њихову љубав у тајности, јер не жели да веза која је постојала међу њима буде разоткривена, и додаје да његова новопронађена љубав према девојци не би смела да умањи његове витешке подвиге. Ланселотова витешка част је једна од његових највећих вредности и нешто што јој је посебно драго. Како је Ланселот њој обећао љубав, а затим је, према њеном схватању, одбацио, њена перспектива и осорност постају разумљиве и ближе читаоцу. Ипак, Ланселот је запањен Гвиневериним речима, пориче да су приче о љубави тачне, а затим,

¹¹⁵ "Woe is me," then cried the Queen,

"That ever I set my eyes on thee!

And our love that was so keen

That it should thus dissevered be!"

разочаран и ожалошћен, одлучује да се повуче и напусти је, упућујући јој следеће речи: „Никада ме више нећеш видети” (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 771).¹¹⁶ Краљица се затим три пута онесвести: „Три пута је дама изгубила свест; / готово је на месту сама себи одузела живот” (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 774-775).¹¹⁷ Стихови истичу физичку манифестацију њеног бола — несвестицу и имплицитну жељу за самоубиством — како би читалац разумео њен очај. У контексту дворске љубави, Ланселотова реакција са једне стране представља карактеристичну патњу витеза због љубави која се не узвраћа или која је на неки начин умањена или обезвређена. Међутим, у овом тренутку он донекле одступа од идеалног витеза по љубавном кодексу. Својим одласком и речима упућеним Гвиневери, он се удаљује од класичних идеала по којима, упркос свој њеној охолости, витез остаје у служби своје даме. Ипак, када је Гвиневера неправедно оптужена за убиство витеза, Ланселот погази ове речи и враћа се, чиме потврди своју улогу њеног витеза и љубавника, иако у овом тренутку он нема потврду љубави од Гвиневере. У позадини ове епизоде је Ланселотова неузвраћена љубав девици из Асколота, која ће довести до њене смрти и тако навестити трагичне последице Ланселотове и Гвиневерине љубави.

Епизода коју проучаваоци називају „уметничким врхунцем дела” (Tolhurst and Whetter 2018: 91) јесте епизода која уследи након Артурове смрти и пада краљевства, епизода у којој се Ланселот и Гвиневера сретну последњи пут у Ејмсберију. Видевши Ланселота пред собом, Гвиневера се од туге трипут онесвести, а затим признаје да је њихова љубав, која је била толико снажна, довела до многих жртава: „они су платили за нашу страст неизрецивим болом” (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 3651).¹¹⁸ Због свог удела у туђој патњи, она је решена да посвети остатак живота Богу. Ланселоту потом говори да је заборави и настави живот у свом краљевству:

И зато, Ланселоте од Језера,
За моју љубав сада те молим,
Да ме заувек напустиш,
И да се вратиш у своје краљевство,
Чувај своје царство од рата и мржње,
Узми жену и буди весео и срећан,
И љуби добро своју земаљску супругу.

Молим се Богу да вам подари заједничку срећу! (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 3662-3669)¹¹⁹

¹¹⁶ "Never shall you see me more."

¹¹⁷ "Three times the lady fainted away;
Herself she nearly there did slay."

¹¹⁸ "They paid for our passion with woes untold."

¹¹⁹ "And therefore, Lancelot du Lake,

У светлу песниковог коментара приликом једног од њихових сусрета да је њихова љубав толико снажна да није било у њиховој моћи да се икада растану, Гвиневерине речи делују још емоционално снажније и теже. Оне нису само израз кајања, већ и трагичан показатељ да су њихова осећања толико јака да се ни овим растанком не могу заиста угасити.

Ланселот не може да воли другу и да на тај начин изда Гвиневеру јер су њихови животи одувек били испреплетани: „[...] нас двоје / Одувек смо једно другом припадали” (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 3684-3685).¹²⁰ Стога, његова одлука је да се одрекне световног живота и пође путем искупљења како би ипак делио судбину са Гвиневером. Ово је, сматра Лупак, „сведочанство интензитета Ланселотове љубави” (Lupack 2007: 112). Ово је такође и начин на који он, кроз служење Богу остаје и даље у служби своје даме будући да остаје веран само њој и иде истим путем као она. Заправо, једини начин на који њих двоје могу бити уједињени у љубави јесте кроз раздвојеност, кроз религију и у томе је трагичност њихове љубави (Whetter 2002: 105).

Последњи тренутак блискости који Ланселот тражи пре него што оде је пољубац, али Гвиневера то одбија:

„Не”, рече краљица, „то нећу учинити;

Ланселоте, о томе више не размишљај.

У наше мисли не смеју се враћати

Ствари које су нас раније толико радовале.” (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 3714-3717)¹²¹

Краљичина одлука да одбије Ланселотов захтев за пољупцем није само знак њеног покајања и одлучности да се посвети Богу; то је и показатељ снаге њихове љубави која наставља да живи упркос свему. Њене речи „У наше мисли не смеју се враћати ствари које су нас некада радовале”, имплицирају да се она плаши да би једноставан чин пољупца поново распламсао њихова осећања.

Њихова љубав није нестала, а чак и њихове смрти у неку руку рефлектују

For my love now I do you pray
That my company you forever forsake,
And to your own kingdom make your way,
And guard your realm from war and hate,
And take a wife and be blithe and gay,
And love well then your earthly mate.
God give you joy together, I pray!”

¹²⁰ “... we two

Have always to each other belonged”

¹²¹ “Nay,” said the Queen, “that I will not;

Lancelot, think of that no more.

Into our minds must not be brought

The things that delighted us so before.”

једна другу јер је Ланселот пронађен мртав лица: „[...] руменог и лепог, / као да је спавао”¹²², а Гвиневера такође „Лица лепог и руменог попут трешње”¹²³ (*The Stanzaic Morte Arthur* 1991: 3888-3889, 3956). Идентичне и спокојне слике у смрти некадашњих љубавника знак су искупљења, али и својеврсног сједињења у смрти. Уместо световне љубави која је морала бити остављена по страни, њихова љубав сада прелази у духовни простор у којем траје вечно.

Будући да је први пут приказана у енглеској артуријанској традицији, прељуба између Ланселота и Гвиневере биће укратко истражена са становишта јунговске психологије. Прељуба је, иако кључни део дворске љубави, ипак повезана са унутрашњим конфликтом будући да је тежња ка целовитошћу у јунацима која је подстакнута љубављу у сукобу са друштвом чији су интегралан део. Прељуби у енглеској традицији до *Артура у строфама* није дато простора; Џефри, Вас и Лајамон укратко помињу Моредредову и Гвиневерину издају, али њихова веза није прецизније илустрована. Када песник *Артура у строфама* говори о прељуби, долази до пробијања психолошког на површину, онога што је прећутано у ранијим причама.

Прељуба је у оваквој поставци покушај појединаца да интегришу своје потиснуте аспекте, анимус, односно аниму, који нису у складу са конвенционалним улогама које имају њихове персоне. Ланселот и Гвиневера природно теже да помире парадоксе унутар психе, али им је то утолико теже због положаја у којем се налазе. Са једне стране, кроз субверзију брачне поставке која је формалног карактера, Гвиневера стреми заокруживању психе, чак и ако то значи кршење друштвених норми. По њу је овај процес опаснији, што видимо у пресуди која је донета када се за прељубу сазна. Исто тако, за Ланселота прељуба није само морална грешка, већ озбиљан знак унутрашње борбе између идеализоване персоне коју он оличава и сенке у виду прељубе. Задатак персоне је, како истиче Јоланде Јакоби, да „изгради једну релативно складну фасаду која би одговарала постојећој цивилизацији” (Jakobi 1992: 46). Тако су „фасаде” Гвиневере и Ланселота беспрекорне. Она је најплеменитија и најлеша госпа, а он најизврснији витез Округлог стола. Међутим, када им се приступи из домена сенке, обмане и неистине указују на то да та беспрекорност није могућа ни одржива.

Ако је индивидуација синтеза свесног и несвесног унутар психе, онда можемо промишљати о томе да ли су Ланселот и Гвиневера на крају досегли до целовитости. У том процесу, човек мора свесно одабрати свој пут који је за њега етички, а самим тим и „једини прави пут” (Jakobi 1992: 92). Одлазак у манастир и, још важније, признавање греха и тежња томе да се тај грех искупи, могу се сагледати као завршни кораци који воде индивидуацији. Смрт им обома доноси спокој, приказан кроз њихову лепоту у овом часу, што указује на то да су успели да интегришу све аспекте своје личности и да су стога окајали своје грехе. Овај завршетак је снажан симбол индивидуације – испуњености, духовног уздицања и прихватања сопства.

Однос песника према дворској љубави је сложен, те ни критичари немају

¹²² "... rosy and fair,
just as if in sleep he lay"

¹²³ "With cheeks as fair and red as cherry"

јединствен став према овом питању. Тако, Јан Шимко (Šimko 1993: 166) наглашава да је дело прећутна критика дворске љубави, док Акерман (Ackerman 1959: 491) сматра да песник није имао намеру да доведе у питање исправност дворске љубави. Барон (Barron 1987: 144) заузима нешто амбивалентнији став и истиче да је песникова намера била да „испита у којој мери је таква љубав била усклађена са династичким идеалом који Артур отеловљује”, нарочито уколико у обзир узмемо чињеницу да је у времену у којем је дело настало, прељуба краљице била сматрана велеиздајом. Кроз Ланселотов беспекоран карактер, дела која је спреман да учини због Гвиневере, као и песниково избегавање осуде његове и краљичине љубави и чак имплицитног оправдавања њиховог односа, а са друге стране Гвиневериног крајњег признања да је та љубав довела до пропасти једног друштва и идеала, могло би се рећи да песник, по конвенцијама средњовековне књижевности, тежи да прикаже оба погледа на питање које сматра важним – ако дворску љубав слави као узвишну и трансформативну силу, истовремено је и критикује због њеног разорног потенцијала. Средњовековна књижевност је често изразито морализаторска, али овде песник не осуђује директно ни Ланселота ни Гвиневеру. Уместо тога, показује емпатију према њиховим осећањима и судбини, што оставља простор читаоцу да донесе суд о томе да ли је њихова љубав племенита или не. Ипак, крајња идентичност њихових судбина и смрт која их симболички сједињује указују на то да је љубав, иако трагична, одлучујућа сила која обележава њихов живот и животе оних око њих. Уместо да намеће одређену перспективу, песник пушта да сложеност карактеризације Ланселота и Гвиневере и њиховог љубавног односа воде читаоца ка индивидуалном закључку. Ово је један од показатеља уметничке вредности *Артура у строфама*, дела које се врло често неправедно занемарује приликом проучавања артуријанске традиције.

4.6. Сер Томас Малори - *Смрт Артурова*

Прозна приповест сер Томаса Малорија, *Смрт Артурова*, амалгам је енглеских и француских извора и традиција, као и тема, мотива и упечатљивих ликова, чиме представља најобимније и најцеловитије дело средњовековне артуријанске књижевности.¹²⁴ Како нам је познато из експлицита *Смрти Артурове*, дело је настало девете године владавине краља Едварда IV, односно 1469. или 1470. године. Први пут је штампано у штампарији Вилијама Какстона (William Caxton), 1485. године у Лондону, када га је Какстон поделио на двадесет једну књигу и петсто седам поглавља. Оригинални Малоријев рукопис није сауван, а 1934. године у библиотеци колеца у Винчестеру откривен је *Винчестерски рукопис* који је приредио Ежен

¹²⁴ Малори је дело насловио *Целокупна књига о краљу Артуру и његовим племенитим витезовима Округлог стола* (*The Whole Book of King Arthur and of His Noble Knights of the Round Table*), али је Какстон грешком узео наслов последње приче као наслов целе књиге.

Винавер (Eugène Vinaver), поделивши га на осам прича.¹²⁵ Винаверова верзија објављена је 1947. године и од тада је општеприхваћена верзија у академској заједници, будући да се сматра ближој Малоријевом оригиналном рукопису.¹²⁶ По питању језика, Филд запажа да се, иако су присутне интервенције уређивача и преписивача оригиналног рукописа, ипак уочава да се Малори користио дијалектом Мидленда са повременим упливом северњачких елемената, нарочито уколико се узме у обзир то да су му извори биле и артуријанске поеме које долазе из севернијих подручја (Field 2001: 225). Закључено је да је знао француски језик, иако не савршено, као и да се служио латинским. Поред *Смрти Артурове*, приписује му се још једно дело, *The Wedding of Sir Gawain and Dame Ragnell* (Венчање сер Гавејна и госпе Рагнеле), које представља прераду традиционалне народне приче *Шта жене највише желе* (*What Women Most Desire*), вероватно настало пре Малоријеве прозне приповести (Field 1996: 294).

Иако је написао једно од најзначајнијих и најутицајнијих дела средњег века, о животу сер Томаса Малорија има мало поузданих података, а чак је и његов идентитет предмет расправе међу проучаваоцима. Већина проучавалаца је сагласна да је аутор Томас Малори из Њуболд Ревела у покрајини Ворикир, будући да се период у којем је живео, као и статус витеза поклапају са подацима о себи које је навео у делу. У експлициту дела Малори нам говори да је витез, а текстуални докази указују на то да је познавао обичаје витешких турнира, лова, као и да је имао приступ обимној грађи хроника и витешких романа. Његова личност је пуна противречности, јер док са једне стране пише о племенитости и важности придржавања кодекса витешког понашања, постоје записи који указују на то да је био оптуживан за разне злочине, укључујући крађу, пљачке, силовање и покушај убиства, али је тешко утврдити да ли су ове оптужбе веродостојне или донекле политички мотивисане.¹²⁷ Армстронгова, на пример, заузима средишњи став и *Смрт Артурову* види као „одговор једног човека паломе свету у којем се нашао” (Armstrong 2022: 58). Малори је умро 1471. године, вероватно као затвореник.

Модерни приступи Малоријевом делу развијали су се током времена и обухватају различите критичке струје. Проучаваоци су настојали да објасне Малоријев однос према изворима које је користио, значај измена које је направио у односу на изворе и да разумеју структуру и поделу Малоријевог текста. Бројни су Малоријеви извори, али упркос ослањању на приче које су му претходиле, дело које је написао се на много начина разликује од дела претходних аутора, будући да је у

¹²⁵ Испоставило се да је Какстон додао имена поглављима, чиме је нарушио оригиналну структуру текста, као и да је направио одређене лексичке измене, нарочито у делу у којем се говори о Артуровим ратовима (Lipack 2007: 133).

¹²⁶ Спорно је питање да ли је Малори намеравао да напише једно дело или је *Смрт Артурова* осам појединачних, независних прича. Став критичара попут Ежена Винавера је да је Малори написао осам прозних приповести, док су проучаваоци попут Питера Филда и Дорси Армстронг става да је дело ипак јединствено и обједињено (Field 2001: 231; Armstrong 2022: 58). Постоји и средишњи став чији су заступници К. С. Луис и Дерек Бруер, а то је да постоји одређена кохезија и повезаност међу причама, као и општи план приповедања, али не и јединство у модерном смислу речи (Lipack 2007: 134).

¹²⁷ Проучаваоци историјске и новоисторијске струје су покушали да изнађу одговор о томе којој страни је Малори припадао у Ратовима ружа и због чега је био затвореник у току писања дела. Више о свези дела и историјских прилика у којима је настало, видети: Aurner 1933; Spremić 2003.

њега унео своју оригиналну интерпретацију већ познатих прича (Norris 2019: 47). Пре свега, Малори се прво окренуо прози, али и одређеном идеализму због којег његови ликови теже нечему што је изван њиховог домаћаја, што га је у очима критичара попут Барона (Barron 1987: 152), доста приближило „самосвести модерног романа”. Две су стратегије којима се Малори користио приликом писања: прва је коришћење изворног материјала без већих измена, док се друга односи на измене попут „преобличавања епизода или премештања епизода на сасвим другачије место у причи у односу на извор, што има акумулативни ефекат и тиме чини целокупну причу не само бољом од појединачно узетих делова, већ и потпуно различитом од било којег претходног артуријанског текста” (Armstrong 2019: 147). Малори је адаптирао артуријанску легенду тако да одражава горућа питања времена у којем је живео, али је његовом делу могуће приступити са савремене тачке гледишта, нарочито када се узму у обзир уметничка вредност дела и поруке које дело пружа и савременом читаоцу (Armstrong 2022: 60). Доказ Малоријевог умећа приповедања, како наглашава Филд, је у постојању толико модерних адаптација које су „директно или индиректно засноване на његовом делу”, а које још назива и „највећим остварењем романескног света у енглеској књижевности” (Field 1996: 297). Штавише, Малоријево дело је постало полазна тачка дуге традиције дела у стиху и прози која је уследила (Vinaver 1959: 552). Какстон је у свом предговору написао:

Смерно преклињем сву племениту господу и даме, и свет свих осталих положаја - без обзира на статус и степен - да када буду читали ову књигу, имају у виду добра и часна дела и следе њихов пример. У овом штиву они ће наћи низ радосних и пријатних догађаја, племенитих и чувених дела хуманих, часних и витешких. Овде се могу видети витештво, уљудност, човечност, друштвеност, истрајност, љубав, пријатељство, кукавичлук, убијање, мржња, ваљаност и грех. (Kakston 2022: 63)

Према Иванки Ковачевић, две су основне нити радње, а то су легендарно-историјска и религиозна, што се може пратити кроз индивидуалне приче (Ковачевић 1995: 183). Прва прича је „Прича о краљу Артуру” у којој су описани Артурово зачеће, извлачење мача из камена, женидба са Гвиневером, Мордредово зачеће, као и кратке пустоловине појединих витезова. „Прича о краљу Артуру и императору Луцију” је друга прича у којој је приказан рат против римског цара Луција и Артурово крунисање у Риму. Предмет треће приче насловљене „Племенита прича о сер Ланселоту од Језера” су Ланселотове пустоловине. Сер Гарет је јунак треће приче, назване „Прича о сер Гарету од Оркнија”, у којој су приказане његове пустоловине. Најобимнија прича је пета прича која је посвећена сер Тристану и која носи назив „Књига о сер Тристану од Лајонеса”. Шеста прича је понела наслов „Прича о Светом Гралу” и илуструје потрагу појединих витезова Округлог стола за Светим Гралом. „Књига о сер Ланселоту и краљици Гвиневери” заузима седми одељак Малоријеве приповести и говори о прељубничкој вези Ланселота и Гвиневере, док је последња прича, „Најтужнија прича о смрти Артуровој”, усмерена на опис околности које су довеле до пропасти краљевства.

4.6.1. Гарет и леди Лајонес

„Прича о сер Гарету од Оркнија” се сматра најоригиналнијом Малоријевом причом, оном на коју су извори које је Малори користио најмање утицали. Штавише, пажљиво разрађени текстуални и структурни детаљи ове приче су многим критичарима који верују да *Смрт Артура* није јединствено дело послужили као аргументи који потврђују њихову тврдњу. Многи критичари сматрају да је постојао извор који је Малори користио, али да он није сачуван (Norris 2019: 45).¹²⁸ Спада међу средишње приче у делу и приказује јединствене моменте стабилности, славе и истинске величине Артуровог краљевства, тренутке на које се касније гледа са носталгијом. Прича комбинује бајковити мотив у којем младић брат доказује своју вредност старијем,¹²⁹ и доминантнији други мотив препознатог јунака (*bel incognu* или *Fair Unknown*), у којем су кључни елементи приказ хероја који не открива своје име и/или порекло и задобије витешку славу на крају, као и позитиван однос према еротичној љубави као оној која је „магична, трансформативна и трајна” (Nolan 1996: 157).

