

**"Women (...) never have anything to say, but
they say it charmingly"**

Gegenderde stemmen in middeleeuwse troubadourlyriek

Leanne Gaalswijk

Studentnummer: 01400165

Promotor: prof. dr. Wim Verbaal.

Copromotoren: prof. dr. Anke Gilleir, prof. dr. Els De Paermentier.

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad Master in Gender en Diversiteit.

Academiejaar: 2018 – 2019. Datum van indiening: 22-07-19.

Klassieke masterproef. Woord aantal: 23.944, exclusief referenties en bijlagen.

Deze masterproef is een examendocument dat niet werd gecorrigeerd voor eventueel vastgestelde fouten. In publicaties mag naar dit werk worden gerefereerd, mits schriftelijke toelating van de promotor die met naam op de titelpagina is vermeld.

Voorwoord

Deze masterproef had niet tot stand kunnen komen zonder de begeleiding van mijn promotor, prof. dr. Wim Verbaal, en mijn copromotoren, prof. dr. Anke Gilleir en prof. dr. Els De Paermentier.

Daarnaast wil ik mijn familie en vrienden bedanken: jullie luisterend oor en motiverende uitspraken waren onmisbaar bij het schrijven van deze masterproef!

Inhoudsopgave

Abstract	5
Inleiding	6
H1. Theoretisch kader	11
1.1. Gender en taal: overzicht van een onderzoeksveld	11
1.2. “De” middeleeuwse troubadourlyriek	15
1.3. Gender en essentialisme	22
H2. Formele vergelijking.....	24
2.1. Stilistische kenmerken.....	25
2.2. Aanwezige personae in de tekst.....	33
H3. Inhoudelijke vergelijking	41
3.1. Eigenschappen.....	41
3.2. Activiteit	53
3.3. <i>Amour de loin?</i>	63
Conclusie	71
Bijlage 1: Overzicht van troubadours en trobairitz	76
Bibliografie	77

Abstract

In deze masterproef onderzoek ik of middeleeuwse Franstalige troubadourlyriek geschreven door mannelijke auteurs verschilt van lyriek geschreven door vrouwelijke auteurs. Wat is de doorslaggevende factor in hoe een tekst eruit komt te zien: gender of genre? Ik concludeer dat verschillende formele en inhoudelijke kenmerken vaker voorkomen bij mannelijke troubadours en dus kunnen worden gezien als mannelijk. Andere kenmerken komen vaker voor in de teksten van vrouwelijke troubadours en kunnen dus worden gezien als vrouwelijk. De meeste formele en inhoudelijke kenmerken van de teksten geschreven door mannen verschillen echter niet van de formele en inhoudelijke kenmerken van de teksten geschreven door vrouwen. Ik stel dus dat genre (en niet gender) de doorslaggevende factor is die bepaalt hoe een tekst eruit ziet, maar dat ook gender een duidelijk aanwijsbare invloed heeft.

Inleiding

"Women (...) never have anything to say, but they say it charmingly."

(Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*)

Hoewel ik hoop dat dit citaat niet van toepassing is op de inhoud van mijn masterproef, vat het wel het thema ervan goed samen. Deze masterproef plaatst zich namelijk in de traditie van onderzoek naar verschillen tussen "vrouwelijke" en "mannelijke" manieren van schrijven. Schrijven vrouwen echt "charmanter" dan mannen, maar blijft de inhoud achter? Hebben mannen wel een andere manier van schrijven dan vrouwen, of is dit een generaliserend en essentialistisch denkbeeld?

Veel bestaande wetenschappelijke werken over seksedifferentiatie en taal hebben betrekking op hedendaagse taalverschillen, vaak in gesproken taal (zoals het werk van Coates & Cameron; Key; Thorne & Henley). Toch is er ook literair onderzoek gedaan naar sekse en taal, bijvoorbeeld door A.A. Case, S. Marnette en R.R. Warhol. Met deze masterproef wil ik werken aan het opvullen van een lacune in dit bestaande literatuuronderzoek, met name op het gebied van Franstalige troubadourlyriek uit de 12^e en 13^e eeuw. Er is al veel onderzoek gedaan naar deze troubadourlyriek. G.M. Cropp (1975) heeft bijvoorbeeld een overzicht gemaakt van de hoofse woordenschat van de troubadours, S. Gaunt (2006) heeft onderzocht hoe de thema's 'liefde' en 'dood' terugkeren in middeleeuwse troubadourlyriek en E.J. Burns (2001) heeft recente feministische bijdragen aan de studie van deze lyriek verzameld. Slechts een klein deel van het onderzoek naar troubadourlyriek draait echter rond verschillen tussen de troubadours en de trobairitz.¹ Door hier aandacht aan te besteden in deze masterproef, hoop ik dus een bijdrage te leveren aan het bestaande academische onderzoek naar seksedifferentiatie en taal in een historisch perspectief. Aangezien mijn masterproef een bijdrage levert aan bestaand wetenschappelijk onderzoek rond seksedifferentiatie en taal, zal dit werk vooral relevant zijn voor wetenschappers die zich bezighouden met dit onderwerp of met het onderzoek naar literatuur in een historisch perspectief. De reikwijdte van mijn onderzoek zal dan waarschijnlijk ook beperkt blijven tot academische kringen. Toch denk ik dat mijn masterproef ook maatschappelijke relevantie heeft. In mijn onderzoek probeer ik sekse en gender namelijk steeds in een historische context (productiecontext, overleveringscontext...) te plaatsen: wat werd er gezien als mannelijk of vrouwelijk in middeleeuwse literatuur? Hadden deze begrippen andere connotaties dan ze in onze tijd hebben? Mijn onderzoek naar sekseverschillen in middeleeuwse troubadourlyriek is dus een herinnering dat het belangrijk is om de historische context in acht te nemen. Dit is een maatschappelijke aansporing: aangezien ook onze genderpatronen historisch gevormd zijn en dus niet vaststaan op basis van biologische wetten, is het mogelijk om deze patronen te veranderen. Mijn

¹ De werken van J.M. Ferrante (1984, 1989), J.T. Grimbart (1999) en S. Schibanoff (1982) zijn voorbeelden van onderzoeken die wel spreken over sekseverschillen in middeleeuwse troubadourlyriek.

onderzoek kan dus een aanleiding zijn om kritisch te kijken naar onze hedendaagse genderrollen en op zoek te gaan naar alternatieve manieren om met “mannelijkheid” en “vrouwelijkheid” om te gaan.

De centrale vraag van deze masterproef is: *gender of genre*? Is er een genderbepaalde (“mannelijke” of “vrouwelijke”) manier van schrijven in middeleeuwse Franstalige troubadourlyriek, of bepalen genreconventies voornamelijk hoe een tekst eruitziet? Door een antwoord te formuleren op deze vraag verifieer ik tegelijkertijd een niet beargumenteerde uitspraak van P. Bec, die stelt dat de literatuur van de vrouwelijke troubadours geen manifestatie is van vrouwelijkheid, maar zich inschrijft in het volledige kader van de hoofse troubadourlyriek van de 12e en 13e eeuw.² Het is moeilijk om een rechtstreeks verband aan te tonen tussen het geslacht van de auteur en zijn (of haar) werk, omdat de auteurs conventies, stijlen en technieken overnemen uit de literaire traditie waarin ze zich plaatsen. Toch wil ik onderzoeken of er verschillen zijn tussen mannelijke en vrouwelijke schrijvers van troubadourlyriek. Dit kunnen bijvoorbeeld verschillen zijn in thema’s, motieven, stijl, taalgebruik... Als mannelijke en vrouwelijke schrijvers niet van elkaar verschillen op deze gebieden, zal genre (en niet gender) waarschijnlijk de doorslaggevende factor zijn in hoe een werk er uitziet. Ik heb mijn onderzoeksvraag opgesplitst in 2 deelvragen. Mijn eerste deelvraag is: zijn er opvallende formele verschillen tussen de teksten van de troubadours en de trobairitz?³ De tweede deelvraag is: zijn er opvallende inhoudelijke verschillen tussen de teksten van de troubadours en de trobairitz?

Om bovenstaande vragen te kunnen beantwoorden maak ik gebruik van verschillende methoden. Om te beginnen analyseer ik verschillende literaire teksten. De informatie die ik krijg door deze kritische tekstanalyse (of *close reading*) vul ik logischerwijs aan met informatie uit relevante wetenschappelijke literatuur. Een methodologisch voordeel van het maken van een tekstanalyse is dat ik dicht bij de middeleeuwse bronnen blijf. Ik moet wel voorzichtig zijn: ik kan geen algemene uitspraken doen over de volledige troubadourlyriek op basis van *close reading* van één of enkele teksten. Een ander nadeel is dat de middeleeuwse teksten die ik analyseer zijn overgeleverd en opgeschreven in een andere context dan de onze: de teksten zijn (meestal) niet opgeschreven door één auteur met het doel om ze te publiceren, wat in onze tijd vaak wel het geval is. Het is mogelijk dat de troubadourteksten al enige tijd mondeling circuleerden voordat ze zijn opgeschreven. Dit kan bijdragen aan onduidelijkheid over het auteurschap. Als een tekst van een middeleeuwse vrouwelijke

² Bec, P. (1979). Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge. *Cahiers de civilisation médiévale* 22.87, 235-262. p.261.

³ Een troubadour is een mannelijke schrijver van troubadourlyriek, een trobairitz duidt een vrouwelijke schrijfster van troubadourlyriek aan. De woorden bestaan uit de wortel *trobar* (vinden, componeren) en de suffixen *-adour* en *-airitz*, die een mannelijke of vrouwelijke agent aangeven (Paden, 1989, p.13).

auteur is opgeschreven door een mannelijke scriba, is het mogelijk dat bepaalde woorden of formuleringen door hem zijn aangepast. Ook de opvoeringscontext kan voor extra spanning zorgen wat de stemmen in de tekst betreft: een tekst kan bijvoorbeeld geschreven zijn door een man, maar opgevoerd worden door een vrouw. Om iets te kunnen zeggen over verschillen tussen teksten geschreven door een man en teksten geschreven door een vrouw, moet ik dus rekening houden met de context waarin de teksten zijn overgeleverd en opgeschreven.

Ik maak in deze masterproef gebruik van een comparatieve tekstanalyse: ik kijk niet naar één auteur of tekst, maar vergelijk verschillende auteurs en teksten met elkaar. Het voordeel hiervan is dat mijn corpus breed en gevarieerd is, zodat ik geen meningen vorm over mannen- en vrouwentaal op basis van de teksten van slechts enkele auteurs. Het nadeel is wel dat ik mogelijk appels en peren met elkaar vergelijk. Ik wil voorkomen dat ik lyriek met verschillende thema's met elkaar vergelijk en mogelijk verkeerde conclusies trek omdat elk thema andere conventies heeft. Daarom beperk ik mij tot lyriek met een hoofs thema.⁴ Om dit te kunnen doen beredeneer ik bij het uiteenzetten van het theoretisch kader (H1) eerst wat 'hoofse thema's' eigenlijk zijn.

Mijn onderzoekscorpus bestaat uit teksten van mannelijke en vrouwelijke troubadours. In bijlage 1 geef ik een overzicht van deze troubadours en trobairitz, de tijd waarin ze leefden (datering) en de hoeveelheid teksten die op hun naam overgeleverd zijn. Ik baseer mijn tekstanalyse op de Franstalige teksten, zoals ze zijn opgeschreven in de edities van Bogin⁵ (voor de trobairitz) en Rosenberg et al. (voor de troubadours)⁶. Ik geef daarnaast, om de leesbaarheid van mijn masterproef te vergroten, de Engelstalige vertalingen die deze auteurs hebben gemaakt.

Er zijn veel meer teksten van de mannelijke troubadours overgeleverd dan van de trobairitz. Hierdoor kan ik niet alle overgeleverde teksten van mannelijke troubadours onderzoeken. Ik beperk mij daarom tot een selectie uit de lyriek geschreven in de *langue d'oc* (het oud-Provençaals of oud-Occitaans). Deze teksten komen, zoals de teksten van de trobairitz, uit Zuid-Frankrijk⁷. In mijn onderzoek houd ik dus geen rekening met de trovères, die schreven in de *langue d'oïl* van Noord-

⁴ De categorie 'lyriek met een hoofs thema' is niet homogeen. Zo kan bijvoorbeeld een onderscheid gemaakt worden tussen *cansos* en *tensos* (cf. 1.2). Hoewel de categorie 'hoofse lyriek' noodzakelijk is om een onderzoekscorpus te kunnen afbakenen, moet ik er dus rekening mee houden dat dit een kunstmatige (en soms heterogene) categorie is. Ik moet daarom voorzichtig zijn bij het bestuderen van de teksten en bijvoorbeeld geen *cansos* met *tensos* vergelijken.

⁵ Bogin, M. (1976). *The Women Troubadours*. London: Paddington Press Ltd.

⁶ Rosenberg, S. N., Switten, M., Le Vot, G. (1998). *Songs of the Troubadours and Trouvères. An Anthology of Poems and Melodies*. New York, Londen: Garland Publishing Inc.

⁷ Rosenberg, Switten, Le Vot, *op. cit.*, p.1.

Frankrijk. Voor de mannelijke troubadours gebruik ik de overgeleverde teksten van Arnaut Daniel⁸, Bernard de Ventadour, Bertran de Born, Folquet de Marseille, Gaucelm Faidit, Giraut de Bornelh, Guillaume IX d'Aquitaine, Guiraut Riquier, Jaufré Rudel, Marcabru, le Monge de Montaudon, Peire Cardenal, Peire Vidal, Pierre d'Auvergne, Raimbaut d'Orange, Raimbaut de Vaqueiras en Raimon de Miraval. Voor de trobairitz gebruik ik 20 teksten, overgeleverd door 18 trobairitz.⁹ Deze trobairitz zijn: Alais, Alamanda, Clara d'Anduza, Iseut de Capio, Carezza, Castelloza, Almucs de Castelnaud, La Comtesse de Dia, Garsenda, Domna H., Isabella, Iselda, Lombarda, Azalais de Porcairages, Bieiris de Romans, Guillelma de Rosers, Tibors en Maria de Ventadorn.¹⁰

Mijn hypothese is dat er verschillen zullen zijn tussen de troubadours en de trobairitz – iedere auteur heeft immers een eigen manier van schrijven. Ik denk echter niet dat ik een speciale vrouwelijke manier van schrijven zal kunnen onderscheiden van een mannelijke manier van schrijven. Ik mag er uiteraard niet van uitgaan dat biologische sekse automatisch gelijk is aan (sociaal geconstrueerde) gender. Een tekst van een biologisch mannelijke auteur waarin een vrouwelijke stem naar voren komt zal misschien dezelfde “vrouwelijke” kenmerken hebben als een tekst van een biologisch vrouwelijke auteur waarin een vrouwelijke stem wordt opgevoerd. Mijn hypothese is dus dat ik misschien “mannelijke” en “vrouwelijke” kenmerken zal vinden in de verschillende teksten, maar dat deze kenmerken geen rechtstreeks verband hoeven te hebben met het biologische geslacht van de schrijver van de tekst.

Ik begin deze masterproef met een hoofdstuk waarin ik mijn theoretisch kader uiteenzet. Ik geef in dit hoofdstuk een historisch overzicht van het onderzoeksveld dat zich bezig houdt met gender en taal en bespreek daarna het kader van de middeleeuwse (hoofse) troubadourlyriek.

In het tweede hoofdstuk onderzoek ik welke formele verschillen er te vinden zijn tussen troubadours en trobairitz (mijn eerste deelvraag). De methode die ik in dit hoofdstuk gebruik is voornamelijk kwantitatief. Ik vergelijk bijvoorbeeld (in percentages) de mate waarin de troubadours en de trobairitz gebruik maken van negatieven, verkleinwoorden, bepaalde (werk)woorden... Ik maak in dit hoofdstuk ook gebruik van een intersectionele benadering. Zo stel ik dat de trobairitz *adellijke* vrouwen waren (en dus niet representatief voor *alle* vrouwen uit de tijd waarin zij leefden).

⁸ In deze masterproef schrijf ik de namen van de troubadours en trobairitz op de Franse manier: ik schrijf bijvoorbeeld ‘Guillaume IX d'Aquitaine’ in plaats van ‘Willem IX van Aquitanië’. Dit doe ik omdat alle troubadours en trobairitz die ik onderzoek uit Frankrijk kwamen en omdat in de secundaire literatuur ook nooit de Nederlandse versie van de namen wordt gebruikt.

⁹ Er is in de secundaire literatuur enige onduidelijkheid over hoeveel overgeleverde teksten toegeschreven kunnen worden aan *trobairitz*. Ik zal aandacht besteden aan de moeilijkheid van het afbakenen van het trobairitz-corpus in H1 (Theoretisch kader).

¹⁰ Er zijn nog twee trobairitz, Gaudairença en Gormonda de Montpellier. Van de eerste zijn echter geen teksten overgeleverd, terwijl van de tweede alleen een religieus gedicht is overgeleverd (Bogin, 1967, p.11). Ik zal deze trobairitz dus niet meenemen in mijn analyse.

In het derde hoofdstuk onderzoek ik of er inhoudelijke verschillen te vinden zijn tussen de teksten van de troubadours en de teksten van de trobairitz (mijn tweede deelvraag). De methode die ik in dit hoofdstuk gebruik is meer kwalitatief. Ik kijk namelijk in een *close reading* naar wat ik met een overkoepelende term 'eigenschappen' heb genoemd. Hoe gaan de troubadours en de trobairitz om met de eigenschap van *mesura*, de eigenschappen van de *amic* en de *domna*, de eigenschap van trouw en de eigenschap van lichamelijkeheid? Daarnaast vergelijk ik in dit hoofdstuk ook de aanwezigheid van verschillende andere thema's en motieven, zoals de *amour de loin*, stilstand en beweging, zingen en stilte... Tot slot formuleer ik in de conclusie een antwoord op mijn onderzoeksvraag.

H1. Theoretisch kader

1.1. Gender en taal: overzicht van een onderzoeksveld

Onderzoek naar sekse en taal

De interesse van wetenschappers in “mannelijke” en “vrouwelijke” manieren van spreken is geen hedendaags fenomeen. Al in de 17^e en 18^e eeuw gaven wetenschappers, ontdekkingsreizigers en missionarissen beschrijvingen van talen in Azië, Afrika, Noord- en Zuid Amerika en Australië waarin mannen en vrouwen verschillende spraken.¹¹ In de late 19^e eeuw groeiden deze beschrijvingen uit tot een volwaardig onderzoeksveld van onderzoekers die zich bezig hielden met sekse en taal.¹² Aanvankelijk onderzochten wetenschappers als Edward Sapir en Otto Jespersen voornamelijk mannen- en vrouwentalen in niet-Westerse samenlevingen: er werd niet meteen onderzoek gedaan naar het verband tussen sekse en taalgebruik in Westerse samenlevingen.¹³ Pas onder invloed van de vrouwenbeweging van de late jaren '60 en de vroege jaren '70 kwam ook dit onderwerp op de agenda te staan.¹⁴ In de jaren '60 kwam er daarnaast met het ontstaan van de sociolinguïstiek aandacht voor de invloed van fenomenen als klasse, leeftijd en sprekerscontext op taalgebruik. Intersectionaliteit¹⁵ begon dus een belangrijke plaats in te nemen in (sociolinguïstisch) onderzoek. Het onderwerp van onderzoek bleef echter het witte deel van de midden- en hogere klassen van de bevolking: lagere sociale klassen en etnische minderheden bleven grotendeels uit beeld.

In de jaren '70 groeide het onderzoek naar taal en gender uit tot een zelfstandig veld van academisch onderzoek. Academics begonnen verbanden tussen taal en gender op een systematische manier te onderzoeken. Een belangrijk idee achter deze “linguistic turn” was dat taal en ideologie met elkaar verbonden waren: taal construeert identiteiten en culturen. Door de taal te bestuderen, probeerden onderzoekers dus een beeld te krijgen van hoe de maatschappij geconstrueerd werd door taal.¹⁶ De institutionalisering van het onderzoeksveld ging gepaard met het ontstaan van internationale vakbladen, zoals *Women and Language* (opgericht in 1984) en het op dit moment bekendere *Gender and Language* (opgericht in 2007). Ook ontstond een internationale organisatie, “the International

¹¹ Bodine, A. (1975). Sex Differentiation in Language. In B. Thorne en N. Henley, *Language and Sex. Difference and Dominance*. (pp. 130-151). Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers. p.130.

¹² Thorne, B. en Henley, N. (1975). Difference and Dominance: An Overview of Language, Gender, and Society. In B. Thorne en N. Henley, *Language and Sex. Difference and Dominance*. (pp. 5-42). Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers. p.6.

¹³ Thorne en Henley, *art. cit.*, p.6.

¹⁴ Mills, S., Mullany, L. (2011). *Language, Gender and Feminism. Theory, Methodology and Practice*. London, New York: Routledge. p.1.

¹⁵ Het begrip intersectionaliteit werd voor het eerst genoemd door K. Crenshaw, in haar artikel Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review* 43.6, 1241-1300. Voordat Crenshaw dit begrip voorstelde, werd er echter ook al intersectioneel onderzoek gedaan.

¹⁶ Mills en Mullany, *op.cit.*, p.1.

Gender and Language Association (IGALA)”.¹⁷ Deze organisatie organiseert conferenties, symposia en workshops rond het thema van gender en taal.

Vanaf de jaren 2000 vonden er verschillende nieuwe ontwikkelingen plaats in het onderzoeksveld. Veel onderzoek kreeg weer een openlijk politiek (feministisch) karakter.¹⁸ Daarnaast werden er nu ook meer werken geschreven over ontwikkelingen in niet-Engelstalige landen.¹⁹ Toch zijn Westerse perspectieven op gender en taal nog altijd dominant in het onderzoeksveld.

Een belangrijk kenmerk van het onderzoek naar sekse en taal is haar interdisciplinariteit: linguïsten, spraakfysiologen, psychologen, antropologen, sociologen en vele anderen werken samen rond dit onderwerp.²⁰ Er zijn dan ook veel verschillende manieren waarop het onderzoek naar sekse en taal benaderd kan worden. Voorbeelden van methodes zijn observatie, het gebruik van informanten, structurele analyse, numerieke analyse...²¹ In deze masterproef maak ik zoals gezegd gebruik van tekstanalyse: ik bekijk het taalgebruik in verschillende literaire bronnen.

Feministische narratologie

Ook de feministische narratologie houdt zich bezig met gender en taal, hier toegespitst op het vlak van verhalen en verhaallijnen. De klassieke narratologie houdt geen rekening met sekse, gender en andere contextvariabelen die invloed kunnen hebben op een tekst.²² Deze klassieke narratologie presenteert zich als ‘neutraal’ en houdt er geen rekening mee dat een ‘neutraal’ perspectief vaak alleen de kant van de mannelijke standaard laat zien. Door de vrouwenbeweging van de 2^e feministische golf ontstond er in reactie hierop een feministische kritiek die rekening hield met sekse- en genderverschillen en hoe deze teksten beïnvloeden.²³ De feministische narratologie onderzoekt dus de manieren waarop sekse, gender of seksualiteit in een bepaalde tekst functioneren. Hierbij wordt ook rekening gehouden met (verschillen in) macht en vormen van onderdrukking op basis van sekseverschillen. Teksten zijn volgens deze feministische narratologie dan ook niet te scheiden van de context waarin ze ontstaan zijn.

De feministische narratologie streefde ernaar om mannelijke modellen en verhaalconventies in vraag te stellen. Op deze manier stelden feministische narratologen het bestaan van ‘vrouwelijke literaire

¹⁷ Mills en Mullany, *ibid.*, p.5.

¹⁸ Mills en Mullany, *ibid.*, p.6.

¹⁹ Mills en Mullany, *ibid.*, p.8.

²⁰ Thorne en Henley, *art. cit.*, p.7.

²¹ Thorne en Henley, *art. cit.*, p.8.

²² Warhol, R. R. (1989). *Gendered interventions: Narrative discourse in the Victorian novel*. New Brunswick, London: Rutgers University Press. p.4.

²³ Warhol, *ibid.*, p.1, p.9.

tradities' vast, die zich ontwikkelden in reactie op (en in strijd met) dominante mannelijke tradities.²⁴ De feministische narratologie is dan ook beïnvloed door de theorieën over de *écriture féminine* van L. Irigaray, H. Cixous en anderen: vrouwelijke teksten en manieren van schrijven worden gezien als inherent verschillend van mannelijke teksten en manieren van schrijven.²⁵ In deze manier van denken schuilt echter het gevaar van essentialisme (cf. paragraaf 1.3.). De feministische narratologie kan dan ook bekritiseerd worden, zoals R. E. Page doet: deze tak van wetenschap neigt naar al te grote abstractie, categoriseert plottypes in metaforische termen zonder het 'bewijs' van empirische gegevens en denkt in de binaire, universele en essentialistische categorieën 'man' en 'vrouw'.²⁶ Meer recent is er in de feministische narratologie wel een beweging weg van deze universele categorieën. Onderzoekers proberen nu ook rekening te houden met verschillen en sociale machtsverhoudingen tussen mannen onderling en vrouwen onderling.²⁷

Zoals gezegd zijn teksten volgens de feministische narratologie nooit neutraal. Teksten worden namelijk beïnvloed door de context waarin ze geschreven zijn. Niet alleen de teksten zelf, maar ook analyses van deze teksten zijn ideologisch geladen.²⁸ De analyse van een tekst is namelijk altijd gekleurd door de achtergrond en overtuigingen van de onderzoeker die deze analyse maakt. S. Harding, een van de bekendste wetenschappers die zich bezighoudt met de zogenaamde 'standpunttheorie', stelt: "what one does both enables and limits what one can know".²⁹ Ook in mijn persoonlijke geval is mijn onderzoek beïnvloed door mijn positie. Om één voorbeeld te noemen: als een vrouw en als een feminist sta ik niet neutraal tegenover de lyriek van de *trobairitz*. Ik zou graag willen dat deze vrouwen blijf geven van een originele, vernieuwende, emanciperende taal die verschilt van die van hun mannelijke collega's. Ik moet in mijn tekstanalyse rekening houden met deze vooringenomenheid, bijvoorbeeld door zoveel mogelijk 'meetbare' analysecriteria te gebruiken (zoals het gebruik van bepaalde woorden of grammaticale structuren).