Прича почиње прославом Духова у Киркедону којој присуствују свих сто педесет витезова Округлог стола и као што је краљев обичај, гозба не почиње док се не чује или не види неко чудо. У дворану затим улази непознат младић који од Артура тражи три дара. Први је уточиште за наредних годину дана, док ће му друга два тражити када за то дође време. Младић је сер Гарет, а разлог због којег крије своје име и порекло јесте тај што жели да сам заслужи добар глас. Како се мисли да је скромног порекла, стављен је да ради у кухињи. Његова авантура почиње годину дана касније, када на двор стиже леди Линет како би тражила помоћ за своју сестру чији се замак налази под опсадом Црвеног витеза од Земаља црвених. Гарет затражи краљу други дар, а то је да он буде витез којег ће послати непознатој госпи и краљ на то пристане, на велико негодовање леди Линет. Трећи дар који добије је да га Ланселот произведе у витеза, и када се то догоди, Гарет креће за господом ка двору њене сестре, Замку опасном.

Линет је увређена јер је један недостојни витез прати, те користи сваку прилику да га увреди како би га отерала. Током путовања, Гарет победи шест лопова одједном, два нечасна витеза, а затим и Црног витеза којег убије и узме његов оклоп и коња. Линет је и даље одлучна у томе да га понижава али Гарет не посустаје. Победи након тога Зеленог витеза који му обећа да ће му дати тридесет својих људи. Слична епизода се деси са Црвеним витезом који му зајамчи педесет витезова и Плавим витезом са његових сто вазала. Схвативши након свих Гаретових борби да је у присуству извршног витеза, Линет му тражи опрост, што одмах и добије.

¹²⁸ Сачувани извори које је Малори користио приликом писања четврте приче навео је Ралф Норис (Ralph Norris), а то су француска дела *Ланселот у прози*, *Тристан у прози*, *Ерек* и *Енида*, *Ланселот или Витез на таљигама*, као и енглеско дело *Ipomadon* (Norris 2019: 49).

¹²⁹ Прича о млађем брату као главном јунаку честа је тема у бајкама и јавља се у многим културама, а односи се на најмлађег члана породице који постиже успех упркос почетном потцењивању.

Леди Лајонес је задовољна када сазна да долази племенити витез да је спаси од немилосрдног Црвеног витеза из Земаља црвених. Двобој почне и леди Лајонес посматра са прозора замка, а Гарет тако добија снагу и победи витеза. Испостави се да је немилосрдни витез све радио због љубави једне госпоје, чијег је брата убио Ланселот, те је он њој обећао да ће се осветити Артуровим витезовима. Гарет му због тога укаже милост, али га шаље и код леди Лајонес и код Артура на двор да тражи опрост. Гарета леди Лајонес затим поздрави са прозора и каже му да ће добити њену љубав ако се у наредних годину дана покаже као изврстан витез и обећа му да ће му бити верна и да ће га чекати. У међувремену, она организује отмицу Гаретовог патуљка како би сазнала његово порекло, а Гарет пође за братом леди Лајонес који је отео патуљка и у његовом замку поново сретне леди Лајонес која му тада открије да је она госпа од Замка опасног. Њихову намеру да се тајно састану у његовим одајама три пута прекида Линет која жели да сачува част своје сестре и која три ноћи шаље витеза да се сукоби са Гаретом.

На Артуров двор стижу витезови које је Гарет победио и полажу заклетву верности краљу, те се сазна за Гаретове подвиге и његово порекло. Позову због тога леди Лајонес на двор, а Гарет јој говори да им саопшти да ће се одржати велики турнир код Замка опасног, чији ће победник добити њу као супругу и све њене земље. Она тако и учини, па витезови из многих земаља долазе како би учествовали. Гарет одлучи да не открије своје име, а леди Лајонес му због тога да прстен који ће мењати боје његовог оклопа. Витешке борбе почну, Гарет побеђује све витезове, али када дође до Ланселота, одлучи да се не сукоби са њим. Када између борби случајно скине прстен, сви виде да је сада у својој, жутој боји, па га препознају. Гарет то примети, па прстен пошаље леди Лајонес и оде у шуму где се сукоби и победи једног витеза, затим његових двадесет људи, а онда ослободи тридесет госпи убивши њиховог тамничара. На крају се, не знајући, сукоби са Гавејном, али Линет на време спречи трагедију. Враћају се затим на Артуров двор, где се Гарет ожени са леди Лајонес, његов брат Гахерис се венча са Линет, а Агравејн са леди Лорел, нећаком двеју госпи.

Приказ конвенција дворске љубави, контекста приче Црвеног витеза из Земаља црвених, као и епилога љубавне приче Гарета и леди Лајонес, могу се посматрати као приповедна подлога за каснија Малоријева разматрања о љубави у делу. Гаретов иницијацијски пут у витештво и у љубав започињу истим изазовом, поласком у одбрану леди Лајонес. Након бројних успутних задатака чија је тежина имала склоност да расте, финални задатак у првом делу приче који му доноси љубав даме прожет је елементима дворске етике. Узвишена дама, леди Лајонес, посматра витеза који се бори за њу са високог прозора са којег начини дубоки наклон у знак захвалности, а Гарет занесено за даму каже:

[...] она ми се чини најлепшом дамом коју сам икада видео, и заправо сада не видим бољи разлог да се за њу борим, јер она ће заиста бити моја дама, и ја ћу се за њу борити. (Malori 2022: 282)¹³⁰

¹³⁰ Сви цитати из Малоријевог *Смрти Артурове* превод су Александра В. Стефановића. Цитати из дела су навођени по бројевима страна.

Идеализација дамине лепоте у очима витеза највећи је подстицај који му треба како би наставио борбу. Гарета не плаши призор обешених витезова које је његов противник убио. Он га оштро осуђује због његових недела јер такав чин није достојан витеза, па му ниједна дама неће дати љубав због његовог недостатка части, тврди Гарет, повезујући идеал љубав са идеалима витештва. Два исхода ове борбе постоје за Гарета: или ће ослободити даму или ће изгубити живот. Борба је дуготрајна и исцрпљујућа јер оба витеза показују изузетну снагу и вештину, размењујући ударце до изнемоглости. Након привремене паузе, Гарет се враћа у битку са новом снагом:

Када сер Лепоруки своју кацигу скину, он поглед према прозору упуту, и виде лепу госпу леди Лајонесу, и њен поглед у њему радост и лагодност изазиваше, те он позва Витеза црвеног Земаља црвених да се припреми, „и дај да ову борбу нашу крају приведемо”. (Malori 2022: 284)

Поглед према леди Лајонес му даје снагу у пресудном тренутку, показујући како је љубав инспирација и мотивација витезу. Он затим удвостручи свој напад на Црвеног витеза, обори га на земљу и победи, доказујући тако изврсност поспешену служењем љубави. На леди Лајонес је да одлучи каква ће бити судбина Црвеног витеза, будући да га Гарет њој шаље да тражи да му опрости.

Важно је осврнути се на контекст приче Црвеног витеза, будући да у њој Малори оставља коментар на разорну страну љубави. Црвени Витез објашњава свој разлог за непријатељство према витезовима краља Артура. Он је волео једну даму која га је заклела да освети смрт њеног брата, за коју је веровала да су одговорни или Ланселот или Гавејн. Њој за љубав, Црвени витез је обећао да ће нанети зло свим витезовима Артуровог двора и осветити се за убиство њеног брата на најсуровији начин. Иако осуђује витезова недела, Гарет му мање замера јер је све урадио на захтев своје даме: „Али с обзиром на то да је све оно што је урадио, учинио на захтев једне жене, ја му то мање замерај” (Malori 2022: 285). Гарет одлучи да га не убије јер је разлог који Црвени витез даје једини који би му могао спасити живот, а то је да се дамино наређење мора послушати (Armstrong 2003: 121). У складу са тиме, предаје витеза на милост леди Лајонес, још једној госпи која ће даље одлучити његову судбину. Амбивалнтна природа љубави и њен деструктивни потенцијал приказани су у епизоди која се паралелно може посматрати са овом Црвеног витеза, а то је Ерекова епизода „Радост двора”, у којој витез због љубави и обећања које је дао својој дами, остаје у вођњаку и сукобљава се са бројним витезовима док га једног дана Ерек не победи и ослободи. На сличан начин, Гарет тиме што га победи, ослобађа Црвеног витеза обавезе да се бори против Артурових витезова, обавезе која је трајала читавих двадесет година, како ће Црвени витез касније открити на Артуровом двору. Попут Ерекове авантуре, и Гаретова ће се завршити срећном љубави и браком са изабраном дамом.

Након победе, Гарет долази до замка где очекује да га лепа леди Лајонес

дочека са радошћу. Међутим, дочекају га наоружани људи који подижу мост, спречавајући га да уђе. Збуњен, подиже поглед ка прозору где угледа своју даму. Она му говори да још увек не може у потпуности да му поклони своју љубав док се не докаже као један од достојних витезова:

Пођи својим путем, сер Лепоруки, јер ти сву моју љубав имати нећеш све док не будеш словио као један од витезова највреднијих. Стога, иди и витештвом часним се током целе једне године бави, а онда ћеш чути вести од мене. (Malori 2022: 287)

Упркос свим подвизима, он још увек није заслужио потпуну преданост леди Лајонес. Цитирани пасус одражава концепт љубави као силе која подстиче лични раст и тежњу ка већим достигнућима. Услов леди Лајонес није одбијање, већ изазов – она жели да њен изабраник постане бољи витез, достојан њене љубави. Такође, њена прећутана намера је да у међувремену открије Гаретово порекло, због чега нареди да се његов патуљак отме. Гарет одговара да није очекивао овако хладан пријем, нити га је заслужио, нарочито након што је пролио крв у њено име: „Ја сам свакако стекао љубав твоју најбољим делом крви своје!” (Malori 2022: 287). Коментар Гаретов није карактеристичан за дворског витеза који понизно прихвата сваку охолу опаску своје даме. Ни реакција леди Лајонес није својствена типичној дворској дами. Плашећи се да је њен витез не напусти, она га уверава да ће га чекати тих годину дана и да ће му бити верна:

Стога пођи путем својим и буди душе мирне, јер све то ће бити у част твоју и то на начин за тебе најбољи. Година ће брзо проћи. Уздај се у мене, лепо витеже: ја ћу ти бити одана и никада те издати нећу. Ја ћу те волети и никада другог, све док је живота у мени. (Malori 2022: 287)

На овај начин, обоје су хуманији и ближи читаоцу, Гарет јер се не суздржава да испољи своју фрустрацију и леди Лајонес, будући да брине да не изгуби витеза. Он затим одлази, носећи велику тугу са собом, а увече, „[...] мира имао није, већ је кашљуцао и преметао се због љубави своје према из замка госпи” (Malori 2022: 287). Непокој љубавника знак је љубавне патње која га обузима. Леди Лајонес је такође заокупљена мислима о њему иако је она та која поставља услове и одређује ток њиховог односа. Она убрзо сазна његово племенито порекло, а њена сестра Линет јој притом и говори о Гаретовом карактеру истичући да је он „[...] учтив и благ и најстрпљивији човек кога сам икад срела” (Malori 2022: 289). Ипак, леди Лајонес одлучи да га тестира још мало, па се обуче као принцеза и прави се да не познаје Гарета на прослави на братовљевом двору којој присуствује Гарет. За разлику од њеног понашања након двобоја, сада је леди Лајонес љубазна према Гарету, толико да он помисли како би волео да је његова дама оваква. Заправо, „[...] што је више у њу гледао, све више је од љубави изгарао, тако да је скоро ван себе био [...] јер љубав његова била је толико врела да више није знао где се налази” (Malori 2022: 290). Да ли

је Гарет овиме издао своју „прву“ даму, будући да он не зна да је то леди Лајонес? У контексту дворске књижевности, ова ситуација није толико ствар праве издаје, колико испитивање интензитета његових осећања и његове способности да буде веран идеалу љубави. Леди Лајонес тестира Гаретову способност да остане веран, али не у буквалном, већ у симболичном смислу – његову посвећеност и способност да воли безусловно. Она је задовољна Гаретовим поступком јер тада одлучи да одустане од свог једногодишњег ултиматума који му је дала. Када се за међусобну наклоност сазна, нема више препрека између њих:

Онда сер Гарет оде до леди Лајонесе и пољуби је много пута, и обоје се међусобно усхитише, и затим му она своју љубав заветова - да га од свег срца милује, и никог другог до њега, целог живота свога. [...] госпа леди Лајонеса каза му истину праву ко је она, и да је она иста она госпа због које се он борио, да је госпа од Замка опасног. (Malori 2022: 291)

Како је предмет жеље сада доступан, леди Лајонес и Гарет уговарају састанак како би конзумирали љубав. Томе се испречи Линет, чиме се уводи конфликт између страсти и чистоте. Овај конфликт је у сржи концепта дворске љубави, али и срдњовековне културе, те заузима значајно место и у Гаретовој авантури. Важност чистоте наглашена је већ приликом Гаретовог ноћења у замку Плавог витеза Персанта. Гарет одбије удварање Персантове ћерке, која по налогу свога оца одлази у његов кревет: „Ја те никад не бих оскрвнуо, никада не бих такву срамоту сер Персанту нанео“ (Malori 2022: 277). Исто тако, Линет тежи томе да за своју сестру осигура „једини пут ка части који је доступан жени у средњем веку“ и у томе и успе, додуше користећи магију (Nolan 1996: 162).

Дорси Армстронг наглашава како прича истражује друштвену конструкцију витештва, где се племенитост и вредност витеза дефинишу не само кроз борбу, већ и кроз одобравање и потврду жена (Armstrong 2003: 119). Гаретов положај на почетку романа је утолико тежи јер не полази из неутралне позиције – он је презрен прво од Кеја који му надене надимак Лепоруки, а затим и од Линет, чије га речи омаловажавања прате кроз први део његове пустоловине. Дакле, не само што Гарет мора да докаже своју вредност витезовима, он такође мора да се докаже и дамама, прво Линет, а затим и леди Лајонес. Када победи Кеја и затим се сукоби са Ланселотом након чега га он, најизврснији од свих, произведе у витеза, тада почиње грађење његовог интегритета у оквиру витешке заједнице. Ланселот је важна витешка фигура у Гаретовој судбини. Док је мислио да је он само слуга у кухињи, Ланселот је показивао самилост према Гарету. Он га је затим произвео у витеза и Гарет преферира његово друштво наспрам Гавејновог, што Гаретову судбину, односно смрт од Ланселотове руке, чини још трагичнијом. Гаретову причу Армстронгова тумачи као метафору за процес конструисања витешке славе у којој жене, попут Линет и леди Лајонес, играју суштинску улогу у испитивању и потврђивању витезовог идентитета (Armstrong 2003: 120).¹³¹ Линетина непрекидно

¹³¹ Линет је једна од најсјајнијих оригиналних Малоријевих ликова. Приказана као тврдоглава, самовољна и оштрог језика, њен надимак је леди Дивљакуша (Lady Savage).

критичка и понижавајућа реторика служи као мотивација за Гарета да се докаже и досегне витешки идеал, што јој и Гарет каже када га она моли да јој опрости: „Сва потцењивања која си ми изрекла само су поспешивала моју борбу, натеравши ме на помисао да ћу коначно показати ко сам и шта сам” (Malori 2022: 275). Признање да Гаретова племенитост није само резултат његовог порекла, већ и његовог понашања, подржава витешки идеал где унутрашње врлине надмашују почетни друштвени статус.

Леди Лајонес, као дама у невољи, оличава идеал заштите и љубавне службе, што још више учвршћује Гаретов идентитет као витеза. Иако се Гарет доказао својој дами, турнир се ипак организује. Финални турнир код Замка опасног симболична је потврда Гаретовог права да буде њен супруг. Попут своје сестре, она је активни учесник у причи и својој судбини, даје чаробни прстен Гарету како не би био препознат, али и својство прстена да је учини лепшом наговештава да ће Гарета на турниру учинити јачим. Турнир није само прилика да Гарет докаже своје витешко умеће, већ и начин да се истакне вредност леди Лајонес. Њена рука као награда на турниру знак је њене пожељности и важности у витешком систему вредности. Ипак, важно је размотрити улогу леди Лајонес као виле љубавнице (*fée-amante*), а причу у контексту традиције непрепознатог јунака. Барбара Нолан подсећа да је Жан Фрапије сковао термин *l'amour arthurien*, како би дефинисао приче које се темеље на келтској митологији коју су у XII веку француски песници уткали у своја дела (Nolan 1996: 159). У овим причама судбина јунака је љубав; страст и њено остварење су у средишту, па оваква традиција омогућава ауторима да уздигну телесну љубав као природну и племениту (Nolan 1996: 159). Леди Лајонес преузима улогу виле љубавнице, чија лепота и љубав инспиришу Гарета да се докаже као витез, док њена магична помоћ игра улогу у његовом успеху на турниру. Линет мелемом исцели витеза којем је Гарет одсекао главу, а двор њиховог брата Грингамора је на Авалону. Ови детаљи сугеришу да су леди Лајонес, као и њена породица, вилинског порекла. Малори каже да су Гарет и леди Лајонес „од љубави изгарали” (Malori 2022: 291), истичући спонтаност љубавног чина који се не схвата као нешто што се мора строго контролисати или обуздати, већ као нешто што природно настаје из емоција и узвраћене љубави.

Поткрај приче организује се још један турнир, а у част венчања три витеза и три даме, али овога пута Гарет не може да учествује:

А било је и витешких игара које су три дана трајале, али краљ није дозволио да се на њима и сер Гарет такмичи, и то због његове невесте нове. Јер како то француске књиге кажу, леди Лајонеса је желела да краљ нареди да нико ко је ожењен на играма овим не може учествовати (Malori 2022: 313).

Цитирани пасус нам даје основа да закључимо да су живот брака и витештва није могућ. Иронија је у томе, примећује Армстронгова, што брак који се често представља као крајња награда витешких подвига, истовремено означава крај витешког живота и идентитета који иде уз њега (Armstrong 2003: 122). Приповедање о његовим подвизима је овиме завршено јер Малори затим говори о авантурама

других витезова.

У причи о сер Гарету и леди Лајонес, јунговски архетипови могу пружити објашњење њихове љубави. „Присуство аниме узрок је да се мушкарац изненада заљуби када по први пут види неку жену и да одмах зна да је то она *права*“, тврди Фон Францова (Fon Franc 2017: 170). Тако је Гарет опчињен лепотом леди Лајонес чим је угледа и одмах одлучује да ће она бити његова госпа јер је, на несвесном плану, она одраз његове потребе за спајањем са својом анимом. Леди Лајонес, која као мистична фигура преузима улогу виле љубавнице, представља ту аниму која није само објекат жеље, већ и кључни аспект његовог развоја. За њу је Гарет отеловљење части и племенитости, чиме одражава њен анимус и постаје предмет њене тежње будући да интеграција анимуса у женској психи доводи до стварања стабилног и уравнотеженог идентитета. С друге стране, Линет преузима улогу сенке – део личности који укључује страхове, сумње и недоумице које Гарет мора да превазиђе. Њено непрестано критиковање и тестирање Гарета подстичу га да се суочи са бројним витезовима и тако се истовремено суочи са унутрашњим конфликтима. Обе госпе, леди Лајонес и Линет, доказ су Малоријеве заинтересованости за потенцијалну моћ фемининог, будући да су Малоријеви женски ликови сложенији од њихових пандана у француској књижевности (Armstrong 2019: 155). Тако, док Гаретову персону обликује његова јавна витешка фасада, дубоки унутрашњи процес индивидуације, кроз интеграцију аниме и суочавање са сенком, воде до његове уцеловљености. По речима Јоланде Јакоби, „Не каже се узалуд о индивидуационом процесу да је аналоган са *Quest des Helden* (походом јунака) или са опасностима које јунак мора да савлада“ (Jakobi 1992: 56).

Де Ружмон каже да страст „осваја подсвесно“ (De Ružmon 2011: 18), те из тог разлога Гарет и леди Лајонес покушавају да конзумирају своју љубав пре брака, што није у складу са нормама друштва, па Линет интервенише. Њихова заједница указује на то да је Гарет завршио свој процес индивидуације – он више не мора да лута у потрази за својом анимом, већ је интегрисао тај аспект у свој живот. Дакле, може се рећи да се сада Гарет, као лик који је интегрисао своје несвесне аспекте, постепено повлачи из главног наративног фокуса. То значи да се више не упушта у нове авантуре или изазове јер је његов процес индивидуације завршен и његов идентитет сада постоји у новом, стабилном облику.

Љубав између Гарета и леди Лајонес је испрва приказана као дворска, а затим као спонтана и еротска. У духу дворске љубави, жена заузима централно место у причи. Леди Лајонес је Гаретова вољена, али и активна фигура која захтева његову послушност, оданост и доказ витешке части. Она је дворска дама, феудални господар и келтска вила. Сцене попут прекида покушаја Гарета и леди Лајонес да проведу ноћ заједно служе да истакну веселу страну љубави у причи која има раздраган карактер и срећан крај. Поступци Гарета и леди Лајонес су директнији и јаснији од оних које карактеришу дворске љубавнике. Због уплива вилинског карактера, прича се може посматрати као спој француског духа дворске љубави и келтског, магијског аспекта који наглашава узајамну страст. Истовремено, посматран у контексту витешке културе, брак представља крај витешке авантуре, оне коју дворска љубав, односно љубав у којој је брак немогућ, непрестано инспирише. Све у свему, љубав Гарета и леди Лајонес крунише се венчањем и представља позитиван и

хармоничан модел љубави унутар дела витешке традиције, те као таква антиципира епизоде које ће уследити и стоји им као контраст, а у којима је љубав Тристана и Изолде и Ланселота и Гвиневере прељубничка. Штавише, Гаретова прича се завршава венчањем, не само Гарета и Лајонесе, већ троструким венчањем и дугом, хармоничном прославом на којој Тристан и Ланселот не остају, већ се у тајности негде упуте, што наговештава ипак другачију судбину за њих када је љубав у питању.

4.6.2. Тристан и Изолда

Прича о Тристану и Изолди архетипска је прича о фаталности страсти и један од утемељујућих митова западне културе. Ширење, развој и адаптације легенде кроз векове откривају културне и историјске упливе, док централни мотиви и дан-данас инспиришу књижевност и уметност. Први познати запис легенде је Берулов из XII века, иако се сматра да је мит много старији.¹³² Берулова и Томасова верзија послужиле су као основа за касније верзије и адаптације приче. Малори је за своју пету причу користио *Тристана у прози*, дело које је настало у Француској готово век након Берулове и Томасове верзије и које је прво дело у којем се Тристан придружује дружини Округлог стола.¹³³ Од три књиге о Тристану које Малори помиње, одлучио је да користи прве две, због чега се пета прича завршава веселом нотом, уместо смрћу љубавника, о којој Малори говори у неколико реченица у ретроспективи тек у седмој причи. Заправо, Малоријева верзија по дужини представља шестину оригинала (Cooper 1996: 184).

Све указује на то да ће Тристан имати трагичну судбину. Приликом порођаја, Тристанова мајка умире и том приликом му надене име које значи тужна смрт. Тристанов отац се након неколико година поново ожени, а Тристана затим шаље у Француску да се образује. Када Тристанов ујак, краљ Марк од Корнвола, одбије плаћање данка Ирској, краљ Ирске шаље Моролта, брата своје супруге, у Корнвол да се бори за Ирску. Тристан сазна за Маркову невољу, па оде њему како би га краљ Марк произвео за витеза и како би се у његово име борио против Моролта. Иако и сам рањен, у сукобу Тристан победи, а Моролт се, са делом Тристановог мача у лобањи, врати у Ирску, где и премине. Како је врх Моролтовог копља био отрован, Тристана посаветују да оде у земљу одакле је потекао отров, што он и учини, носећи своју харфу са собом. Потом под лажним именом долази на двор краља Ирске, где га

¹³² Мит о Тристану и Изолди може имати корене у Корнволу, северној Британији или Ирској, а Тристан се повезује са пиктским херојем Друстом из шестог или седмог века који се појављује као Друстан у велшким делима, док се основни мотиви приче могу пронаћи у ирским делима из деветог и десетог века (Grimbert 2002: xvi).

¹³³ Малоријевој интерпретацији приче о Тристану и Изолди претходи само једно дело у Енглеској које за своју главну тему узима овај мит, а то је *Sir Tristrem*, дело у стиху настало крајем XIII или почетком XIV века.

његова ћерка Изолда Лепа излечи, не знајући да јој је он убио ујака. Њих двоје се тада заволе, а Тристан затим на турниру победи Паломидиза, витеза који воли Изолду. Изолдина мајка затим препозна мач којим је Тристан убио Моролта, те Тристан буде протеран из Ирске, у коју се под претњом смрћу више не сме вратити. Он се опрости са Изолдом и врати у Корнвол где нетрпељивост између њега и краља Марка расте, нарочито јер се обојица заљубе у једну удату госпу. Како би наудио Тристану, краљ Марк га шаље у Ирску да му доведе Изолду да је учини својом супругом. Тристан тако добије Изолдину руку за свог ујака, али током путовања њих двоје грешком испију љубавни напиток који је био спремљен за краља Марка и Изолду, те тада почне велика љубав међу њима.

Краљ Марк и Изолда се затим венчају, али Изолда и Тристан се и даље воле и тајно виђају сваког дана. У међувремену, Моргана на Артуров двор пошаље један рог из којег могу да пију само госпе које су верне свом мужу, али тај рог ипак буде послат на двор краља Марка на којем се испостави да му Изолда није верна. Због издаје Тристановог рођака, њих двоје буду откривени, због чега Тристан Изолду одведе на неко имање у шуми. Тада Тристан поново буде рањен, због чега мора да оде у Бретању, Изолди Белорукој, како би га она излечила, а Изолда Лепа буде враћена Марку. Племенита, лепа и добра, Изолда Белорука буде дата Тристану као жена, иако њихов брак остаје чедан. Очајна због Тристанове издаје, Изолда Лепа пише Гвиневери, те је краљица теши, а Ланселот такође осуђује Тристанов поступак. У међувремену, сер Кахедин воли Изолду Лепу, пише јој писма, а она му је, како би га утешила, одговорила на једно писмо, које је Тристан случајно пронашао и прочитао, па је полудео и отишао у дивљину. Због лажних вести да је Тристан умро, Изолда Лепа покуша да се убије, у чему је спречи краљ Марк.

Тристан потом напушта Корнвол, упушта се у бројне пустоловине и учествује на витешким турнирима на којима показује да је раван Ланселоту. У једном тренутку чак на великом турниру на којем су Артур и краљица, понесе штит који је Моргана дала да се направи, а који приказује Ланселотову и Гвиневерину прељубу. Тристан својим успесима заслужи да постане витез Округлог стола. Краљ Марк све време жели да му напакости, па осмишљава разне начине како би Тристан био убијен. Када открије где се Тристан и Изолда састају, нареди да се Тристан утамничи. Тристан пошаље писмо Изолди у којем јој каже да се постара да нађе неки брод за њих двоје како би заједно побегли у Логрес, што се и деси. На турнир у Логресу затим обоје долазе прерушени, а када Ланселот схвати да је прерушени витез који побеђује витезове Округлог стола Тристан, он Изолди и њему да да бораве у Веселој гарди. Због Тристана, Артур одлучи да се одржи турнир у Лонезепу, на којем се истакну Паломидиз, Тристан и Ланселот, а част на крају припадне подједнако Тристану и Ланселоту. Тристан и Изолда се врате у Веселу гарду, а Малори причу завршава веселом нотом, Паломидизовим крштењем, да би тек у седмој причи поменуо да је краљ Марк убио Тристана док је Изолди свирао на лири, што је изазвало и Изолдину смрт, која се онесвестила и умрла пред Тристановим беживотним телом.¹³⁴

¹³⁴ Малоријева одлука да не прикаже смрт љубавника у Петој причи може се објаснити тиме што није желео да причи да елегичан тон, остављен ипак за последњу причу (Mahoney 2002: 252). У Томасовој

Љубав и смрт, које су у суштини мита о Тристану и Изолди, и на чијој свези почива велики одјек који је мит имао и даље има код читалаца, теме су које превазилазе временске и културне оквири. Наша анализа љубави у Малоријевој верзији приче темељиће се на тези да су страст и страдање неодвојиви, али ће узети у обзир и Малоријеву одлуку да причу о Тристану и Изолди подреди причи о Ланселоту и Гвиневери, односно имаћемо у виду да је Малоријева намера била пре свега да Тристана прикључи дружини Округлог стола и учини га Артуровим витезом. О књижевности о љубави у средњем веку, Де Ружмон истиче да:

Не постоје повести о срећној љубави. Постоје само романи о смртној љубави, односно о љубави коју сâм живот излаже опасности и осуђује на погибелъ. Западњачко песништво не велича чулна уживања ни плодну брачну слогу. Оно пева више о љубавној *страсти* него о узвраћеној љубави. А *страст* значи страдање. У томе је суштина. (De Ružmon 2011: 13)

Прича о љубави Тристана и Изолде је у својој суштини наравно прича о прељуби и страсти, иако је Малори није у почетку таквом приказао. Када Тристан оде у Ирску како би нашао излечење, Малори каже да је Тристан, понесен Изолдином лепотом, почео да је воли:

Сер Трестрист осети велику љубав према *La Beale Isolde* - Изолди Лепој - јер у време то она беше најлепша девојка на свету. Трестрист њу свирању на харфи научи, и она поче да га мило гледа. (Malori 2022: 325)

Љубав је дакле тек на свом почетку: Тристан је воли због њене лепоте, а харфа је начин на који су се зближили. Препреке њиховој љубави за сада не постоје, иако је читаоцу јасно да део мача који Изолдина мајка чува како би се осветила убици свог брата, мора у једном тренутку разоткрити Тристанов прави идентитет. Због Тристановог умећа, Изолда почиње да га „мило гледа“, па га пита да ли би се због ње борио на предстојећем турниру. „Како желиш, тако ће и бити. [...] Ја ћу наређења твоја следити“ (Malori 2022: 326), одговор је Тристанов, који се у овом тренутку показује као одговарајућ за истинског дворског витеза. Тек сада, када је Тристан обећао да ће испунити њен захтев, за Изолду Малори каже да је због Тристанове части и вредности изненада почела да осећа љубав према њему. Сада је Тристан достојан њене љубави, нарочито када победи Паломидиза због ње, али се одмах затим деси да Изолдина мајка открије његову тајну, видевши у његовим одајама мач којим је убио Моролта. Овиме се Тристанова и Изолдина новопронађена љубав

верзији приче укључена је епизода са црним једром. Наиме, Тристан је у овој верзији смртно рањен, па шаље по Изолду, једину особу која га може излечити. Договара се са гласником да истакне бело једро ако је Изолда на броду. Ако брод има црно једро, то значи да она није дошла и да више нема наде за њега. Када се брод приближи, Тристанова љубоморна жена, Изолда Белорука, каже му из љубоморе да је једро црно, иако је заправо бело. Чувши ово, Тристан губи наду и умре. Када Изолда дође и сазна да је Тристан мртав, и она умре од туге.

нагло прекида опраштањем, размењивањем прстења и Тристановим обећањем да ће заувек бити њен витез. Она му заузврат обећа да ће се удати за онога кога јој он одабере. Малори се по питању љубави већ у овом тренутку удаљава од свог главног извора, *Тристана у прози*, у којем испрва нема љубави међу њима, већ Тристан из ароганције и превеликог поноса пожели да има Изолду, будући да је Паломидиз воли, док је исто тако Изолда незаинтересована за љубав, и чак својој служавки у шали каже да би, када би морала да изабере између Тристана и Паломидиза, изабрала Паломидиза. Због чега је Малори унео ову велику измену и да ли је њом умањио судбоносну улогу љубавног напитка? Малорију је важно да истакне да ствара у традицији где су љубав и витештво густо испреплетани, а као што Тристан улази у свет витештва, тако у извесној мери закорачује и у свет љубави, у оба случаја имајући Ланселота као идеал. Морин Фриз у Малоријевој одлуци да укључи љубав пре напитка види начин на који он жели да покаже Тристанову „способност да воли једну жену, опсесивно и заувек” (Fries 1991: 76). Размена прстења је залог љубави, наговештава да ће се њих двоје поново срести, а касније ћемо тренутак размене прстења видети у растанку Ланселота и Гвиневере.¹³⁵

Тристан се убрзо загледа у једну удату госпу, а то чини и краљ Марк. Попут епизоде са Изолдом, због њене лепоте је Тристан заволи. Њихова љубав је прељубничка, телесна, и паралела је епизоди са крвавим чаршафима која ће се касније појавити у Ланселотовој и Гвиневериној причи. Ипак, када се деси да је овој госпи потребна помоћ, Тристан се не понуди да је спасе, будући да је и њен супруг присутан на двору, па он мисли да би супруг требало прво да крене у потрагу за својом женом. Оно што нам ова епизода говори је да је Тристан, са једне стране, склон односима који пркосе друштвеним и брачним нормама, а са друге показује да Тристан није госпин идеални љубавник, будући да практично и хладне главе разматра ситуацију у којој је његова тобоже вољена дама у опасности. Госпа ће му то итекако замерити, па неће хтети да крене са њим када буде требало да одлучи између њега и витеза који ју је отео. Тристан не осећа довољно снажну обавезу према њој, па ово може бити наративни начин да се покаже разлика између истинске и пролазне срасти, прве која захтева жртву и друге која то не изискује. Насупрот овој епизоди стоји отмица Изолде, која ће се десити нешто касније у причи, а у којој Тристан сместа креће за њом, победи Паломидиза који ју је отео и затим га по Изолдиној жељи поштеди.

Знајући за Тристанову љубав према Изолди и из жеље да му напакости, краљ Марк га шаље у Ирску како би му довео Изолду. Упркос жељи Изолдиног оца који Тристану говори да би дао све своје земље када би се Тристан уместо Марка оженио Изолдом, Тристан је одлучан да је доведе свом ујаку, како је и обећао. Ово је прва од *препрека*, како их Де Ружмон назива, коју љубавници постављају између себе. Дакле, Тристан може да узме Изолду за жену, чак му то и њен отац говори, али он одлучи да то не учини. Оваква врста препреке ће се поново јавити у Тристановој одлуци да се ожени Изолдом Белоруком, те ће о њој бити нешто више речи касније. Изолдину страну у овом тренутку не чујемо, већ она бива предата из руку свог оца у

¹³⁵ Средњовековно дело написано вероватно прве деценије XIII века у којем је љубав такође присутна пре испијања напитка је *Тристан* Готфрида фон Стразбурга (Gottfried von Strassburg, *Tristan*), на основу којег је настала чувена Вагнерова опера.

Тристанове руке како би је одвео трећем мушкарцу, њеном будућем супругу. Но, ову поставку нарушиће љубавни напитака, који Тристан и Изолда нехотице попију на путу ка Корнволу:

А онда на смех пређоше и расположење добро, и здравице узајамно изговорише и напитака испише; мислећи да никада тако слатко и добро пиће раније нису окусили. А онда пиће кроз тела њихова проструји, они једно друго толико завољеше, да та љубав ни у радости ни у болу краја имала није. И тако се љубав између сер Тристрема и Изолде Лепе заче, љубав која је свакога дана у њима цветала. (Malori 2022: 347)

У свакој верзији мита о Тристану и Изолди важно је осврнути се на љубавни напитака, трајање његовог дејства и последице које изазива. Тако је у Беруловој верзији дејство напитка ограничено на три године, а код Томаса Енглеског љубав рођена на овај начин траје заувек. Ограничено дејство напитка даје простора љубавницима да се покају и искупе онда када то дејство престане. Трајност напитка, са друге стране води ка страдању као неумитном исходу превелике страсти која не може да се угаси. Малори је, користећи се текстом из XIII века, задржао идеју да је дејство напитка доживотно, али је одлучио да мање говори о чину испијања и последицама. Аутор *Тристана у прози* је далеко више пажње посветио томе да разјасни да љубав није била у срцима љубавника пре напитка: „Њихова срца су се променила и потпуно трансформисала. [...] Сада су њихове мисли биле потпуно другачије него раније” (*The Romance of Tristan* 1994: 86).¹³⁶ Малоријева одлука да сажето прикаже епизоду испијања љубавног напитка и ограничи је на један пасус који смо изнад навели, у вези је са његовом интерпретацијом љубави између Тристана и Изолде. Малори већ раније приказује да Тристан и Изолда деле узајамну наклоност и љубав. На тај начин је напитака мање узрок љубави, а више има улогу да је потврди и учврсти. Заправо, Малори више неће помињати напитака, већ ће Тристану дати улогу страственог и самовољног љубавника који не дела искључиво због магије, већ из личних жеља. Интересантно је поменути да у верзијама пре *Тристана у прози* и Малоријеве *Смрти Артурове*, Тристан и Изолда углавном не могу да буду раздвојени, иначе би умрли, док код Малорија то није случај. Тристан одлази на турнире и пустоловине, током којих о вези са Изолдом немамо прилике много да прочитамо.

Брак Тристана и Изолде Белоруке настаје нагло „јер та госпа је била и добра и лепа, жена крви племените, а и по угледу” (Malori 2022: 365). Попут Изолде Лепе, она му зацели ране, и ту се, поред имена уочава паралела са епизодом са Изолдом Лепом. Ипак, попут свог извора, Малори не говори да је Тристанова одлука да се ожени Изолдом Белоруком подстакнута тиме што га њено име подсећа на његову праву љубав. Можда је паралела јасна, али разлог може бити Малоријево почетно умањење опијености љубавним напитком. Тристан из претходних верзија у којима је напитака моћнији на све начине жели да буде близу вољене, чак ступајући и у везу са

¹³⁶ "Their hearts changed and became completely transformed. [...] Now their thoughts were very different from before."

госпом само због имена које носи. Уколико име и напитака нису пресудни, због чега се Малоријев Тристан уопште жени Изолдом Белоруком? Део одговора се може пронаћи у већ поменутиим препрекама које љубавници постављају између себе:

Можемо рећи да не пропуштају ниједну прилику да се растану. Када нема препреке, они је измишљају [...] Какав је прави садржај легенде? Растајање љубавника? Да, али у име страсти и из љубави према самој љубави која их мучи, да би је распламсали и преобразили - науштрб своје среће и самог свог живота... (De Ružmon 2011: 30)

Де Ружмон у овом одломку разуме Тристанову и Изолдину љубав као страст која сама себи поставља препреке како би се одржала и интензивирала. Он напомиње да љубав у овој легенди није усмерена ка срећи, стабилности или испуњењу, већ ка вечитом неспоразуму и патњи, јер управо тај бол одржава страст живом. Тристанов брак са Изолдом Белоруком може се тумачити као једна од тих вештачких препрека – нешто што он сам изазива како би саботирао своју могућност за мир и стабилност. Ипак, ово је у контексту Малоријеве приче део одговора, док би се други део могао пронаћи у чињеници да је љубав приказана као део витешког кодекса и дворске културе, а не само као последица магијски изазване страсти.¹³⁷

Са друге стране, Тристанова одлука да се ожени Изолдом Белоруком ће расрдити Ланселота, за кога је верност дами неодвојиви део витешке части:

Срам га било због неверства према госпи његовој! Како је то страшно када се један племенити витез као што је сер Тристрем покаже тако неверан својој првој госпи и љубави, краљици корнволској! [...] Реци му да је љубав између нас заувек ишчезла, и ја му овим путем поруку шаљем, од дана овог надаље, он ће ми смртним непријатељем бити! (Malori 2022: 366)

Због Ланселотове реакције, Тристан шаље писмо извињења њему, а не Изолди, објашњавајући да брак између њега и друге Изолде није конзумиран и моли Ланселота да му помогне да поврати љубав Изолде Лепе. Уместо да тражи опроштај од Изолде Лепе, он прво покушава да се оправда пред Ланселотом, што имплицира да је Ланселотово одобравање од суштинске важности за њега, што опет потврђује тезу да је за Малорија важнија интеграција Тристана у артуријански свет од приказа љубави према Изолди. Неопходност хомосоцијалних веза за сада односи превагу над важношћу љубави. Ипак, сматра Куперова, инкорпорација Тристана у дружину Округлог стола је највиша тачка артуријанског витештва, те не чуди чињеница да јој је толико простора остављено (Cooper 1996: 184).¹³⁸ Поред тога, Изолдино место у

¹³⁷ Проучаваоци који се баве келтским мотивима у причи наглашавају да је први део приче, у којем је пловидба младог хероја у свет натприродног фолклорни и келтски, док други део, у којем је приказана прељубничка веза, црпи из дворског духа (Rabine 2002: 51–52).