Gender en taal in het lyrische genre

Hoewel de bovengenoemde inzichten uit de feministische narratologie relevant zijn voor mijn onderzoek, wordt het begrip narratologie meestal niet gebruikt in het genre poëzie. Er zijn echter veel overeenkomsten tussen narratologische begrippen en begrippen uit poëzieonderzoek. De narratologische "verteller" lijkt bijvoorbeeld het equivalent te zijn van de poëtische "fictieve spreker".

²⁴ Warhol, *ibid.*, p.9.

²⁵ Page, R. E. (2006). *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. New York: Palgrave Macmillan. p.9.

²⁶ Page, *ibid.*, p.43-44.

²⁷ Page, *ibid.*, p.11.

²⁸ Page, *ibid.*, p.3.

²⁹ Harding, S. (2009). Standpoint Theories: Productively Controversial. *Hypatia* 24.4, 192-200. p.194.

J. Culler heeft een belangrijk theoretisch werk geschreven over het lyrische genre. Hierin noemt hij verschillende kenmerken van lyriek³⁰. Ten eerste bevat lyriek een zekere “aurality”: er is sprake van rijm, assonantie, alliteratie... Daarnaast probeert lyriek een gebeurtenis op zichzelf te zijn in plaats van de representatie van een gebeurtenis. Lyriek beschrijft dus niet alleen iets, maar trekt ook de aandacht naar het heden van de lyrische expressie. Tot slot is lyriek vaak hyperbolisch en maakt het deel uit van ‘het ritualistische’: de lezer (of toehoorder) wordt zelf een uitvoerder van het gedicht. Culler geeft aan dat in poëzie fictieve sprekers in de eerste persoon worden gecreëerd door “the apostrophic gesture” (aanspreking) en door “prosopopoeia” (ervoor zorgen dat de geadresseerde gaat spreken).³¹ Door deze creatie van de fictieve spreker krijgt de lezer (of toehoorder) het idee dat hij de ervaringen leest (of hoort) van een “speaker with a conflicted inner life and contradictory reflections on the experience of love”.³² De stem van deze spreker is – als de spreker wordt voorgesteld als menselijk – gegenderd: hij wordt voorgesteld als mannelijk of vrouwelijk. Deze vaststellingen van Culler zijn ook van toepassing op de middeleeuwse troubadourlyriek: ook hier gaat het (zoals we zullen zien) om een gegenderde spreker in een situatie van emotioneel conflict.

³⁰ Culler, J. (2015). *Theory of the Lyric*. London: Harvard University Press. p.35-37.

³¹ Culler, *ibid.*, p.19.

³² Culler, *ibid.*, p.19.

1.2. “De” middeleeuwse troubadourlyriek

Het ontstaan van hoofse lyriek

“De” hoofse middeleeuwse troubadourlyriek bestaat niet: er waren veel onderlinge verschillen tussen de troubadours. Toch kunnen we wel enkele algemene uitspraken doen over dit genre. De troubadours van de 12^e en 13^e eeuw zijn de eersten die het systeem van de hoofse liefde hebben uitgewerkt. De term *amour courtois* komt echter slechts één keer voor in de Occitaanse liefdeslyriek: de term ‘hoofse liefde’ is niet bedacht door de troubadours, maar door de 19^e eeuwse Franse literatuurhistoricus en taalkundige Gaston Paris.³³ M. Lazar stelt dat er een onderscheid gemaakt moet worden tussen de termen *courtoisie* (hoofsheid), *amour courtois* (hoofse liefde) en *fin’amor* (perfecte liefde).³⁴ *Courtoisie* heeft een morele en sociale betekenis: het is “a code of good manners and a guide for a “gentleman”, but it is in no way (...) a mode of love”.³⁵ Waar *courtoisie* dus duidt op een aantal gedragsregels voor mannen, hebben *amour courtois* en *fin’amor* meer te maken met liefde. *Amour courtois* is volgens M. Lazar een overkoepelende term die drie liefdessystemen (“modes of love”) aanduidt: “fin’amor” (de aristocratische mode), “passionate love” (de tragisch-mythische mode) en “courtly conjugal love” (de burgerlijke *anti-fin’amor* mode).³⁶ De teksten van de troubadours vallen in de categorie van de *fin’amor*: een systeem van liefde “centered on a married lady (...), a love dominated by a strong expression of sensuality and eroticism, free from any principle of sin and guilt, achristian and amoral in the context of prevalent Church standards, presented in a variety of stylized poetic and melodic songs”.³⁷ Deze *fin’amor* werd bezongen door de troubadours uit Zuid-Frankrijk (Occitanië en de Provence) en door de trouvères uit Noord-Frankrijk.³⁸ Ik beperk mij in deze masterproef tot het bespreken van teksten uit Zuid-Frankrijk, geschreven in de *langue d’oc*. Er is ons namelijk geen enkele tekst overgeleverd van een trobairitz in de *langue d’oil* uit Noord-Frankrijk. Bovendien is er meer biografische informatie bekend over de troubadours dan over de trouvères: er bestaan *vidas* (biografische proza-schetsen) en *razos* (commentaren over specifieke gedichten) die informatie over hen bevatten.³⁹

³³ Lazar, M. (1995). Fin’amor. In F.R. Akehurst en J.M. Davis (reds.), *A Handbook of the Troubadours Vol. 26* (pp.61-100). Berkeley: University of California Press. p.64.

³⁴ Lazar, *ibid.*, p.64.

³⁵ Lazar, *ibid.*, p.65.

³⁶ Lazar, *ibid.*, p.71-72.

³⁷ Lazar, *ibid.*, p.71. Het systeem van “passionate love” past deze kenmerken toe in de context van Celtische mythische verhalen (zoals in sommige *Lais* van Marie de France). Het systeem van “courtly conjugal love” verzet zich tegen de overspelige relaties uit de “fin’amor” en de “passionate love” en prijst een huwelijksrelatie aan, gebaseerd op de regels van de *courtoisie* (hoofsheid).

³⁸ Burns, J. (2001). Courtly Love: Who Needs It? Recent Feminist Work in the Medieval French Tradition. *Signs* 27.1, 23-57. p.29. en Rosenberg, Switten, Le Vot, *op. cit.*, p.1.

³⁹ Rosenberg, Switten, Le Vot, *op.cit.*, p.3.

Zoals M. Bogin opmerkt, waren de Occitaanse troubadours de eerste schrijvers die literatuur creëerden in de volkstaal.⁴⁰ De eerste ons bekende troubadour is Guillaume IX d'Aquitaine, die leefde in de late 11^e en vroege 12^e eeuw. De eerst bekende trobairitz (Tibors, geboren rond 1130) was iets later actief. De trobairitz schreven volgens W. D. Paden ongeveer tussen 1170 en 1260.⁴¹ De liederen van de troubadours en van de trobairitz zijn ons overgeleverd in *chansonniers* (liedboeken) en andere manuscripten. Er zijn ongeveer 2500 teksten overgeleverd – in het geval van sommige (mannelijke) troubadours zelfs compleet met melodie.⁴² Er is echter slechts één melodie bij een tekst van een trobairitz bewaard gebleven: *A chanter m'er de so qu'en no volria* van de Comtesse de Dia. Doordat er bijna een eeuw zit tussen de periode waarin de troubadoursliederen gecomponeerd zijn en de periode waarin ze opgeschreven zijn, is er vaak onzekerheid over de precieze teksten.⁴³

Zoals J. Bumke uiteenzet, was literaire productie in de middeleeuwen voornamelijk een professionele bezigheid.⁴⁴ De meeste auteurs waren afhankelijk van een beschermheer of –vrouwe om te kunnen voorzien in hun levensonderhoud. J. Bumke stelt dat de meeste vernaculaire auteurs in het begin van de middeleeuwen anoniem schreven, maar dat dit veranderde in de 12^e eeuw met het ontstaan van de hoofse literatuur.⁴⁵ Hoofse liederen werden vooral gecomponeerd door leden van de aristocratie (zoals Guillaume IX en Jaufé Rudel), maar rondtrekkende professionele dichters konden ook afkomstig zijn uit een lagere sociale klasse (zoals Marcabru).⁴⁶ Over het publiek waarvoor de hoofse gedichten bestemd waren is weinig bekend. We kunnen alleen met zekerheid zeggen dat de dichters hun publiek vonden in de hoven, waar zowel mannen als vrouwen dienden als patronen en als publiek.⁴⁷ De liederen werden niet alleen uitgevoerd door de auteurs ervan, maar ook door verhalenvertellers, minstrelen en jongleurs.⁴⁸ Er waren ook vrouwelijke minstrelen en jongleurs, zoals de minstreel en trouvère Doëte de Troyes.⁴⁹ Sommige onderzoekers, waaronder Bogin, Bruckner en Paden, bespreken een aantal kenmerken van de toenmalige Occitaanse maatschappij die het mogelijk maakten dat vrouwen deel konden nemen aan dit systeem van literaire productie. Ze

⁴⁰ Bogin, M., *op. cit.*, p.67.

⁴¹ Paden, W.D. (1989). Introduction. In W. D. Paden (red), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 1-28). s.l.: University of Pennsylvania Press. p.14.

⁴² Rosenberg, Switten, Le Vot, *op. cit.*, p.4.

⁴³ Rosenberg, Switten, Le Vot, *ibid.*, p.4.

⁴⁴ Bumke, J. (1991). *Courtly Culture: Literature and Society in the High Middle Ages*. Berkely: University of California Press. p.490.

⁴⁵ Bumke, *ibid.*, p.488-489. Het feit dat de hoofse lyriek meestal niet anoniem werd geproduceerd, duidt er volgens Bumke op dat deze lyriek (en de makers ervan) een zekere maatschappelijke status genoten.

⁴⁶ Bumke, *ibid.*, p.495.

⁴⁷ Bumke, *ibid.*, p.506 en 509.

⁴⁸ Chaytor, H. J. (1945). *From Script to Print: an Introduction to Medieval Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. p.11. Waar een minstreel in vaste dienst was bij een heer, trok een jongleur rond.

⁴⁹ Baldwin, J. W. (1997). The Image of the Jongleur in Northern France Around 1200. *Speculum* 72.3, 635–663. p.636.

noemen het tolerante karakter van deze maatschappij, de economische voorspoed en daarop volgende culturele ontwikkeling, het bestaan van wetten die vrouwen een relatief geprivilegieerde status gaven⁵⁰ en de kruistochten die vaders en echtgenoten naar de oorlog stuurden, waardoor vrouwen thuis meer verantwoordelijkheden en mogelijkheden kregen.⁵¹ Deze kenmerken van de 12^e- en 13^e eeuwse Occitaanse maatschappij hebben het mogelijk gemaakt dat adellijke meisjes leerden lezen en schrijven⁵² en dat een aantal teksten van vrouwelijke auteurs is overgeleverd.

Hoeveel trobairitz waren er?

De conclusies die we kunnen trekken over de trobairitz worden mede bepaald door de samenstelling van ons corpus. Daarom is het belangrijk om eerst te kijken welke teksten we zien als geschreven door vrouwelijke troubadours. Dit is lastig te bepalen: sommige vrouwen schreven anoniem. Daarnaast zijn gedichten met een “vrouwelijke” stem (*les chansons de femme*) niet noodzakelijk geschreven door vrouwelijke auteurs. In het verleden gingen onderzoekers er vaak vanuit dat de *chansons de femme* mannelijke auteurs hadden. L. Spitzer schrijft deze teksten bijvoorbeeld toe aan een universeel verlangen van mannelijke auteurs: “[the] pleasure (...) of hearing their own conception of woman (as a passionate being who voices only her own uninhibited desire) echoed by the women who sing the stanzas composed for them. We owe primeval lyricism to men, who have ever known how to impersonate their own passion in the form of woman’s desire”.⁵³ Meer recent beargumenteren auteurs als S. Schibanoff⁵⁴ en M.T. Bruckner⁵⁵ echter dat de *chansons de femme* ook geschreven zouden kunnen zijn door vrouwelijke auteurs. F.M. Chambers stelt dat een vrouwelijke spreker in een tekst waarschijnlijk een historische vrouw was als ze bij naam genoemd wordt in de tekst.⁵⁶ De auteur geeft echter geen argumenten voor deze uitspraak. Ik ben het dan ook niet zomaar met Chambers eens: volgens mij is het denkbaar dat mannelijke auteurs schreven onder de naam van een vrouwelijke spreker. We moeten volgens mij dan dus ook voorzichtig zijn om een vrouwelijk auteurschap toe te kennen aan een tekst waarin een vrouwelijke spreker bij naam genoemd wordt.

In de meeste teksten komt geen naam van een vrouwelijke spreker naar voren: in veel lyriek wordt naar de vrouw verwezen met het anonieme *domna*.⁵⁷ In dat geval kunnen we alleen (voorzichtig)

⁵⁰ Vrouwen mochten bijvoorbeeld leengoederen erven en beheren.

⁵¹ Bogin, *op.cit.*, p.44. Bruckner, M. T. (1992). Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours. *Speculum* 67.4, 865-891. p.868. Paden, *op. cit.*, p.9.

⁵² Cf. Bumke, *op. cit.*, p.343.

⁵³ Spitzer, L. (1952). The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories. *Comparative Literature* 4.1, 1-22. p.22.

⁵⁴ Schibanoff, S. (1982). Medieval Frauenlied: Anonymous Was a Man? *Tulsa Studies in Women’s Literature* 1.2, 189-200.

⁵⁵ Bruckner, *art. cit.* (1992).

⁵⁶ In zes overgeleverde teksten wordt de vrouwelijke spreker bij naam genoemd. Cf. Chambers, F. M. (1989). Las trobairitz soiseubudas. In W. D. Paden (red.), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 45-60). s.l.: University of Pennsylvania Press. p.46.

⁵⁷ Chambers, *ibid.*, p.47.

aannemen dat de auteur van de tekst een vrouw was als dit staat aangegeven in het manuscript. Ik volg voor het samenstellen van mijn onderzoekscorpus de schatting van M. Bogin, die achttien trobairitz noemt.⁵⁸ M.T. Bruckner voegt nog drie vrouwen toe aan dit aantal: Gaudairença, Gormonda de Montpellier en Azalais d'Altier.⁵⁹ J. Huchet spreekt van achttien of negentien trobairitz (hij specificceert niet wie)⁶⁰ en P. Dronke en J.T. Grimbart houden het op twintig trobairitz: zij rekenen Azalais d'Altier niet mee.⁶¹ Duidelijk is dat het aantal troubadours het aantal trobairitz ver overstijgt: het gehele overgeleverde trobairitz-corpus bedraagt slechts 1% van het overgeleverde troubadour-corpus.⁶² De overgeleverde teksten van de trobairitz kunnen worden opgedeeld in twee groepen: *cansos* en *tensos*. Ook bij de mannelijke troubadours waren de *cansos* en *tensos* de meest voorkomende vormen. In de *cansos* spreekt één lyrisch ik over zijn of haar liefde, terwijl in de *tensos* een discussie wordt gehouden tussen twee personen in afwisselende stanza's.⁶³ F. Zufferey somt de elf overgeleverde *cansos* van de trobairitz op: vier van de Comtesse de Dia, vier van Castelloza, één van Azalais de Porcairages en één van Clara d'Anduza.⁶⁴ Hij noemt ook de twaalf overgeleverde *tensos*.⁶⁵

Hoofse kenmerken

Auteurs als P. Bec, M.T. Bruckner en M. Shapiro merken terecht op dat een gedicht altijd het literaire kader bevestigt door te bouwen op conventies ervan, maar tegelijkertijd ook dit systeem in vraag stelt door van deze conventies af te wijken.⁶⁶ De teksten van de troubadours zijn dus niet los te zien van het systeem van *fin'amor* waarin ze ontstaan zijn. De troubadours en trobairitz maken in hun teksten gebruik van dezelfde hoofse kenmerken.

⁵⁸ Dit zijn Alais, Alamanda, Clara d'Anduza, Iseut de Capio, Carena, Castelloza, Almucs de Castelnau, La Comtesse de Dia, Garsenda, Domna H., Isabella, Iselda, Lombarda, Azalais de Porcairages, Bieiris de Romans, Guillelma de Rosers, Tibors en Maria de Ventadorn.

⁵⁹ Bruckner, *art. cit.* (1992), p.870. Van Gaudairença zijn geen teksten overgeleverd, van Gormonda de Montpellier alleen een politiek-religieus gedicht (*sirventes*) en van Azalais d'Altier alleen een *epistola*. Ik neem hen daarom niet mee in mijn analyse.

⁶⁰ Huchet, J. (1983). Les femmes troubadours ou la voix critique. *Littérature* 51, 59-90. p.60.

⁶¹ Dronke, P. (1984). *Women writers of the Middle Ages. A Critical Study of Texts from Perpetua to Marguerite Porete*. New York: Cambridge University Press. p.97. en Grimbart, J. T. (1999). Diminishing the Trobairitz, Excluding the Women Trouvères. *Tenso* 14.1, 23-38. p.27.

⁶² Bruckner, M. T. (1985). Na Castelloza, Trobairitz, and Troubadour Lyric. *Romance Notes* 25.3, 239-253. p.239.

⁶³ Bec, *art. cit.*, p.237.

⁶⁴ Zufferey, F. (1989). Toward a delimitation of the trobairitz corpus. In W. D. Paden (red.), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 31-43). s.l.: University of Pennsylvania Press. p.31-33.

⁶⁵ Ik zal de *tensos* hier om beknopt te zijn niet opsommen: ze zijn geschreven door allemaal verschillende trobairitz. Zufferey, *art. cit.*, p.34-39.

⁶⁶ Shapiro, M. (1978). The provençal trobairitz and the limits of courtly love. *Signs* 3.3, 560-571. p.561. en Bec, *op. cit.*, p.248. en Bruckner, *art.cit.* (1985), p.240.

Een van de belangrijkste kenmerken van de *fin'amor* is de 'liefde van op afstand', de *amour de loin*. Een hoofse relatie is altijd een driehoeksrelatie.⁶⁷ Volgens M. Olsen bestaat de liefdesrelatie immers uit drie personen: *E1 (époux 1)*, *E2 (époux 2)* en *A (amant)*. *A* probeert de liefde te winnen van *E2*, die van een hogere rang is dan hij en onder de autoriteit staat van *E1*.⁶⁸ *E1* vormt dus altijd een obstakel voor de liefde tussen *E2* en *A*, waardoor de liefde tussen deze twee een *amour de loin* blijft.⁶⁹ De afstand tussen *E2* en *A* is de voorwaarde die ervoor zorgt dat de liefde (of in elk geval het verlangen) tussen hen in stand blijft. R. Girard legt uit dat *A* slechts verlangt naar *E2* omdat ze in het bezit is van *E1*.⁷⁰ Het verlangen naar *E2* is dus niet reëel: *A* houdt ervan om lief te hebben, maar houdt niet van de partner zelf. Daarom blijft de liefde niet bestaan als er geen obstakel meer is dat *E2* en *A* scheidt. Het hoofse verlangen is dus een verlangen naar het onbereikbare.⁷¹

Het obstakel dat *E1* vormt is niet per definitie menselijk. *E1* kan een jaloerse man of vader zijn, maar ook de afstand of het verschil in sociale status tussen *E2* en *A*. De Rougemont maakt dan ook onderscheid tussen twee soorten obstakels: "circonstances extérieures adverses" (exterieure obstakels, zoals de aanwezigheid van een echtgenoot) en "entraves inventées" (obstakels die de minnaars zichzelf opleggen).⁷² Het wegnemen van het obstakel, toegeven aan lichamelijk verlangen, is een fout tegen de wetten van de *fin'amor*.⁷³ Deze liefde zou zich dan ook verzetten tegen het huwelijk, een instantie die een einde zou maken aan alle liefde en verlangen tussen de partners. In de middeleeuwen was het (aristocratische) huwelijk een politieke instelling, die in de meeste gevallen dan ook niet gesloten werd op basis van emotionele gevoelens. Dit idee wordt verwoord door G. Duby: "marriage is an institution (...) which (...) imposes obligations ensuring the continuity of social structures, particularly the stability of power and wealth".⁷⁴ Het huwelijk was niet zo maar een contract tussen twee individuen, maar tussen twee families: "the creation of a new family nucleus implied the constitution of a whole network of (...) alliances that modified the social and political situation in the community".⁷⁵ Het huwelijk was dan ook een serieuze aangelegenheid, waarin gevoelens als passie, liefde, fantasie en plezier niet per definitie thuishoorden. Deze maatschappelijke functie van het huwelijk verklaart volgens G. Duby waarom de middeleeuwse

⁶⁷ In mijn bachelorproef stonden deze driehoeksrelaties centraal. Ik gebruik dus voor deze masterproef een deel van het theoretisch kader dat ik heb geschreven in mijn bachelorproef. Cf. Gaalswijk, L. (2017). « *Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vuz* ». *Triangles érotiques dans les 'Lais' de Marie de France* (bachelorproef, niet gepubliceerd).

⁶⁸ Olsen, M. (1976). *Les Transformations du triangle érotique*. Copenhagen: Akademisk Forlag. p.8.

⁶⁹ De Rougemont, D. (1956). *L'amour et l'occident*. Paris: Librairie Plon. p.44.

⁷⁰ Girard, R. (1961). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset & Fasquelle. p.105.

⁷¹ Tavera, A. (1978). À la recherche des troubadours maudits. *Senefiance* 5, 135-161. p.142-143.

⁷² De Rougemont, *op.cit.*, p.44.

⁷³ De Rougemont, *ibid.*, p.157.

⁷⁴ Duby, G. (1994). *Love and Marriage in the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press. p.32.

⁷⁵ Klapisch-Zuber, C., Duby, G., & Perrot, M. (1992). *A History of Women in the West: Silences of the Middle Ages* (Vol. 2). London: Harvard University Press. p.108.

hoofse lyriek de liefde meestal buiten het huwelijk situeert.⁷⁶ Recenter hebben onderzoekers als C. McCarthy echter de incompatibiliteit van hoofse liefde en huwelijk in vraag gesteld.⁷⁷

Naast de *amour de loin* heeft de *fin'amor* nog een ander kenmerk: de vrouw (die meestal de positie van *E2* inneemt) is passief. Ze is immers het object van het verlangen van *A* en het object van de autoriteit van *E1*. Ze neemt zelf als passief object weinig initiatief: ze wordt aanbeden door *A* en gecontroleerd door *E1*.⁷⁸ Niet de vrouw, maar de man is dus het subject van de hoofse poëzie.⁷⁹ D. Bornstein stelt dan ook terecht dat de hoofse literatuur zich bezig houdt met het effect van liefde op een man, met zijn gevoelens, de ontwikkeling van zijn zelfbewustzijn en de conflicten die daaruit voortkomen.⁸⁰ De liefde zorgt dus voor zijn geestelijke ontwikkeling. J. Bumke vermeldt in dit opzicht dat het systeem van de hoofse liefde een sociale rol had. Door hoge eisen te stellen aan het gedrag van mannen (ze moesten zichzelf ontwikkelen, zich nobel gedragen, er verzorgd uitzien...) werd mogelijk gewelddadig gedrag aan banden gelegd.⁸¹ De hoofse liefdeslyriek draait dus om de man: de vrouw waarvan hij zegt te houden is alleen een spiegel waarin hij zijn ideale zelf ziet. In de hoofse literatuur maakt de mannelijke minnaar zichzelf ondergeschikt aan de vrouw en verheft haar tot de positie van de machtige *domna*.⁸² Deze nederigheid tegenover de *domna* is ook een terugkerend thema in de troubadourlyriek.⁸³ Uit deze zelfonderwerping komen voor de minnaar verdriet (*dolor*) en vreugde (*joie*) voort, twee emoties uit de hoofse liefde. Op het eerste gezicht is er dus een omgekeerde genderhiërarchie: de dame is almachtig en haar minnaar lijdt (vaak zelfs fysiek) onder zijn machteloosheid.⁸⁴ Hij claimt vervolgens dat alleen het begeerde lichaam van de dame een einde kan maken aan zijn machteloze positie en zijn ziektes kan genezen.⁸⁵

Een derde kenmerk van de hoofse liefde is dat de eigenschappen van de minnaars altijd hetzelfde zijn. De mannen zijn altijd moedige en hoffelijke ridders, de vrouwen zijn mooie, wijze en hoffelijke dames. J.A. Frey stelt dat de minnaars op fysiek vlak overeen moeten komen: ze moeten allebei mooi

⁷⁶ Duby, *op.cit.*, p.33.

⁷⁷ McCarthy, C. (2004). *Marriage in Medieval England: Law, Literature, and Practice*. Woodbridge: The Boydell Press. p.93-94. McCarthy focust in dit werk op het middeleeuwse Engeland, maar haar argumenten die huwelijk en liefde betreffen zijn in het algemeen ook toe te passen op de Franse context.

⁷⁸ Olsen, *op.cit.*, p.8.

⁷⁹ Burns, *art. cit.* (2001), p.35.

⁸⁰ Bornstein, D. (1983). *The Lady in the Tower: Medieval Courtesy Literature for Women*. Hamden, Connecticut: Archon Books. p.10.