¹³⁸ Куперова примећује да пета прича представља једну од највернијих паралела бурном петнаестом

причи је прилично сведено, а њиховим тајним сусретима Малори посвећује свега неколико реченица. Изолда није архетип охолое даме, она подједнако пати као било који витез који неизмерно воли своју даму. Жалосна и разочарана због Тристановог поступка, Изолда пише Гвиневери, жалећи се на Тристаново неверство, на шта је Гвиневера уверава да ће другу Изолду Тристан омрзнути, а њу ће волети више него раније. Гвиневерин одговор у складу је са њеним виђењем љубави за коју не постоје никакве препреке и у којој је витез потпуно предан својој дами. Зато јој она говори „[...] сер Тристрем је тако племенити витез, да је само мађијом она друга госпа постигла да се он с њом венча” (Malori 2022: 366). Иако је несрећна због Тристановог венчања, Изолда Лепа ипак показује учтивост, позвавши Тристана и његову супругу на двор, где ће им се указати гостопримство. Ипак, о сусрету ништа не чујемо, будући да се Малори затим усредсређује на Тристанове даље авантуре са витезовима Округлог стола.

Разређење Изолдине љубавне патње изазване Тристановом издајом престаје када се њих двоје поново почну састајати, а када она сазна да је Тристан недалеко од ње, радост коју осећа је немерљива:

И ту из радости чисте Изолда Лепа се обезнани, и када коначно поново беше при речи, она каза: Племенити двородриче, уреди тако да могу с њим да говорим, или ће срце моје препући! (Malori 2022: 400)

Изолдине речи су још један доказ у прилог дворском идеалу љубави, у којем је љубав толико интензивна да постаје егзистенцијално питање – без вољеног, љубавник умире. Можемо у њеном исказу наслутити и исход њихове љубавне приче која је толико јака да „нема тог вештака који би могао да је створи, нити срца да је схвати, нити тог пера које би могло да је опише, а нити уста која би могла да је исказу” (Malori 2022: 400). Нема сумње да је права љубав ван брака, а ово је утолико више наглашено јер је Тристан такође у браку са Изолдом Белоруком, што у причи Ланселота и Гвиневере никада нје био случај. Међутим, како се Изолдина патња смањује, тако Тристаново лудило почиње, и то неспоразумом због Изолдиног писма витезу који ће касније умрети због љубави према њој. Лажне вести о љубавниковој смрти, начин су на који се ставља на пробу преданост љубави, а пожелети да се умре због тога што вољене особе више нема, крајњи је показатељ ваљаности љубавника, који смо видели већ код Кретјена. Изолда не може да замисли живот без Тристана: „он је био моја прва и биће моја последња љубав” (Malori 2022: 405), и заиста, Изолда неће преживети Тристанову смрт, али у овом тренутку је смрт ипак одложена.

Када је већ доказао да је изврстан витез који заслужује да буде део дружине Округлог стола, Малори више пажње посвећује томе због чега је Тристан једнак Ланселоту и када је љубав у питању. Тако се Тристан излаже опасности само да би био близу Изолде, и на негодовање осталих витезова, враћа се са краљем Марком у Корнвол након што постане део дружине Округлог стола, а то је учинио само како би видео Изолду Лепу, „јер без могућности да њу гледа, он издржати не би могао”, а

затим Малори каже да је Тристан пошао за краљем Марком „јер је овај уз себе имао све што је сер Тристрем желео и за чим је жудео” (Malori 2022: 483, 486-487). Као што Ланселот ризикује све због Гвиневере, тако и Тристан показује исту спремност за жртву како би био близу Изолде Лепе. Малори ће нешто касније рећи да Тристан није никако био свестан Маркове издаје јер је само желео да буде уз Изолду. Штавише, Тристана ће смрт неочекивано задесити док Изолди свира на лири.

Охрабрујућа снага љубави јавља се када се недуго потом Тристан сукоби са Елајасом, снажним ратником који се са својом војском искрцао близу Тинтацела. Борба је дуга и изнурујућа, те Тристан осећа слабост и посустаје: „многи рекоше да је надвладан, јер на сваки његов нанети ударац сер Елајас му је одговарао са својих двадесет” (Malori 2022: 495). Но, у одлучујућем тренутку, Тристан мисли о Изолди:

И када је застао и бацио поглед на обе стране, једну која се смеје и другу која плаче, Тристрем се сети своје госпо, Изолде Лепе, која га је гледала и у чијем присуству вероватно више никада бити неће. Онда диже он штит свој, који је ниско висио, и окрену га ка сер Елајасу, и зададе му многе озбиљне ударце - двадесет на један противников - срезавши његов штит и оклопну кошуљу тако да крв прокуља као плусак. (Malori 2022: 495)

Дакле, до преокрета долази искључиво због помисли на вољену. Када пораз делује неизбежно, Тристан црпи снагу из љубави, па потпуно промени очекивани исход борбе. Можемо извести закључак да Малори приказује љубав не само као страст која разара, већ и као извор снаге и витештва. Тристан у овој епизоди побеђује управо зато што воли. Ову идеју чућемо управо од њега, који недуго потом прекори једног лутајућег витеза јер нема госпу „јер један витез неће никад правим витезом бити уколико љубавник није” (Malori 2022: 535). Витез без госпо се затим сукоби са једним витезом који има своју госпу и изгуби, па су Тристанове речи овиме одмах потврђене.

Иако је пета прича подређена приказу Тристановог витештва, поред тога што прави паралеле Тристанове и Изолдине са љубавном везом Ланселота и Гвиневере, Малори уводи и преплиће неколико епизода у којима је љубав она која оплемењује, али и која доводи до смрти. Одмах на почетку Тристанове приче, једна госпа умире од туге јер је Тристан не воли, а слична судбина ће задесити Кихлидинса који воли Изолду и пише јој писма. Малори је у петој причи такође приказао љубав сер Александра и госпо Елис, као и несрећну љубав Елене према Ланселоту из које ће се родити Галахад. Паломидизове авантуре су такође честе у овој причи јер он тежи томе да буде ваљан витез и самим тим истински љубавник.¹³⁹ Он ће изрећи један од

¹³⁹ Значајан део Паломидизовог витешког пута чини његова љубав према Изолди Лепеј. Како Малори у току турнира каже:

„Случајно, сер Паломидиз погледа према прозору где је стајала и виде је насмејану. То га је толико веселило од срца да је и мачем и копљем обарао сваког човека који му се на путу нашао. Њена сама појава толико је љубави изазвала у њему да се у тим тренуцима чинило, чак да су се и сер Тристрем и сер Ланселот против њега борили, пораз његов не би доживели. [...]

главних закона дворске љубави који смо видели код трубадура и Андреаса Капелануса: „Љубав је слободна свакоме човеку, иако је госпа коју ја волим твоја, и ја могу да је волим исто колико и ти” (Malori 2022: 597).¹⁴⁰ Љубав је дакле непобитно право свих, без обзира на то ко је вољена особа, а већ је јасно да је вољена особа углавном из неког разлога недоступна.

Промишљајући о причи о Тристану и Изолди у јунговском кључу, Роберт Џонсон је указао на неколико кључних тачака које је важно истражити, а то су симболика путовања морем, Тристанови мач и лира, као и значење љубавног напитка (Džonson 2008). Море је „моћан симбол несвесног”, а острва која чекају преко мора су далеке земље које нас привлаче због потенцијала који имају да нас одведу у „неистражене дубине наше психе” (Džonson 2008: 40). Сваки Тристанов прелазак преко пучине доводи га у судбоносне ситуације: првим преласком ће упознати Изолду, а другим ће испити љубавни напиток. Море постаје простор иницијације у љубав, нарочито јер на броду обоје испију љубавни напиток који их заувек везује. Прва пловидба у Ирску ће му донети сусрет са анимом. Ирска, у контексту келтске традиције, има јаке везе са светом женског принципа – она је земља магије, исцељења и мита, често приказана као феминино, мистично пространство које херој мора да истражи како би стекао мудрост. Келтска традиција, односно ирске и велшке легенде дају доста простора и моћи феминином (Rabine 2002: 50). Као неко ко долази из те традиције, Изолда је архетипска фигура која попут аниме у себи садржи моћ исцељења и преображаја. Тристан мора да прихвати женски принцип у себи како би достигао ниво целовите личности, прво дословно будући да је рањен, а онда и кроз психолошку трансформацију. Тако љубавни напиток који ће касније попити само запечаћује оно што је већ започето – њихово судбинско преплитање је неминовно, јер је Изолда већ постала његова анима, суштински део његове душе.

Мач и лира неодвојиви су аспекти Тристановог живота, као што су то витештво и љубав. Он је и ратник и љубавник. „Мач симболизује оштро, агресивно испољавање мушке моћи” (Džonson 2008: 43). Лира је уметност, креативност, интуиција и осећање; на одређени начин лира је продужетак аниме. Када Тристан први пут дође у Ирску под лажним именом Тремтрист, управо свирање на лири зближи њега и Изолду. Тристан је носи са собом, а свирање на лири ће бити и његов последњи чин пред смрт. Ако је Изолда његова судбинска љубав и архетипска представа, онда свирање лире Изолди у тренуцима пред смрт може значити да је у том тренутку он најближи својој аними. Мач и лира или витештво и љубав су у Тристановој причи они који воде ка целовитости.

А онда у сер Паломидизу снага поче да расте, и то се у њему тако читовало, да су се сви људи због тога чудили, а он је свој поглед према Изолди Лепој упућивао”. (Malori 2022: 566)

Овај опис носи више кључних елемената који су карактеристични за концепт дворске љубави, попут даме која са висине гледа сукоб витезова, као и даме као извора снаге и мотивације витеза да се бори. Паломидиз ће овог првог дана турнира заиста бити најбољи од свих витезова, чак и од Тристана и Ланселота, а касније ће признати Тристану да је све што је чинио, чинио Изолде ради, као и да је само због љубави према њој стекао витешку част.

¹⁴⁰ Члан Капеланусовог законика гласи: „Ништа не може спречити да једну жену воле два човека, а једног човека две жене” (Капеланус 2001: 56).

Прељуба је „трагично и страшно стање, с оне стране добра и зла, велика и страшна драма“, говори Дени де Ружмон (De Ružmon 2011: 20). Љубавни напатак се дакле може тумачити као симболичан израз несвесне силе љубави, која није рационална нити подложна вољи, односно као активирање архетипских пројекција – Тристан у Изолди види савршену аниму, а Изолда у њему идеализованог анимуса. Та љубав, напомиње Џонсон (Džonson 2008: 66), „надолази из непознатих и неомеђених дубина несвесног“. Она израђа из неистражених делова психе, из оног што не разумемо у потпуности, али што има огромну моћ над нама. Ова љубав је непомирљива са спољним светом – она није створена да опстане у оквирима друштвеног поретка, већ да се креће у домену ирационалног.

Малори је за своју основу узео причу која има у себе уткан старији, келтски дух, неизбрисиво митско, и повезао је како са Артуровим двором, тако и са другом трагичном љубавном причом, оном о Ланселоту и Гвиневери. Том приликом Малори је припојио страственој, магијској љубави концепт дворске љубави која захтева љубавну службу. Испрва, љубав је изненађујуће потиснута у петој причи, као да је у великој мери представљена као датост (Cooper 1996: 190). Читаоцу је до тренутка када Малори пише *Смрт Артурову* прича могла бити позната из неколико доступних верзија и њихових превода и адаптација. Тек је након свог главног циља, а то је придруживање Тристана Артуровом двору, Малори у више детаља приказао Тристанову посвећеност Изолди. Но, увођењем многобројних паралела са љубављу Ланселота и Гвиневере, Малори је имплицитно све време наглашавао интензитет љубави Тристана и Изолде. Неке од најзначајнијих паралела су да оба витеза воле супругу свог краља, која је најлепша и најбоља госпа, оба витеза полуде због љубави, и против оба витеза се кује завера како би се љубавници разоткрили краљу. Служећи се суптилним али ефектним средствима, Малори је приказао љубав Тристана и Изолде као једнаку највећој љубави у артуријанској традицији, што се може посматрати као један од његових многобројних оригиналних доприноса традицији.¹⁴¹

4.6.3. Ланселот и Гвиневера

Као што је Малоријево дело спој свих значајних нити артуријанске традиције, тако и љубав између Гвиневере и Ланселота обједињује приче о њиховој прељуби које је започео Кретјен де Троа, а затим их његови сународници преузимали, допуњавали и проширивали, све док није прешла Ламанш и дошла до Енглеске.¹⁴²

¹⁴¹ Како закључује Едвард Доналд Кенеди (Kennedy 2002: 141), упоређивање Малоријевог приче са главним извором који је користио указује на то да су Малоријево повезивање Ланселота и Тристана, као и став да витез Тристанових способности заслужује место међу Артуровим најбољим витезовима, најоригиналнији доприноси у „Петој причи“.

¹⁴² Од француских дела, за љубавну причу о Ланселоту и Гвиневери најчешће се помињу *Ланселот у прози*, *Смрт Артурова* из циклуса *Вулгата*, Кретјенова дела *Ивен или Витез са лавом* и *Ланселот или Витез на таљигама*, док је најважније енглеско дело које је Малори користио *Артур у строфама*.

Малори је настојао да задржи тада већ традиционалне елементе претходних прича о Ланселотовој и Гвиневериној прељуби, али им је дао значењске нијансе које одражавају његову визију витештва, љубави и трагике људске природе. Гвиневера, краљица и жена краља Артура, и Ланселот, његов најбољи и најоданији витез, налазе се у комплексном односу у којем су страст и дужност супротстављени и преплетени, а где љубав коју осећају једно према другом истовремено гради и разара свет чијег су, поред Артура, најважнији део. У оваквој поставци ствари, њихова веза није само приватна ствар већ отвара даља питања лојалности, чедности и последица тајне љубави.

У својој прозној приповести, Малори је описао бројне Ланселотове пустоловине, чиме се потврдио Ланселотов статус најизврснијег Артуровог витеза. Задржао је епизоду у којој Ланселот бива преварен чаролијом, те је отишао у кревет са Еленом мислећи да је она Гвиневера, због чега ће га Гвиневера протерати са двора. Уследиће Ланселотово лудило, све док га не излечи Грал. Његова потрага за Гралом приказана је у неколико епизода, мада због својих грехова до Грала ипак не стиже, већ ту улогу испуни његов син Галахад. Са одређеним изменама, Малори је задржао епизоде са отровном јабуком и последично Ланселотово спашавање Гвиневере од спаљивања, љубав девице од Астолата и њену смрт као последицу те љубави, као и Гвиневерину отмицу због које Ланселот неко време буде познат као Витез са тањигама. Завера Агравејна и Мордред и откривање Гвиневерине и Ланселотове везе Артуру, Ланселотово поновно спашавање Гвиневере од ломаче и трагично страдање Гарета и Гахериса, због којих Артур и Гавејн крећу у рат против Ланселота, као и у Малоријевим изворима, покрећу Мордредову крајњу издају Артура, смрт узурпатора и краља и Гвиневерин одлазак у самостан. Након последњег сусрета у Ејмсберију, Ланселот бира једнаку судбину као Гвиневера и након шест година укаже му се визија краљичине смрти, због чега одлази у Ејмсбери, налази мртву Гвиневеру и сахрани је. Он затим одбија да једе, почне да копни, и када умре, његово тело однесу у Веселу гарду.

Образовна улога дворске љубави коју је истицао Жорж Диби и у тој улози дама која је са својим дворкињама стожер учтивости и манира постављени су у центар Артуровог двора. Малори нам говори да се већина младих витезова на двору звала краљичиним витезовима, да су носили беле штитове уместо породичних знамења, чиме су били препознати као њени витезови и да су као краљичина пратња могли да се истакну својим подвизима и на тај начин заслуже највећу част, а то је да постану витезови Округлог стола.¹⁴³ Заправо, пише Малори „Сви велики људи од части досезали су до високог ранга почевши као „краљичини витезови“, укључив и самог сер Ланселота и остале витезове Округлог стола” (Malori 2022: 795). Важност Гвиневерина у формирању дружине је утолико већа јер је она својим миразом Артуру донела Округли сто и са њиме много врлих витезова.¹⁴⁴ Ланселот је

¹⁴³ Ова част је била „извор сигурности, односно институционалне заштите витезова, која није постојала ни у време краља Утера ни у првим годинама Артурове владавине” (Спремић Кончар 2017а: 225).

¹⁴⁴ Улога жене у Малоријевој приповести је веома важна. Иако се испрва чини да су немоћне госпе у невољи, „Малоријевим јунацима попут Ланселота и Гавејна су жене неопходне исто као што су дамама неопходни они” (Nolan 1996: 175).

дакле од почетка Гвиневерин витез, а његова апсолутна верност и посвећеност краљици, открива Ланселот након што спаси Гвиневеру у епизоди са отрованом јабуком, покренуте су Гвиневериним племенитим делом дана када је Ланселот произведен за витеза. Ланселот је у журби оставио свој мач код Гвиневерине свите. Видевши да ће Ланселот бити осрамоћен уколико она нешто не учини, Гвиневера му у кључном тренутку донесе мач, „Зато, господару мој Артуре, ја јој тога дана обећање дадох да ћу њен витез бити и када је у праву и када то није” (Malori 2022: 759). Ланселот ће три пута спасити Гвиневеру од ломаче, а само је у епизоди са отрованом јабуком краљица недужна.

Питање на које је важно одговорити тиче се природе Ланселотове и Гвиневерине љубави, односно, када је дошло до љубавног чина и самим тим какав је Малоријев однос према дворској љубави. Почетак треће приче нам говори да је њихов однос заснован на обостраном дивљењу и посвећености. Ланселот је стекао велику славу након похода у Рим, будући да је надмашивао све друге витезове:

Због свега овога, он је уживао посебну пажњу краљице Гиневре, више од свих других витезова. Заузврат, и он је волео краљицу, више од свих других госпи, свих дана у животу своме, и ње ради многа је јуначка дела починио и својим племенитим витештвом од пожара је избавио.¹⁴⁵ (Malori 2022: 230)

Посматран у целини, овај пасус приказује логично уређење у којем најбољи витез служи најбољој дами. Ланселотова љубав је чиста и посвећена, док је Гвиневерина наклоност израз препознавања његове изузетне врлине и великих заслуга. Филд напомиње да, за разлику од *Ланселота у прози*, главног извора за причу, Малори не приказује љубавнике заједно, што наводи на закључак да је њихова страст и даље уздржана и далека (Field 1996: 296). Ланселот у трећој причи наставља да доказује због чега је најбољи витез Округлог стола, победивши бројне злочинце и непријатеље, а све у част краљице. Бројне госпе му замереју толику приврженост Гвиневери, због које ниједна не може да добије његову љубав, па разним подмуклим начинима покушавају да га приволе себи. Своју одлучност да никада неће бити у браку, Ланселот на овај начин предочава једној младој госпи: „онда (бих) морао да будем вазда уз своју жену и да престанем с учешћем у подвизима витешким и на турнирима, биткама и у пустиловинама” (Malori 2022: 244). Дубљи слој значења његових речи открива нам се уколико у обзир узмемо Гаретову причу или чак Ерекову, у којима витезови због посвећености својој супрузи и удобности брачног живота, занемарују обнављање своје витешке славе. Са друге стране, нису сви ожењени витезови престали са пустиловинама. Гавејн има супругу и децу, па ипак узима учешће у авантурама и на витешким турнирима. Како Гавејнова супруга нема удела у причи, Беверли Кенеди сматра да можемо с правом закључити да је Гавејнов однос према супрузи и браку у складу са ставом типичног витеза херојског доба: „брак је средство за обезбеђивање наследника, док супруга, осим своје основне репродуктивне улоге, нема значајнији утицај на његов живот”

¹⁴⁵ Важно је напоменути да је Ланселот више пута спасао Гвиневеру од спаљивања на ломачи, не од пожара.

(Kennedy 1985: 146). Важно је поменути ову разлику с обзиром на то да Ланселот, попут Гарета и Ерека, спада у прву категорију, односно његов став није толико подстакнут страхом од губитка витешке репутације колико уверењем да су брак и супруга толико важни да заслужују потпуну преданост. Брак са изабраницом његовог срца није могућ, па је једина алтернатива која за њега постоји јесте та да никада не узме себи жену. Љубавнице такође нису у складу са његовим вредностима, па када преваром буде одведен Елени у кревет, осећа велику постиђеност, „што сам доживео да овај дан видим, јер сада сам осрамоћен” (Malori 2022: 604). Уколико у обзир узмемо све претходно речено, као и Ланселотову реакцију на превару, враћамо се премиси да Ланселотова и Гвиневерина веза није још добила физичку компоненту. Поменути Ланселотови сусрети са госпама у трећој Малоријевој причи имају за циљ, истиче Барбара Нолан, да оплемене љубавну везу која постоји између Ланселота и краљице јер у свакој од ових епизода Ланселот учтиво одговара госпама да је Гвиневера верна свом краљу (Malori 1996: 175).

Околности које затим доводе до Ланселотовог двогодишњег лудила покренуте су делањима три жене – Гвиневере, Елене и чаробнице Брузин. Гвиневера је била разјарена вестима да је Ланселот са Еленом зачео дете, те је Ланселота називала лажним витезом све док јој није објаснио на који начин је био преварен, па му је краљица опростила. Када Елена дође на Артуров двор са Брузин, понови се епизода обмањивања Ланселота који поново због чаролије Бурузин, оде у Еленине одаје, смештене уз краљичине. Чувши Ланселота како прича у сну, „била је преко сваке мере бесна” (Malori 2022: 612), иако је Ланселот у сну говорио о великој љубави према њој. Када се пробуди и схвати да не лежи поред краљице, брзо изађе из одаје; Гвиневера му потом говори:

Ти лажни витеже издајниче! Гледај да не станеш с мога двора и из собе моје, сместа! Немој бити толико луд, лажни витеже издајниче, да се икада више у моме присуству нађеш! (Malori 2022: 612)

Оштре речи краљичине толику моћ имају над Ланселотом, да је, очајан, искочио кроз прозор и затим две године безумно лутао и био понижаван, све док није дошао до града Корбеника, Елене и њене чаробнице и био исцељен Светим Гралом. Ово је први већи показатељ да Ланселотов идентитет почива на његовој вези са краљицом; она је, пре свега центар из којег полазе Ланселотове врлине. Губитак њене наклоности изазива у њему дубоку кризу идентитета и доводи до емоционалног и менталног слома. Када она прекине везу са њим и назове га издајником, Ланселот губи аниму, односно свој центар и смисао, што га води у велику кризу. Двогодишње лутање је време потпуне дезоријентације, када он губи додир са својим друштвеним и витешким идентитетом. У психолошком смислу, то је процес конфронтације са сенком, што је предуслов за интеграцију аниме. Његово исцељење у граду Корбенику, подстакнуто опет фемининим, јесте обнављање равнотеже и могућност новог почетка. Већ поменуто сагледавање Грала као суштински фемининог и симбола утробе, сада има улогу у психолошкој

интеграцији. Ова ипак кратка епизода приказује архетипско путовање витеза који, након пада и лутања, проналази поновно уравнотежење кроз симбол женског принципа као извора живота и обнове. Надовезујући се на Јунга, Францова је средњовековни култ даме објаснила на следећи начин: „[...] витешки култ даме означавао је покушај да се разлучи женска страна мушке природе у односу на спољашњу жену, као и у односу на унутрашњи свет. Дама којој је витез посветио своју службу и за коју врши херојска дела, била је наравно персонификација аниме” (Fon Franc 2017: 174-175). Гвиневера као Ланселотова анима представља идеализовану слику женског принципа која га инспирише, али и изазива унутрашњу борбу и она ће бити кључна фигура за Ланселота читавог његовог живота.

Као признавање сопствене слабости и начин на који ће се искупити, Ланселот себе назива Витезом који је згрешио, *Le Chevalier Malfete*.¹⁴⁶ Ово је пут уцеловљења које за њега значи враћање својој улози Гвиневериног витеза. Толико је туговао да је дао да се за њега изради штит који је, попут сакралног објекта чувао: „Затим сер Ланселот себи црни штит набави и у средини његовој сребром изображена налазила се краљица, пред којом је на коленима под пуним оружјем витез један клечао” (Malori 2022: 629). То што му је краљица забранила приступ на двор, за њега значи да никада не може тамо да се врати, јер је њена реч најважнија. Ипак, када од Парсифала сазна да га је краљица послала да га нађе јер веома жали за њим, враћа се на двор јер сазна да је краљица због његовог одсуства неизмерно плакала. Суочивши се са сопственом сенком, оличеном у љубомори, импулсивности и потреби за контролом, Гвиневера схвата неправду коју је нанела Ланселоту, те је управо то откривење сопствених унутрашњих слабости наводи на горко кајање. Повратком Ланселота на двор, равнотежа која је од раније постојала, поново се успоставља, јер Ланселот поново постане Гвиневерин витез.

Исход пустиловине са Светим Гралом полазна је тачка проучаваоца који су мишљења да су Ланселотова профана веза и љубавни чин са Гвиневером највећа препрека његовом духовном уздицању и достизању Грала:

Огрешење о куртоазну љубав, телесно поседовање стварне жене и ‘профанисање’ љубави, представља полазну тачку *Ланселота*, као и *Тристана*. Због тог почетног згрешења Ланселот неће наћи Грал и доживеће стотине понижења док буде лутао небеским путем (De Ružmon 2011: 103).

Међутим, код Малорија, Ланселотова прича говори о тежњи ка савршенству у витештву, али и о немогућности постизања тог идеала. Јасно је да га, иако је најбољи витез краља Артура, његова љубав према Гвиневери чини несавршеним. Он представља архетип људске душе која тежи божанском, али је стално ограничава њена људска природа. Због тога ће пустињак Ланселоту рећи: „ти свој грех, и поред

¹⁴⁶ Јасна је паралела између епизоде Ланселотовог лудила и епизоде Ивеновог лудила у Кретјеновом делу *Ивен или Витез са лавом*. Попут Ивена који након што га од лудила исцели чаробница, преузима нови идентитет као Витез са лавом, тако и Ланселот врло слично себе назива Витезом који је згрешио. Симболички, шума је место уточишта, покајања и откривења (Le Gof 1999: 86).

свег добра које ти је Бог подарио, нећеш напустити” (Malori 2022: 668). Пустињак ће бити у праву јер ће, чим се буде вратио из потраге, Ланселот заборавити на обећање да ће избегавати краљичино друштво. Ипак, треба имати у виду да љубав према Гвиневери, иако је могла бити виђена као грешна, сама по себи није главни узрок његовог духовног пада. Уместо тога, његова неспособност да препозна милост Бога и захвали се за благодетима – попут лепоте, снаге и успеха у борбама – ставља га у позицију некога ко више служи себи и својим тежњама и слави него вишем божанском. Ралука Радулеску види његов неуспех у овом задатку више као последицу „неповерења у божије путеве и занемаривања захвалности Богу, него као последицу љубави према Гвиневери” (Radulescu 2009: 336). Сходно томе, Ланселотова исповест више је усредсређена на занемаривање Бога:

И сви моји подвизи велики оружани били су изведени краљице ради; ње ради ја бих борбу водио да јесам или нисам у праву био, и никада нисам неку борбу само Бога ради водио. Борио сам се да бих част стекао и да учиним како бих био више вољен, и врло ретко сам се господу захвалио, ако икада и јесам. (Malori 2022: 667)

Судећи по тежишту Ланселотових речи, наше мишљење је да до „огрешења о куртоазну љубав” о којем говори Дени де Ружмон није дошло, већ да је, све до Малоријеве седме приче, њихова љубав и даље чедна, односно да као таква и даље не представља претњу по опстанак краљевства.

Седму причу, која је посвећена Ланселоту и Гвиневери, Малори отвара тако што каже да је Ланселот након потраге за Светим Гралом поново почео да посвећује пажњу Гвиневери, те да је „љубав између краљице и сер Ланселота постала још топлија него што је раније била”, а затим додаје да су њих двоје: „одлазили (су) на многе усамљеничке шетње заједно” (Malori 2022: 748). Ово је преломни тренутак у њиховом односу јер је граница између чедне љубави и телесног испуњења сада сигурно пређена. Све што ће затим уследити ићи ће ка крајњој трагедији. Малоријева прича се у овом тренутку у неколико детаља разликује од извора који је користио. Гвиневера сада Ланселота отера са двора, не због тога што мисли да је он љубав поклатио девици из Астолата, већ из љубоморе због тога што Ланселот поклања пажњу другим дамама, а држи се ван њеног друштва. Ланселот покуша да објасни Гвиневери да његово понашање има за циљ да заштити њен углед јер је свестан опасности од клевета на двору, посебно од Агравејна и Мордредра. Како су и њих двоје сада ближи, тако су и витезови постали сумњичавији према природи њиховог односа. Гвиневера доживљава Ланселотово објашњење као издају и недостатак љубави, јер се њена визија њиховог односа заснива на његовој потпуној посвећености: „[...] сада схватам да си ти један лажни, нечасни витез, ништа бољи од обичног развратника који воли и има друе госпе” (Malori 2022: 750). Оптужбе показују колико је дубоко увређена чак и благом пољуљаношћу њихове динамике. Цитирајући Јунга, за којег је анимозитет који жена показује резултат негативне трансформације анимуса у тренутку када се осећа одбаченом, Сандлерова (Sandler 1987: 150) указује да Гвиневера приликом протеривања Ланселота са двора реагује по

овом импулсу. Гвиневера као краљица и идеал дворске даме очекује да буде у центру пажње свог витеза, посебно Ланселота, који је стекао репутацију највећег витеза управо због своје посвећености њој. Речи којима га отера са двора: „Знај да ја сада схватам твоју лажљивост и више те волети нећу” (Malori 2022: 750), израз су охолости и повређеног поноса, али и онога што Кристева (Kristeva et al. 1981: 21) назива симболичким питањем, јер је њен идентитет одређен њеном улогом краљице и оне коју Ланселот обожава. Штавише, када се на двору прочита писмо девице од Астолата, Гвиневера је та која Ланселота прекори и каже да је могао да буде великодушнији према девојци. Одговор који ће јој он затим дати, осим што говори о природи љубави уопште, такође је и коментар на њихову љубав: „[...] човек на љубав не може да се натера, љубав може само од срца да дође, и она наредбе не прима” (Malori 2022: 784). Свети Августин (Avgustin 1973: 173-174) истиче да љубав подразумева вољу, односно, истинска љубав не може бити наметнута, већ је плод слободне воље или, трубадурски речено, љубав се не може наметнути, обуздати и рационализовати. Трубадурска поезија, као и Августиново учење, истичу слободу љубави као кључни аспект истинске везе, било да је у питању љубав према Богу или према људима. У овом контексту, љубав која се не може наметнути, која није плод принуде, већ слободног избора, постаје основа за искрене и племените везе које трубадури славе, а Малори има у виду. Артур се затим сложи са Ланселотом и дода да „многи витезови воле слободно и не могу бити натерани; јер једном натерани, суђено им је да се изгубе” (Malori 2022: 784). С обзиром на то да је Артуру Мерлин, чим је сазнао за његову намеру да се ожени Гвиневером, рекао да ће се Гвиневера и Ланселот заљубити једно у друго, не можемо се одупрети осећају да Артур у овом тренутку такође говори о њиховој вези или је бар наслућује.¹⁴⁷

Саосећајнију Гвиневерину страну ипак видимо, посредно, у описима других. Тако је она прва која због своје љутње и охолости према Ланселоту зажали и тражи његов опрост, најљубазнија је и најдарежљивија од свих госпи, и многи су витезови напредовали због милости коју им је указала. За Фиону Толхерст, Малори је Гвиневеру приказао на много комплекснији начин него што су то чинили сви други средњовековни или модерни аутори (Tolhurst 1998: 308). На сложеност Гвиневериног карактера указао је и Дерек Бруер, описујући Гвиневеру као „страствену, привржену, себичну, хладну и потпуно уверљиву”, али и „најфасцинантнију, раздражљиву и највише људску од свих средњовековних хероина” (Brewer 1968: 19). На великом турниру који уследи након епизоде смрти девице од Астолата, Гвиневера, и даље подстакнута љубомором, затражи од Ланселота да носи њену златну траку као знамен и нареди му да буде најбољи на турниру. Хојзинга наглашава да турнир постаје важан искључиво у контексту страсти, а да се ношењем знамена љубави најнепосредније показује „еротични моменат витешког турнира”, будући да ови предмети преносе мирис косе или тела госпоје (Хојзинга 2019: 105). Никада раније Ланселот није носио краљичин знамен, а сада је то околност подстакнута љубомором, због тога што је Ланселот из учтивости носио знамен девице из Астолата, али и знак новог нивоа повезаности међу њима: „А онда су

¹⁴⁷ Мерлиново упозорење на прељубу је Малоријева интервенција у односу на извор *Suite de Merlin* у којем Мерлин Артуру говори да ће се због везе Ланселота и Гвиневере Галехот измирити са Артуровим двором, имплицитно приказујући прељубу као позитивну у овој епизоди.

веома уживали једно у другом” (Malori 2022: 786), речи су којима Малори завршава ову епизоду пред почетак великог турнира. Безрезервна Ланселотова посвећеност Гвиневери чини га, према Хенговој, идеалним анимусом – он представља најбоље мушке особине, али је истовремено потпуно подређен женском идеалу и тиме служи као посредник између витешке мушке снаге и женске емоционалне доминације јер његова жеља није усмерена само ка жени, већ ка женском принципу као таквом, те својом покорношћу и оданошћу женском ауторитету представља идеално средство остварења женских тежњи у дворској култури (Heng 1996: 102-103).

Детаљ који нам је важан уследи одмах након овог Ланселотовог и Гвиневериног сусрета. Док се одмара уз један извор, Ланселота у бутину случајно стрелом погоди једна ловкиња која је гонила срну све до тог потока. Као што смо већ поменули у потпоглављу о *Сер Гавејну и Зеленом витезу*, у средњовековној љубавној поезији, лов је често коришћен као метафора за љубавну потрагу. Жене ловци у таквом контексту преузимају активну улогу у љубавној динамици. Срна у овом случају може представљати Ланселота као ухваћену жртву у љубавном дешавању, док чин рањавања стрелом представља судбински ударац који га погађа као блага казна због његове љубавне везе са краљицом која је сада добила нови слој значења. Ипак, након опоравка од ове ране, Ланселот победи педесет витезова на турниру, чиме надмаши све остале, баш како му је краљица и заповедила.¹⁴⁸

Епизода отмице Гвиневере преузета од Кретјена де Троа почиње Малоријевим опширним коментаром о љубави у којем користи симболику месеца маја као алегорију за љубавну страст, обнову и постојаност. Као што природа оживљава, дрвеће и биљке почињу да цветају, тако и срца љубавника постају пуна страсти. Малори осуђује савремену несталност љубави, истичући да многи људи лако одбацују праву љубав због ситних препрека или краткотрајних искушења. Та нестабилност није доказ мудрости, већ слабости. Насупрот томе, љубав је у доба краља Артура била стабилна, верна и племенита, чак и ако није одмах подразумевала задовољавање телесних страсти. Љубав је данас „врућа, па онда хладна”, тврди Малори, и потом додаје да су људи некада могли да се воле годинама „а да притом не буде развратне похоте” (Malori 2022: 793-794). Читав опис представља синтезу конвенција трубадурске песничке традиције, хришћанског мистицизма и класичне филозофске мисли.¹⁴⁹ Интересантно је да Малори потом помиње Гвиневеру као истинску љубавницу:

¹⁴⁸ У контексту хришћанске алегорије, срна се понекад повезује са душом која чезне за Богом (на пример у Псалму 42). То што је срна у овом случају дошла на извор где Ланселот одмара, може указати на неку врсту наставка Ланселотове духовне борбе.

¹⁴⁹ Малори каже: „Тај похотни месец мај, више од било кога другог, буди у свим љубавницима жељу за љубављу” (Malori 2022: 793). Љубавна радост коју доноси пролеће, а нарочито мајски дани, бујање цвећа и самим тим и бујање љубави су трубадурска места која су славила љубав у поезији песника попут Гијома Аквитанског и Бернара де Вентадура. Идеја да је права љубав у основи духовна, а не телесна, одјекује у учењима Светог Бернара од Клервоа, посебно његовим списима о божанској љубави (*De amore Dei*). Свети Бернар је говорио о љубави која је прво усмерена ка Богу, а затим кроз ту узвишену љубав прелази на човека. У том контексту можемо посматрати коментар да „...сви треба да допусте својим срцима да цветају и бујају на овоме свету, најпре у својој оданости Богу, а онда према неком коме је оданост обећана” (Malori 2022: 793). Малоријева критика нестабилности савремене љубави рефлектује и Боетијеву филозофску осуду људске привржености пролазним задовољствима.

Стога, сви ви који сте љубавници, памтите месец мај као што је то краљица Гиневера чинила; ја овде на њу скрећем пажњу, јер за њена живота, она је била права љубавница, и зато је доживела добар крај. (Malori 2022: 794)

Спомињањем краљице Гвиневере као примера праве љубавнице, Малори истиче њену постојаност и преданост у љубави због које ће она имати „добар крај”. Ако узмемо у обзир то да су Ланселот и Гвиневера дуго одржавали чедну љубав, све до седме приче, Малоријев опис Гвиневере као „праве љубавнице” добија још једно значење. Њихова дуготрајна чедност може се сагледати као покушај очувања идеала узвишене форме љубави, која је блиска концептима трубадурске поезије и хришћанске етике. Малори овиме наглашава контраст између чистоте њихове љубави на почетку и њеног каснијег усложњавања. Читав овај увод, закључује Елизабет Арчибалд, начин је на који је Малори настојао да оправда прељубу која ће се догодити у епизоди са таљигама, а „паралеле које успоставља између природе и љубави указују на то да је за њега романтична љубав природна и добра по себи” (Archibald 2009: 316).

Када Мелеагант, обузет љубавном страшћу, отме краљицу, она користи прву прилику да пошаље свој прстен Ланселоту како би дошао да је спасе. Када сазна за краљичину невољу, Ланселот каже: „Ја бих радије да сам сада тамо [...] добро наоружан, него да ми целу Француску поклоне” (Malori 2022: 797). Ове речи стоје у оштром контрасту са каснијим Артуровим речима када он у току рата са Ланселотом горко жали због сукоба јер краљица може да има колико жели, али тако ваљане витезове у једној краљевини је много теже окупити. Насупрот Ланселотовом, Артурово разумевање љубави остаје утемељено у рационалном и усклађено са друштвеним и политичким захтевима, помало налик Артуру у хроникама. Ланселот ће у овој епизоди са таљигама жртвовати свој углед, а Малори брише Кретјенов детаљ Ланселотовог оклевања да се попне на таљиге, чинећи га потпуно преданим краљици. Уз то, Ланселот не само да је прихватио ругање других, већ се читава годину дана након спасавања Гвиневере од Мелеаганта возио на таљигама и доживео више од четрдесет борби, што је само потврдило његову одлучност и љубав према краљици.¹⁵⁰

Малори тек у овом тренутку потпуно јасно говори о телесном љубавном чину:

„Да ли желиш, мадам”, каза сер Ланселот, „и то од срца, да могу бити с тобом?”

„Да, заиста”, каза краљица.