⁸¹ Bumke, *op.cit.*, p.373.

⁸² Er ontstaat hier een paradox: de (geprojecteerde) macht van het vrouwelijke subject staat in contrast met de (feitelijke) onmacht die ze heeft in de maatschappij. In de maatschappij heeft de vrouw namelijk meestal niet de macht om haar liefde te schenken aan wie ze verkiest, maar wordt ze uitgehuwelijkt in een politiek huwelijk.

⁸³ Bogin, *op.cit.*, p.15.

⁸⁴ Culler, *op.cit.*, p.67.

⁸⁵ Burns, *art. cit.* (2001), p.32.

zijn en dezelfde leeftijd hebben.⁸⁶ J. Bumke vat de eigenschappen van de hoofse man als volgt samen: “pious and virtuous, (...) handsome, rich, fond of splendor, full of desire for fame, and of illustrious descent”.⁸⁷ De vrouwen worden, zoals E.J. Burns vaststelt, beschreven als *bela, dousa, fina* en *genta*.⁸⁸ De mannelijke dichters prezen niet de schoonheid van individuele vrouwen, maar een ideaal van vrouwelijke schoonheid dat naar voren kwam in deze vaste eigenschappen.⁸⁹

Een vierde kenmerk van de hoofse liefde is het belang dat wordt gehecht aan trouw. De minnaar wordt verscheurd tussen trouw aan zijn leenheer (de echtgenoot van de beminde vrouw) en trouw aan de dame. Ook voor de dame zelf is “trouw” een belangrijk concept. “Trouw” moet hier echter worden opgevat in de brede zin van het woord. De *fin’amor* verzet zich zoals gezegd vaak tegen het huwelijk. De vrouw hoeft daarom niet noodzakelijkerwijs trouw te zijn aan haar echtgenoot, maar aan degene aan wie ze haar liefde heeft beloofd.⁹⁰ Dit kan dus haar echtgenoot zijn, maar vaker gaat het om haar minnaar. Om te onderscheiden tussen de verschillende soorten liefde en trouw worden volgens J. Flori verschillende woorden gebruikt: « amur » en « dru » of « druërie ».⁹¹ *Amur* duidt een affectieve relatie tussen twee individuen aan, en kan zowel worden gebruikt voor de relatie tussen de minnaar en zijn dame als voor een vriendschappelijke relatie tussen twee mannen of twee vrouwen. *Druërie* slaat echter op de sensuele en seksuele elementen van liefde en kan dus alleen een relatie tussen een minnaar en zijn dame aanduiden.

Tot slot heeft de hoofse troubadourlyiek verschillende formele kenmerken. J. Culler geeft aan dat het gaat om “stanzaic forms with fixed rhyme schemes and lines of specific numbers of syllables”.⁹² Om mijn theoretisch kader niet te uitgebreid te maken, zal ik deze formele kenmerken bespreken in de vergelijking die ik maak tussen de troubadours en trobairitz (H2). In dit hoofdstuk zal ik onderzoeken of er formele eigenschappen zijn die een mannelijke of vrouwelijke schrijfstijl kenmerken.

⁸⁶ De Rougemont, *op.cit.*, p.41.

⁸⁷ Bumke, *op. cit.*, p.304.

⁸⁸ Burns, E. J. (1985). The Man Behind the Lady in Troubadour Lyric. *Romance Notes* 25.3, 254-270. p.262.

⁸⁹ Bumke, *op.cit.*, p.325.

⁹⁰ De Rougemont, *op.cit.*, p.35.

⁹¹ Flori, J. (1992). Amour et société aristocratique au XIIe siècle: L'exemple des lais de Marie de France. *Le Moyen Age: Revue d'Histoire et de Philologie* 98.1, 17-34. p.20.

⁹² Culler, *op.cit.*, p.67.

1.3. Gender en essentialisme

Gender

“Gender” staat centraal in deze masterproef. Het is daarom belangrijk om deze term te definiëren. J. Scott geeft in haar beroemde definitie aan dat gender een constitutief element is van sociale relaties, gebaseerd op veronderstelde verschillen tussen de seksen. Daarnaast is gender volgens deze auteur een belangrijke manier om duiding te geven aan machtsrelaties. Gender en macht kunnen nooit los van elkaar gezien worden.⁹³ Verschillen tussen de seksen zijn niet biologisch, maar cultureel bepaald.⁹⁴ Vier elementen zijn volgens Scott belangrijk in deze culturele productie van gender: cultureel beschikbare symbolen die voorstellingen geven van mannelijkheid en vrouwelijkheid; normatieve concepten die aangeven hoe deze symbolen geïnterpreteerd kunnen worden; maatschappelijke instellingen; en de subjectieve identiteit van individuen.⁹⁵ In mijn masterproef is vooral het eerste element belangrijk: ik kijk naar ‘symbolen’ van mannelijkheid en vrouwelijkheid (zoals de *amic* en de *domna*) die geproduceerd worden in de troubadourlyriek. Toch komen ook andere elementen uit de definitie van Scott terug in deze masterproef: ik kijk ook naar de maatschappelijke context, die mij met haar normatieve concepten en instellingen duiding kan geven over hoe ik deze symbolen kan interpreteren. Zowel troubadours als trobairitz worden immers beperkt door maatschappelijke modellen die bepalen wat mannelijk en vrouwelijk is. Tot slot kijk ik ook (voor zover dat mogelijk is) naar de identiteit van de schrijvers waarover ik spreek: vanuit welke positie creëren zij deze gegenderde symbolen?

Vanaf de derde feministische golf wordt gender niet meer beschouwd als iets wat iemand ‘heeft’, als een kwaliteit die iemand verwerft door socialisering. Gender wordt eerder gezien als iets wat iemand ‘doet’, als iets dat gecreëerd en in stand gehouden wordt door acties van het individu. Gender is, in de woorden van Butler, “performatief”.⁹⁶ Mills en Mullany passen deze notie van performativiteit toe op taal: “from the specific perspective of language, gender is co-constructed *within* interactions”.⁹⁷ Door interactie komen individuen te weten hoe mannelijk of vrouwelijk ze kunnen zijn binnen een bepaalde context, welke gender-expressie de omgeving gepast acht voor een bepaalde context.⁹⁸ Gender is dus relationeel. Het ‘regelt’ niet alleen individuele identiteiten, maar ook sociale relaties: het is een belangrijk onderdeel van het maatschappelijke systeem.⁹⁹ De constructie van gender is niet

⁹³ Scott, J. W. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review* 91.5, 1053-1075. p.1067.

⁹⁴ Key, M. R. (1975). *Male / Female Language. With A Comprehensive Bibliography*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press. p.17.

⁹⁵ Scott, *art. cit.*, p.1067-1068.

⁹⁶ Butler, J. (1999) [1990]. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge. p.179.

⁹⁷ Mills en Mullany, *op.cit.*, p.41.

⁹⁸ Mills en Mullany, *ibid.*, p.43.

⁹⁹ Eckert, P., McConnell-Ginet, S. (2003). *Language and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press. p.305.

in elke context en in elke cultuur hetzelfde: onze moderne ideeën over mannelijkheid zijn bijvoorbeeld niet hetzelfde als de middeleeuwse ideeën over mannelijkheid. De troubadours en trobairitz werken door het schrijven van hun lyriek mee aan de constructie van een specifieke vorm (of specifieke vormen) van middeleeuwse mannelijkheid en vrouwelijkheid.¹⁰⁰

Gevaar van essentialisme?

Zoals ik eerder heb vermeld (cf. paragraaf 1.1) loopt onderzoek naar verschillen tussen mannen en vrouwen het risico om essentialistisch te worden. D. Fuss definieert essentialisme als volgt: “a belief in the real, true essence of things, the invariable and fixed properties which define the “whatness” of a given entity”.¹⁰¹ In een essentialistische visie worden “de vrouw” en “de man” dus gezien als universele categorieën met bepaalde vaststaande kenmerken: de vrouw is bijvoorbeeld *van nature* emotioneel, zorgzaam en tactvol; de man is *van nature* rationeel, hard en direct. Deze essentialistische visie staat tegenover het sociaal constructionisme, dat ervan uitgaat dat categorieën als “man” en “vrouw” het gevolg zijn van discursieve praktijken.¹⁰² In deze visie leren biologische mannen en vrouwen via sociale interactie welk gedrag er voor hen wordt gezien als gepast “mannelijk” en “vrouwelijk”. Onderzoekers die verschillen tussen mannen en vrouwen willen verklaren, gebruiken hiervoor vaak essentialistische stereotypen (zoals het hierboven genoemde ‘vrouwen zijn zorgzaam’).¹⁰³ Dit soort onderzoek houdt geen rekening met de historische context: eigenschappen die als ‘mannelijk’ en ‘vrouwelijk’ gezien worden veranderen door de eeuwen heen. Een ander probleem met het onderzoek naar verschillen tussen mannen en vrouwen is dat het benadrukken van verschil een binaire tegenstelling van mannelijke en vrouwelijke auteurs in stand kan houden, terwijl er vaak aanzienlijke overlap is tussen beiden. Onderzoekers moeten dus in hun onderzoek naar verschillen tussen mannen en vrouwen rekening houden met de specificiteit van de historische context en met mogelijke gebieden van overlap tussen mannelijke en vrouwelijke auteurs. In deze masterproef zal ik dit ook proberen te doen.

¹⁰⁰ We moeten ons wel afvragen in hoeverre deze ‘literaire’ mannelijkheid en vrouwelijkheid overeenkomen met constructies van mannelijkheid en vrouwelijkheid in het dagelijkse middeleeuwse leven.

¹⁰¹ Fuss, D. (1989). *Essentially Speaking. Feminism, Nature & Difference*. London: Routledge. p.xi.

¹⁰² Fuss, *ibid.*, p.2. Fuss stelt dat de tegenstelling tussen essentialisme en sociaal constructionisme niet absoluut is (p.xii-p.1), maar deze redenering is te breed voor het beperkte kader van deze masterproef.

¹⁰³ Coates, J. en Cameron, D. (eds) (1989). *Women in Their Speech Communities. New Perspectives on Language and Sex*. London: Longman. p.8.

H2. Formele vergelijking

Grammaticale markeringen in de tekst geven de mannelijkheid of vrouwelijkheid van de spreker en van de geadresseerde aan. In “Ara vei qu’ieu sui trahida”, ‘Now I see I’ve been betrayed’ (Comtesse de Dia, Bogin, p.88) laat de vrouwelijke grammaticale markering ‘a’ van *trahida* bijvoorbeeld zien dat de in de steek gelaten spreker een vrouw is. Andere voorbeelden van dergelijke grammaticale markeringen zijn *vestida*, *abellida* (Comtesse de Dia, Bogin, p.88) *estraingna*, *esbaïda*, *partida* (Azalais de Porcairages, Bogin, p.94) en *ganchida*, *sazida*, *garida* (Castelloza, Bogin, p.126 en 128). Grammaticale markeringen van vrouwelijkheid betekenen niet meteen dat ook de auteur vrouwelijk is: als een mannelijke auteur woorden in de mond van een vrouw legt zal hij ook gebruik maken van vrouwelijke markeringen. P. Bec stelt dan ook vast dat we een onderscheid moeten maken tussen *féminité génétique* (teksten met een vrouw als auteur) en *féminité textuelle* (teksten met een vrouw als “lyrisch ik”).¹⁰⁴ De auteur van een tekst met *féminité textuelle* kan dus een biologische man zijn (*masculinité génétique*). Het gevaar van deze redenering is dat we alle teksten waarin een vrouwelijke stem naar voren komt kunnen toeschrijven aan mannelijke auteurs, waardoor we geen vrouwelijke middeleeuwse auteurs meer overhouden.¹⁰⁵ Toch mogen we volgens M.T. Bruckner het bestaan van vrouwelijke troubairitz aannemen: als zij niet bestaan hadden zouden hun namen en *vidas* waarschijnlijk ook niet zijn overgeleverd in verschillende manuscripten.¹⁰⁶ Het is mogelijk dat deze *féminité génétique* wordt weerspiegeld door een *féminité textuelle*. In dit hoofdstuk bespreek ik daarom formele kenmerken die kunnen worden gezien als mannelijk of vrouwelijk. In het volgende hoofdstuk kijk ik naar inhoudelijke overeenkomsten en verschillen tussen de troubadours en de troubairitz. In de praktijk is dit onderscheid moeilijk te maken: vorm en inhoud hangen altijd samen.

Ik kijk in dit hoofdstuk eerst naar de kenmerken die ik aanduid als ‘stilistisch’: het gebruik van negatieven, verkleinwoorden, rijmschema’s, werkwoorden en woordenschat. Vervolgens bespreek ik de aanwezige *personae* in de tekst. Ik kijk hier of het lyrisch ik zich presenteert als zelfstandig handelend subject, of juist als het object van het handelen van iemand anders. Ook onderzoek ik of er andere personen in de tekst voorkomen dan de dame en haar *amic* en bekijk ik hoe het discours georganiseerd wordt. Als ik een troubadour of troubairitz citeer, geef ik als volgt aan in welke editie ik het citaat gevonden heb: (troubadour, auteur van de editie, pagina waarop het citaat te vinden is).¹⁰⁷

¹⁰⁴ Bec, *art.cit.*, p.235-236.

¹⁰⁵ Doss-Quinby, E., Grimbert, J. T., Pfeffer, W., & Aubrey, E. (reds.). (2001). *Songs of the women troubères*. New Haven: Yale University Press. p.14. J. Huchet schrijft op deze manier inderdaad alle teksten met vrouwelijke stemmen toe aan mannelijke auteurs (Huchet, *art.cit.*, p.76.).

¹⁰⁶ Bruckner, *art. cit.* (1992), p.872.

¹⁰⁷ Als ik *A la fontana del vergier* van Marcabru citeer, geef ik dit dus als volgt aan: (Marcabru, Rosenberg, p.44). Als ik *Bels dous amics* van Tibors citeer, geef ik dat zo aan: (Tibors, Bogin, p.80).

2.1. Stilistische kenmerken

Negatieven

Volgens M. Shapiro is het gebruik van negatieven een formele eigenschap die de werken van de trobairitz kenmerkt.¹⁰⁸ In plaats van bevestigende zinnen gebruiken de trobairitz bijvoorbeeld vaak de dubbele negatief. De overgeleverde strofe van Tibors is hier een goed voorbeeld van:

que *anc non* fo qu'ieu estes ses desir (...)
ni anc no fu qu'ieu agues talan,
bels dous amics, qu'ieu soven no.us vezes ;
ni anc no fo sazons que m'en pentis,
ni anc no fo, se vos n'anes iratz¹⁰⁹ (Tibors, Bogin, p.80) (mijn cursivering)

Ook andere trobairitz maken echter vaak gebruik van negatieven en dubbele negatieven. Ik citeer hier alleen het voorbeeld van Clara d'Anduza:

e *non* es hom, tan mos enemics sia,
si.l. n'aug dir ben, que *non* lo tenh' en car,
e, si 'n ditz mal, mais *no.m* pot dir *ni* far
neguna re que a plazer me sia¹¹⁰ (Clara d'Anduza, Bogin, p.130) (mijn cursivering)

Het gebruik van (dubbele) negatieven lijkt me echter geen vrouwelijk prerogatief. Ook mannelijke troubadours gebruiken deze constructies:

Fatz semblan que *no.us* vuoilla;
C'anc no.ns gauzim (...)
Ges *no.m* duoill d'amour don badaill
Ni non sec mesura ni taill¹¹¹ (Arnaut Daniel, Rosenberg, p.90-91) (mijn cursivering)

J.M. Ferrante bevestigt dat ook de troubadours vaak stanza's invoegen met veel negatieven. Toch blijkt echter uit het onderzoek van deze auteur dat negatieven vaker worden gebruikt door de

¹⁰⁸ Shapiro, *art. cit.*, p.565.

¹⁰⁹ "that I've never been without desire | since it pleased you that I have you as my courtly lover; | nor did a time ever arrive, sweet handsome friend, | when I didn't want to see you often; | nor did I ever feel regret, | nor did it ever come to pass, if you went off angry..."

¹¹⁰ "And there is not a man I won't hold dear | for praising you, even an enemy, | but whoever speaks a word against you | can do nothing to regain my favor."

¹¹¹ "I pretend not to want you | For never did we rejoice | (...) Never do I grieve for love, for which I sigh, | Nor fail to follow moderation or proportion"

trobairitz dan door de troubadours.¹¹² Bovendien, stelt Ferrante, hebben de troubadours een groter aantal stanzas waarin helemaal geen negatieven voorkomen.¹¹³ Het relatief groot gebruik van negatieven kan dus worden gezien als een vrouwelijk kenmerk. Siskin en Storme proberen een verklaring te geven voor het groot aantal negatieven in de teksten van de trobairitz Castelloza. De auteurs zien dit als een teken van haar vrouwelijke machteloosheid en gebrek aan controle.¹¹⁴ Deze machteloosheid in de tekst zou de machteloosheid en frustratie van de vrouw in de middeleeuwse maatschappij weerspiegelen. Ik vind deze verklaring persoonlijk te simplistisch en psychologiserend. De vrouwen in de teksten van de trobairitz zijn inderdaad vaak machteloos tegenover hun hooghartige *amic*, maar de mannen in de teksten van de troubadours zijn net zo vaak machteloos tegenover hun hooghartige dame. Bovendien is het idee dat vrouwen onderdrukt waren in ‘de’ middeleeuwse maatschappij – waarbij dit tijdperk wordt beschouwd als homogeen – een modern vooroordeel. We moeten dit tijdperk bekijken vanuit een intersectioneel perspectief: de trobairitz waren allemaal *adellijke* vrouwen en hadden dus relatief veel macht (misschien zelfs meer macht dan niet-adellijke mannen). Een betere verklaring voor het grotere gebruik van negatieven door de trobairitz schuilt volgens mij in de verschillende houding die de mannen en vrouwen innemen tegenover de machteloosheid die ze voelen. Voor de mannen in de teksten van de troubadours is deze machteloosheid vaak tijdelijk: hoewel de *domna* nu niet toegeeft, stellen de troubadours vaak dat ze dat later wel zal doen of dat hij een betere *domna* zal vinden.¹¹⁵ Voor veel vrouwen in de teksten van de trobairitz is de machteloosheid echter vaak permanenter: de minnaar heeft haar vaak in de steek gelaten en er is weinig hoop dat hij terugkeert.¹¹⁶ Het is volgens mij daarom mogelijk dat het grotere gebruik van negatieven door de trobairitz voortkomt uit de *meer permanente* situatie van machteloosheid waarin de vrouwen zich in hun teksten bevinden.

Verkleinwoorden

Het gebruik van verkleinwoorden is volgens P. Zumthor een typisch vrouwelijk kenmerk in middeleeuwse poëzie.¹¹⁷ Geen enkele andere onderzoeker bevestigt deze stelling, die Zumthor ook niet staft met cijfers. Ik heb zelf in het corpus van de trobairitz slechts vier verkleinwoorden gevonden: “aucellet”, ‘vogeltjes’ (Azalais de Porcairages, Bogin, p.94), “donzell”, jong meisje

¹¹² Ferrante, J. M. (1989). Notes toward the Study of a Female Rhetoric in the Trobairitz. In W. D. Paden (red.), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 63-72). s.l.: University of Pennsylvania Press. p.65.

¹¹³ Ferrante, *art. cit.* (1989), p.65-66.

¹¹⁴ Siskin, H. J., Storme, J. A. (1989). Suffering Love: The Reversed Order in the Poetry of Na Castelloza. In W. D. Paden (red.), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 113-127). s.l.: University of Pennsylvania Press. p.113.

¹¹⁵ Bij Peire Vidal lezen we bijvoorbeeld: “Cent domnas sai que cascuna.m volria | Tener ab se, si aver me podia” (Peire Vidal, Rosenberg, p.113): ‘A hundred ladies I know who each would want | To keep me with her, if she could have me’. Er is hier dus geen spake meer van machteloosheid.

¹¹⁶ Een voorbeeld hiervan is te vinden bij de Comtessa de Dia, die stelt dat ze “trahida” (in de steek gelaten) is door “un cavallier qu’ai agut” (een ridder die ooit de mijne was) (Comtesse de Dia, Bogin, p.89).

¹¹⁷ Zumthor, P. (1972). *Essai de poétique médiéval*. Paris: Seuil. p.251-252.

(Alamanda, Bogin, p.104); “aicella”, meisje (Castelloza, Bogin, p.124); en “pulcela”, maagd (Alais, Iselda en Carezza, Bogin, p.144). Ook bij de troubadours zijn er niet veel verkleinwoorden te vinden. Een voorbeeld is “auzeillet”, vogeltje (Raimon de Miraval, Rosenberg, p.122). Ik kan de aanname van Zumthor dat het gebruik van verkleinwoorden typisch vrouwelijk is dus niet bevestigen.

M.R. Key stelt vast dat vrouwen in het hedendaagse Engels meer “intensifiers” gebruiken (woorden als ‘so’, ‘such’, ‘quite’, ‘vastly’).¹¹⁸ Deze opmerking heeft mij geïnspireerd om te kijken of dit ook het geval is in de middeleeuwse troubadourlyriek, maar ik heb hiervoor geen bewijzen kunnen vinden.

Rijmschema's

Volgens P. Dronke worden de teksten van de trobairitz gekenmerkt door “simplicity and directness”.¹¹⁹ Het lijkt een beetje vreemd om te zeggen dat “eenvoud” een vrouwelijk kenmerk is, maar de uitspraak van Dronke wordt bevestigd in de artikelen van J.M. Ferrante en A.L. Klinck. Deze auteurs stellen dat de rijmschema's van de trobairitz minder ingewikkeld zijn dan die van de troubadours.¹²⁰ Mijn lezing van het troubadourcorpus bevestigt deze stelling deels. Waar de trobairitz meestal twee (soms vier) rijmklanken combineren, maken de troubadours gebruik van meer verschillende rijmschema's. We kunnen bijvoorbeeld de rijmschema's van onderstaande twee strofes vergelijken:

Fai a totz parer
C'Amors i aia poder,
Qe lai on es valors gaia
Deuria merces caber -
Vec vos tot so qe.m n'apaia
E.m tol, qe no.m desesper.¹²¹ (Gaucelm Faidit, Rosenberg, p.133)

En :

Car lo mirailz e no veser descorda
tan mon acord c'ab pauc no.l. desacorda,
mas can record so qu'l meus noms recorda,
en bon acord totz mons pensars s'acorda.¹²² (Lombarda, Bogin, p.116)

¹¹⁸ Key, *op. cit.*, p.75.

¹¹⁹ Dronke, P. (1996). *The Medieval Lyric*. Cambridge: Boydell & Brewer. p.87.

¹²⁰ Ferrante, *art. cit.* (1989), p.66. en Klinck, A. L. (2003). Poetic Markers of Gender in Medieval "Woman's Song": Was Anonymous a Woman? *Neophilologus* 87.3, 339-359. p.13 en p.350.

¹²¹ “Make it clear to all | That Love may have power over her, | For there where is charming merit | Should reside mercy - | See then all that nourishes | And enraptures me, to keep me from despairing”.

¹²² “For the mirror with no image so disrupts | My rhyme that it almost interrupts is; | but then when I remember what my name records, | all my thoughts unite in one accord”.

In dit geval staat het simpele rijmschema van Lombarda (alle zinnen eindigen in ‘corda’) in contrast met het gecompliceerdere rijmschema van Gaucelm Faidit. Het feit dat het rijmschema van de trobairitz simpeler is, wil echter nog niet zeggen dat het hele gedicht eenvoudig is. Lombarda maakt hier bijvoorbeeld gebruik van interne rijm (“tan mon acord”, “mas can record” en “en bon acord”). Bovendien valt het ‘eenvoudige’, eenduidige rijmschema ook samen met de inhoud van het vers: Lombarda noemt een spiegel (*lo mirailz*) en spreekt over samenkomen ‘in een akkoord’ (*s’accorda*). De trobairitz gebruiken niet alleen vaak interne rijm, ze spelen ook vaak met consonantie of assonantie:

Mout **aurai** mes mal usatge
 a las **autras** amairitz¹²³ (Castelloza, Bogin, p.128) (mijn cursivering)

M.T. Bruckner geeft bovendien aan dat ook een eenvoudig rijmschema een dieperliggende betekenis kan hebben. De auteur geeft het voorbeeld van de Comtesse de Dia:

que mos amics es lo plus *gais*,
 per qu’ieu sui coindet’ e *guaia* ;
 e pois ieu li sui *veraia*,
 bei.s taing qu’el me sia *verais*¹²⁴(Comtesse de Dia, Bogin, p.82) (mijn cursivering)

De Comtesse de Dia wisselt hier af tussen mannelijke en vrouwelijke rijmwoorden met dezelfde betekenis. Omdat haar *amics* vrolijk is zal zij dat ook zijn, omdat zij trouw is zal hij dat ook zijn. M.T. Bruckner analyseert dit als volgt: “we can discern the major theme of the *canço*: the relationship between the lovers is based here not on hierarchy, but rather on correspondence, mutuality, and equality”.¹²⁵ Volgens S. Kay kan rijm echter duiden op gebrek aan wederkerigheid¹²⁶: waar de vrouw wel trouw is, zal de minnaar dat misschien niet zijn. Een “eenvoudig rijmschema” kan dan wel één van de kenmerken van een vrouwelijke manier van schrijven zijn, maar een eenvoudige vorm staat dus niet noodzakelijkerwijs gelijk aan een eenvoudige boodschap. Bovendien ben ik het niet helemaal met J.M. Ferrante en A.L. Klinck eens dat de rijmschema’s van de trobairitz altijd eenvoudiger zijn dan die van de troubadours. Ook de troubadours gebruiken volgens mij namelijk vaak relatief eenvoudige rijmschema’s. Dit is bijvoorbeeld te zien in de onderstaande teksten van Jauffré Rudel en Bertran de Born:

¹²³ “I would have compared poorly | with the other women in your life”.