„Онда ћу опробати моћ своју”, каза сер Ланселот, „за љубав твоју.” (Malori 2022: 803)

¹⁵⁰ Малори је обрисао Кретјенове епизоде попут Моста-од-мача и ониричног предела у који је Гвиневера одведена, а ставио је тежиште на реалистичан приказ дешавања, чиме је приближио причу друштвеним и моралним изазовима са којима се његова публика могла идентификовати.

Ланселот одлази у постељу са краљицом, те Малори додаје: „ [...] јер знано вам буди, он ока није склопио, већ је био будан ноћи целе” (Malori 2022: 803). Нема пуно сцена попут ове, закључује Елизабет Арчибалд, у којима видимо њихову безусловну љубав и у којој се једно другом обраћају на директан, јасан начин, без икаквих неспоразума (Archibald 2009: 319). Ланселотово питање и Гвиневерин недвосмислен одговор јесу њихово разоткривање читаоцу. Цитирани дијалог не оставља више простора за двосмисленост; он потврђује да је њихова љубав неускладива са друштвеним нормама.

У двобоју против Мелеаганта који уследи јер је краљица оптужена за прељубу због Ланселотове крви у постељи, Ланселот жарко жели да убије свог противника који га је заробио како не би стигао на време на заказани двобој. Када за то добије прилику, Ланселот погледа према краљици и чека њен знак. Када краљица одобри да може да убије Мелеаганта, Ланселот то и чини, чак на начин који ће осрамотити његовог противника, будући да разоружа леву страну тела и завеже једну руку иза леђа, показујући тиме велику надмоћ над њим. Овај Малоријев избор је интригантан уколико узмемо у обзир чињеницу да је, попут Ланселота, Мелеагант прешао одређену границу љубави према краљици. Бенсон у овом тренутку види злокобни наговештај каснијег Ланселотовог одвођења Гвиневере у Веселу гарду (Benson 1996: 226).

Још једна присна сцена Ланселота и Гвиневере јесте она у којој Агравејн и Мордред откривају њихову прељубу. Ланселота затичу у Гвиневериним одајама, а Малори не открива због чега је он ту, нити шта се у том тренутку између њих дешавало: „јер љубав у тим временима није била као што је љубав данас” (Malori 2022: 821). Малоријев став према љубави између Ланселота и Гвиневере је сложен и амбивалентан и у овом тренутку он избегава осуду и приближава се идеализацији њихове љубави. Као да жели да поручи читаоцу да им не суди јер не може да разуме каква је љубав између њих постојала. Ипак, Малори нам даје наговештаје те љубави када Ланселот, схвативши да ће можда бити убијен јер нема чиме да се одбрани, загрли и пољуби Гвиневеру, притом јој пружајући речи утехе да ће је његова породица чувати „шта год да се са мношћем деси” (Malori 2022: 822). Његова смрт би довела до тога да Гвиневера изгуби смисао живота, те му она говори: „Добро ти знано буди да ја након дана твојих дуго живети нећу”, а затим и „[...] ја бих више желела да мене ухвате и убију, а тебе пусте да утекнеш” (Malori 2022: 822). Још једном оснажен љубављу према њој, Ланселот успе да изађе из готово немогуће ситуације, победи једног витеза, а затим се наоружа и убије Агравејна и још дванаесторицу витезова поред њега, оставивши у животу само Мордред који је кукавички побегао. По одласку, Ланселот још једном пољуби краљицу, а њих двоје затим размене прстење, симбол венчања које међу њима није могуће.

Епизода која стоји као сведочанство витешких идеала, префињености двора и дворске културе, јесте она у којој Ланселот враћа Гвиневеру Артуру, након што ју је последњи пут спасио од ломаче:

Онда сер Ланселот призва к себи стотину витезова и све их опреми у кадифу

зелену, као и коње њихове на начин исти, све до самих копита њихових. Сваки витез је у руци држао маслинову гранчицу као залогу мира. Краљица је имала двадесет и четири госпе племените, слично одевене. Сер Ланселот је у пратњи својој имао дванаест папира, и на папиру свакоме јездио је млади племић у белој кадифи, са златним ешарпама; коњи су им били украшени на исти начин, све до самих копита, с многим украсима опточеним драгим камењем и бисером у злату, хиљаду на броју. Краљица је била одевена на исти начин као и сер Ланселот - у бело и у златну тканину. (Malori 2022: 841-842)

Детаљи попут зелене кадифе, драгог камења и бело-златне одеће, поред тога што приказују визуелну раскош, истичу и витешке идеале части и лепоте, али и Ланселотову истинску намеру да да изрази поштовање према свом краљу. Његов помирљив став и жеља да избегне даљи сукоб симболизовани су у гранчицама маслине које носе витезови у поворци. Све ово је још више наглашено тиме што су и Ланселот и Гвиневера одевени у бело, боју која симболизује чистоту и врлине, а у овом случају могла би бити начин на који се указује пре на невиност намера него на невиност када је прељуба у питању.

У последњем сусрету и смрти Гвиневере и Ланселота, Малори је задржао кључне делове али и начинио одређене измене у односу на свој извор. Гвиневера се налази у манастиру, посвећена спасењу душе, када спази Ланселота и три пута се онесвести. Ланселоту затим каже да је њихова љубав узрок трагичних догађаја, Артурове смрти и пропасти витешког реда. Оштријим тоном него у *Артуру у строфама* говори му да се врати у своју краљевину и узме себи жену, али јој Ланселот одговори да жели истоветну судбину као она, и овде Малори додаје Ланселотове речи: „Бог ми је сведок да сам у теби имао сву своју животну радост. Да сам те нашао склоном, ја бих те био повео са мном у краљевство моје сопствено” (Malori 2022: 872). Ланселотов живот је био дефинисан љубављу према њој, а његове речи, иако звуче коначно, ипак имају призив наде, алтернативу у којој би њихова љубав могла постојати без осуде. То ће се потврдити и када одмах потом Ланселот пита Гвиневеру да га пољуби још један, последњи пут. Иако га одбије, и чак грубље и са мање речи него у Малоријевом извору: „то никада учинити нећу, и ти од тако нечег треба да се уздржиш” (Malori 2022: 872), то није због тога што је она сада грубља и посвећенија покајању, већ пре може указивати на то да је свесна тежине онога што је изговорила, те да још једном преузима улогу господара и поставља штит од још дубљег емоционалног рањавања. Гвиневера и Ланселот тако симболички затварају своју љубавну причу, делећи исту судбину.

Као што је био најбољи земаљски витез, тако и у покајању Ланселот надмаши друге и постане свештеник. Ипак, у сан му дође визија у којој му је заповеђено да се врати у Ејмсбери, у којем ће наћи Гвиневеру мртву, и да је сахрани, што он и учини. Визија указује на потребу за коначним испуњењем Ланселотове оданости, али на начин који је сада усклађен са духовним начелима. Он треба да се постара за Гвиневерино тело и положи га поред Артура. У својим последњим данима, Гвиневера је непрестано изговарала молитву: „Тражим од Господа свемогућег да сер Ланселота никада више очима овоземаљским не видим” (Malori 2022: 874). Кад би

поново видела Ланселота, краљици би се поново могла вратити осећања која се годинама трудила да заточи, као и сећање на њихову љубав, што би угрозило њену одлучност да остане на путу покајања. С обзиром на то да Ланселот долази у Ејмсбери након краљичине смрти, у овом контексту је јасније на шта је Малори мислио када је рекао да је краљица имала добар крај. Након њене смрти, Ланселот све мање једе и недуго потом умре. Док је знао да је она жива, Ланселот је био најбољи и у покајању, али када Гвиневера више није део његовог света, тако се и његов идентитет, који је био потпуно везан за њу, уруши.

Љубав је у Малоријевом делу неодвојиви део витешког опхођења, она је за Ланселота оплемењујућа, дефинишућа и узвишена сила која га инспирише на велика дела и чува његов идентитет. За Гвиневеру љубав се заслужује храброшћу, посвећеношћу и оданошћу. Попут Ланселотовог, и њен идентитет је уско повезан са њеном способношћу да воли, она је ауторитет у питањима љубави, објавана дама и истински покретач љубавног умећа. Малори испитује у којој мери је љубав Ланселота и Гвиневере одржива у контексту артуријанске традиције, нарочито узевши у обзир њен прељубнички аспект. На почетку, њихова љубав је узвишена и идеализована форма дворске љубави, она о којој су испрва певали трубадури. Она је чедна и мотивишућа, она која заноси срце и Ланселота подстиче да постане и остане највећи витез свог времена. Док остаје неконзумирана, ова љубав је искључиво племенита сила која не угрожава, већ кроз Ланселотове подвиге доноси част Артуру и његовом двору. Она нема деструктивни карактер све док не дође до огрешења о такву љубав, односно док не дође до љубавног чина који ће указати на кржкост идеала љубави суоченог са ипак несавршеном људском природом.

*

Три велике приче о љубави, Гарета и леди Лајонес, Тристана и Изолде и Ланселота и Гвиневере, откривају Малоријева размишљања о љубави, витештву и лојалности. Беверли Кенеди је кроз своју витешку типологију приказала начин на који можемо тумачити љубав у делу. Њена подела подразумева три категорије, а то су: витез-ратник (Heroic Knight), витез-дворанин (Worshipful Knight) и побожни витез (True Knight).¹⁵¹ Витез-ратник своју част везује искључиво за част породице, при чему његова сопствена сексуална недела не нарушавају његов углед, док било каква сексуална непокорност женских чланова породице представља тешку срамоту која захтева насилну освету, а истовремено жене се посматрају као власништво мушкараца, па отмица и заводнички поступци нису сматрани неморалним све док витез има снагу да их спроведе, што показује дубоко укоренење двоструке стандарде и сурова патријархална правила која обликују овај тип витеза (Kennedy 1997: 65-67). Овом типу витеза припада Гавејн.

¹⁵¹ Превод витешких типова преузели смо из: Спремић Кончар 2022.

Витез-дворанин част доживљава као питање личне верности и друштвених веза, попут брака, вазалства и витешког братства, па се уздржава од сексуалних односа који би нарушили његову личну част или част других витезова којима дугује верност, али истовремено сматра прихватљивом прељубу, све док тиме не нарушава свој положај или обећање верности, што доводи до комплексног односа према браку (Kennedy 1997: 67). Према оваквом одређењу, не чуди Тристанова веза са удатом господом на почетку његове приче, будући да је она добровољно у таквом односу. Он не дугује верност њеном супругу, тако да је његова част неукаљана. Са друге стране, Тристан је веран краљу Марку, те тип витеза који он оличава може појаснити због чега он Изолду доводи Марку упркос томе што је воли. Ипак, када су Маркове намере да убије Тристана јасније, као и када нареди да се Изолда, заједно са осталим дамама које нису прошле Морганин изазов са рогом оданости, убије због неверства, тада се Тристанова лојалност према Марку прекида, па прељуба не представља изазов његовој части (Kennedy 1997: 68-69).

Побожни витез је идеал хришћанске побожности који своју част темељи на односу према Богу, одбацује грешну љубав као издају божанске воље, тежи духовном савршенству кроз покајање и молитву, одриче се световне славе јер је сматра препреком истинској вери, али истовремено пролази кроз унутрашњи конфликт између витешких обавеза и личних осећања, што га чини трагичним ликом разапетим између љубави и духовног усавршавања (Kennedy 1997: 72-73). Ланселот је отеловљење побожног витеза; његово покајање чујемо у епизодама када трага за Гралом, а напослетку он је тај који постаје свештеник и умире готово као светац. Овом типу припада и Гарет, будући да је његов узор Ланселот, а не његов брат Гавејн. Гаретова прича, према Кенедијевој, илуструје дворске одлике побожног витеза, због чега је његова љубав према леди Лајонес описана као „врела” (Kennedy 1985: 128).

Када љубав тумачимо у складу са овом витешком типологијом, постаје јасније због чега су односи љубавника у Малоријевом делу толико различити. Иако их везују одређене сличности попут служења својим госпама, као и врлине које их издвајају у односу на друге витезове, путеви којима полазе због љубави ипак се разликују на одређени начин. У причи о Гарету и леди Лајонес, лична жеља и друштвене обавезе се усклађују са хришћанским моралним нормама, те су обоје слободни да ступе у легитимни брак, док Ланселотова и Гвиневерина веза симболизује унутрашњи конфликт побожног витеза који, упркос тежњи ка духовном усавршавању и чистоти, попушта пред забрањеном страшћу. Витез-дворанин попут Тристана балансира између интензивне личне страсти и одржавања лојалности, мада та равнотежа нестаје када преовлада страст.

5. Закључак

Мора бити да постоји нешто универзално у љубави кад све те приче интересују тако огроман број људи. Оно што је универзално је да свака љубав предлаже једно ново искуство истине о томе шта то значи бити двоје, а не једно.

Ален Бадју, *Похвала љубави*

Без обзира на културолошке, језичке или временске разлике, љубав је, каже велики француски филозоф Ален Бадју, начин на који људи долазе до истине (Бадју 2012: 43). Али то није апстрактна, објективна истина, већ истина о односу између двоје људи. Приче о љубави одувек су фасцинирале и увек ће фасцинирати велики број људи. Покушај разумевања једног тако комплексног питања као што је љубав природно нас води књижевности која је попут сведочанства у којем су записане те велике романтичне приче, али сведочанства које такође постаје простор за рефлексију, интерпретацију и критику љубави. Дворска љубав се у XII веку позиционира међу централне теме у књижевности, те као таква нема преседана у ранијој литерарној традицији. Писана за аристократску публику, неговала је елеганцију говора, лепе манире и узорно понашање. Уткавши у себе религиозни, морални и естетски садржај, дворска љубав је одражавала тежње једног друштва за успостављањем идеала супротстављених опорој стварности живота. Окретала се и еросу и агапе, приказујући човека који константно жуди и тежи сједињењу, али са друге стране, често је била обогаћена строгим моралним и духовним нормама, те је тежила спиритуалности која наликује љубави коју отеловљује агапе. Одликује је мимезис, пројекција идеје феудалног господара на узвишену госпу, уобличена у понизном служењу вољеној. Била је својеврсна побуна против брака који је углавном бивао инструментализован у политичке, економске и породичне интересе, те није остављао простора за емоционалну испуњеност. Као таква, привлачила је себи многе песнике и писце који су је уобличавали према свом индивидуалном таленту и тежњама, али и читаоце за које је била дијалог између утопијског идеала љубави и реалности свакодневног живота.

Приликом анализе концепта дворске љубави у средњовековној артуријанској књижевности настојали смо да покажемо да је дворска љубав неодвојиви део промишљања о овој вишевековној традицији. Оправданост теме тумачења дворске љубави у контексту артуријанске књижевности налазимо у синтези витештва и љубави у овим делима кроз коју се артикулишу и промишљају етички, духовни и културолошки аспекти љубавних односа. Најпре смо дали сажет приказ теорија о пореклу дворске љубави у којима проминентно место заузимају бернардинско-маријанска и феудално-социолошка струја. Поставивши човека у улогу субјекта који воли, Свети Бернар од Клервоа је указао на правац у којем се може упутити појединац као носилац емоционалних вредности. Интерполацијом култа Богородице у продуховљену климу друштва које је спремно за промене, ствара се

основ за истинску револуцију у писању о љубави, односно за тематизовање страсти по први пут у књижевности. Те промене, подстакнуте економским полетом и измењеним обликом феудализма, а потом оличене у појави друштвене мобилности и нове титуле витеза, отвориле су пут контекстуализацији дворске љубави као идеализованог и унапред дефинисаног односа који налачи оном између вазала и сизерена. Љубавно вазалство и витешки морал су у веку враћања Овидију пронашли своју потврду у љубавној поезији овог великог римског песника.

Сложеност проблематике одређења својстава дворске љубави довела је до сучељених ставова проучаваоца и између осталог и тврдње да концепт није постојао у средњем веку. Како бисмо оповргли ту тврдњу, ослонили смо се на четири одреднице К. С. Луиса које су потврдиле тезу да дворска љубав прожима средњовековну артуријанску традицију. Те одреднице које смо истраживали у књижевном корпусу су понизност, учтивост, религија љубави и прељуба. Критичари на чије идеје смо се превасходно ослањали у теоријској поставци су поред К. С. Луиса и Гастон Парис, Алфред Жанроа, Роџер Боз, Жорж Диби, Дени де Ружмон, Јохан Хојзинга и Жак ле Гоф. Психоаналитичко тумачење настојали смо да оправдамо приказом концепата колективног несвесног и архетипова, притом се ослањајући на идеје Карла Густава Јунга, Јоланде Јакоби, Мери Луиз Фон Франц и Роберта Џонсона.

У средишту наше пажње су затим били трубадури, провансалски песници који су први тематизовали дворску љубав, говорећи егзалтирано о узвишеној жени и љубави према њој, а који су себе поставили у подређен положај константне патње. Испитивање трубадурске поезије показало је да је трубадурска љубав далека, узвишена и неостварива, најближа термину *fin' amors*, јер песник не настоји да реализује љубав већ се та љубав храни одсутношћу. Песник полаже поверење у Амора јер га сматра симболом и господарем љубави. Анализа љубавних случајева у делу Андреаса Капелануса указује на систематизацију дотадашњих ставова о љубави, паралеле са Овидијевим *Љубавима*, као и на значај расправа о љубави, односно на казуистику љубави у XII веку. Испитивање *Романа о ружи* Гијома де Лориса открива тежњу ка чистоти осећања, укључује вазалску оданост сневача Амору и приказује љубав као умеће којим ће овладати они који су је достојни.

Дела артуријанске књижевности које смо одабрали за анализу су *Историја британских краљева* Џефрија од Монмута, Васов *Роман о Бруту*, Лајамонов *Брут*, затим *Ерек и Енида* и *Ланселот или Витез на таљигама* Кретјена де Троа, *Сер Гавејн и Зелени витез*, *Алитеративна смрт Артурова*, *Артур у строфама* и Малоријева *Смрт Артурова*.

Испитивање псеудоисторијских хроника Џефрија од Монмута, Васа и Лајамона показало је да су аутори првенствено усредсређени на то да уврсте Артура у лозу британских краљева, а не да прикажу емоције или унутрашње конфликте са којима се суочавају личности о којима пишу. Љубав у хроникама излази на површину у кратким цртама, само када је од значаја за политичке или династичке прилике, као што је случај са браковима који учвршћују савезе или из којих се рађа важна личност. Тако Џефри од Монмута пажљиво бира речи када говори о прељуби Гвиневере и Мордреда коју је између осталог први уврстио у артуријанску легенду.

Џефри од Монмута је поставио чврст темељ од којег су други писци полазили док су развијали легенду, али је Вас први писац који је легенду приближио ономе по чему су њене одлике и данас познате, а то су префињеност и дворски дух потекли из Француске. Испитивање Васовог дела било је усредсређено на идентификовање клица дворског духа, а самим тим и дворске љубави којима су се каснији аутори служили. Показало се да су те одлике у корелацији са приказом љубави у његовој хроници, односно да се углавном појављују онда када писац говори о љубави. Било је потом важно приступити Лајамоновом делу и уочити интервенције које је начинио у односу на Васову хронику која му је била примарни извор у писању. Лајамонова одлука да систематски искључи елементе француског духа које је пронашао код Васа указује на то да је био упознат са доминантним културним и естетским парадигмама и да их је свесно елиминисао у тежњи да одржи аутентичност староенглеске традиције у свом делу. Још једна од карактеристика хроника је да су у њима жене или одсутне или им је дата другоразредна улога. Поред тога, примена психолошког приступа анализи хроника наилази на методолошке потешкоће, јер су аутори, примарно оријентисани ка реконструкцији историјских чињеница, мање склони да се баве приказом унутрашњег психолошког стања ликова.