¹²⁴ “for my friend’s the very gayest, | which makes me gay and playful; | and since I’m true, | he should be faithful”.

¹²⁵ Bruckner, *art. cit.* (1992), p.878.

¹²⁶ Kay, S. (1989). Derivation, Derived Rhyme, and the Trobairitz. In W. D. Paden (red.), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 157-182). s.l.: University of Pennsylvania Press. p.160-161.

Iratz e gauzens m'en partrai
Qan veirai cest'amor de loing,
Mas non sai coras la.m veirai,
Car trop son nostras terras loing¹²⁷ (Jaufré Rudel, Rosenberg, p.56)

Amors vol drut cavalgador,
Bon d'armas e larc de servir,
Gen parlan e grand donador
E tal qi sapcha far e dir¹²⁸ (Bertran de Born, Rosenberg, p.105)

Deze twee rijmschema's zijn niet ingewikkelder dan de rijmschema's van de trobairitz.

Werkwoorden

De trobairitz en troubadours gebruiken dezelfde werkwoordstijden. Beiden maken het vaakst gebruik van de tegenwoordige tijd, minder van de aanvoegende wijs (conjunctivus) en voorwaardelijke wijs (conditionalis), nog minder van de verleden tijd, en het minst van de toekomstige tijd.¹²⁹ Op dit vlak wijkt het gebruik van werkwoorden door de trobairitz dus niet af van het gebruik door de troubadours. De verhouding waarmee de troubadours en trobairitz deze werkwoordstijden aanwenden in hun teksten verschilt echter. De trobairitz schrijven vaker in de aanvoegende en voorwaardelijke wijs dan de troubadours. Bovendien gebruiken de trobairitz vaker de verleden tijd dan hun mannelijke collega's.¹³⁰ In de tekst van Tibors (Tibors, Bogin, p.80) vinden we bijvoorbeeld slechts één werkwoord in de tegenwoordige tijd. De overige werkwoorden staan in de verleden tijd (vijf), aanvoegende wijs (zes) en voorwaardelijke wijs (een).

Vocabulaire

Dronke stelt dat een vrouwelijk taalgebruik, net als een vrouwelijk rijmschema, zeer eenvoudig is. Door het gebruiken van simpele taal krijgt de liefde van de vrouw volgens hem een grotere 'zuiverheid en absoluutheid' dan de liefde die wordt uitgedrukt door mannen.¹³¹ De simpele taal maakt het lied van de vrouw in Dronke's woorden "if anything more moving, as if she were exerting all the powers of expression known to her".¹³² Het beeld dat uit deze uitspraken van Dronke naar voren komt is dat van een wat onbeholpen vrouw, die met de aan haar overgeleverde mannentaal

¹²⁷ "Sad and rejoicing I shall depart | When I shall see this love from afar, | But I do not know when I shall see her | For our lands are too far".

¹²⁸ "Love wants a chivalric lover, | Good at arms and generous with service, | Noble of speech and a liberal giver | And one who knows what to do and say".

¹²⁹ Voor de precieze cijfers, cf. Ferrante, *art. cit.* (1989), p.66.

¹³⁰ Ferrante, J. M. (1997). *To the Glory of her Sex: Women's Roles in the Composition of Medieval Texts*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. p.191.

¹³¹ Dronke, *op. cit.* (1996), p.108.

¹³² Dronke, *ibid.* (1996), p.108.

het beste probeert te doen wat met haar gelimiteerde kennis mogelijk is. Uit mijn vergelijking blijkt echter dat de woordenschat van de trobairitz niet simpeler is dan die van de troubadours.

Zowel troubadours als trobairitz gebruiken een feodale woordenschat. Dit is normaal in het kader van de troubadourlyriek: de afhankelijkheid van de minnaar aan de *domna* wordt vaak vergeleken met de afhankelijkheid van de *vassal* aan zijn leenheer.¹³³ Dit is bijvoorbeeld te zien aan de manier waarop de dame wordt aangesproken: vaak wordt hiervoor het woord *midons* gebruikt. *Mi* is de afgekorte vorm van *mia*, 'mijn', terwijl *dons* de afgekorte woordvorm is van het mannelijke *dominus* 'meester, heer'.¹³⁴ De dame wordt aangesproken met een mannelijke vorm, waardoor de relatie tussen dame en minnaar parallel wordt gesteld aan de relatie tussen feodaal leenheer en vassal.¹³⁵ Bij het naslaan van mijn corpus bleken zowel troubadours als trobairitz het woord *midons* te gebruiken (bijvoorbeeld: Bernard de Ventadour, Rosenberg, p.69; Guiraut Riquier, Rosenberg, p.176; Peirol, Rosenberg, p.138; Domna H., Bogin, p.142). Bij de trobairitz komt zelfs één keer het woord *sidons* voor, wanneer een vrouw verwijst naar de dame van een man: "car non servi sidons premieramen?"¹³⁶ (Guillelma de Rosers, Bogin, p.136). Als een vrouw een andere vrouw aanspreekt, doet ze dit echter niet met 'midons', maar met 'domna' (Almucs de Castelnau en Iseut de Capio, Bogin, p.92; Castelloza, Bogin, p.124; Bieiris de Romans, Bogin, p.132). Mannen gebruiken ook niet altijd *midons*: Elias Carel spreekt Isabella aan met "domn'Isabella" (Isabella, Bogin, p.110), Bernard de Ventadour spreekt zijn dame aan met "Bona domna" (Bernard de Ventadour, Rosenberg, p.65, p.67). Kortom: zowel troubadours als trobairitz gebruiken het feodale *midons* in afwisseling met het minder feodaal geconnoteerde *domna*.

Naast het gebruik van het woord *midons* komen er ook nog andere feodale woorden terug in het corpus van de troubadours en trobairitz. P. Bec noemt deze woorden "valeurs socio-poétiques"¹³⁷, omdat het sleutelwoorden zijn in het sociale (feodale) systeem van de middeleeuwen. Bec geeft voorbeelden van feodale woorden.¹³⁸ Ik heb onderzocht of zowel de troubadours als de trobairitz deze woorden gebruiken, en dit blijkt het geval. Zowel de mannelijke als de vrouwelijke auteurs lijken deze woorden in dezelfde mate te gebruiken. Ik geef drie voorbeelden: "valor(s)" (Garsenda, Bogin, p.108; Guiraut Riquier, Rosenberg, p.176), "vassalatge" (Castelloza, Bogin, p.124; Peire Cardenal,

¹³³ Siskin en Storme, *art. cit.*, p.115. en Nicholson, F. (2004). Seeing Women Troubadours without the "-itz" and "-isms". In E. Campbell en R. Mills (Reds.), *Troubled Vision: Gender, Sexuality, and Sight in Medieval Text and Image* (pp. 63-76). New York: Palgrave Macmillan. p.69.

¹³⁴ Bogin, *op. cit.*, p.51.

¹³⁵ Een mogelijke verklaring voor het gebruik van het woord *midons* is dat het iets zegt over de functie die de vrouw bekleedde: het laat haar hoge positie zien als echtgenote van een adellijke heer (*dominus*).

¹³⁶ "why didn't he first serve his lady?"

¹³⁷ Bec, *art. cit.*, p.242.

¹³⁸ Bec, *ibid.*, p.242.

Rosenberg, p.166) en “connoissen(s)” (Comtesse de Dia, Bogin, p.84; Guiraut de Bornelh, Rosenberg, p.83).¹³⁹ Deze feodale woorden worden bij zowel de troubadours als de trobairitz gecombineerd met woorden die een economische connotatie hebben. Deze economische woorden laten net als de feodale woorden zien dat de liefde een soort contract is. M. Shapiro somt deze economische woorden op.¹⁴⁰ Ik geef slechts één voorbeeld van een troubadour die gebruik maakt van economische termen:

C’ab bel semblan m’a tengut en fadia
 Mais de detz ans a lei de mal deutor
 C’ades promet mas re no pagaria¹⁴¹ (Folquet de Marseille, Rosenberg, p.147)

Ook bij de trobairitz komen deze economische woorden terug: “del ric pretz que.us mante”¹⁴² (Castelloza, Bogin, p.122).

Naast deze feodale en economische woorden maken de troubadours en trobairitz ook gebruik van een religieuze woordenschat. Volgens S.G. Nichols is het linken van religie en liefde (of seksualiteit) een typisch vrouwelijk kenmerk.¹⁴³ Uit mijn onderzoek blijkt echter dat de trobairitz religie en liefde niet opvallend vaker aan elkaar linken dan de troubadours doen. Jauffré Rudel stelt dat het God zelf is die hem de liefde geeft: “Dieus qe fetz tot qant ve ni vai | E fermet cest’amor de loing”¹⁴⁴ (Jauffré Rudel, Rosenberg, p.57). Peire Vidal noemt het feit dat zijn dame hem laat sterven door hem te negeren een “peccat criminal”, een ‘doodzonde’ (Peire Vidal, Rosenberg, p.111). Deze woordenschat komt ook terug bij de trobairitz, zoals bij Castelloza: “e si.m laissatz morir, | faretz peccat”¹⁴⁵ (Castelloza, Bogin, p.120). Sommige strofes van de trobairitz staan vol met religieuze woorden:

Dompna n’Almucs, si.us plages
 be.us volgra *pregar* d’aitan
 que l’ira e.l. *mal talan*
 vos fezes tenir *merzes*
 de lui que sospir e plaing,

¹³⁹ De andere woorden die Bec noemt, *prelz, pro, gen, largueza, merce, cortesia, cortes, paratge, ricor, proeza, mesura* en *sen* komen ook bij zowel troubadours als trobairitz voor. Ik zal alle plaatsen waar deze woorden voorkomen echter uit beknoptheid niet opsommen.

¹⁴⁰ Shapiro, *art. cit.*, p.569.

¹⁴¹ “For with a fine glance he [Love] kept me waiting | More than ten years, like a bad debtor | Who always promises but would pay nothing”.

¹⁴² “even when I ponder your great worth”.

¹⁴³ Nichols, S. G. (1988). *Medieval Women Writers: Aisthesis and the Powers of Marginality. Yale French Studies* 75, 77-94. p.86.

¹⁴⁴ “God who made all that comes and goes | And established this love from afar”.

¹⁴⁵ “and if you let me die, | you’ll be a guilty man”.

e muor languent e.s. *complaing*
 e quier *perdon humilmen*
 be.us fatz per lui *sagramen*
 si tot li voletz fenir, (Almucs de Castelnau en Iseut de Capio, Bogin, p.92)
 qu'el si *gart* meilz de *faillir*.¹⁴⁶ (mijn cursivering)

Deze gecursiveerde religieuze woorden worden vermengd met woorden uit het kader van de hoofse liefde: *dompna, sospir, plaing, languent, complaing*... Deze vermenging van religie en liefde lijkt mij echter geen typisch vrouwelijk kenmerk: ook bij de mannelijke troubadours komen dergelijke strofes regelmatig voor. Ik geef het voorbeeld van Bernart de Ventadorn:

Si tot fatz de joi parvensa,
 Mout ai dins lo cor irat.
 Qui vid anc mais *penedensa*
 Faire denan lo *pechat* ?
 On plus la *prec*, plus m'es dura (...)
 Pero ben es qu'ela.m *vensa*
 A *tota sa volontat*
 Que s'el`a *tort* o *bistensa*,
 Ades n'aura *pietat*.¹⁴⁷ (Bernard de Ventadour, Rosenberg, p.63) (mijn cursivering)

Ook hier worden de gecursiveerde religieuze woorden aangevuld met woorden die de hoofse liefde aanduiden, zoals *joi, cor* en *prec*. Op het gebied van woordenschat is er dus geen duidelijk verschil tussen de troubadours en de trobairitz: beiden maken even veel gebruik van feodale, economische en religieuze woordenschat. Mijn analyse bevestigt hier dus de conclusies van P. Bec en M. Shapiro dat zowel de troubadours als de trobairitz gebruik maken van een feodale en economische woordenschat. Daarnaast nuanceert mijn analyse de stelling van S.G. Nichols: in tegenstelling tot wat deze auteur beweert lijkt het linken van religie en liefde geen typisch vrouwelijk kenmerk.

¹⁴⁶ "Lady Almucs, with your permission | let me request that in place | of anger and bad grace | you show a kinder disposition | toward him who slowly dying lies | lamenting amidst moans and sighs | and humbly begs reprieve; | but if you want him dead let him receive | the sacraments, to guarantee | that he'll refrain from doing further injury".

¹⁴⁷ "Although I make a show of joy, | In my heart I have great vexation. | Whoever saw such penance | Done before the sin? | The more I beg her, the harder she is to me, | (...) However, it is good that she bends me | To her will, | For if she is wrong or delays, | Soon she will have pity".

2.2. Aanwezige personae in de tekst

Object of subject?

In de tekst komen mannelijke en vrouwelijke *personae* voor. Zoals ik heb uiteengezet in de bespreking van het kader van de hoofse liefde is de mannelijke *persona* (de minnaar) meestal een actief subject, terwijl de vrouwelijke *persona* (de *domna*) meestal een passief object is. Een “mannelijk” kenmerk zou dus ‘het innemen van de subjectpositie’ zijn, terwijl het “vrouwelijk” is om de objectpositie in te nemen. Uit het onderzoek van S. Marnette, die de troubadours en trobairitz met elkaar vergelijkt op stilistisch vlak, blijkt dit echter niet voor de *cansos*. De trobairitz gebruiken in de *cansos* volgens Marnette bijvoorbeeld meer persoonlijk voornaamwoorden in de eerste persoon.¹⁴⁸ Daarnaast staat 45% van de werkwoorden uit de teksten van de trobairitz in de eerste persoon, terwijl dat bij de troubadours 35% is. Ook in de verleden tijd gebruiken de trobairitz vaker de 1^e persoon dan de troubadours. De morfemen *mais* en *ans* worden bijvoorbeeld in het trobairitz-corpus 7 op de 10 keer gevolgd door een onderwerp in de eerste persoon, terwijl dit bij de troubadours maar 3 op de 10 keer plaatsvindt.¹⁴⁹ Voorbeelden hiervan zijn te vinden in de tekst van Alais, Iselda en Carenza en in een tekst van Miraval: “Mas far enfantz cug qu’es grans penedenza”¹⁵⁰ (Alais, Iselda en Carenza, Bogin, p.144) en “Mas ill es tant franch’e de bel estatge”¹⁵¹ (Gaucelm Faidit, Rosenberg, p.133). Dit gebruik van een onderwerp in de eerste persoon suggereert dat het lyrisch ik in de teksten van de trobairitz bewuster een dominante positie inneemt dan in de teksten van de troubadours.

Een ander kenmerk van het trobairitz-corpus dat er volgens Marnette op wijst dat de trobairitz vaker de subjectpositie innemen dan de troubadours is dat er in het trobairitz-corpus minder vragen staan dan in het troubadour-corpus.¹⁵² Het stellen van een vraag plaatst degene aan wie de vraag gesteld wordt in de positie van subject. Waar de trobairitz dit vermijden door relatief weinig vragen te stellen, plaatsen de troubadours de geadresseerde juist relatief vaak in de subjectpositie door een vraag te stellen.¹⁵³ Uit bovenstaande analyses blijkt dat de trobairitz zich vaker dan de troubadours als subject presenteren. We kunnen daarom niet zeggen dat het innemen van de actieve subjectpositie een “mannelijk” kenmerk is. Ook deze bevinding suggereert dat het lyrisch ik in de teksten van de trobairitz een dominantere plaats inneemt dan in de teksten van de troubadours. Dit zou erop kunnen wijzen dat de trobairitz bewust een positie van autoriteit willen creëren in een periode waarin de meeste auteurs mannelijk zijn.

¹⁴⁸ Voor de exacte cijfers, zie Marnette, *art. cit.*, p.176.

¹⁴⁹ Marnette, *ibid.*, p.176-177.

¹⁵⁰ “But making babies I think is a huge penitence”.

¹⁵¹ “But she is so noble and of high rank”.

¹⁵² Voor de exacte cijfers, zie Marnette, *art. cit.*, p.177-178.

¹⁵³ Marnette, *art. cit.*, p.176-178.

Een vraag die samenhangt met het innemen van een subject- of objectpositie is: hoe incorporeert de auteur stemmen anders dan die van het lyrisch ik in het discours? Een lyrisch ik dat een subjectpositie inneemt, zal waarschijnlijk minder graag andere stemmen toelaten in de tekst. Een lyrisch ik dat zichzelf neerzet als object, zal er daarentegen waarschijnlijk minder moeite mee hebben om andere stemmen aan het woord te laten. Uit het onderzoek van Marnette, dat wordt bevestigd door mijn eigen lezing, blijkt dat de trobairitz over het algemeen andere stemmen minder duidelijk naar voren laten komen dan de troubadours. Mannelijke troubadours incorporeren andere stemmen dan die van het lyrisch ik vaak onveranderd, door het gebruiken van de directe rede.¹⁵⁴ Bij le Monge de Montaudon staat bijvoorbeeld: “‘Monges’, dis Dieus, ‘gran faillimen | Razonatz e gran falsura’”¹⁵⁵ (Monge de Montaudon, Rosenberg, p.140). Ook het discours van vrouwen wordt overgeleverd in de directe rede: “‘Don, fetz ela, qui que.m sia, | Ben conosc sen e folia’”¹⁵⁶ (Marcabru, Rosenberg, p.49). De trobairitz daarentegen ‘overstemmen’ met hun eigen stem andere stemmen dan die van het lyrisch ik: zij gebruiken vaker de indirecte rede. In het hele corpus van de trobairitz komt volgens mij slechts één keer de directe rede voor (Maria de Ventadorn, Bogin, p.100). De indirecte rede wordt veel vaker gebruikt, zoals bij Azalais: “‘car so diz om en Veillai | que ges per ricor non vai’”¹⁵⁷ (Azalais de Porcairages, Bogin, p.94). Het lijkt dus alsof de trobairitz stemmen van een Ander minder vaak direct overbrengen dan de troubadours dit doen. Dit bevestigt mijn lezing dat de trobairitz vaker dan de troubadours een dominante subjectpositie innemen en daarmee een zekere zelfbewuste autoriteit creëren. Toch kunnen we ook hier een nuance aanbrengen: ook mannelijke troubadours ‘manipuleren’ soms de stem van de ander. Ook zij geven namelijk niet alle andere stemmen in de directe rede weer, zoals in dit voorbeeld: “‘Que tals ditz qu’eu sui sai’”¹⁵⁸ (Bernard de Ventadour, Rosenberg, p.66).

Het lijkt dus alsof het lyrisch ik uit de teksten van de trobairitz vaker een subject is dan het lyrisch ik uit de teksten van de troubadours. Deze observatie kan echter worden genuanceerd door te kijken naar het belang dat wordt gehecht aan de gesprekspartner in de *tensos*. Iemand die zichzelf in de subjectpositie zet, zal relatief weinig spreektijd geven aan zijn of haar gesprekspartner. In de *tensos* zien we echter dat de troubadours meer spreektijd geven aan hun eigen lyrisch ik dan aan het lyrisch ik van de vrouwen in hun teksten, terwijl de trobairitz de spreektijd relatief eerlijk verdelen over hun eigen lyrisch ik en dat van hun mannelijke gesprekspartner.¹⁵⁹ Bij de troubadours wordt het meeste

¹⁵⁴ Marnette *art. cit.*, p.180. De overgebrachte (vrouwelijke) stem in de directe rede is natuurlijk nog steeds de ‘uitvinding’ van de troubadour zelf.

¹⁵⁵ “ ‘Monk’, said God, ‘great sin | You set forth and great falsehood’”.

¹⁵⁶ “ ‘Sir’, said she, ‘be what I may, | I know common sense from folly’”.

¹⁵⁷ “For the people of Vélai | say love and money do not mix”.

¹⁵⁸ “That some say I am here”.

¹⁵⁹ Voor de precieze cijfers, cf. Marnette, *art. cit.*, p.183.

gebruik gemaakt van de eerste persoon (zowel op het vlak van persoonlijk voornaamwoorden als op het gebied van vervoegde werkwoorden). De tweede persoon (die duidt op de gesprekspartner) wordt veel minder vaak gebruikt als onderwerp. Bij de trobairitz komt de eerste persoon echter ongeveer even vaak voor als de tweede persoon. Als voorbeeld van deze analyse geef ik citaten uit de twee strofes van de *tenso* tussen Maria de Ventadorn en Gui d’Ussel. Maria spreekt eerst:

Car vos etz laissar de chantar
E car vos i volgra tornar,
Per que *sabetz* d’aitals razos, (Maria de Ventadorn, Rosenberg, p.152)
Voil que.m *digatz* si deu far egalmen...¹⁶⁰ (mijn cursivering)

Hoewel Maria dus als eerste spreekt (waardoor je verwacht dat ze de positie van subject inneemt), stelt ze de gesprekspartner centraal in haar strofe. Als ze naar zichzelf verwijst, is dat één keer als subject (*volgra*) en één keer in de positie van object (*m*). In plaats van de spreker neemt de gesprekspartner dus de subjectpositie in. In het antwoord van Gui d’Ussel is dit niet het geval:

Dompna Na Maria, tenssos
E to cant *cuiava* laissar,
Mas aoras non *puosc* estar
Qu’*ieu* non *chant* als vostres somos ;
E *respon* vos...¹⁶¹ (Gui d’Ussel, Rosenberg, p.153) (mijn cursivering)

Waar Maria dus vooral de tweede persoon (de gesprekspartner) in de subjectpositie stelt, gebruikt Gui werkwoorden en persoonlijk voornaamwoorden in de eerste persoon om zichzelf als subject te poneren. Dit voorbeeld bevestigt dus de analyse dat de trobairitz zichzelf in de *tensos* minder expliciet in de subjectpositie plaatsen dan hun mannelijke collega’s doen. In het voorbeeld dat ik heb gegeven speelt de tekstuele situatie mee in de verdeling van de subjectpositie: Maria de Ventadorn daagt uit, Gui d’Ussel antwoordt. Om deze reden geef ik nog een tweede voorbeeld, waarin een mannelijke troubadour (Guiraut de Bornelh) begint met spreken en een trobairitz (Alamanda) antwoordt. Wanneer Guiraut spreekt, neemt hij over het algemeen een subjectpositie in door het gebruiken van werkwoorden en persoonlijk voornaamwoorden in de eerste persoon:

Et *eu* que *tem* d’est ira que.m confonda -
Vos me lauzatz,

¹⁶⁰ “Because you’ve given up singing, | And since I wish you’d take it up again | Because you know about such things, | I want you to tell me if [a lady] | Should do equally...”.

¹⁶¹ “Lady Maria, tensos | And all manner of song I thought I’d given up, | But now I cannot refuse | To sing when you summon; | My reply is...”.

Si.m *sent* perir, que.m *traia* plus vas l'onda ?

Mal *cre* que.m *chabdelatz*¹⁶² (Guiraut de Bornelh, Rosenberg, p.85)

(mijn cursivering)

Guiraut de Bornelh gebruikt ook werkwoorden in de 2^e persoon meervoud, waarmee hij dus zijn gesprekspartner in de subjectpositie plaatst. Als dit echter het geval is, staat de tweede persoon meervoud vaak in een bijzin, waardoor het als het ware 'overschaduwd' wordt door het subject van de hoofdzin (zoals in *Mal cre que.m chabdelatz*). De mannelijke troubadour neemt dus over het algemeen zelf de subjectpositie in. In het antwoord van Alamanda is dit echter niet het geval. De trobairitz spreekt niet over zichzelf, maar over Guiraut en de onbereikbare vrouw waarvan hij de liefde hoopt te ontvangen:

E *s'ela*.us ditz d'aut poi que sia landa,

Vos la.n *crezatz*,

E plassa vos lo bes e.l. mals que.us manda,

Qu'aissi *seretz amatz*¹⁶³ (Alamanda, Rosenberg, p.85) (mijn cursivering)

Ook dit voorbeeld bevestigt dus dat de trobairitz zichzelf in de *tensos* minder expliciet in de subjectpositie plaatsen dan de troubadours. Ik kan dan ook geen eenduidig antwoord geven op de vraag of de troubadours of de trobairitz zichzelf vaker presenteren als subject. De trobairitz gebruiken in de *cansos* vaker de eerste persoon (de subjectpositie) dan de troubadours en stellen minder vragen, waardoor ze de positie van subject behouden. In de *tensos* zien we echter dat de troubadours hun eigen lyrisch ik vaker in de subjectpositie zetten dan de trobairitz doen. De trobairitz verwijzen in de *tensos* naar hun mannelijke gesprekspartner als subject en plaatsen zichzelf relatief vaak in de positie van object. De trobairitz rapporteren het discours van een Ander niet in de directe rede, terwijl de troubadours dit wel doen. Dit rapporteren in de indirecte rede zou ook een kenmerk kunnen zijn van het innemen van de subjectpositie. Stemmen in de indirecte rede komen echter zowel in de teksten van de troubadours als in de teksten van de trobairitz voor.

Personen aanwezig naast de dame en haar minnaar

Naast de dame en haar minnaar komen vaak nog andere personen voor in de teksten van de troubadours en trobairitz. Soms spreekt het lyrisch ik bijvoorbeeld tegen een boodschapper, het publiek, een leenheer of tegen God. Zo zegt de Comtesse de Dia: "Mas aitan plus vuoil li digas,

¹⁶² "And I who am worried that this anger will destroy me - | You advise me, | If I feel I'm dying, that I should go nearer the water? | I think you lead me badly".

¹⁶³ "If she tells you that a high peak is a plain, | Believe her, | And accept the good and the bad she sends | Thus you will be loved".

messatges, | qu'en trop d'orguill ant gran dan maintas gens"¹⁶⁴ (Comtesse de Dia, Bogin, p.86). Als een troubairitz de eerste persoon meervoud gebruikt, slaat deze "wij" vier op de zeven keer op het koppel dat ze vormt met haar *amic*.¹⁶⁵ Als een troubadour de eerste persoon meervoud gebruikt, verwijst dit persoonlijk voornaamwoord slechts één op de zes keer naar het koppel.¹⁶⁶ Vaker verwijst dit persoonlijk voornaamwoord naar de dichter zelf in het gezelschap van andere mannen, bijvoorbeeld als ridders op het slagveld (Bertran de Born, Rosenberg, p.105). Waar de relatie tussen de dame en haar *amic* in de teksten van de troubairitz dus lineair lijkt (er is alleen een 'ik', 'hij' en 'wij - het koppel'), is deze relatie meer triangulair in de teksten van de troubadours (er is een 'ik', een 'zij' en een 'wij – niet het koppel'). Ook in de *tensos* is dit het geval.¹⁶⁷ Een mogelijke verklaring hiervoor is dat de hoofse gedichten van de mannelijke troubadours meer draaien om (homosociale) relaties tussen mannen dan om de relatie tussen een man en een vrouw. Deze verklaring wordt bevestigd door S. Gaunt: "the troubadour's love lyric is usually not an articulation of love for a woman but a representation of a man, talking about himself or other men to a male audience."¹⁶⁸ Dit komt heel duidelijk naar voren in een gedicht van Peire Vidal:

Pus tornatz sui em Proensa
 E a ma dona sap bo,
 Ben dei far gaia chanso,
 Sivals per reconoissensa:
 Qu'ap servir et ab honrar
 Conquier hom de bon senhor
 Don e benfag et honor,
 Qui bel.l sap tener en car ;
 Per qu'ieu m'en dei esforsar.¹⁶⁹ (Peire Vidal, Rosenberg, p.115)

Op het eerste gezicht lijkt het gedicht voor de *dona* te zijn: zij wordt het eerst genoemd. Pas vanaf de zin *Conquier hom de bon senhor* wordt het de lezer (of toehoorder) duidelijk dat het gedicht eigenlijk om de mannelijke *senhor* blijkt te draaien. Ook in een tekst van Guillaume IX d'Aquitaine is het duidelijk dat de dichter schrijft voor andere mannen, niet voor een vrouw:

¹⁶⁴ "But above all, messenger, make him comprehend | that too much pride has undone many men".

¹⁶⁵ Marnette, *art. cit.*, p.178.

¹⁶⁶ Marnette, *ibid.*, p.178.

¹⁶⁷ Marnette, *ibid.*, p.185.

¹⁶⁸ Gaunt, S. (1990). Poetry of Exclusion: A Feminist Reading of Some Troubadour Lyrics. *The Modern Language Review* 85.2, 310-329. p.311.

¹⁶⁹ "Since I have returned to Provence | And it is pleasing to my lady, | I certainly must compose a joyous song | At least out of gratitude; | For by serving and paying honor | One can win from a good lord | Gift, reward and honor, | If one knows how to cherish him; | That's why I wish to do my best".

Dos cavals ai a ma seilla, ben e gen (...)
 Cavalier, datz mi cosseill d'un pensamen ;
 Anc mais no fui eisarratz de cauzimen :
 E no sai ab cal mi tenha,
 De N'Agnes ho de N'Arzen¹⁷⁰ (Guillaume IX d'Aquitaine, Rosenberg, p.37-38)

Het lyrisch ik vraagt hier advies aan de *Cavalier* over twee 'paarden', waarvan hij er maar één kan houden: dame *Agnes* of dame *Arzen*. De vrouw wordt hier dus gelijkgesteld aan een object, waarmee een man, met de hulp van andere mannen, kan doen wat hij wil. In de *sirventes* wordt het verleiden van een vrouw vaak voorgesteld als een agressieve handeling die een andere man (dus niet de vrouw) schaadt. Bij Marcabru lezen we bijvoorbeeld:

En l'autrui broill
 Chatz cora.m voill
 E.i fatz mos dos canetz glatir
 E.l. tertz s'ahus
 Eis de rahus
 Bautz et aficatz per ferir¹⁷¹ (Marcabru, Gaunt, p.316)

Het schrijven van het lied is bij de mannelijke troubadours dus geen uitwisseling tussen een man en een vrouw, maar een deel van een mannelijke competitie.¹⁷² De vrouw heeft in deze competitie alleen waarde als het bezit van één man, dat geschaad kan worden door een andere man.

Niet alleen het gebruik van de eerste persoon meervoud door de trobairitz wijkt af van het gebruik door de troubadours. Ook het gebruik van de tweede persoon is anders. Uit de telling van J.M. Ferrante blijkt dat de trobairitz vaker gebruik maken van rechtstreekse aanspreking dan de troubadours.¹⁷³ De trobairitz gebruiken dus vaker de tweede persoon (in plaats van de eerste of derde) dan de troubadours doen. Wanneer de trobairitz iemand aanspreken, is dit in de grote meerderheid van de gevallen de geliefde, zoals in dit voorbeeld: "Bels amics avinens e bos | cora.us tenrai en mon poder?"¹⁷⁴ (Comtesse de Dia, Bogin, p.88). De trobairitz spreken dus niet het publiek,

¹⁷⁰ "I have two horses for my saddle, well and good | (...) Knights, give me advice about a dilemma, | Never was I more harassed in a choice: | I simply don't know with which one to stay, | With Lady Agnes or with Lady Arzen".

¹⁷¹ "I hunt in another man's private land whenever I want, and I make my two little dogs bark there, and the third rises up, leaves the fray, bold and eager to strike".

¹⁷² Gaunt, *art.cit.*, p.326.

¹⁷³ Voor de precieze cijfers, cf. Ferrante, *art. cit.* (1989), p.64-65.

¹⁷⁴ "Handsome friend, charming and kind, | when shall I have you in my power?".

de figuur Liefde, God of de zanger aan.¹⁷⁵ In het geval dat de troubadours echter iemand aanspreken, is deze aanspreking niet beperkt tot de geliefde. Zoals hierboven al gezegd schrijven mannen poëzie voor andere mannen: de aanspreking richt zich dus meestal tot hen. Het lyrisch ik richt zich dus bijvoorbeeld tot de *senhor* (heer) of tot zijn *compagnons* (metgezellen): “Pois preyat me, senhor, | Qu’eu chan, eu chantarai”¹⁷⁶ (Bernard de Ventadour, Rosenberg, p.66); “Companho, farai un vers tot covinen”¹⁷⁷ (Guillaume IX d’Aquitaine, Rosenberg, p.37); “Escotatz, mas no say que s’es | Senhor, so que vuelh comensar”¹⁷⁸ (Raimbaut d’Orange, Rosenberg, p.74).

Organisatie van het discours

In de tekst komen dus de stemmen van verschillende *personae* naar voren. Organiseren de troubadours en de trobairitz deze stemmen op een verschillende manier?

De *tenso*s hebben vaak de vorm van een dialoog tussen een man en een vrouw. Het is opvallend dat de man meestal begint met spreken: dit is het geval in twee op de drie teksten.¹⁷⁹ De man spreekt niet alleen meestal het eerste in de teksten van de troubadours: hij doet dit ook in teksten die zijn geschreven door een trobairitz. Een andere overeenkomst tussen de teksten van de troubadours en de trobairitz is dat de vrouwelijke stemmen, als ze als eerste spreken, dit meestal doen om zich te beklagen over het gedrag van de *amic*.¹⁸⁰ Toch zijn er in het corpus van de trobairitz teksten te vinden die zich niet aan dit principe houden. Alais en Iselda vragen bijvoorbeeld advies aan Carezza (Alais, Iselda en Carezza, Bogin, p.144). Een ander voorbeeld is dat van Maria de Ventadorn, die in de al geciteerde *tenso* met Gui d’Ussel advies vraagt over een theoretisch vraagstuk (Maria de Ventadorn, Rosenberg, p.152). Het vragen van advies in het begin van een *tenso* is volgens Ferrante, samen met het verklaren van de liefde, een meer ‘mannelijk’ kenmerk.¹⁸¹ Deze uitspraak van Ferrante kan ik dus nuanceren op basis van het ons overgeleverde trobairitz-corpus: ook de vrouwen in dit corpus verklaren regelmatig hun liefde en vragen om advies. De organisatie van de stem die het eerst spreekt in de *tenso*s is dus niet noemenswaardig anders in de teksten van de troubadours dan in de teksten van de trobairitz.

In de *cansos*, die de vorm hebben van een monoloog, is het niet mogelijk om te kijken wie de dialoog begint. We kunnen wel vaststellen dat de *cansos* op een andere manier worden georganiseerd door de troubadours dan door de trobairitz. Uit het onderzoek van Marnette blijkt dat beiden dezelfde

¹⁷⁵ Ferrante, *op. cit.* (1997), p.191.

¹⁷⁶ “Since you ask me, my lords, | To sing, I shall sing”.

¹⁷⁷ “Companions, I’ll make a suitable *vers*”.

¹⁷⁸ “Listen, but I don’t know what it is, | Lords, that I want to begin”.

¹⁷⁹ Marnette, *art. cit.*, p.186.

¹⁸⁰ Marnette, *ibid.*, p.187.

¹⁸¹ Marnette, *ibid.*, p.187.

hoeveelheid verbindingswoorden gebruiken.¹⁸² De trobairitz gebruiken deze woorden echter op een andere manier dan de troubadours. Waar de troubadours hun zinnen vooral aan elkaar binden met de woorden *mais*, *ans*, *pero* en *donc*, gebruiken de trobairitz deze woorden veel minder vaak.¹⁸³ Het woord *donc* komt in het trobairitz-corpus zelfs helemaal niet voor. Deze verbindingswoorden die vooral gebruikt worden door de troubadours zijn minder neutraal dan het woord *e* (en), dat vaker door de trobairitz gebruikt wordt aan het begin van de zin. Marnette concludeert dan ook dat de troubadours over het algemeen meer 'interventionistisch'¹⁸⁴ zijn in de ordening van hun discours dan de trobairitz, die neutraler zijn in de aaneenrijging van hun zinnen. Er moet hier wel gezegd worden dat de trobairitz ook vaak gebruik maken van verbindingswoorden met een uitleggende waarde, zoals *car*, *puis*, *puisque* et *per que*. Deze woorden zijn ook niet neutraal, maar komen niet vaak aan het begin van de zin voor in het corpus van de trobairitz.¹⁸⁵ Dit is een verschil met het corpus van de troubadours, waar deze woorden wel vaak in het begin van de zin staan.

¹⁸² Marnette, *ibid.*, p.179.

¹⁸³ Voor de exacte cijfers, cf. Marnette, *ibid.*, p.179.

¹⁸⁴ Marnette, *ibid.*, p.179.

¹⁸⁵ Marnette, *ibid.*, p.179.

H3. Inhoudelijke vergelijking

In dit hoofdstuk vergelijk ik de teksten van de troubadours en de trobairitz op inhoudelijk vlak. Ik kijk hierbij eerst naar wat ik met een overkoepelende term ‘eigenschappen’ heb genoemd: de eigenschap van *mesura*, de eigenschappen van de *amic* en de *domna*, de eigenschap van trouw en de eigenschap van lichamelijkeheid. Vervolgens onderzoek ik verschillende soorten activiteit: stilstand en beweging, zingen en stilte, dominantie en ondergeschiktheid. Tot slot kijk ik naar de aanwezigheid van kenmerken van de *amour de loin* in de teksten van de troubadours en trobairitz.

3.1. Eigenschappen

Mesura

Het idee van *mesura* is door de 19^e eeuwse ontwikkelaars van het begrip ‘hoofse liefde’ ontleend aan christelijke denkers zoals Augustinus.¹⁸⁶ Dit woord heeft de betekenis van ‘te volgen norm’: de verplichting om geduld te hebben en discreet te zijn in de hoofse liefdesrelatie.¹⁸⁷ R.V. Sharman definieert de *mesura* als het principe dat kleine verliezen en winsten gelijkwaardig zijn bij het zoeken naar (liefdes-)geluk.¹⁸⁸ De minnaar die zich houdt aan het principe heeft een ‘ondeelbaar verlangen’: hij ziet winst en verlies, verdriet en vreugde, als één. Uit dit ondeelbare verlangen komt het geluk van de minnaar voort. Een slechte minnaar daarentegen “has a fragmented attitude, for he distinguishes between loss and gain and prostitutes himself in many loves”.¹⁸⁹ Het ideaal van *mesura* komt terug bij vele troubadours, waaronder Folquet de Marseille:

Pero no.is cuig, si be.m sui irascuz

Ni fas de leis en chantan ma rancura

Ja.l. diga ren que no semble *mesura*¹⁹⁰ (Folquet de Marseille, Rosenberg, p.148)

Ook het woord *desmesur(a)*, ‘mateloosheid’, komt terug in de poëzie van de troubadours. De mannelijke dichters staan hier afkeurend tegenover (Marcabru, Rosenberg, p.46; Folquet de Marseille, Rosenberg, p.148). De trobairitz gebruiken het woord *mesura* nergens. Toch komt het principe wel terug in sommige van hun teksten. Azalais de Porcarages stelt bijvoorbeeld: “e sai que l’om a perdut | molt plus tost que non gasaigna” ‘I know it’s easier to lose | than gain’ (Azalais de Porcairages, Bogin, p.94).¹⁹¹ Bij Azalais de Porcairages komt er echter geen vreugde uit de combinatie

¹⁸⁶ Wettstein, J. (1974). ‘*Mezura*’, *l’idéal des troubadours: son essence et ses aspects*. Genève : Slatkine. p.22.

¹⁸⁷ Wettstein, *ibid.*, p.28.

¹⁸⁸ Sharman, R. V. (1989). *The Cansos and Sirventes of the Troubadour, Giraut de Bornel: A Critical Edition*. Cambridge: Cambridge University Press. p.30.

¹⁸⁹ Sharman, *ibid.*, p.30.

¹⁹⁰ “However, let him not think, although I am irate, | Or express my rancor in singing, | That ever I may say anything immoderate”.

¹⁹¹ “merit and distinction, | joy, intelligence and perfect beauty, | hospitality and honor and distinction”.

van winst en verlies : “e’n pert solatz en partida”¹⁹² (Azalais de Porcairages, Bogin, p.94). Niet alle trobairitz houden zich aan het principe van *mesura*. Castelloza benadrukt bijvoorbeeld vooral haar verdriet en verlies, terwijl ze weinig aandacht heeft voor vreugde en winst. Ze spreekt vaak over haar “plaing e plor”, ‘klachten en tranen’ (Castelloza, Bogin, p.122) en over het verdriet dat ze heeft doordat haar wrede minnaar niet meer van haar houdt:

et es me greu e salvatge, (...)
m’avetz morta e trahida (...)
qu’ieu non cre que benanssa
puosc’ aver ses vostr’ amanssa¹⁹³ (Castelloza, Bogin, p.126)

De Comtesse de Dia laat de balans naar de andere kant doorslaan. Deze trobairitz benadrukt vooral haar vreugde en winst in plaats van verdriet en verlies:

Ab joi et ab juven m’apais,
e jois e jovens m’apaia,
que mos amics es lo plus gais,
per qu’ieu sui coindet’ e guaia¹⁹⁴ (Comtesse de Dia, Bogin, p.82)

Op basis van deze analyse lijkt *mesura* dus eerder een mannelijk dan een vrouwelijk kenmerk. Waar in de teksten van de troubadours *joie* en *dolor* meestal samengaan, wordt er in de teksten van de trobairitz meestal de nadruk gelegd op de ene of juist de andere schaal van de balans. Dit verschil tussen de troubadours en de trobairitz is volgens mij niet essentialistisch (de vrouw is ‘van nature’ wispelturig en emotioneel, terwijl de man ‘van nature’ meer gebalanceerd en rationeel is). Mijn hypothese is eerder dat het benadrukken van (extreem) verdriet en (extreme) vreugde in de teksten van vele trobairitz, in contrast met de balans tussen de twee in de teksten van de teksten van de meeste troubadours, te maken heeft met de eerder genoemde ‘gefragmenteerde houding’.¹⁹⁵ Waar de houding van de mannelijke minnaar in de teksten van de troubadours ‘eenduidig’ is (hij is steeds ondergeschikt aan de *domna*), is de houding van de dame in de teksten van de troubadours meer gefragmenteerd: ze is tegelijkertijd de hooghartige *domna* en de in de steek gelaten minnares. Als gevolg hiervan ontvangt de mannelijke minnaar in de teksten van de troubadours een gelijke mate

¹⁹² “I’ve lost the joy of solace”.

¹⁹³ “and it’s a hard, cruel thing you’ve done; | (...) you’ve slain me and betrayed me, | (...) I think no good can possibly | be mine unless you say you love me”.

¹⁹⁴ “I thrive on youth and joy, | and youth and joy keep me alive, | for my friend’s the very gayest, | which makes me gay and playful”.

¹⁹⁵ Sharman, *op.cit.*, p.30.

van *joie* en *dolor*, terwijl de dame in de teksten van de trobairitz op een minder gebalanceerde manier heen en weer geslingerd wordt tussen extreme emoties.

S. Schibanoff stelt dat de *planh* (weeklacht) gezien kan worden als mannelijk, terwijl 'vreugde en viering' een vrouwelijk onderwerp is.¹⁹⁶ Misschien is deze stelling in het algemeen waar, maar individuele teksten uit mijn onderzoekscorpus bevestigen deze lezing niet. Zowel trobadours als trobairitz gebruiken immers de weeklacht (Castelloza, Bogin, p.126; Bernart de Ventadour, Rosenberg, p.67) en drukken vreugde uit in hun teksten (Comtesse de Dia, Bogin, p.82; Raimbaut d'Orange, Rosenberg, p.73).

Amic en domna

Is er een verschil tussen de troubadours en de trobairitz op het vlak van de eigenschappen die ze toekennen aan de mannelijke en vrouwelijke personages? In mijn bespreking van het kader van de hoofse liefde heb ik vermeld dat de vrouw en haar minnaar bij elkaar moeten passen op fysiek vlak: ze moeten allebei mooi zijn, en dezelfde leeftijd hebben.¹⁹⁷ Houden de troubadours en trobairitz zich aan deze eis van de *fin'amor*?

Op het vlak van de fysieke eigenschappen van de dame en haar *amic* lijken zowel de troubadours als de trobairitz zich te houden aan het socio-culturele kader. De troubadours omschrijven de vrouw steeds met dezelfde woorden. Ik heb één citaat gekozen waarin veel van deze woorden naar voren komen:

Pros comtessa, per la meillor (...)
Vos ten hom e per la genssor
Dompna del mon, segon q'auch dir.
 Biatriz d'aut lignage
Bona dona en ditz et en fatz,
Fons lai on sortz tota beutatz
 Bella ses maestratge,
Vostre rics pretz est tant poiatz¹⁹⁸ (Bertran de Born, Rosenberg, p.105)

De *domna* wordt dus omschreven als 'pros' (nobil), 'meillhor' (de beste), 'genssor' (de nobelste), 'd'aut lignage' (van hoge afkomst), 'bona' (goed), 'sortz tota beutatz' (de bron van alle schoonheid), 'bella' (mooi) en in het bezit van 'rics pretz' (grote waarde). Ook bij de andere troubadours komen

¹⁹⁶ Schibanoff, *art. cit.*, p.196.

¹⁹⁷ De Rougemont, *op.cit.*, p.41.

¹⁹⁸ "Noble countess, you are held to be the best | (...) And held to be the noblest | Lady in the world, according to what I hear. | Beatrice of high lineage, | Fine lady in words and actions, | Source of all beauty, | Beautiful without rival, | Your noble worth is so elevated".

deze waarden terug in de beschrijving van de *domna*: “Am la plus bel’e la melhor”¹⁹⁹ (Bernard de Ventadour, Rosenberg, p.64), “Bona domna pros e valens”²⁰⁰ (Guiraut de Bornelh, Rosenberg, p.82), “Cors be faihs, delgatz e plas | Frescha chara colorida”²⁰¹ (Bernard de Ventadour, Rosenberg, p.63), “Domna grazida”²⁰² (Raimbaut de Vaqueiras, Rosenberg, p.159) en “Siensa, | Sufrensa | Avetz e coneissensa”²⁰³ (Raimbaut de Vaqueiras, Rosenberg, p.159).

De trobairitz gebruiken voor hun beschrijvingen van vrouwen dezelfde woorden als de troubadours. De zussen Alais en Iselda spreken Carenza bijvoorbeeld aan met de volgende woorden: “Na Carenza al bel cors avinen”²⁰⁴ (Alais, Iselda en Carenza, Bogin, p.144). Carenza antwoordt de zussen als volgt:

N’Alais i na Iselda, ensenhamen,
pretz e beltat, joven, frescas colors,
conosc qu’avetz, cortez’ e valors²⁰⁵ (Alais, Iselda en Carenza, Bogin, p.144)

Ook in de tekst van Bieris de Romans aan Maria komen deze woorden voor: “pretz e fina valors, | e.l. joi e.l. sen e la fina beutatz, | e l’aculhir e.l pretz e las onors”²⁰⁶ (Bieiris de Romans, Bogin, p.132). Zowel in de teksten van de troubadours als in de teksten van de trobairitz hebben vrouwen dus dezelfde, gestandaardiseerde kenmerken uit het kader van de *fin’amor*.

Ook de mannen worden door de troubadours en de trobairitz op dezelfde manier voorgesteld. De troubadours besteden meer tijd aan de beschrijving van de *domna* dan aan de beschrijving van het lyrisch ik, maar als ze dat beschrijven is het als “Bells Cavalhiers”, ‘mooie ridder’ (Raimbaut de Vaqueiras, Rosenberg, p.159), “cantayre cortes”, ‘hoofse zanger’ (Raimbaut d’Orange, Rosenberg, p.74), “rics e manens”, ‘nobel en rijk’ (Giraut de Bornelh, Rosenberg, p.81). Arnaut Daniel stelt: “chant e vaill”, ‘ik zing en ben waardig’ (Arnaut Daniel, Rosenberg, p.91), terwijl Guillaume IX d’Aquitaine zichzelf voorstelt als vol “proeza e de joi”, ‘bekwaamheid en vreugde’ (Guillaume IX d’Aquitaine, Rosenberg, p.41). De trobairitz beschrijven hun *amic* met dezelfde woorden: “cavallier valen”, ‘waardige ridder’ (Comtesse de Dia, Bogin, p.82), “cortez’ e de bel semblan” ‘hoofs en met een mooi uiterlijk’ (Azalais de Porcairages, Bogin, p.96), “bels dous amics”, ‘mooie lieve vriend’ (Tibors, Bogin, p.80), “un pro e gen”, ‘een goede en nobele man’ (Comtesse de Dia, Bogin, p.84).

¹⁹⁹ “I love the fairest and the best”.

²⁰⁰ “Good lady, noble and worthy”.

²⁰¹ “Well made body, slender and smooth | Fresh skin and high color”.

²⁰² “Gracious lady”.

²⁰³ “Knowledge, | Compassion | You have, and discernment”.

²⁰⁴ “Lady Carenza of the lovely, gracious body,”

²⁰⁵ “Lady Alais and Lady Iselda, | you have learning, merit, beauty, youth, fresh | color, courtly manners and distinction”.

²⁰⁶ “merit and distinction, | joy, intelligence and perfect beauty, | hospitality and honor and distinction”.

De *amic* en de *domna* hebben dus zowel in de teksten van de troubadours als in de teksten van de trobairitz altijd dezelfde uiterlijke eigenschappen. Bij de troubadours zijn deze eigenschappen gelinkt aan het motief van *melhurar*, de morele verbetering van het lyrisch ik door de liefde en de schoonheid van de beminde.²⁰⁷ Bij Raimbaut de Vaqueiras lezen we bijvoorbeeld:

Mon poder fatz, e sui cel qu.us merceia
E.us serv e.us blan e vos am mais que re
E.m gart de mal e m'esfortz de tot be
Per vostr'amor²⁰⁸ (Raimbaut de Vaqueiras, Rosenberg, p.161).

De minnaar doet dus uit liefde voor zijn dame zijn best om geen slechte dingen te doen en zich in te zetten voor alles wat goed is. De liefde leidt daardoor tot een morele verbetering van de *amic*. Marcabru bevestigt: "Ja non creirai (...) [que] hom per Amor no meillur; | C'anc un pejurar non auzim, | Qu'ieu vaill lo mais per la meillor"²⁰⁹ (Marcabru, Rosenberg, p.47). Bij mijn lezing van de teksten van de trobairitz ben ik het motief van *melhurar* echter geen enkele keer tegengekomen. Het gebruik van dit motief zou dus eerder een mannelijk kenmerk dan een vrouwelijk kenmerk zijn. Een mogelijke verklaring voor het feit dat de trobairitz het motief van *melhurar* niet gebruiken zou kunnen zijn dat de trobairitz door de mooie woorden van de troubadours heen prikken: waar de troubadours de illusie volhouden dat de geliefde moreel superieur is (waardoor de *amic* zichzelf kan verbeteren) realiseren de trobairitz zich vaak al snel dat de geliefde hen in de steek gelaten heeft of zal laten (cf. infra). De *amic* heeft bij de trobairitz niet altijd een morele superioriteit, waardoor de vrouw zichzelf niet kan verbeteren (*melhurar*). Zowel in de teksten van de troubadours als in de teksten van de trobairitz is de vrouw dus moreel superieur. Hierdoor kan de man zichzelf verbeteren in de teksten van de troubadours, terwijl de vrouw zichzelf niet kan verbeteren in de teksten van de trobairitz. Toch wil dat niet automatisch zeggen dat het motief van *melhurar* niet meer van toepassing is in de teksten van de trobairitz: door de morele superioriteit van de vrouw kan de mannelijke geliefde zichzelf verbeteren in deze teksten. De traditionele rolverdeling van de fin'amor (de vrouw die moreel superieur is en de man die zichzelf daardoor kan verbeteren) is dus hetzelfde in de teksten van de troubadours als in de teksten van de trobairitz.