Посматрање витешких романа Кретјена де Троа кроз призму дворске љубави потврдило је тезу да аутори свесно уграђују овај концепт у своја дела. Ту тезу смо поткрепили приказом Кретјеновог првог артуријанског романа, *Ерека и Ениде* у којем он настоји да прикаже љубав у браку, сукоб витештва и брачне љубави, али и да испита могућност постојања истински испуњеног брака. Анализа *Ланселота* пак, показала је свесно позиционирање приче у оквиру обрасца дворске љубави. У оба дела Кретјен покреће критички дијалог о односу личних жеља и друштвено утврђених норми, али се показало да *Ланселот* нарочито илуструје домете дорске љубави и њену комплексну динамику. *Ланселот* баштини трубадурске идеје потпуне обузетости вољеном, Амора који господари љубавником и љубавног бола који је добродошао. Исто тако, будући да су Кретјенови јунаци у процепу између личних и друштвених норми, била је могућа проблематизација оба текста из призме Јунгове психоанализе. Према речима Жака ле Гофа, управо Кретјен де Троа отвара пут и усмерава витешки роман у правцу „психологизације митова” (Le Gof 1999: 156). Испоставило се да је у оба романа љубав окосница која покреће јунаке и води их ка самоостварењу. Природно, жена у оваквој поставци иступа из традиционалне улоге тихе, помирљиве жене и налази за себе међупростор у којем има могућност да искористи своју моћ.

Када смо пажњу усмерили на дела енглеске артуријанске традиције у којима је дворска љубав присутна, открили смо да је транспозиција правила дворске љубави указала на разлику у преференцијама енглеске читалачке публике наспрам оне у Француској. Песници који су стварали у Енглеској не окрећу своје јунаке богу љубави Амору, већ пребацују тежиште на друштвене и политичке импликације љубави. Те разлике су одраз комплексне интеракције друштвених, културолошких и књижевних фактора. Приче о Артуру имају своје корене у келтској традицији, и Енглези су ипак посматрали Артура као историјску личност. Притом, трубадури, Капеланус и Кретјен де Троа пишу за француску аристократију, док је енглеска

публика у XIV и XV веку постала разноврснија, обухватајући не само аристократију, већ и шире друштвене слојеве. Показало се да аутор *Алитеративне смрти Артурове*, попут Лајамона, одлучује да не укључи дворску љубав у дело, с тим што је његово интересовање усмерено ка хомосоцијалним везама и лојалности међу витезовима, те у таквом односу дворска љубав не може бити у првом плану. Испитивање *Сер Гавејна и Зеленог витеза* указало нам је на суптилни комични ефекат који песник постиже сценама у Гавејновим одајама. Поигравање конвенцијама дворске љубави у сврху испитивања карактера јунака показало се учинковитим поетским избором. Ипак, да је Гавејн попустио пред даминим завођењем и починио прељубу, исход игре би за њега био смртоносан, те је дворска љубав у овом контексту деконструисана, али и ближа ономе како се на прељубу гледало у стварном животу. У делу смо имали прилике да истражимо симболе архетипова и колективног несвесног: Гавејнова прича поприма универзални образац херојског путовања, а ликови које среће на том путовању често имају двоструку природу - Гавејн се сусреће са својом сенком и анимом, али и фигурама варалица и ментора. Мултивалентност симбола чини дело посебно захвалним за архетипска тумачења, те би даља истраживања могла укључити разумевање ових архетипских структура кроз психолошке, митолошке и културолошке перспективе.

Показало се да су *Артур у строфама* и *Смрт Артурова* сер Томаса Малорија дела која је било могуће сагледати како из перспективе дворске љубави, тако и према поставкама јунговске психоанализе. Осветљавање четири аспекта које је поставио К. С. Луис било је могуће у односу Ланселота и Гвиневере у оба дела, као и Тристана и Изолде код Малорија, док је прељуба одсутна у причи Гарета и леди Лајонес, чиме она стоји као контраст и најава двома великим љубавним причама. Песник *Артура у строфама* не настоји да осуди љубавнике, већ око њих плете причу у којој су њихови поступци ако не оправдани, онда бар разумљиви. Слично поступа и Малори, у чијем делу је ипак централна љубавна прича она између Ланселота и Гвиневере, због чега трагична прича о љубави Тристана и Изолде није завршена, већ је њихова смрт описана у ретроспективи у неколико реченица. Истакли смо паралеле којима је Малори повезао две прељубничке приче, чиме је истакао значај финалне, љубави Ланселота и Гвиневере. Испоставило се да је њихова љубавна прича синтеза ранијих епизода, али и показатељ тога како се дворска љубав уобличила у енглеској традицији. Пишући у политички нестабилном времену и сам као затвореник, Малори трага за златним добом које је прошло, чиме настоји да да свој допринос бурном свету у којем живи. Његов Ланселот није исти онај који се онесвести када нађе Гвиневерин чешаљ покрај потока и којем Амор не дозвољава да једе или спава. Ипак, то не значи да је он мање предан Гвиневери, штавише не само да не оклева да се попне на чувене таљиге, већ се на њима касније вози упркос ономе шта оне представљају. Ланселот је несумњиво најбољи витез, али и онај кроз чију причу се провлачи нит сукоба лојалности, и што више Ланселот показује своју изврсност као витез, то је и његова веза са Гвиневером све сложенија и ближа. Но, чувен је Хекторов монолог у којем је јасно да је Ланселот упамћен као најоданији међу љубавницима и најбољи међу витезовима, два његова својства која је Малори предано неговао кроз читаво дело.

Тумачење дела поставкама теоријске психоанализе показује да постоји свеза

између укључивања љубави у дело и могућности проблематизације текста кроз призму јунговских мотива. Ликови које покреће љубав трагају за својим идентитетом и потврђују га кроз ту љубав. Она их наводи да теже оплемењивању свог карактера и достизању целовитости, али и изазива унутрашње конфликте када је у сукобу са другим нормама.

Када узмемо у обзир дела артуријанске књижевности у којима дворска љубав није присутна, као заједничку особину ових прича навешћемо чињеницу да жене немају моћ да се супротставе систему и промене унапред задате улоге. Са друге стране, када се ове приче упореде са онима где је љубав окосница дела, евидентно је да је оваква поставка отворила више простора женама да покажу своју моћ. Леди Лајонес активно обликује ток своје љубавне приче, постављајући услове Гарету и доносећи одлуке које одражавају њену вољу и самосталност. Гвиневера је од почетка била дестабилишући лик у артуријанској традицији, њена страст подрива читав систем, али јој се отворио пут ка трагању за сопственим идентитетом када је постављена у центар наратива који пише дворска љубав. Поред тога што има моћ над најбољим витезом, због чега он и дела у корист краљевства, код Малорија је веома важна фигура у формирању друштвене структуре витезова који су суштински центар моћи читавог краљевства. Ениду љубав према Ереку избавља из улоге послушне ћерке, па онда и тихе супруге и претвара у самосвесну, одлучну жену која активно учествује у авантурама. Изолдина прича је побуна против брака, те симболизује тежњу ка ослобађању од унапред одређених улога и ограничења, тиме наглашавајући вредност слободе и индивидуалног избора у љубави.

Разматрања у овој тези имала су за циљ да омогуће боље разумевање појма дворске љубави. Покушали смо да покажемо особине дворске љубави кроз илустровање односа међу јунацима артуријанске књижевности у којој је дворска љубав нашла клице којима је вековима могла да се грана. Наше истраживање указало је на правац у којем се може промишљати о овој књижевној традицији, будући да се кроз иницијално истраживање концепта дворске љубави долази до бројних закључака о природи артуријанске књижевности уопште. Психоаналитичка књижевна критика могла би да буде даље примењивана у истраживању артуријанске књижевности, будући да може да допринесе разумевању дубљих слојева ових текстова, укључујући питања идентитета, несвесног, као и начина на који ови текстови рефлектују колективну психу средњовековног човека. Осим тога, она може осветлити и односе моћи, родне динамике и трансформацију емоционалних образаца у артуријанској књижевности, чиме се проширује интерпретативни потенцијал ових дела у оквиру савремене књижевне теорије.

*

Приче артуријанске традиције увелико премошћују географске границе, различите језике и време. У распону од неколико векова, успеле су да се разгранају

по читавој западној Европи и оставе своје трагове у књижевности и култури народа за које је Артур далеки британски краљ у чијој причи се можда не налази ни зрнце истине. Чак је дошла и до наших простора, што сведочи о њеном домету и пријемчивости. Природно је запитати се зашто артуријанска књижевност толико привлачи читаоце од свог настанка до данас. Да ли су у питању садржаји колективног несвесног, односно да ли легенда црпи из психолошког наслеђа човечанства које је заједничко свима, те због тога опстаје вековима? Да ли је у питању развој свести о властитим снагама и слабостима које приче подстичу? Или је у питању потреба за идеалом којем је у тешким и изазовним временима могуће тежити? Део одговора се свакако може пронаћи у преплитању тема и ликова који су вековима усложњавали легенду и чинили је блиском како човеку средњег века, тако и ономе у викторијанском или нашем, модерном добу. Интегрисање дворске љубави у легенду значајно је допринело њеној трајности и популарности јер је омогућило да се легенда проширује у комплексне и вишеслојне приче које одражавају неисцрпне теме попут љубави, верности и части.

Можда је због тога Артурова судбина да се враћа, иако не на начин који су му одредили писци и песници који су говорили о *британској нади*, већ кроз обнављање сећања на легенду и њено непрестано уметничко уобличавање.

Извори и литература

Извори

- Капеланус, Андреас. 2001. *Умеће праве љубави*. Избор, превод и поговор мр Слободан Прошић. Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Кретјен де Троа. 2009. *Парсифал или Легенда о Светом Гралу*. Превео Коља Мићевић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Кретјен де Троа. 2011. *Ланселот или Витез на таљигама*. Превео Коља Мићевић. Београд: Српска књижевна задруга.
- Мићевић, Коља. 1973. *Антологија трубадурске поезије*. Избор, превод и предговор Коља Мићевић. Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Овидије. 2008. *Љубави: I-III; Љубавна вештина: I-III; Лек од љубави*. Београд: Народна библиотека Вук Караџић.
- Сер Гавејн и Зелени витез. 2019. Превео Младен Јаковљевић. Нови Сад: Матица српска.
- Avgustin, Aurelije. 1973. *Isповijesti*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Bernart de Ventadorn. 1965. *The Songs of Bernart de Ventadorn (Complete Texts, Translations, Notes, and Glossary)*. Edited by Stephen G. Nichols Jr., John A. Galm, and A. Bartlett Giamatti, with Roger J. Porter, Seth L. Wolitz, and Claudette M. Charbonneau. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Capellanus, Andreas. 1960. *The Art of Courtly Love*. New York: Columbia University Press.
- Chrétien de Troyes. 1992. *Erec and Enide*. Berkeley: University of California Press.
- De Loris, Gijom. 2004. *Roman o ruži*. Novi Sad: Littera.
- Geoffrey of Monmouth. 1966. *History of the Kings of Britain*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Lawman. 1993. *Brut*. Translated by Rosamund Allen. London: J. M. Dent.
- Malori, Tomas. 2022. *Smrt Arturova ili Celokupna knjiga o kralju Arturu i njegovim vitezovima Okruglog stola*. Preveo Aleksandar Stefanović. Beograd: Službeni glasnik.
- Malory, Thomas. 1998. *Le Morte Darthur*. Edited and abridged by Helen Cooper. Oxford: Oxford University Press.
- Mićević, Kolja. 1991. *Trubaduri truveri srednji vek*. Izbor i prevod Kolja Mićević. Banja Luka: Novi glas.
- Sir Gawain and the Green Knight*. 1959. Translated by Brian Stone. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- The Alliterative Morte Arthure*. 1971. In *The Alliterative Morte Arthure, The Owl and the Nightingale, and Five Other Middle English Poems in a Modernized Version with Comments on the Poems and Notes by John Gardner*. Edited by John Gardner. London

and Amsterdam: Feffer & Simons, Inc.

The Romance of Tristan. 1994. Translated by Renée L. Curtis. Oxford/New York: Oxford University Press.

The Stanzaic Morte Arthur. 1991. In *Five Middle English Arthurian Romances*, translated by Valerie Krishna, 31–151. New York and London: Garland Publishing.

Wace. 1912. *Roman de Brut*. Translated by Eugene Mason. London and New York: J. M. Dent.

Литература

Бадју, Ален. 2012. *Похвала љубави*. Нови Сад: Адреса.

Будимир, Милан и Мирон Флашар. 1963. *Преглед римске књижевности*. Београд: Завод за издавање уџбеника Народне Републике Србије.

Грицкат, Ирена. 1988. „Предговор.” У *Повест о Тристану и Изоти*, превела Ирена Грицкат, 9–37. Београд: Српска књижевна задруга.

Диби, Жорж, Доминик Бартелеми, и Шарл де ла Ронсијер. 2001. „Слике.” У *Историја приватног живота II*. Приредили Филип Аријес и Жорж Диби, 66–111. Београд: Сlio.

Јаковљевић, Младен. 2019. „О најзначајнијим симболима.” У *Сер Гавејн и Зелени витез*, превео Младен Јаковљевић, 57–78. Нови Сад: Матица српска.

Јеротић, Владета. 2004. *Индивидуација и/или обожење*. Београд: Ars libri.

Ковачевић, Иванка. 1995. *Из енглеске средњовековне књижевности*. Београд: Научна књига.

Курцијус, Ернст Роберт. 1996. *Европска књижевност и латински средњи век*. Београд: Српска књижевна задруга.

Линч, Џозеф Х. 1999. *Историја средњовековне цркве*. Београд: Сlio.

Мићевић, Коља. 2011. Фусноте У *Ланселот или Витез на таљигама*, Кретјен де Троа, 3–252. Београд: Српска књижевна задруга.

Прошић, Слободан. 2001. „Поговор: У трагању за скривеном поруком једног рукописа из XIII века – Трактат о љубави Андреаса Капелануса.” У *Умеће праве љубави*, Андреас Капеланус, избор, превод и поговор мр Слободан Прошић, 66–115. Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Савић-Ребац, Аница. 1966. *Хеленски видици*. Београд: Српска књижевна задруга.

Спремић Кончар, Милица. 2017а. *Енглеска средњовековна артуријанска књижевност*. Београд: Филолошки факултет.

Спремић Кончар, Милица. 2017б. „Краљ Артур као тиранин у *Алитеративној смрти Артуровој*.” *Наслеђе* 36: 19–33.

Спремић Кончар, Милица. 2022. „Витешка типологија Беверли Кенеди и Гавејнов

лик у енглеској средњовековној артуријанској књижевности." *Анали Филолошког факултета* 34(2): 119–137.

Хојзинга, Јохан. 2019. *Јесен средњег века*. Београд: Алгоритам.

*

Ackerman, Robert W. 1959. "The English Rhymed and Prose Romances." In *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, edited by Roger Sherman Loomis, 480–519. Oxford: Oxford University Press.

Adams, Marilyn McCord. 2010. "The Immaculate Conception of the Blessed Virgin Mary: A Thought-Experiment in Medieval Philosophical Theology." *The Harvard Theological Review* 103: 133–159.

Andrew, Malcolm. 1997. "Theories of Authorship." In *A Companion to the Gawain-Poet*, edited by Derek Brewer and Jonathan Gibson, 23–35. Cambridge: D. S. Brewer.

Archibald, Elizabeth. 2009. "Malory's Lancelot and Guenevere." In *A Companion to Arthurian Literature*, edited by Helen Fulton, 312–325. Oxford: Blackwell Publishing.

Armstrong, Dorsey. 2003. *Gender and the Chivalric Community in Malory's Morte d'Arthur*. Gainesville: University Press of Florida.

Armstrong, Dorsey. 2008. "Rewriting the Chronicle Tradition: The Alliterative *Morte Arthure* and Arthur's Sword of Peace." *Parergon: Journal of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Early Modern Studies* 25 (1): 81–101.

Armstrong, Dorsey. 2019. "Malory and Character." In *A New Companion to Malory*, edited by Megan G. Leitch and Cory James Rushton, 144–163. Cambridge: D. S. Brewer.

Armstrong, Dorsy. 2022. „Више Малорија." U *Smrt Arturova ili Celokupna knjiga o kralju Arturu i njegovim vitezovima Okruglog stola*, preveo Aleksandar Stefanović, 55–60. Београд: Службени гласник.

Atkinson, Clarissa W. 1991. *The Oldest Vocation: Christian Motherhood in the Medieval West*. Ithaca/London: Cornell University Press.

Aurner, Nellie Slayton. 1933. "Sir Thomas Malory – Historian?" *PMLA* 48: 362–391.

Barber, Richard. 2001. *Legends of King Arthur*. Woodbridge: The Boydell Press.

Barron, W. R. J. 1987. *English Medieval Romance*. London/New York: Longman.

Barron, W. R. J. 2001a. "Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae*." In *The Arthur of the English: The Arthurian Legend in Medieval English Literature*, edited by W. R. J. Barron, 11–18. Cardiff: University of Wales Press.

Barron, W. R. J. 2001b. "Sir Gawain and the Green Knight." In *The Arthur of the English: The Arthurian Legend in Medieval English Literature*, edited by W. R. J. Barron, 164–183. Cardiff: University of Wales Press.

Benson, David C. 1996. "The Ending of the *Morte Darthur*." In *A Companion to Malory*, edited by Elizabeth Archibald and A. S. G. Edwards, 221–240. Cambridge: D. S. Brewer.

- Benton, John F. 1969. "Clio and Venus: An Historical View of Medieval Love." In *The Meaning of Courtly Love*, edited by F. X. Newman, 19–42. Albany: State University of New York Press.
- Bloch, R. Howard. 1991. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago: University of Chicago Press.
- Boase, Roger. 1977. *The Origin and Meaning of Courtly Love*. Manchester: Manchester University Press.
- Boase, Roger. 1983. "Courtly Love." In *Dictionary of the Middle Ages*, edited by Joseph R. Strayer, vol. 3. New York: Charles Scribner's Sons.
- Bogdanow, Fanni. 1972. "The Love Theme in Chrétien de Troyes's *Chevalier de la Charrette*." *The Modern Language Review* 67 (1): 50–61.
- Bradley, William Aspenwall. 1922. "Preface." In *The Story of Flamenca: The First Modern Novel*, arranged from the Provençal original of the thirteenth century by William Aspenwall Bradley, with woodcuts by Florence Wyman Ivins, vii–xiii. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Breeze, Andrew. 2023. *The Historical Arthur and The Gawain Poet: Studies on Arthurian and Other Traditions*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Brewer, Derek Stanley. 1968. "Introduction." In *The Morte Darthur, Parts Seven and Eight*, edited by Derek Stanley Brewer. London: Edward Arnold.
- Brewer, Derek Stanley. 1997. "The Colour Green." In *A Companion to the Gawain-Poet*, edited by Derek Brewer and Jonathan Gibson, 181–190. Cambridge: D. S. Brewer.
- Brewer, Elisabeth. 1997. "Sources I: The Sources of *Sir Gawain and the Green Knight*." In *A Companion to the Gawain-Poet*, edited by Derek Brewer and Jonathan Gibson, 243–256. Cambridge: D. S. Brewer.
- Brownlee, Kevin, and Sylvia Huot. 1992. "Introduction: Rethinking the Rose." In *Rethinking the "Romance of the Rose": Text, Image, Reception*, edited by Kevin Brownlee and Sylvia Huot, 1–18. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bruce, James Douglas. 1905. *The Development of Arthurian Romance in Mediæval France*. *The Sewanee Review* 13(3): 319–335.
- Bruckner, Matilda Tomaryn, and Glyn S. Burgess. 2006. "Arthur in the Narrative Lay." In *The Arthur of the French*, edited by Glyn S. Burgess et al., 186–214. Cardiff: University of Wales Press.
- Bumke, Joachim. 1991. *Courtly Culture: Literature & Society in the High Middle Ages*. Berkeley: University of California Press.
- Burns, E. Jane. 1993. *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Burns, E. Jane. 2001. "Courtly Love: Who Needs It? Recent Feminist Work in the Medieval French Tradition." *Signs* 27: 23–57.
- Burns, E. Jane. 2002. *Courtly Love Undressed: Reading Through Clothes in Medieval French Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Burrow, John Anthony. 2009. "The Fourteenth-Century Arthur." In *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*, edited by Elizabeth Archibald and Ad Putter, 69–83. Cambridge: Cambridge University Press.
- Burrow, John Anthony. 2020. *A Reading of Sir Gawain and the Green Knight*. London/New York: Routledge.
- Cholakian, Rouben, and Deborah Nelson-Campbell. 2017. "Introduction." In *The Legacy of Courtly Literature: From Medieval to Contemporary Culture*, edited by Deborah Nelson-Campbell and Rouben Cholakian, 1–8. Palgrave Macmillan.
- Cooney, Helen, ed. 2006. *Writings on Love in the English Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cooper, Helen. 1996. "The Book of Sir Tristram de Lyones." In *A Companion to Malory*, edited by Elizabeth Archibald and A. S. G. Edwards, 183–202. Cambridge: D. S. Brewer.
- Cooper, Helen. 1998. "Introduction." In *Sir Thomas Malory – Le Morte Darthur*, translated by Helen Cooper, viii–xxx. Oxford: Oxford University Press.
- Davenport, W. A. 2006. Sir Gawain and the Green Knight: The Poet's Treatment of the Hero and His Adventure. In *Gawain: A Casebook*, edited by Raymond H. Thompson and Keith Busby, 273–286. New York/London: Routledge.
- De Ružmon, Deni. 2011. *Ljubav i zapad*. Beograd: Službeni glasnik, Karpos.
- Dekanić-Janoski, Sonja. 1988. *Kritička istorija stare engleske književnosti*. Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet.
- Desmond, Marilynn. 2014. "Venus's Clerk: Ovid's Amatory Poetry in the Middle Ages." In *A Handbook to the Reception of Ovid*, edited by John F. Miller and Carole E. Newlands, 161–173. Oxford: Wiley Blackwell.
- Duby, Georges. 1980. *The Chivalrous Society*. Berkeley: University of California Press.
- Duby, Georges. 1983. *The Knight, the Lady and the Priest*. New York: Pantheon Books.
- Duby, Georges. 1994. *Love and Marriage in the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press.
- Džonson, Robert. 2008. *Psihologija romantične ljubavi*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Edwards, Robert R. 2006. *The Flight from Desire: Augustine and Ovid to Chaucer*. New York: Palgrave Macmillan.
- Field, P. J. C. 1996. "Malory, Sir Thomas." In *The New Arthurian Encyclopedia*, edited by Norris J. Lacy, 294–298. Garland Reference Library of the Humanities, Vol. 931. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Field, P. J. C. 2001. "Sir Thomas Malory's Le Morte Darthur." In *The Arthur of the English: The Arthurian Legend in Medieval English Literature*, edited by W. R. J. Barron, 225–246. Cardiff: University of Wales Press.
- Flyer, John M. 2009. "The Medieval Ovid." In *A Companion to Ovid*, edited by Peter E. Knox, 411–422. Oxford: Blackwell Publishing.