²⁰⁷ Cropp, G.M. (1975). *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*. Genève : Librairie Droz. p.141.

²⁰⁸ "I do all in my power, and I ask your pity, | And serve and praise you and love you above all else, | And refrain from evil and apply myself to all good | On account of your love".

²⁰⁹ "Never will I believe (...) [that] a man does not improve because of love; | We never heard of one growing worse (because of it), | For I am worth the most because of the best one".

Trouw

Een centraal thema in de troubadourlyriek is de eigenschap 'trouw'. Volgens het kader van de *fin'amor* moet de *amic* de trouw aan zijn leenheer en de trouw aan zijn *domna* combineren. De dame moet trouw zijn aan degene aan wie ze haar trouw beloofd heeft (haar *mari* of haar *amic*).

In de teksten van de troubadours wordt de man afgebeeld volgens de eisen van dit socio-culturele kader. De trouw aan de leenheer komt niet expliciet terug in de teksten²¹⁰, maar de trouw aan de *domna* is een terugkerend thema. Hoe afwijzend de *domna* zich ook opstelt tegenover de man, hij blijft haar getuigen van zijn liefde. Een voorbeeld hiervan is te vinden in een strofe van Peirol:

Ben ai raizon que sofra et atenda
Cum atendrai, pois lieis non abellis ?
Miels me fora, s ocre, que m'en partis.
Partir ? Non ges! Trop n'ai pres lonc acort.
Bona dompna, vostr'om sui tot a fort;
Et no.us cuidetz l'amors en mi remaigna,
Qu'a vos amar tem que temps mi soffraigna.²¹¹ (Peirol, Rosenberg, p.138)

In de teksten van de troubadours is de man dus over het algemeen trouw aan zijn *domna*. In deze teksten is het de *domna* die blijk geeft van een grote wispelturigheid en weinig trouw:

Un plait fan domnas q'es follors:
Quant troben amic qe.s mercei,
Per assai li movon esfrei
E.l. destreingnon tro.s vir'aillors ;
E quant an loingnat los meillors,
Fals entendedor menut
Son per cabal receubut²¹² (Raimon de Miraval, Rosenberg, p.121)

De *domna* is over het algemeen hooghartig in de teksten van de mannelijke troubadours. Ze geeft blijk van liefde, maar wijst haar minnaar daarna weer af: "Qu'eu am la belazor | Et ilh me (...) | No m'aizis pres de se"²¹³ (Bernard de Ventadour, Rosenberg, p.67). Trouw wordt dus in de teksten van

²¹⁰ Dit kenmerk komt vaker voor in gedichten met een episch thema.

²¹¹ "I have reason to suffer and wait. | Why will I wait, since it doesn't please her? | It would be better for me, I believe, if left. | Leave? Not at all! I have waited too long. | Fair lady, I am yours entirely; | And do not think that love will cease in me; | I fear there will not be time enough to love you".

²¹² "Ladies adopt one procedure that is foolishness: | When they find a lover who implores mercy, | For a test, they inspire fear in him, | And oppress him until he turns elsewhere; | And when they have estranged the best, | False and insignificant suitors | Are surpassingly well received".

²¹³ "For I love the fairest | And she me (...) | [She] Does not welcome me near her"

de mannelijke troubadours niet geassocieerd aan de vrouwelijke personages. De man is altijd trouw, terwijl de vrouw dit vaak niet is. Trouw lijkt in deze teksten dus een mannelijke eigenschap te zijn.

In de teksten van de trobairitz is dit echter niet het geval: in deze teksten wijkt de man af van het kader van de *fin'amor*. Hij is niet trouw, moedig en hoffelijk, maar wreed en ontrouw: hij belooft de dame zijn eeuwige trouw en laat haar daarna in de steek. De man neemt dus in de teksten van de trobairitz de positie in die de *domna* in de teksten van de troubadours heeft. Bij de Comtesse de Dia lezen we bijvoorbeeld: “Estat ai en greu cossirier | per un cavallier qu'ai agut | (...) ara vei qu'ieu sui trahida”²¹⁴ (Comtesse de Dia, Bogin, p.89). Een ander voorbeeld vinden we in de tekst van Azalais de Porcairages: in het begin van de tekst is ze verzekerd van de liefde van haar minnaar,²¹⁵ maar aan het einde van de tekst heeft hij haar in de steek gelaten.²¹⁶ De man geeft dus in het corpus van de trobairitz meestal geen blijk van trouw. Het is in deze teksten juist de vrouw die, in overeenstemming met het theoretisch kader, trouw is aan degene aan wie ze haar trouw beloofd heeft. Castelloza benadrukt dat ze zich blijft verheugen over haar minnaar, al heeft hij haar in de steek gelaten: “e.m cuig ades alegrar e jauzir | de vos, amics, qu'ieu non puosc convertir”²¹⁷ (Castelloza, Bogin, p.120). Ook de Comtesse de Dia is “enganad'e trahia”, ‘misleid en bedrogen’ (Comtesse de Dia, Bogin, p.84), benadrukt haar voortdurende trouw: “no (...) | fassa vas lui faillimen”, ‘ik zou hem nooit onrecht aandoen’ (Comtesse de Dia, Bogin, p.84). Als laatste voorbeeld drukt ook Clara d'Anduza uit dat ze haar *amics* nooit zou bedriegen:

Ja no.us donetz, bels amics, espaven
que ja ves vos aja cor trichador,
ni qu'ie.us camge per nul autr'amador²¹⁸ (Clara d'Anduza, Bogin, p.130)

Op basis van deze observaties kunnen we dus (voorzichtig) concluderen dat trouw in de teksten van de troubadours wordt gezien als een mannelijke eigenschap, terwijl deze eigenschap in de teksten van de trobairitz eerder wordt gezien als vrouwelijk. In de teksten van de troubadours worden vrouwen afgebeeld als hooghartig, wispelturig en trouweloos, terwijl in de teksten van de trobairitz de mannelijke *amic* op deze manier wordt voorgesteld. Een mogelijke verklaring voor dit gespiegelde patroon schuilt in de eisen van het genre. In beide gevallen smeekt een ‘ondergeschikt persoon’ (in het geval van de troubadours de *amic*, in het geval van de trobairitz de *domna*) een ‘dominant

²¹⁴ “I’ve lately been in great distress | over a knight who once was mine, | (...) Now I see I’ve been betrayed”.

²¹⁵ “non a cor trichador | vas me, que s’amor m’autreia” (Azalais de Porcairages, Bogin, p.96). “his heart toward me is not untrue | for he offers me his love”.

²¹⁶ “Celui perdiei c’a ma vida” (Azalais de Porcairages, Bogin, p.96). “I’ve lost the man who owns my life”.

²¹⁷ “and I think I’ll be glad always and rejoice | always in you, friend, for I can’t convert”.

²¹⁸ “And you mustn’t worry, handsome friend, that I’d do anything to trick you, or ever trade you for another man”.

persoon' (in het geval van de troubadours de *domna*, in het geval van de trobairitz de *amic*) om liefde. In beide gevallen is er dus sprake van een standaardsituatie uit de hoofse lyriek.

Lichamelijkheid

Vrouwelijkheid wordt vaak gelinkt aan lichamelijkheid. Volgens aanhangers van een *écriture féminine* (H. Cixous, J. Kristeva, L. Irigaray) wordt een vrouwelijke manier van schrijven (met name in modernistische literatuur) gekenmerkt door een grote aandacht voor het vrouwelijke lichaam, voor niet-lineariteit en voor het breken van de normale syntax.²¹⁹ H. Cixous stelt dat vrouwen schrijven 'in witte inkt'²²⁰: ze worden gedreven door een vrouwelijke libidinale economie, schrijven gevarieerd en ritmisch en gebruiken geen strenge dichotomieën. Deze *écriture féminine* is natuurlijk niet zomaar toe te passen op de vrouwelijke stemmen uit de middeleeuwse troubadourlyriek. Toch wordt in de secundaire literatuur vaak aangenomen dat ook middeleeuwse vrouwen schreven op een sensuele, lichamelijke manier. S.G. Nichols definieert het schrijven van middeleeuwse vrouwen bijvoorbeeld volgens het principe van *aisthesis*: "a poetic expression grounded in desire".²²¹ P. Dronke spreekt van de "direct and overtly physical language"²²² van de middeleeuwse trobairitz. De zogenaamd meer lichamelijke, vrouwelijke manier van schrijven wordt door sommige auteurs ook wel een 'natuurlijke' manier van schrijven genoemd.²²³ In deze sectie onderzoek ik of vrouwelijke stemmen uit de middeleeuwse troubadourlyriek inderdaad 'sensueler' en 'natuurlijker' zijn dan mannelijke stemmen die in deze literatuur voorkomen.

Volgens P. Bec is aandacht voor de natuur een blijk van "authenticité féminine, (...) le sens cosmique des femmes".²²⁴ Op basis van mijn lezing van het troubadourcorpus kan ik deze (nogal stereotype en essentialistische) opvatting niet bevestigen: aandacht voor de natuur komt niet naar voren als een vrouwelijk kenmerk. Het lentemotief, waarbij de dichter zijn beginnende lied verbindt aan de ontluikende natuur, komt namelijk alleen voor bij mannelijke troubadours:

Ab la dolchor del temps novel
Foillo li bosc, e li aucel
Chanton, chascus en lor lati
Segon lo vers del novel chan ;

²¹⁹ Cixous, H. (1989). Sorties: Out and out: attacks/ways out/forays. In C. Belsey en J. Moore (Reds.) *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, pp.101-116. London: Macmillan.

²²⁰ Cixous, H. (2010). *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée. p.48.

²²¹ Nichols, art. cit. (1988), p.83.

²²² Dronke, op. cit. (1996), p.22.

²²³ Bec, op. cit., p.238.

²²⁴ Bec, *ibid.*, p.238.

Adonc esta ben c'om s'aisi

D'acho don hom a plus talan.²²⁵ (Guillaume IX d'Aquitaine, Rosenberg, p.36)

Andere voorbeelden van het lentemotief zijn te vinden bij Bertrand de Born (Bertrand de Born, Rosenberg, p.104), Guiraut de Bornelh (Guiraut de Bornelh, Rosenberg, p.81), Arnaut Daniel (Arnaut Daniel, Rosenberg, p.81; Arnaut Daniel, Rosenberg, p.90), Raimbaut de Vaqueiras (Raimbaut de Vaqueiras, Rosenberg, p.155)... Bij de trobairitz komt dit lentemotief geen enkele keer voor. De enige trobairitz die in de buurt komt van dit motief is Azalais de Porcairages. Zij keert het lentemotief van de troubadours om:

Ar em al freg temps vengut
quel gels el neus a la fainga
e.l aucellet estan mut,
c'us de chantar non s'afrangna ;
e son sec li ram pels plais -
que flors ni foilla noi nais
ni rossignols noi crida,
que l'am e mai me reissida.²²⁶ (Azalais de Porcairages, Bogin, p.94)

Waar de natuur die opbloeit bij de troubadours gelijk staat aan het beginnen van het lied, wordt de dorre status van de natuur bij Azalais de Porcairages gelinkt aan de afwezigheid van een lied: "ieu m'estauc esbaïda"²²⁷ (Azalais de Porcairages, Bogin, p.94). Dit is de enige strofe waarin de natuur genoemd wordt in het corpus van de trobairitz. Het oproepen van natuurlijke elementen kan dus op basis van mijn lezing eerder worden gezien als een mannelijk kenmerk dan als een uitdrukking van vrouwelijkheid. Het is interessant om de vraag te stellen waarom vrouwelijke auteurs de literaire code 'evocatie van de natuur' minder gebruiken dan mannen. Het is mogelijk dat vrouwelijke auteurs de natuur bewust niet noemen, omdat vrouwelijkheid vaak al connotaties heeft van 'natuurlijkheid'. Een voorbeeld hiervan is het feit dat de vrouw kinderen kan baren, waaruit dan automatisch volgt dat zij (en niet de man) ook voor deze kinderen moet zorgen: de vrouw is 'natuurlijk' een moeder. Het is mogelijk dat vrouwelijke auteurs deze constructie van 'natuurlijkheid' bewust niet gebruiken om de associaties tussen vrouwelijkheid en natuurlijkheid te vermijden. Het is echter ook mogelijk

²²⁵ "With the sweetness of the new season | The woods burgeon, and the birds | Sing, each in their own language | According to the verse of a new song; | Then it is fitting that a man draw near | To that which he most desires".

²²⁶ "Now we are come to the cold time | when the ice and the snow and the mud | and the birds' beaks are mute | (for not one inclines to sing); | and the hedge-branches are dry - | no leaf nor but sprouts up, | nor cries the nightingale | whose song awakens me in May".

²²⁷ "I stand gaping".

dat de trobairitz de natuurevocatie bewust niet gebruikten (of omdraaiden, zoals in het geval van Azalais de Porcairages) om zich af te zetten tegen de mannelijke troubadours. Waar spreken, gelinkt aan het lentemotief, mogelijk is voor deze mannelijke troubadours, is voor de trobairitz meestal stilte weggelegd (cf. paragraaf 3.2). Tot slot is het ook mogelijk dat het weglaten van de natuurevocatie door vrouwelijke auteurs onbewust gebeurde of dat er wel natuurevocaties van vrouwelijke auteurs waren, maar dat deze stukken tekst niet zijn overgeleverd tot in onze tijd.

Naast opmerkingen over de 'natuurlijkheid' van vrouwen hebben verschillende wetenschappelijke auteurs ook opmerkingen over de zogenaamde 'sensualiteit' van de trobairitz gemaakt. De meeste van deze uitspreken draaien rond de "passionate and provocative language"²²⁸ van een gedicht van de Comtesse de Dia:

Ben volria mon cavallier
tener un ser en mos bratz nut,
qu'el s'en tengra per ereubrus
sol qu'a lui fezes cosseillier (...)
e que jagues ab vos un ser
e qu'ie.us des un bais amoros²²⁹ (Comtesse de Dia, Bogin, p.88)

P. Dronke zegt over de zin "Ben volria mon cavallier | tener un ser en mos bratz nut": "[this] expression of sexual desire confronts us with an unexpected force, almost a shock, as a women's utterance".²³⁰ S.G. Nichols stelt dat dit gedicht een voorbeeld is van "images of sensual interrogation never intended by the troubadours"²³¹ en dat het spreekt van 'vrouwelijk inzicht' en 'sensuele perceptie'.²³² E.J. Burns stelt dat de teksten van de trobairitz "expressions of desire and pleasure" bevatten die vraagtekens zetten bij "more established courtly configurations of male passion and love service".²³³ Al deze auteurs lijken sensuele of seksuele beelden en taalgebruik dus te zien als een vrouwelijk unicum.²³⁴

²²⁸ Klinck, A. L. (1994). Lyric Voice and the Feminine in Some Ancient and Mediaeval Frauenlieder. *Florilegium* 13, 13-36. p.22.

²²⁹ "How I wish just once I could caress | that chevalier with my bare arms, | for he would be in ecstasy | if I'd just let him lean his head against my breast".

²³⁰ Dronke, *op. cit.* (1996), p.106.

²³¹ Nichols, *art. cit.* (1988), p.92.

²³² Nichols, S. (1991). Medieval Women and the Politics of Poetry. In J. DeJean & N. K. Miller (reds), *Displacements: Women, Tradition, Literatures in French* (pp.99-125). Baltimore: Johns Hopkins University Press. p.116-117.

²³³ Burns, *art. cit.* (2001), p.32.

²³⁴ Deze koppeling van vrouwelijkheid aan sensualiteit of seksualiteit kan deels te danken zijn aan de tijd waarin deze auteurs schreven. Na de seksuele revolutie en de 2e feministische golf van de jaren '60 kwam er immers

Het is inderdaad waar dat verschillende vrouwelijke trobairitz vaak openlijk en op een sensuele manier spreken over verlangen. Bij Alamanda lezen we bijvoorbeeld : “son bel cors vos esdui’ e.us resconda”²³⁵ en “qu’altra ‘n prejetz com fols tot a saubuda | que non la val ni vestida ni nuda”²³⁶ (Alamanda, Bogin, p.104,106). Clara d’Anduza spreekt over haar “enveja (...) dezir [e] talen”²³⁷ (Clara d’Anduza, Bogin, p.130), Domna H. stelt dat “ab jazer et ab remirar | l’amors corals recaliva”²³⁸ (Domna H., Bogin, p.138) en Tibors vermeldt “que anc non fo qu’ieu estes ses desir | pos vos conven qu’us tenc per fin aman”²³⁹ (Tibors, Bogin, p.80). P. Dronke stelt dat deze manier van praten over erotische verlangens geen exacte parallel kent in de poëzie van de mannelijke troubadours.²⁴⁰ Ik denk echter niet dat het gebruik van sensuele beelden en taalgebruik gezien kan worden als typisch vrouwelijk. Er zijn veel voorbeelden van vrouwen die juist mannelijk verlangen en sensualiteit afwijzen, bijvoorbeeld Guillelma de Rosers: “mi defendri’ al plus ardit que sia”²⁴¹ (Guillelma de Rosers, Bogin, p.136) en Carenza: “retungud’ es pulcel’ a qui l’espos”²⁴² (Alais, Iselda en Carenza, Bogin, p.144). Bovendien komt ook bij de mannelijke troubadours verlangen en sensualiteit regelmatig naar voren in termen die terugkomen in het corpus van de trobairitz: “nuda o vestia”, ‘naakt of gekleed’ (Marcabru²⁴³); “enveya”, ‘verlangen’ (Bernard de Ventadour, Rosenberg, p.68), “jatz”, ‘liggen’ (van *jazer*) (Bertran de Born, Rosenberg, p.105), “talans”, ‘behoefte of verlangen’ (Bernard de Ventadour, Rosenberg, p.62). Bernard de Ventadour heeft, zoals de trobairitz, veel aandacht voor het lichaam van zijn geliefde en het verlangen dat dit lichaam oproept:

Cors be faihz, delgatz e plas,
 Frescha chara colorida,
 Cui Deus formet ab sas mas,
 Totz tems vos ai dezirada²⁴⁴ (Bernard de Ventadour, Rosenberg, p.63)

meer aandacht voor seksualiteit, die doorgetrokken werd naar teksten uit het verleden. De koppeling van vrouwelijkheid en seksualiteit is dan dus niet helemaal toevallig en ‘objectief’.

²³⁵ “she keeps her lovely body hidden so”.

²³⁶ “because you’re courting someone else in front of everyone | who next to her’s worth nothing, clothed or nude”.

²³⁷ “longing (...), desire [and] need”.

²³⁸ “shared bed and lovely sight | make true love turn so bright”.

²³⁹ “that I’ve never been without desire | since it pleased you that I have you as my courtly lover”.

²⁴⁰ Dronke, *op. cit.* (1984), p.100.

²⁴¹ “I’ll ward of the most covetous design”.

²⁴² “saved is the chastity of her who marries him”.

²⁴³ Dit citaat is niet opgenomen in de editie van Rosenberg. Het komt uit de volgende editie: Akehurst, F. R., Davis, J. M. (reds.) (1995). *A Handbook of the Troubadours* Vol. 26. Berkeley: University of California Press. p.84.

²⁴⁴ “Well made body, slender and smooth, | Fresh skin and high color, | Which God formed with his hands, | Always I have desired you”.

Dit lichamelijke verlangen komt ook duidelijk naar voren in de lyriek van de andere mannelijke troubadours: “Enquer me lais Dieus viure tan | C’aia mas mans soz so mantel!”²⁴⁵ (Guillaume IX d’Aquitaine, Rosenberg, p.37) en “Del cors li fos, non de l’arma | E cossentis m’a celat dinz sa cambra!”²⁴⁶ (Arnaut Daniel, Rosenberg, p.94). Op basis van mijn lezing van de teksten van de troubadours en de trobairitz kan ik dus het gebruik van seksuele beelden en taalgebruik niet zien als een typisch vrouwelijk kenmerk. Mijn onderzoek weerlegt hiermee dus de uitspraken van auteurs als P. Dronke, S.G. Nichols en E.J. Burns.

²⁴⁵ “May God allow me still to live long enough | To place my hands beneath her cloak!”

²⁴⁶ “Would that in body I were hers, but not in soul, | And that she’d hide me within her chamber”.

3.2. Activiteit

Zoals vastgesteld in het kader van de *fin'amor* wordt de man in de hoofse literatuur voorgesteld als actief subject, terwijl de vrouw wordt voorgesteld als passief object. Ik heb in het tweede hoofdstuk al beredeneerd dat dit op formeel vlak niet altijd het geval is. In deze paragraaf zal ik kijken hoe mannelijke en/of vrouwelijke activiteit naar voren komt in de inhoud van de troubadourlyriek.

Stilstand en beweging

Veel liederen van de trobairitz schetsen de situatie van een vrouw die in de steek gelaten is door haar minnaar. Volgens A.L. Klinck is het daarom te verwachten dat het mannelijke wordt geassocieerd met beweging, terwijl het vrouwelijke wordt verbonden aan stilstand.²⁴⁷ Ik wil deze uitspraak verifiëren voor het corpus van de troubadours en voor dat van de trobairitz.

Stilstand en beweging kunnen afstand en nabijheid tot gevolg hebben: door beweging ontstaat afstand of nabijheid, door stilstand wordt deze afstand of nabijheid in stand gehouden. S. Schibanoff vergelijkt mannelijke en vrouwelijke stemmen in Chaucer's *Troilus en Criseyde* en haalt hieruit twee ideeën over "mannelijke" en "vrouwelijke" manieren van schrijven in 'de middeleeuwse literatuur'.²⁴⁸ Waar een mannelijk lied gekenmerkt zou worden door verlangen en scheiding (er is een afstand tussen minnaar en geliefde) zou een vrouwelijk lied blijken geven van nabijheid en eenheid (minnaar en geliefde zijn dicht bij elkaar).²⁴⁹ Deze uitspraak is misschien waar voor *Troilus en Criseyde*, maar lijkt niet op te gaan voor mijn onderzoekscorpus.²⁵⁰ De liederen van de trobairitz spreken volgens mij net zo vaak van verlangen en scheiding als de liederen van de troubadours. Castelloza klaagt dat haar beminde ver weg is, en smeekt hem naar haar terug te komen (Castelloza, Bogin, p.128). Clara d'Anduza verklaart dat haar minnaar gedwongen is "departir e lonhar", 'ver weg te vertrekken' (Clara d'Anduza, Bogin, p.130). Castelloza drukt uit dat een periode van nabijheid gevolgd wordt door een scheiding: "Mout avetz faich long estatge, | amics, pois de mi.us partiz"²⁵¹ (Castelloza, Bogin, p.126). Verlangen en scheiding is dus volgens mij geen typisch mannelijk kenmerk: deze motieven verschijnen zowel bij de trobairitz als bij de troubadours (e.g. Bernart de Ventadour, Rosenberg, p.67; Jaufré Rudel, Rosenberg, p.56). Nabijheid en eenheid lijken mij zowel in de teksten van de troubadours als in de teksten van de trobairitz minder vaak voor te komen. Het verlangen naar nabijheid en eenheid wordt wel vaak uitgedrukt, maar in de realiteit wordt dat verlangen

²⁴⁷ Klinck, *art. cit.*, (2003), p.351-353.

²⁴⁸ Schibanoff, *art. cit.*, p.194.

²⁴⁹ Schibanoff, *ibid.*, p.195.

²⁵⁰ Dit verschil tussen *Troilus en Criseyde* aan de ene kant en mijn onderzoekscorpus aan de andere kant is misschien te verklaren door het verschil in tijdperk (12^e/13^e eeuw voor mijn onderzoekscorpus, 14^e eeuw voor *Troilus en Criseyde*) of door het verschil in het behandelde onderwerp (liefde in een hoofse context voor mijn onderzoekscorpus, liefde in de context van de Trojaanse oorlog voor *Troilus en Criseyde*).

²⁵¹ "You stayed a long time, friend, and then you left me".

meestal niet vervuld (Comtesse de Dia, Bogin, p.88; Guiraut Riquier, p.177). Afstand, nabijheid, stilstand of beweging kunnen dus niet zomaar worden geassocieerd aan mannelijkheid of vrouwelijkheid.

Op basis van de stelling van A.L. Klinck zou ook opsluiting (als een vorm van stilstand) kunnen worden gezien als een 'vrouwelijk' kenmerk. Zowel de trobairitz als de troubadours spreken over het algemeen echter niet over fysieke opsluiting. Soms wordt fysieke opsluiting wel geëvoceerd in zinnen als "Luenh es lo castelhs e la tors | On elha jay e sos maritz", 'ver weg is het kasteel en de toren | waar ze ligt met haar echtgenoot' (Jaufré Rudel²⁵²), maar de fysieke opsluiting wordt nooit letterlijk beschreven. De opsluiting in het troubadourcorpus is meestal mentaal: iemand wordt 'vastgehouden', 'opgesloten', door de liefde van iemand anders. Deze mentale opsluiting en stilstand lijken echter niet typisch vrouwelijk te zijn. De mentale opsluiting wordt namelijk beschreven door stemmen van mannen en door stemmen van vrouwen in de teksten van de troubadours en de trobairitz. De man uit het gedicht van Lombarda stelt bijvoorbeeld:

Qar bel vezer
E mon plaiser
ten e bel ris en garda,
c'om no.ls ne pod mover²⁵³ (Lombarda, Bogin, p.114)

Hier is dus sprake van een mentale opsluiting (*ten*) op een plaats die niemand kan bereiken (*om (...) ne pod mover*). Er is dus sprake van een mentale stilstand. Dit komt terug in de teksten van Clara d'Anduza en Lombarda: "vol que mon cor vos estui e vos gar, | e farai o"²⁵⁴ (Clara d'Anduza, Bogin, p.130); "gez per vila no.s fragna | l'amors en qu.m tenez"²⁵⁵ (Lombarda, Bogin, p.114). Deze woordenschat van vasthouden en opsluiten komt ook terug bij de Comtesse de Dia:

Ben volria mon cavalier
tener un ser en mos bratz nut (...)
cora.us *tenrai* en mon poder ? (...)
sapchatz, gran talan n'auria
qu'ie.us *tengues* en luoc del marit.²⁵⁶ (Comtesse de Dia, Bogin, p.88) (mijn cursivering)

²⁵² Dit citaat is niet opgenomen in de editie van Rosenberg. Het komt uit de editie van Akehurst en Davis, *op. cit.*, p.73.

²⁵³ "For beauty, laughter, | and my pleasure | she has under lock and key | where nobody can get".

²⁵⁴ "[Love] wants me to lock you up and guard you well | and I will".

²⁵⁵ "don't let that good-for-nothing | break the love that binds us".

²⁵⁶ "How I wish just once I could caress | that chevalier with my bare arms | (...) when shall I have you in my power? | (...) know this, that I'd give almost anything | to have you in my husband's place".

De woordenschat van (mentaal) opsluiten en opgesloten worden komt net zo vaak voor in de teksten van de mannelijke troubadours. Gaucelm Faidit stelt: “e.l cor no.n puosc mover”²⁵⁷ (Gaucelm Faidit, Rosenberg, p.133). Peire Vidal bevestigt: “Vostr’om sui be, que ges no.m tenc per mieu”²⁵⁸ (Peire Vidal, Rosenberg, p.111). Bernard de Ventadour klaagt: “E las charcers en que m’a mes | No pot claus obrir mas merces”²⁵⁹ (Bernard de Ventadour, Rosenberg, p.64). Op basis van mijn lezing kan ik dus Klinck’s stelling, dat opsluiting een vrouwelijk kenmerk zou zijn, niet bevestigen.

Naast opsluiting kan ook sterven worden gezien als een (zeer extreme) vorm van stilstand. Clara d’Anduza beschrijft bijvoorbeeld hoe haar minnaar weggaat en dus in beweging is, maar hoe zij zelf alleen achterblijft en sterft:

an fait de me departir e lonhar
si qu’ieu no.us puesc vezer ni remirar,
con muer de dol, d’ira e de feunia²⁶⁰ (Clara d’Anduza, Bogin, p.130)

Kan het motief van ‘sterven uit liefde’ dan, zoals stilstand, worden gezien als iets vrouwelijks? Zowel de troubadours als de trobairitz zeggen dat ze sterven als hun geliefde hun liefde niet beantwoordt. Ik dacht eerst te kunnen vaststellen dat de trobairitz het werkwoord ‘sterven’ vooral in de tegenwoordige tijd gebruiken (zoals in het citaat van Clara d’Anduza), terwijl de troubadours dit werkwoord vooral in de toekomstige tijd gebruiken.²⁶¹ Sterven zou dan een ‘realiteit’ zijn voor de trobairitz, terwijl het voor de troubadours vooral een dreigement is waarmee de geliefde overtuigd kan worden om haar liefde te schenken. Dit blijkt echter niet het geval: de trobairitz gebruiken het werkwoord ook vaak in de toekomstige tijd,²⁶² terwijl de troubadours vaak over sterven spreken in de tegenwoordige tijd.²⁶³ S. Gaunt merkt op dat mannen en vrouwen vaak op een verschillende manier sterven in middeleeuwse narratieven.²⁶⁴ Volgens deze auteur sterven vrouwen ‘spontaan’ uit liefde (door extreme emoties), terwijl mannen zeggen dat ze sterven uit liefde, maar in de praktijk worden gedood door iets of iemand. Er zijn in de troubadourlyriek wel enkele voorbeelden te noemen waarin mannen ‘actief’ zeggen te sterven²⁶⁵ terwijl vrouwen ‘passief’ zeggen te sterven.²⁶⁶

²⁵⁷ “I cannot move from her my heart”.

²⁵⁸ “I am your man; I belong not to myself”.

²⁵⁹ “And the prison in which it [Love] has put me | No key can open except mercy”.

²⁶⁰ “they’ve banished [you] from my side, | and since I have no hope of seeing you again, | I die of grief, of anger and resentment”.

²⁶¹ “Cell dia | Morria, | Domna | pros, qu’ie us perdria” (Raimbaut de Vaqueiras, Rosenberg, p.158).

²⁶² “moira de dolor”, ‘ik zal sterven van verdriet’ (Castelloza, Bogin, p.122).

²⁶³ “m’auci de dolor”, ‘ik sterf van verdriet’ (Bernart de Ventadour, Rosenberg, p.67).

²⁶⁴ Gaunt, S. (2006). *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature. Martyrs to love*. New York: Oxford University Press. p.141.

²⁶⁵ “m’auci de dolor” (Bernart de Ventadour, Rosenberg, p.67) betekent letterlijk ‘ik dood mezelf uit verdriet’.

Toch is er in de troubadourlyriek een verschil met de narratieven die S. Gaunt onderzoekt. Waar in de narratieven mannen en vrouwen 'echt' sterven, gebeurt dit in het genre van de troubadourlyriek niet. In dit genre blijven de troubadours en trobairitz liederen componeren waarin ze *zeggen* dood te gaan, zonder echt te sterven. Zowel troubadours als trobairitz zeggen dus in het lyrische genre dat ze sterven, maar in de praktijk blijkt de volgende uitspraak waar: "Anc no mori per amor ni per al"²⁶⁷ (Peire Vidal, Rosenberg, p.110). Op het vlak van sterven (of zeggen te sterven) zijn er dus geen duidelijke verschillen aan te duiden tussen de troubadours en de trobairitz. Uit mijn analyse blijkt dan ook dat we vrouwelijkheid in de teksten van de troubadours niet eenduidig kunnen verbinden aan stilstand en mannelijkheid aan beweging.

Zingen en stilte

Een tweede activiteit die ik wil onderzoeken is zingen. Het woord nemen (of juist stil blijven) is namelijk een belangrijk onderwerp in veel feministische literatuur. Stilte kan bijvoorbeeld volgens M.T. Bruckner gezien worden als een symbool voor de onderdrukking van de vrouw, terwijl het nemen van het woord wordt gezien als *self-empowering*.²⁶⁸ Door te spreken of te schrijven treedt de vrouw namelijk binnen in de (mannelijke) publieke sfeer van sociale interactie. Volgens E. Rosenn is het schrijven van de trobairitz bijvoorbeeld een "act of empowerment"²⁶⁹: de vrouwen hebben hun *agency* om te schrijven uitgeoefend.

Een eerste verschil tussen de trobairitz en de troubadours betreft het bevragen van dit emanciperende recht op spreken. Waar de troubadours nooit twifelen of ze wel het recht hebben om te spreken of zingen, lijken de trobairitz dit wel te doen. Castelloza zegt bijvoorbeeld:

Ieu sai ben qu'a mi estai gen
si bei.s dizon tuich que mout descove
que dompna prei a cavallier de se
ni que.l teigna totz temps tan loc prezic ;
mas cel qu'o ditz non sap ges ben chausir,
qu'ieu vuoill proar enans que.m lais morir

²⁶⁶ "m laissatz morir", 'je laat me sterven' (Castelloza, Bogin, p.120), "mor dompna, s'om tot no.il lanssa" 'de *domna* sterft, als de man haar niet snel vreugde brengt' (Castelloza, Bogin, p.128).

²⁶⁷ "I never died for love or for aught else".

²⁶⁸ Bruckner, *art. cit.* (1992), p.867.

²⁶⁹ Rosenn, E. (1990). The Discourse of Power: The Lyrics of the Trobairitz. *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 21.1, 1-20. p.1.

qu'el preiar ai un gran revenimen
quan prec cellui don ai greu pessamen²⁷⁰ (Castelloza, Bogin, p.118)

Castelloza roept de sociale norm op ('een dame hoort een ridder die ze leuk vindt niet het hof te maken') om hem vervolgens te verwerpen ('het lucht me op om te *prejar*, om hem het hof te maken'). Uit de twijfel die sommige trobairitz uitdrukken over de sociale acceptatie van hun hoofse lied blijkt dat zingen werd gezien als een mannelijk kenmerk. De volgende strofe van Garsenda lijkt dit te bevestigen:

Ez avetz dan en vostre vulpillatge
quar no.us ausatz de preiar enardir
e faitz a vos ez a mi gran dampnatge ;
que ges dompna non ausa descobrir
tot so qu'il vol per paor de faillir.²⁷¹ (Garsenda, Bogin, p.108)

Garsenda spoort haar *amic* aan niet te blijven weigeren om te *prejar*. Als hij haar niet het hof maakt, zal ze hem zelf moeten *prejar*, en loopt ze het risico op de minachting van de mensen om haar heen. Bij de mannelijke troubadours wordt *prejar* ook expliciet neergezet als een mannelijke rol: "non es d'avinen | Que domnas preyon"²⁷² (Bernard de Ventaour, Rosenberg, p.62). In deze context waarin zingen wordt gezien als mannelijk, maken de trobairitz gebruik van verschillende strategieën die legitimeren dat ze het woord nemen. Een voorbeeld van een dergelijke strategie is het vragen van mannelijke bescherming. Dit vinden we bijvoorbeeld bij de Comtesse de Dia: "per qu'ieu vos quier de mantenen | si.us plai, vostra mantenenssa"²⁷³ (Comtesse de Dia, Bogin, p.84). Een andere strategie is volgens A.E. Van Vleck het voortdurend aanbieden van de sprekersrol aan de mannelijke *amic*.²⁷⁴ De strategie van het woord nemen en het dan (schijnbaar) teruggeven aan de mannelijke troubadours creëert een unieke plaats van waaruit de vrouw kan spreken. Deze strategie zou ook helpen om de acceptatie van het publiek te winnen: de trobairitz gaat in tegen de conventies door als vrouw de rol

²⁷⁰ "It greatly pleases me | when people say that it's unseemly | for a lady to approach a man she likes | and hold him deep in conversation; | but whoever says that isn't very bright, | and I want to prove before you let me die | that courting brings me great relief | when I court the man who's brought me grief".

²⁷¹ "Still, in the long run it's you who stands to lose | if you're not brave enough to state your case, | and you'll do both of us great harm if you refuse. | For a lady doesn't dare uncover | her true will, lest those around her think her base".

²⁷² "it is not proper | for women to court".

²⁷³ "[Floris], therefore I make this request: | please, grant me your protection".

²⁷⁴ Van Vleck, A. E. (1989). Tost me trobaretz fenida': Reciprocating Composition in the Songs of Castelloza. In W. D. Paden (red.), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 95-111). s.l.: University of Pennsylvania Press. p.108.

van dichter in te nemen, maar verzacht deze breuk door de rol opnieuw aan de man aan te bieden.²⁷⁵
Een voorbeeld van deze strategie is te vinden in de volgende zin van Castelloza:

e si de vos jois no.m ve, | tost me trobaretz fenida²⁷⁶ (Castelloza, Bogin, p.128).

De zin *tost me trobaretz fenida* heeft een dubbele betekenis. De zin betekent niet alleen ‘je zult me spoedig dood vinden’, maar ook ‘je zult me spoedig een *fenida* componeren’. Een *fenida* is, zoals A.E. Van Vleck opmerkt, een ander woord voor de *tornada*, een speciale poëzie-eenheid.²⁷⁷ Met zinnen als deze biedt Castelloza dus de rol van dichter opnieuw aan de mannelijke *amic* aan.

Het feit dat zingen werd gezien als een mannelijke eigenschap blijkt niet alleen uit het feit dat de trobairitz het nemen van het woord legitimeren, terwijl de troubadours dit niet doen. Het blijkt ook uit de manier waarop stilte naar voren komt in de teksten van de troubadours en de trobairitz. M.R. Key stelt dat stilte een deel is van taal, dat net zo belangrijk is als spreken in de communicatie.²⁷⁸ In verband met stilte gebruiken zowel troubadours als trobairitz wat K. Gravdal de “inexpressibility topos”²⁷⁹ noemt, waarbij ze beweren dat een bepaalde ervaring of persoon niet te beschrijven valt. De auteurs gebruiken deze topos echter op een verschillende manier. Bij de mannelijke troubadours is deze topos volgens K. Gravdal een expressie van authoriale bevoegdheid.²⁸⁰ Folquet de Marseille stelt bijvoorbeeld: “Trop vos am mais, dona, qu’ieu no sai dire”²⁸¹ (Folquet de Marseille, Rosenberg, p.150) – en gaat dan verder met uitleggen hoeveel hij van de *domna* houdt. De “inexpressibility topos” bevestigt hier dus zijn capaciteiten als auteur. Ook bij Guillaume IX d’Aquitaine is dit het geval. Hij zegt: “Non aus dire lo tort que m’a, | Abans m’en cau”²⁸² (Guillaume IX d’Aquitaine, Rosenberg, p.39) – en klaagt vervolgens over het kwaad dat zijn *domna* hem heeft aangedaan. Bij de vrouwelijke troubadours heeft de topos echter een andere betekenis. Zoals gezegd houdt de hoofse liefde zich bezig met het effect van liefde op een man, met zijn gevoelens en de ontwikkeling van zijn zelfbewustzijn (cf. H1.2). De vrouw waarvan de man zegt te houden is alleen een spiegel waarin hij zijn ideale zelf ziet. Een voorwaarde in de hoofse literatuur is dan dus dat de vrouw een passieve spiegel is, die zelf niet spreekt. Volgens E. Rosenn is dit exact het probleem waar de trobairitz tegenaan lopen: ze kunnen niet spreken omdat het model van de troubadourlyriek van hen verwacht

²⁷⁵ Van Vleck, *ibid.*, p.109.

²⁷⁶ “And if still I have no joy from you, | you’ll soon come upon me dead”.

²⁷⁷ Van Vleck, *art. cit.*, p.105.

²⁷⁸ Key, *op. cit.*, p.127.

²⁷⁹ Gravdal, K. (1992). Metaphor, Metonymy, and the Medieval Women Trobairitz. *Romantic Review* 83.4, 411-426. p.418.

²⁸⁰ Gravdal, *ibid.*, p.418.

²⁸¹ “I love you much more, lady, than I can say”.

²⁸² “I dare not tell of the harm she’s done me, | Rather do I remain silent”.

dat ze stille spiegels van een narcissistisch mannelijk verlangen zijn.²⁸³ Het feit dat stilte wordt gezien als een vrouwelijke eigenschap zou kunnen verklaren waarom er relatief meer teksten zijn overgeleverd van de troubadours dan van de trobairitz. Een tekst van een vrouwelijke auteur kan misschien gezien worden als het doorbreken van de gewenste vrouwelijke stilte. Een dergelijke tekst zou dan minder kans hebben om overgeleverd te worden dan een tekst van een mannelijke auteur. Het is dus mogelijk dat de trobairitz de “inexpressibility topos” niet gebruiken als bevestiging van hun *capaciteiten* als auteur, maar als een bevestiging van hun recht om überhaupt een auteur in de publieke sfeer te mogen zijn. Castelloza zegt bijvoorbeeld:

qu’om sol trametre messatge
emotz triatz e chausitz;
e ieu tenc me per gariaga,
amics, a la mia fe,
quan vos prec, qu’aissi.m cove²⁸⁴ (Castelloza, Bogin, p.128)

Het is dus volgens Castelloza gepast voor een vrouw om (in stilte) een *messatge* te sturen, niet om een man in het openbaar het hof te maken (*prec*). Ze verdedigt zich echter tegen de sociale norm dat ze stil zou moeten zijn door te zeggen dat het zingen haar beter past. Als een trobairitz de “inexpressibility topos” gebruikt, is dit dus vaak geen bevestiging van de autoriteit van de auteur, maar een erkenning van sociale en literaire normen die het voor een vrouw moeilijk maken om te spreken. Vaak stopt het lied van de trobairitz ook op het moment dat ze zegt niet te kunnen spreken, zoals bij Clara d’Anduza:

Amics, tan ai d’ira e de feunia
quar no vos vey, que quan ieu cug chantar,
planh e sospir, per qu’ieu non puesc so far
ab mas coblas que.l cors complir volria.²⁸⁵ (Clara d’Anduza, Bogin, p.130)

Dit is het eind van het lied van Clara d’Anduza. In tegenstelling tot Folquet de Marseille gebruikt ze dus de “inexpressibility topos” niet op een zelfverzekerde manier: als ze zegt niet te kunnen spreken, stopt inderdaad het lied. Concluderend kunnen we dus zeggen dat stilte een vrouwelijke eigenschap lijkt te zijn, terwijl zingen en spreken mannelijke connotaties heeft. Toch is deze conclusie niet eenduidig: hoewel de trobairitz getuigen van meer obstakels bij het zingen dan de troubadours,

²⁸³ Rosenn, *art. cit.*, p.7.

²⁸⁴ “for it’s proper to send words | and messages selected with great care: | but I’m content, friend, by my faith, | to speak to you in person – it suits me best”.

²⁸⁵ “Friend, I’m so angry and resentful | from not seeing you that when I try to sing | I weep and sigh; and I can’t make music | with the strophes that my heart is willing to supply”.

produceren ze uiteindelijk wel hun gedichten. De trobairitz geven dus blijk van een zekere (vrouwelijke) *agency*. Bovendien maken, zoals M.T. Brucker opmerkt, niet alle trobairitz opmerkingen over de moeilijkheid of ongepastheid van het spreken als vrouw.²⁸⁶ Zingen kan dus niet zomaar worden neergezet als een ‘puur mannelijke’ activiteit.

Dominantie en ondergeschiktheid

De auteurs verschillen van mening over de positie die de *domna* moet hebben ten opzichte van haar *amic*. Moet zij, als vrouw van zijn leenheer, hoger staan dan hij? Is dominantie dan een vrouwelijke activiteit? Moeten de *domna* en de *amic* gelijk zijn aan elkaar? Of moet de *amic* de overhand hebben over de vrouw, waardoor dominantie gezien kan worden als een mannelijke activiteit?

In de teksten van de mannelijke troubadours staat de *domna*, in overeenstemming met de code van de hoofse liefde, meestal op een hoger niveau dan haar minnaar. Bij Guillaume d’Aquitaine lezen we bijvoorbeeld: “Ja no sera nuils hom ben fis | Contr’ amor, si non l’es aclis”²⁸⁷ (Guillaume d’Aquitaine, Rosenberg, p.41). Een ander voorbeeld komt voor in een strofe van Bernard de Ventadorn: “Pero ben es qu’ela.m vensa | A tota sa volontat”²⁸⁸ (Bernard de Ventadorn, Rosenberg, p.62). Een laatste voorbeeld is terug te vinden in bij Peirol:

E puois del tot me sui mes
El sieu seignoratge,
Preia li non aia ges
Vas mi cor salvatge.²⁸⁹ (Peirol, Rosenberg, p.137)

In de teksten van de troubadours zijn er enkele uitzonderingen op deze dominante positie van de dame. Gui d’Ussel zegt bijvoorbeeld: “en dos amics non deu aver maior”²⁹⁰. De algemene mening die naar voren komt bij de troubadours is echter dat de *domna* hoger moet staan dan de *amic*.

Bij de trobairitz is dit beeld minder eenduidig. Een aantal trobairitz is het eens met de troubadours dat een dame op een hoger niveau moet staan dan haar minnaar. Bij Maria de Ventadorn lezen we bijvoorbeeld: “e.l. drutz deu far precis e comandamen”²⁹¹ en “Ieu vo.l jutge per dreich a trahitor | si.s rend pariers”²⁹² (Maria de Ventadorn, Bogin, p.98). Alamanda stelt dat de minnaar als ondergeschikte

²⁸⁶ Bruckner, *art. cit.* (1985), p.242.

²⁸⁷ “Never will a man be entirely true | To love if he does not submit to it”.

²⁸⁸ “However, it is good that she bends me | To her will”.

²⁸⁹ “And since I have placed myself completely | In her seigneurie, | Beg her not to show | A cruel heart towards me”.

²⁹⁰ “Between two friends one should not be better”.

²⁹¹ “and the lover ought to do her bidding”.

²⁹² “I rightly judge to be a traitor | A man who says he’s her equal”.

alles moet accepteren wat zijn *domna* hem aandoet: “e plassa vos lo bes e.l. mals qu’il manda”²⁹³ (Alamanda, Bogin, p.102). Azalais de Porcairages zegt dat de *domna* een man moet kiezen die beneden haar stand is, in plaats van een man die gelijk aan haar is of hoger staat dan zij: “Dompna met mot mal s’amor | que ab ric ome plaideia, | ab plus aut de vavassor”²⁹⁴ (Azalais de Porcairages, Bogin, p.94). Toch staat de minnaar niet altijd en bij alle trobairitz op een lager niveau dan de *domna*: soms stelt de trobairitz haar lyrische ik juist expliciet voor als ondergeschikt aan de *amic*. Bij Azalais de Porcairages vinden we bijvoorbeeld ook deze uitspraak: “Bels amics, de bon talan | Son ab vos toz jorz en gatge”²⁹⁵ (Azalais de Porcairages, Bogin, p.96). Castelloza stelt dat de vrouw kan *prejar*²⁹⁶:

que pois dompna s’ave
d’amar, prejar deu be
cavallier, s’en lui ve
proez’ e vassalatge²⁹⁷ (Castelloza, Bogin, p.124).

Waar bij de mannelijke troubadours de vrouw dus bijna altijd hoger geplaatst lijkt te moeten zijn dan de man, vinden we in de teksten van de trobairitz twee verschillende standpunten (soms in de teksten van dezelfde trobairitz): soms is de vrouw dominant, soms is ze ondergeschikt aan de man. In de teksten van de mannelijke troubadours wordt de ondergeschiktheid van de *amic* aan de *domna* verklaard door wat M. Shapiro de christelijke “*humilis/sublimis paradox*” noemt.²⁹⁸ Dit is de tegenstelling uit Mattheüs 23:12: “En wie zichzelf verhogen zal, die zal vernederd worden; en wie zichzelf zal vernederen, die zal verhoogd worden”. M.T. Bruckner past deze christelijke tegenstelling toe op de literatuur van de troubadours: hoe meer de troubadour zichzelf verlaagt tegenover zijn *domna*, hoe meer hij verwacht verhoogd te worden, “ennobled by his suffering, rewarded with the ultimate joy of his desire”.²⁹⁹ Volgens M. Shapiro komt de tegenstelling tussen *humilis* en *sublimis* bij de trobairitz ook voor: de vrouw (vroeger de *domna*) plaatst zich als ondergeschikte tegenover haar minnaar. De positie van de *domna* kan echter niet leeg blijven zonder dat het hele systeem van de hoofse liefde instort. Daarom neemt de trobairitz niet alleen een ondergeschikte positie in: ze blijft zichzelf tegelijkertijd afbeelden als de dominante *domna*.³⁰⁰ De

²⁹³ “and accept the good and bad she sends”.

²⁹⁴ “A lady’s love is badly placed | who argues with a wealthy man, | one above the rank of vassal”.

²⁹⁵ “Handsome friend, I’d gladly stay | forever in your service”.

²⁹⁶ *Prejar* betekent over het algemeen ‘iemand het hof maken’. Het werkwoord impliceert dat degene die smeekt (de letterlijke betekenis van *prejar*) zich onderwerpt aan degene die het hof gemaakt wordt.

²⁹⁷ “for when a lady’s mind | is set on love, she ought | to court the man, if he shows strength and chivalry”.

²⁹⁸ Shapiro, *art. cit.*, p.562.

²⁹⁹ Bruckner, *art. cit.* (1992), p.875.

³⁰⁰ Shapiro, *art. cit.*, p.562. De populariteit van Ovidius als liefdesdichter speelt mogelijk een rol in deze afbeelding van de vrouw in de troubadourlyriek. In de *Amores* komt deze rolverdeling, die mogelijk het *humilis/sublimis*-effect versterkt, namelijk ook voor.