- Fon Franz, Mari Luiz. 2017. „Proces individuacije.” U *Čovek i njegovi simboli*, priredio Karl Gustav Jung, 145–224. Beograd: Kosmos izdavaštvo.
- Frappier, Jean. 1959. “Chrétien de Troyes.” In *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, edited by Roger Sherman Loomis, 157–191. Oxford: Oxford University Press.
- Frappier, Jean. 1973. *Amour courtois et Table ronde. Publications romanes et françaises* CXXVI. Genève: Droz.
- Fries, Maureen. 1991. “The Impotent Potion: On the Minimization of the Love Theme in the Tristan en Prose and Malory’s Morte Darthur.” *Quondam et Futurus* 1: 75–81.
- Gardner, John. 1971. “The Alliterative Morte Arthure.” In *The Alliterative Morte Arthure, The Owl and the Nightingale, and Five Other Middle English Poems in a Modernized Version with Comments on the Poems and Notes by John Gardner*, 239–256. London and Amsterdam: Feffer & Simons, Inc.
- Gaunt, Simon, and Robert Harvey. 2006. “The Arthurian Tradition in Occitan Literature.” In *The Arthur of the French*, edited by Glyn S. Burgess et al., 528–545. Cardiff: University of Wales Press.
- Göller, Karl Heinz. 1994. “Reality versus Romance: A Reassessment of the Alliterative Morte Arthure.” In *The Alliterative Morte Arthure: A Reassessment of the Poem*, edited by Karl Heinz Göller, 15–29. Cambridge: D. S. Brewer.
- Grimbert, Joan Tasker. 2002. “Introduction.” In *Tristan and Isolde: A Casebook*, edited by Joan Tasker Grimbert, xiii–ci. New York/London: Routledge.
- Harvey, Ruth. 1999. “Courtly Culture in Medieval Occitania.” In *The Troubadours: An Introduction*, edited by Simon Gaunt et al., 8–27. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heng, Geraldine. 1996. “Enchanted Ground: The Feminine Subtext in Malory.” In *Arthurian Women: A Casebook*, edited by Thelma S. Fenster, 97–114. New York: Garland Publishing.
- Hinton, Thomas. 2017. “Chrétien de Troyes’ Lancelot, ou le Chevalier de la charrette: Courtly Love.” In *Handbook of Arthurian Romance*, edited by Leah Tether et al., 373–388. Berlin: De Gruyter.
- Jaeger, Stephen C. 1985. *The Origins of Courtliness*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Jakobi, Jolande. 1992. *Jungov put individuacije*. Beograd: Nolit.
- Johnson, Lesley. 2001. “The Alliterative Morte Arthure.” In *The Arthur of the English: The Arthurian Legend in Medieval English Literature*, edited by W. R. J. Barron, 90–100. Cardiff: University of Wales Press.
- Jung, Karl Gustav. 1978. *Psihološki tipovi*. Novi Sad: Matica srpska.
- Jung, Karl Gustav. 2015. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Beograd: Atos.
- Kakston, Vilijam. 2022. „Predgovor.” U *Smrt Arturova ili Celokupna knjiga o kralju Arturu i njegovim vitezovima Okruglog stola*. Preveo Aleksandar Stefanović, 61–64. Beograd:

Službeni glasnik.

- Kay, Sarah. 2000. "Courts, Clerks, and Courtly Love." In *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, edited by Roberta L. Krueger, 81–96. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kelly, Douglas. 2006. "Chrétien de Troyes." In *The Arthur of the French*, edited by Glyn Sheridan Burgess and Karen Pratt, 135–185. Cardiff: University of Wales Press.
- Kembel, Džozef. 2004. *Heroj sa hiljadu lica*. Beograd: Stylos.
- Kennedy, Beverly. 1985. *Knighthood in the Morte d'Arthur*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Kennedy, Beverly. 1997. "Adultery in Malory's Le Morte d'Arthur." *Arthuriana* 7: 63–91.
- Kennedy, Edward Donald. 2002. "Introduction." In *King Arthur: A Casebook*, edited by Edward Donald Kennedy, xiii–xlvi. New York and London: Garland Publishing Inc.
- Knight, Stephen. 1983. *Arthurian Literature and Society*. London: Macmillan.
- Kovačević, Ivanka, Veselin Kostić, Draginja Pervaz i Marta Frajnd. 1979. *Engleska književnost (650–1700)*. Knj. I. Sarajevo: Svjetlost.
- Krishna, Valerie. 1991. "Introduction." In *Five Middle English Arthurian Romances*, translated by Valerie Krishna, 1–26. New York and London: Garland Publishing.
- Krishna, Valerie. 2013. "The Alliterative Morte Arthure." In *The Romance of Arthur: An Anthology of Medieval Texts in Translation*, edited by James J. Wilhelm and Norris J. Lacy, 501–541. London and New York: Routledge.
- Kristeva, Julia, Alice Jardine, and Harry Blake. 1981. "Women's Time." *Signs* 7: 13–35.
- Kristeva, Julia. 1975. *Tales of Love*. New York: Columbia University Press.
- Krsmanović, Zorana. 2016. *Prve verzije Lancelota u prozi iz XIII veka i poetika francuskog srednjovekovnog romana*. Neobjavljena doktorska disertacija. Beograd: Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu.
- Krueger, Roberta. 2009. "Chrétien de Troyes and the Invention of Arthurian Courtly Fiction." In *A Companion to Arthurian Literature*, edited by Helen Fulton, 160–174. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Lacan, Jacques. 1986. *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*. New York: Norton & Company.
- Lacy, Norris J., and Geoffrey Ashe. 1997. *The Arthurian Handbook*. London and New York: Routledge.
- Lacy, Norris J., Geoffrey Ashe, and Sandra Ness Ihle, eds. 1996. *The New Arthurian Encyclopedia*. New York & London: Garland Publishing, Inc.
- Larrington, Carolyn. 2009. "English Chivalry and Sir Gawain and the Green Knight." In *A Companion to Arthurian Literature*, edited by Helen Fulton, 252–254. Oxford: Blackwell Publishing.
- Le Gof, Žak. 1999. *Srednjovekovno imaginarno*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana

Stojanovića.

- Le Gof, Žak. 2010. *Srednjovekovna civilizacija Zapadne Evrope*. Beograd: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Le Saux, F. H. M. 2001. "Layamon's Brut." In *The Arthur of the English: The Arthurian Legend in Medieval English Literature*, edited by W. R. J. Barron, 22–32. Cardiff : University of Wales Press.
- Le Saux, F. H. M. 2005. *A Companion to Wace*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Le Saux, F. H. M., and Peter Damian Grint. 2006. "The Arthur of the Chronicles." In *The Arthur of the French*, edited by G. S. Burgess and K. Pratt, 93–111. Cardiff: University of Wales Press.
- Leglu, Catherine. 1999. "Moral and Satirical Poetry." In *The Troubadours: An Introduction*, edited by Simon Gaunt and Sarah Kay, 47–65. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lewis, C. S. 1964. *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lewis, C. S. 2013. *The Allegory of Love*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Loomis, Roger Sherman. 1959. "Layamon's Brut." In *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, edited by Roger Sherman Loomis, 104–111. Oxford: Oxford University Press.
- Lupack, Alan. 2007. *Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. Oxford: Oxford University Press.
- Madigan, Kevin. 2015. *Medieval Christianity*. New Haven: Yale University Press.
- Mahoney, Dhira B. 2002. "Malory's 'Tale of Sir Tristram': Source and Setting Reconsidered." In *Tristan and Isolde: A Casebook*, edited by Joan Tasker Grimbert, 223–253. New York/London: Routledge.
- Mandel, Jerome. 1977. "The Ethical Context of Erec's Character." *The French Review* 50 (3): 421–428.
- Manning, Stephen. 1964. "A Psychological Interpretation of Sir Gawain and the Green Knight." *Criticism* 6(2): 165–177.
- Martin, Priscilla. 1997. "Allegory and Symbolism." In *A Companion to the Gawain-Poet*, edited by Derek Brewer and Jonathan Gibson, 315–328. Cambridge: D. S. Brewer.
- Menocal, Maria Rosa. 2004. *The Arabic Role in Medieval Literary History: A Forgotten Heritage*. University of Pennsylvania Press.
- Mićević, Kolja. 2004. „Gijom de Loris ili San bez buđenja." U *Roman o ruži, Gijom de Loris*, 5–14. Novi Sad: Littera.
- Millett, Kate. 1990. *Sexual Politics*. University of Illinois Press.
- Monson, Don A. 2005. *Andreas Capellanus, Scholasticism, & The Courtly Tradition*. The Catholic University of America Press.

- Moore, John C. 1979. "Courtly Love: A Problem of Terminology." *Journal of the History of Ideas* 40 (4): 621–632.
- Murray, Alexander. 1978. *Reason and Society in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Nelson, Deborah H. 1988. "Enide: Amie or Femme." *Romance Notes* 21 (3): 358–363.
- Nelson, Jan A. 1988. "A Jungian Interpretation of Sexually Ambiguous Imagery in Chrétien's *Erec et Enide*." In *The Arthurian Tradition: Essays in Convergence*, edited by M. Flowers Braswell and J. Bugge, 75–89. Alabama: University of Alabama Press.
- Nichols, Stephen J. 1999. "The Early Troubadours: Guilhem IX to Bernart de Ventadorn." In *The Troubadours: An Introduction*, edited by Simon Gaunt and Sarah Kay, 66–82. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nolan, Barbara. 1996. "The Tale of Sir Gareth and the Tale of Sir Lancelot." In *A Companion to Malory*, edited by Elizabeth Archibald and A. S. G. Edwards, 153–181. Cambridge: D. S. Brewer.
- Norris, Ralph. 2019. "Malory and His Sources." In *A New Companion to Malory*, edited by Norris J. Lacy, 32–52. Cambridge: D. S. Brewer.
- Nygren, Anders. 1953. *Agape and Eros*. Philadelphia: The Westminster Press.
- O'Donoghue, Bernard. 2006. "The Reality of Courtly Love." In *Writings on Love in the English Middle Ages*, edited by Helen Cooney, 7–24. Palgrave Macmillan.
- Paris, Gaston. 1883. "Études sur les romans de la Table Ronde: Lancelot du Lac: II. Le 'Conte de la Charrette.'" *Romania* 12 (48): 459–534.
- Parry, John Jay, and Robert A. Caldwell. 1959. "Geoffrey of Monmouth." In *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, edited by Roger Sherman Loomis, 72–93. Oxford: Oxford University Press.
- Parry, John Jay. 1990. "Introduction." In *The Art of Courtly Love*, by Andreas Capellanus, with introduction, translation, and notes by John Jay Parry, 3–24. New York: Columbia University Press.
- Paterson, Linda. 1999. "Fin'amor and the Development of the Courtly Canso." In *The Troubadours: An Introduction*, edited by Simon Gaunt and Sarah Kay, 28–46. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paton, Lucy Allen. 1912. "Introduction." In *Arthurian Chronicles*, by Wace and Layamon, vii–xx. London and New York: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Pearsall, Derek. 1997. "Courtesy and Chivalry in Sir Gawain and the Green Knight: The Order of Shame and the Invention of Embarrassment." In *A Companion to the Gawain-Poet*, edited by Derek Brewer and Jonathan Gibson, 351–364. Cambridge: D. S. Brewer.
- Pratt, Karen. 2006. "Introduction." In *The Arthur of the French*, edited by Glyn S. Burgess et al., 1–7. Cardiff: University of Wales Press.
- Putter, Ad. 2009. "The Twelfth-Century Arthur." In *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*, edited by Elizabeth Archibald and A. Putter, 1–10. Cambridge:

Cambridge University Press.

- Rabine, Leslie W. 2002. "Love and the New Patriarchy: Tristan and Isolde." In *Tristan and Isolde: A Casebook*, edited by Joan Tasker Grimbert, 37–74. New York/London: Routledge.
- Radding, Charles M. 1992. "Fortune and Her Wheel: The Meaning of a Medieval Symbol." *Mediaevistik* 5: 127–138.
- Radulescu, Raluca L. 2009. "Malory and the Quest for the Holy Grail." In *A Companion to Arthurian Literature*, edited by Helen Fulton, 326–339. Oxford: Blackwell Publishing.
- Riddy, Felicity. 2000. "Middle English Romance: Family, Marriage, Intimacy." In *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, edited by Roberta L. Krueger, 235–252. New York: Cambridge University Press.
- Robertson, D. W. 1969. "The Concept of Courtly Love as an Impediment to the Understanding of Medieval Texts." In *The Meaning of Courtly Love*, edited by F. X. Newman, 1–18. Albany: State University of New York Press.
- Salter, Elizabeth. 1973. "Courts and Courtly Love." In *The Medieval World*, edited by David Daiches, vol. 2, 407–444. London: Aldus.
- Sandler, Florence F. 1987. *Guinevere's Quest: A Jungian Viewpoint*. PhD diss., New Jersey: Drew University.
- Singer, Irving. 1984. *The Nature of Love: Courtly and Romantic*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Spremić, Milica. 2003. *Smrt kralja Artura ser Tomasa Malorija u tumačenjima savremene kritike*. Beograd: Zadužbina Andrejević.
- Sumption, Jonathan. 1999. *The Hundred Years War, Vol. 1: Trial by Battle*. London: Faber and Faber.
- Šimko, Ján. 1993. "Modernity of the Middle English Stanzaic Romance Le Morte Arthur." In *Arthurian and Other Studies: Presented to Shunichi Noguchi*, edited by Toshiyuki Suzuki and Takako Mukai. Cambridge: D. S. Brewer.
- Thorpe, Lewis. 1966. "Introduction." In *The History of the Kings of Britain*, Geoffrey of Monmouth, 9–37. London: Penguin Books.
- Tolhurst, Fiona and Kevin S. Whetter. 2018. "Standing Up for the Stanzaic-poet: Artistry, Characterization, and Narration in the Stanzaic 'Morte Arthur' and Malory's 'Morte Darthur'." *Arthuriana* 28: 86–113.
- Tolhurst, Fiona. 1998. "The Once and Future Queen: The Development of Guenevere from Geoffrey of Monmouth to Malory." *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society* 50: 272–308.
- Topsfield, L. T. 1981. *Chrétien de Troyes: A Study of the Arthurian Romances*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tracy, Larissa. 2007. "A Knight of God or the Goddess?: Rethinking Religious Syncretism in Sir Gawain and the Green Knight." *Arthuriana* 17(3): 31–55.

- Trigg, Stephanie. 2012. *Shame and Honor: A Vulgar History of the Order of the Garter*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Vinaver, Eugène. 1959. "Sir Thomas Malory." In *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, edited by Roger Sherman Loomis, 541–552. Oxford: Oxford University Press.
- Ward, Margaret Charlotte. 1978. "French Ovidian Beasts in Sir Gawain and the Green Knight." *Neuphilologische Mitteilungen* 79(2): 152–161.
- Wertime, Richard A. 1972. "The Theme and Structure of the Stanzaic Morte Arthur." *PMLA* 87: 1075–1082.
- Whetter, Kevin S. 2002. "The Stanzaic Morte Arthur and Medieval Tragedy." *Reading Medieval Studies* 28: 87–111.
- Woods, William F. 2002. "Nature and the Inner Man in Sir Gawain and the Green Knight." *The Chaucer Review* 36(3): 209–227.
- Wulf, Charlotte A. T. 2013. "The Coronation of Arthur and Guenevere in Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae*, Wace's *Roman de Brut*, and Lawman's *Brut*." In *Reading Lazamon's Brut: Approaches and Explorations*, edited by Rosamund Allen, Jane Roberts, and Carole Weinberg, 229–252. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Wynne-Davies, Marion. 1996. *Women and Arthurian Literature: Seizing the Sword*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, and London: Macmillan.

Биографија аутора

Драгана Мишковић рођена је 1992. године у Панчеву где је завршила гимназију „Урош Предић“. Филолошки факултет Универзитета у Београду уписала је 2011. године на Катедри за енглески језик, књижевност и културу и дипломирала је 2015. године. Мастер академске студије је уписала исте године на Филолошком факултету у Београду, а окончала наредне године са просечном оценом 9,00 и стекла звање мастер професор језика и књижевности. Исте 2016. године је уписала докторске академске студије на матичном факултету. Положила је испите са просечном оценом 10,00.

Радно искуство наставника енглеског језика почела је да стиче на Институту за стране језике и у Интернационалној основној школи, где је по Кембриџ програму предавала енглески као матерњи језик. Положила је Кембриџ испите (Cambridge Assessment International Education) за предаваче енглеског језика и реализацију наставе у основним школама по Кембриџ стандардима. У току докторских академских студија предавала је три семестра на Филолошком факултету у Београду у оквиру курса енглеског као страног језика за запослене. Од априла 2023. године води своју школу енглеског језика.

Учествовала је на конференцијама од националног и међународног значаја на којима је излагала радове који су у непосредној вези са темом њене докторске дисертације.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Драгана Мишковић

Број досијеа 16115 / Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Концепт дворске љубави у средњовековној
артуријанској књижевности“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Драгана Мишковић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Драгана Мишовић

Број досијеа 16115 / D

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада „Концепт дворске кућасти у средњовековној артуријанској књижевности”

Ментор праф. др Милица Спремић Кончар

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Драгана Мишовић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Кошцелт Дворске љубави у средњовековној артурјанској
књижевности

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
- ☒ 3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

Драгана Никлић