Comtesse de Dia wil bijvoorbeeld haar *amic* de plaats van haar echtgenoot laten innemen, maar alleen “ab so que m’aguessetz plevit | de far tot so qu’ieu volria”³⁰¹ (Comtesse de Dia, Bogin, p.88). Azalais de Porcairages belooft dat ze altijd in de dienst van haar minnaar zal staan, als hij maar niet meer vraagt dan zij wil geven: “sol no.m demandese outratge”³⁰² (Azalais de Porcairages, Bogin, p.96). In de lyriek van de trobairitz gaan dominantie en ondergeschiktheid dus samen. K. Gravdal maakt dan ook een onderscheid tussen twee verschillende persona in de teksten van de trobairitz: de *amairitz* (verliefde vrouw) en de *domna* (hoofse dame).³⁰³ De *domna* is machtig, onverschillig, en dominant. De *amairitz* is daarentegen een ondergeschikte, in de steek gelaten, machteloze verliefde vrouw. We zien hier dus opnieuw een voorbeeld van de ‘gefragmenteerde houding’ van de trobairitz (cf. paragraaf 3.1). M.T. Bruckner stelt dat de figuur van de *amairitz* ook voorkomt in andere genres (*albas, chansons de malmariée, chansons de toile...*).³⁰⁴ Het originele van de trobairitz is volgens deze auteur niet de uitvinding van de figuur van de *amairitz*, maar het feit dat ze haar insluiten in de troubadourlyriek.³⁰⁵ Door deze introductie van de *amairitz* verandert de positie van de mannelijke geliefde. Waar hij in de poëzie van de troubadours ondergeschikt was aan de *domna*, wordt hij nu dominant in de poëzie van de trobairitz: hij heeft de macht (en de wreedheid) om de vrouw in de steek te laten. Een ander gevolg van de introductie van de figuur van de *amairitz* is volgens M. Shapiro dat verlangen nu op een andere manier moet worden uitgedrukt.³⁰⁶ De uitdrukking van het verlangen van de vrouw is nu niet altijd meer dominant (‘ik wil hem bezitten’), maar ondergeschikt (‘ik wil dat hij mij bezit’). De Comtesse beschrijft haar *amic* bijvoorbeeld als “cel qu’ieu plus desir que m’aia” ‘degene waarvan ik het meest verlang dat hij me zal hebben’ (Comtesse de Dia, Bogin, p.82).

Het is dus moeilijk om een eenduidig antwoord te geven op de vraag of dominantie een mannelijke of een vrouwelijke eigenschap is in de hoofse troubadourlyriek.³⁰⁷ In de lyriek van de mannelijke troubadours lijkt dominantie een vrouwelijke eigenschap te zijn, terwijl ondergeschiktheid ‘mannelijk’ is: de *domna* wordt neergezet als almachtig, de *amic* als haar machteloze slaaf. In de lyriek van de trobairitz komt er echter een ander, gecompliceerder beeld naar voren. In deze poëzie kan de vrouw tegelijkertijd dominant en ondergeschikt zijn, als *domna* en als *amairitz*. Als een gevolg hiervan is ook de man tegelijkertijd dominant en ondergeschikt in de poëzie van de trobairitz: hij is gehoorzaam aan de *domna* zoals het kader van de hoofse liefde van hem eist, maar hij heeft de macht over de *amairitz*.

³⁰¹ “but only under the condition | that you swear to do my bidding”.

³⁰² “so long as you don’t ask too much”.

³⁰³ Gravdal, *art. cit.*, p.413.

³⁰⁴ Bruckner, *art. cit.* (1985), p.251.

³⁰⁵ Bruckner, *ibid.* (1985), p.251.

³⁰⁶ Shapiro, *art. cit.*, p.562.

³⁰⁷ Het is mogelijk dat dominantie een eigenschap is die samenhangt met *humanitas*: menselijkheid. Deze eigenschap kan dan niet worden bestempeld als ‘mannelijk’ of ‘vrouwelijk’.

3.3. *Amour de loin*?

Zoals ik heb besproken in het theoretisch kader is de *fin'amor* altijd een *amour de loin*, een liefde op afstand. De liefde is namelijk een driehoeksrelatie, met verschillende obstakels tussen de dame en haar geliefde. In deze paragraaf kijk ik hoe de troubadours en de trobairitz omgaan met dit thema van de *amour de loin*.

Driehoeksrelatie

Zowel bij de troubadours als bij de trobairitz is het niet altijd duidelijk of de bezongen relatie een driehoeksrelatie is. In veel gedichten wordt alleen gesproken over de *domna* en de *amic*, dus niet over de derde persoon in de driehoeksrelatie (meestal de *mari*). De relatie lijkt dus vaak lineair te zijn, zoals in dit voorbeeld van Azalais de Porcairages:

Amic ai de gran valor
que sobre toz seignoreia
e non a cor trichador
vas me, que s'amor m'autreia.
Ieu dic que m'amors l'eschai³⁰⁸ (Azalais de Porcairages, Bogin, p.96)

Ook bij de mannelijke troubadours lijkt de relatie tussen *domna* en *amic* vaak lineair te zijn, zoals in deze strofe van Bernard de Ventadour:

Bona domna, merce
Del vostre fin aman!
Qu'e.us pliu per bona fe
C'anc re non amei tan³⁰⁹

Ondanks deze lineariteit op het eerste zicht mogen we er waarschijnlijk van uitgaan dat deze relaties volgens het kader van de *fin'amor* driehoeksrelaties zijn. In deze gedichten komen namelijk de woorden *amic*, *seignoreia*, *domna* en *fin aman* voor, die wijzen op het kader van de hoofse liefde. Niet ieder gedicht uit de hoofse traditie hoeft alle elementen uit deze traditie te bevatten: op basis van enkele hoofse woorden wordt het volledige kader van deze hoofse liefde (dus ook de driehoeksrelaties) opgeroepen. Er zijn ook teksten waarin wel expliciet duidelijk gemaakt wordt dat de relatie een driehoeksrelatie is. In de al genoemde tekst van Jaufré Rudel wordt een echtgenoot genoemd: "Luenh es lo castelhs e la tors | On elha jay e sos maritz", 'ver weg is het kasteel en de

³⁰⁸ "I have a friend of great repute | who towers above all other men, | and his heart toward me is not un- | true, for he offers me his love. | And I tell you I reciprocate".

³⁰⁹ "Good Lady, mercy | For your true lover! | For I pledge you in good faith | That never did I so love anyone".

toren | waar ze ligt met haar echtgenoot' (Jaufré Rudel³¹⁰). De relatie bestaat hier dus in overeenkomst met het theoretisch kader uit *E1* (de *mari*), *E2* (de *domna*, of hier *elha*) en *A* (het lyrisch ik uit de tekst van Rudel). Ook in verschillende teksten van de trobairitz is dit het geval. Zowel de Comtesse de Dia als Castelloza verwijzen naar hun *mari*: “qu’ie.us tengues en luoc del marit”³¹¹ (Comtesse de Dia, Bogin, p.88); “e sobre totz mos maritz”³¹² (Castelloza, Bogin, p.128). Hoewel het dus niet in alle teksten expliciet naar voren komt, lijken zowel de relaties in de teksten van de troubadours als de relaties in de teksten van de trobairitz driehoeksrelaties te zijn.

Volgens het kader van de *fin’amor* moet de hoofse relatie altijd een driehoeksrelatie zijn. De hoofse teksten spreken zich dan over het algemeen ook negatief uit tegenover het huwelijk.³¹³ Het huwelijk maakt de liefde lineair, waardoor het verlangen (bij gebrek aan een obstakel) verdwijnt. Komt deze negatieve visie op het huwelijk terug bij de troubadours en de trobairitz?

De meeste trobairitz spreken niet expliciet van een *mari*: hij komt alleen naar voren in de teksten van Castelloza en de Comtesse de Dia. Het is in dit geval wel relevant om op te merken dat van deze twee trobairitz de meeste teksten zijn overgeleverd: van de andere trobairitz zijn soms slechts enkele strofen overgeleverd. Het is dus goed mogelijk dat de andere trobairitz ook gesproken hebben over een *mari*, maar dat deze stukken tekst niet aan ons zijn overgeleverd. Het enige wat de Comtesse de Dia zegt over haar echtgenoot is dat ze haar *amic* graag zou vasthouden in plaats van haar *mari* (Comtesse de Dia, Bogin, p.88). De Comtesse de Dia is dus niet negatief over haar echtgenoot: ze verwijst neutraal naar hem. Net als de Comtesse de Dia is Castelloza niet negatief over haar *mari*. Ze beschrijft dat haar *mari* blij is met het lijden dat de *amic* veroorzaakt voor het lyrisch ik (Castelloza, Bogin, p.128). Ook Castelloza is dus niet negatief over haar *mari*: net als de Comtesse de Dia verwijst ze neutraal naar hem. Castelloza en de Comtesse de Dia hebben dus beiden geen negatieve visie op het huwelijk, al blijft de relatie bij beide trobairitz wel triangulair door het bestaan van de *amic*.³¹⁴ Er is nog één andere trobairitz-tekst overgeleverd waarin het thema van het huwelijk wordt besproken: die van Alais, Iselda en Carenza. De centrale vraag die Alais en Iselda aan Carenza stellen is: “penrai marit (...) | o stairai mi pulcela?”³¹⁵ (Alais, Iselda en Carenza, Bogin, p.144). In deze tekst staat één van de meisjes (Alais of Iselda) niet positief tegenover het huwelijk: “essem maritz mi par trop

³¹⁰ Dit citaat is niet opgenomen in de editie van Rosenberg. Het komt uit de editie van Akehurst en Davis, *op. cit.*, p.73.

³¹¹ “to have you in my husband’s place”.

³¹² “and my husband most of all”.

³¹³ Dit is echter niet altijd het geval. Cf. McCarthy, *op. cit.*, p.93-94.

³¹⁴ Als de huwelijksrelatie in de teksten van Castelloza en de Comtesse de Dia lineair was geweest, waren de twee trobairitz misschien (in overeenstemming met het kader van de hoofse liefde) negatiever geweest over deze relatie.

³¹⁵ “shall I marry (...) | or shall I stay unwed?”

angoissos”, ‘het lijkt me te angstaanjagend om een echtgenote te zijn’ (Alais, Iselda en Carena, Bogin, p.144). Het andere meisje is enthousiaster over het huwelijk: “penre marit m’agenza”, ‘ik zou graag een echtgenoot hebben’ (Alais, Iselda en Carena, Bogin, p.144). Uit het advies van Carena aan de meisjes blijkt dat ze positief staat tegenover het huwelijk:

per qu’ie.us conseil per far bona semenza
penre marit Coronat de Scienza,
en cui faretz fruit de filh glorios :
retengud’ es pulcel’ a qui l’espos³¹⁶ (Alais, Iselda en Carena, Bogin, p.144)

Het is wel waarschijnlijk dat Carena met de woorden *Coronat de Scienza* verwijst naar God.³¹⁷ In dat geval zou Carena de meisjes dus aanraden om ‘te trouwen met God’, het klooster in te gaan. In deze tekst komt het huwelijk dus niet naar voren als iets negatiefs, al is het mogelijk dat de boodschap is: ‘wijs het aardse huwelijk af en tred in plaats daarvan in een hemels huwelijk’. In dat geval is de tekst niet onverdeeld positief over het (aardse) huwelijk.

In de teksten van de trobairitz wordt het huwelijk dus meestal niet voorgesteld als iets negatiefs: de auteurs van de teksten lijken neutraal of positief tegenover het huwelijk te staan. Mijn analyse bevestigt dus de resultaten van recent onderzoek, waaruit blijkt dat hoofse liefde en het huwelijk niet per definitie onverzoenbaar zijn.³¹⁸ In de teksten van de troubadours komt de *mari* slechts voor in het al genoemde citaat van Jaufré Rudel. Ik kan dus de houding van de troubadours tegenover het huwelijk niet vergelijken met de houding van de trobairitz. Concluderend kan ik zeggen dat de traditionele driehoeksrelatie waarschijnlijk aanwezig is in zowel de teksten van de troubadours als in de teksten van de trobairitz, al wordt de *mari* in de teksten niet vaak genoemd. Het bestaan van een driehoeksrelatie kan niet worden gezien als een specifiek mannelijk of vrouwelijk kenmerk.

Obstakels

Ondanks het feit dat er weinig expliciete driehoeksrelaties voorkomen in de teksten van de troubadours en de trobairitz, wordt de relatie tussen de *domna* en de *amic* nooit lineair. Hoewel er namelijk niet vaak een echtgenoot genoemd wordt, zijn er andere obstakels die een fysieke relatie tussen de *domna* en haar minnaar in de weg staan. Door deze obstakels blijft de liefde altijd een *amour de loin*: “Ja mais d’amor no.m gauzirai | Si no.m gau d’est’amor de loing”³¹⁹ (Jaufré Rudel, Rosenberg, p.56). De obstakels kunnen, zoals ik heb besproken in het kader van de *fin’amor*,

³¹⁶ “I therefore advise you, if you want to plant good seed, | to take as husband Coronat de Scienza, | from whom you shall bear as fruit glorious sons: | saved is the chastity of her who marries him”.

³¹⁷ Bogin, *op. cit.*, p.145.

³¹⁸ Cf. McCarthy, *op.cit.*, p.93-94.

³¹⁹ “Never in love shall I rejoice | Unless I enjoy this love from afar”.

exterieur zijn of verzonnen door de geliefden. Ik vraag me af of de obstakels hetzelfde zijn in teksten geschreven door mannen als in teksten geschreven door vrouwen.

Het lijkt alsof de obstakels in de teksten van de mannelijke troubadours vaak opgelegd zijn door het mannelijke lyrisch ik zelf. Vaak is dit obstakel namelijk een afstand die het lyrisch ik zelf tot stand gebracht heeft: “C’a pauc deman no.n mori de desire. (...) | Adoncs parti destreitz et envejós | De vos, dompna, cui desir e teing car”³²⁰ (Gaucelm Faidit, Rosenberg, p.130-131). Onderstaand citaat van Bernart de Ventadour is een ander voorbeeld van deze afstand die in stand wordt gehouden door het lyrisch ik:

Mas eu sui sai, alhor,
E no sai com l’estai. (...)
Car ochaizo non ai
Do soven venir lai.³²¹ (Bernart de Ventadour, Rosenberg, p.67)

Het lyrisch ik beklagt hier de afstand tussen zichzelf en zijn geliefde, maar doet er niets aan: hij heeft er de *ochaizo* (gelegenheid) niet voor. Het is in dit geval niet helemaal duidelijk of dit ontbreken van de gelegenheid door interne of externe omstandigheden komt, maar het lijkt erop dat het lyrisch ik de afstand gewoon niet wil overbruggen. Er worden namelijk geen andere obstakels genoemd die hem belemmeren de afstand tussen zijn geliefde en zichzelf weg te nemen. Een laatste obstakel dat door het lyrisch ik zelf opgelegd wordt is geen liefdesverklaring durven doen aan de *domna*: “ieu non ai vassalatge | Ni ardimen don l’aus dir ma rancura”³²² (Gaucelm Faidit, Rosenberg, p.133). Zolang de *domna* niet weet van de liefde van de *amic* zal er altijd een afstand tussen hen blijven.

Vaak zijn de obstakels in de teksten van de mannelijke troubadours dus opgelegd door het lyrisch ik zelf. Toch is het obstakel bijna even vaak de hooghartige houding van de *domna* tegenover de *amic*. Peire Vidal zegt bijvoorbeeld: “Estiers mon grat am tot sol par cabal | Lieis que no.m denha vezer ni auzir”³²³ (Peire Vidal, Rosenberg, p.111). Peirol bevestigt dit idee: “Vei q’amar no.m deigna”³²⁴ (Peirol, Rosenberg, p.136). Of het obstakel tussen de *domna* en de *amic* nu komt door zelf opgelegde afstand van de *amic* of door de hooghartigheid van de *domna*, het obstakel is dus bijna altijd interieur: zelf verzonnen door één van de geliefden. Toch heb ik ook een voorbeeld gevonden van

³²⁰ “That in front of you I almost died from longing. (...) | Then, distraught and yearning, I left | You, Lady, whom I desire and cherish”.

³²¹ “But I am here, away, | And I don’t know how she is. | (...) Because I don’t have a chance | To go there often”.

³²² “I have not the bravery | Nor the daring to tell her of my torment”.

³²³ “In spite of myself I love with all my heart | The lady who does not deign to see or hear me”.

³²⁴ “I see that she does not deign to love me”.

een mannelijke troubadour die een exterieur obstakel noemt: “Mas una dona mendia | Falsa, que Dieus la maldia, | Mes entre nos aquest destorbamen”³²⁵ (Raimon de Miraval, Rosenberg, p.125).

De obstakels in de teksten van de trobairitz zijn vaak dezelfde als in de teksten van de mannelijke troubadours. Ook hier zijn de obstakels namelijk vaak opgelegd door één van de partners.

Een eerste obstakel is ook bij de trobairitz de afstand tussen het lyrisch ik en haar *amic*. Bij Tibors lezen we bijvoorbeeld: “ni anc no fo, se vos n’anes iraz, | qu’ieu agues joi tro que fozetz tornatz”³²⁶ (Tibors, Bogin, p.80). Ook Castelloza klaagt over de afstand die haar geliefde tussen hen in plaatst: “pois de mi.us partitz”³²⁷ (Castelloza, Bogin, p.126). Een verschil met de mannelijke troubadours is dat het in de teksten van de troubadours het lyrisch ik is die de afstand tussen de geliefden in stand houdt, terwijl het in de teksten van de trobairitz de hooghartige man is die dit doet.

Een tweede obstakel dat in de teksten van de trobairitz voorkomt, zoals in de teksten van de troubadours, is de hooghartigheid van de geliefde. Zo klaagt de Comtesse de Dia: “mi faitz orguouill en ditz et en parvenssa, | et si etz francs vas totas autras gens”³²⁸ (Comtesse de Dia, Bogin, p.84) en spreekt Castelloza over het harde hart van haar geliefde : “vostre dur cor, don lo mieus noi.s recre”³²⁹ (Castelloza, Bogin, p.120). Zowel in de teksten van de troubadours is de hooghartigheid van de geliefde dus een obstakel tussen de *domna* en de *amic*.

Een derde soort obstakel dat voorkomt in de teksten van de trobairitz is het motief van de *assag* of *assai*. P. Bec definieert de *assag* als de “épreuve amoureuse” die de dame oplegt aan haar minnaar³³⁰: hij moet een nacht naast haar doorbrengen zonder haar aan te raken. De vrouw test hierbij of de liefde die haar minnaar haar toeschrijft enkel vleeselijke lust is, of romantische liefde (*amor corau*).³³¹ Een duidelijk voorbeeld van de *assag* is te vinden bij Azalais de Porcairages:

tost en venrem a l’assai,
qu’en vostra merce.m metrai :
vous m’avetz la fe plevida,
que no.m demandes faillida³³² (Azalais de Porcairages, Bogin, p.96)

³²⁵ “But a perfidious lady | And false, may God curse her, | Put between us this disturbance”.

³²⁶ “nor did it ever come to pass, if you went off angry, | that I felt joy until you had come back”.

³²⁷ “and then you left me”.

³²⁸ “With me you always act so cold, | but with everyone else you’re so charming”.

³²⁹ “your hard heart, and yet my own’s unswerving”.

³³⁰ Bec, *art. cit.*, p.250.

³³¹ Bec, *ibid.*, p.250.

³³² “we’ll soon come to the test, | for I’ll put myself in your hands: | you swore me your fidelity, | now don’t ask me to transgress”.

Domna H. omschrijft de *assag*, zonder het woord expliciet te noemen:

e vol qu'usquecs jur e pliva
enanc qu.ls vuoill' ab si colgar
que plus mas tener e baisar
no.lh faran³³³ (Domna H., Bogin, p.138)

Ook hier legt de dame dus een obstakel op aan haar minnaar: hij mag haar wel aanraken en kussen, maar hij mag niet verder gaan dan dat. Ik denk dat we dit obstakel van de *assag* met enige voorzichtigheid 'vrouwelijk' kunnen noemen. De *assag* komt namelijk niet voor in de teksten van de mannelijke troubadours uit mijn corpus. P. Bec bevestigt mijn voorzichtige conclusie dat dit obstakel minder vaak voorkomt in teksten geschreven door mannen dan in teksten met een vrouwelijke auteur.³³⁴ J. Huchet denkt echter dat de *assag* geen vrouwelijke uitvinding is: dit obstakel is volgens hem namelijk nadelig voor de vrouw omdat ze erdoor haar *amic* verliest.³³⁵ Ik ben het met Huchet eens dat het lyrisch ik vaak haar *amic* verliest doordat ze de *assag* aan hem oplegt. Bij Azalais de Porcaraigues lezen we bijvoorbeeld: "e larc on son fag l'assai. | Celui perdie c'a ma vida, | e'n serai toz jorns marrida"³³⁶ (Azalais de Porcaraigues, Bogin, p.96). Ik vind het feit dat de *assag* meestal slecht afloopt voor de vrouw echter geen reden om te zeggen dat het een mannelijk thema is. Het argument van T. Sankovitch waarom de *assag* mannelijk zou zijn lijkt me sterker dan het argument van J. Huchet: "the *assag* (...) is about male accomplishments rather than female authority" : "like other courtly inventions, it exploits a hackneyed cultural representation of woman for purposes of male exaltation and power".³³⁷ Dit is inderdaad het geval: de *assag* plaatst de man in een positie van volledige macht over de vrouw. De vrouw staat niet meer centraal in de *assag*: het draait om de man en om de vraag of hij wel of niet de afstand tussen zijn *domna* en zichzelf zal kunnen bewaren. Het feit blijft nog altijd wel dat de *trobairitz* vaker gebruik maken van het motief van de *assag* dan de mannelijke troubadours. We kunnen dus misschien (met enige voorzichtigheid) zeggen dat de *assag* een vrouwelijk thema is, waarin echter wel de man en de afhankelijkheid van de man centraal staan.

³³³ "And she wants each of them to swear | and pledge, before she'll let him near, | that he's not planning to do more | than hug or kiss her".

³³⁴ Bec, *art. cit.*, p.250.

³³⁵ Huchet, *art.cit.*, p.83.

³³⁶ De vertaling van Bogin lijkt mij op dit punt niet correct (zij vertaalt 'assai' met 'attack'). Ik geef dus mijn eigen vertaling: "en daar werd de *assai* uitgevoerd. | Ik heb degene verloren die mijn leven in zijn handen houdt, | en ik zal daardoor alle dagen verdrietig zijn".

³³⁷ Sankovitch, T. (1999). The *Trobairitz*. In S. Gaunt en S. Kay (reds.), *The Troubadours: An Introduction* (pp. 113-126). Cambridge: Cambridge University Press. p.120.

Hoofse woorden, praktische realiteit

M. Bogin stelt dat de trobairitz, in tegenstelling tot de mannelijke troubadours, de relaties waarover ze schrijven niet idealiseren.³³⁸ De trobairitz willen volgens deze auteur twee dingen: “to be acknowledged for who they are, as women and as individuals, and a determining voice in how the relationship is conducted. (...) the women argue for a *real*, as opposed to a *symbolic*, acknowledgement of their importance”.³³⁹ Kunnen we op basis van de lezing van het troubadourcorpus zeggen dat het ‘mannelijk’ is om bezig te zijn met symboliek, met hoofse woorden, terwijl het ‘vrouwelijk’ is om meer waarde te hechten aan de praktische realiteit?

Zoals ik al beargumenteerd heb in paragraaf 3.1. gebruiken de trobairitz het motief van *melhurar* niet, terwijl de troubadours dit wel doen. Ik heb hiervoor als verklaring gegeven dat de mannelijke troubadours de illusie volhouden dat de *domna* beter is dan de *amic*, waardoor de laatste zichzelf kan verbeteren. De trobairitz realiseren zich echter al snel dat de *amic* hen in de steek gelaten heeft of zal laten: de *amic* heeft dus bij de trobairitz dus niet altijd een morele superioriteit, waardoor het motief van de *melhurar* niet meer van toepassing is. Het gebruik van het motief van de *melhurar* lijkt dus te bevestigen dat de trobairitz zich meer bezig houden met de praktische realiteit, terwijl de troubadours met hoofse woorden de illusie van vrouwelijke superioriteit in stand houden.

Een ander voorbeeld dat deze hypothese bevestigt is de onmogelijke situatie waarin de vrouwen uit de troubadourlyriek zich lijken te bevinden. Als ze zich houden aan het systeem van de hoofse liefde, aan de *amour de loin*, verliezen ze vaak hun *amic*, zoals in de al geciteerde tekst van Azalais de Porcaraigues.³⁴⁰ Dit idee komt ook terug bij de Comtesse de Dia: “ara vei qu’ieu sui trahida | car ieu non li donei m’amor”³⁴¹ (Comtesse de Dia, Bogin, p.88). Als de vrouwen zich echter niet houden aan de regel van de *amour de loin*, worden ze vaak ook in de steek gelaten door hun *amics*:

Despois vos vi, ai fag vostre coman,
et anc per tan,
amics, no.us n’aic meillor (...)
car cel qui pretz mante
a vas mi cor volatge³⁴² (Castelloza, Bogin, p.124)

³³⁸ Bogin, *op.cit.*, p.69.

³³⁹ Bogin, *ibid.*, p.72.

³⁴⁰ “e larc on son fag l’assai. | Celui perdiei c’a ma vida, | e’n serai toz jorns marrida” (Azalais de Porcaraigues, Bogin, p.96) : “en daar werd de assai uitgevoerd. | Ik heb degene verloren die mijn leven in zijn handen houdt, | en ik zal daardoor alle dagen verdrietig zijn”.

³⁴¹ “Now I see I’ve been betrayed | because I wouldn’t sleep with him”.

³⁴² “Since I first caught sight of you I’ve been | at your command; and yet, friend | it’s brought me naught | (...) for he who’s most deserving | has the heart most fleeting”.

Op deze manier laten de trobairitz dus zien dat het hoofse systeem voor hen geen mogelijkheden biedt voor een goede afloop. De *agency* van deze vrouwen is uiteindelijk beperkt: hoe ze ook handelen, de kans is groot dat ze hun *amic* verliezen. De praktische realiteit van de trobairitz staat ook hier dus tegenover het hoofse systeem van de mannen.

J.M. Ferrante noemt een laatste voorbeeld van de “falseness of the man's love-rhetoric and the woman's awareness of it”.³⁴³ In de *tenso* tussen Maria de Ventadorn en Gui d’Ussel vraagt Maria of de *domna* gelijk moet zijn aan de *amic* volgens de wetten van de hoofse liefde (Maria de Ventadorn, Bogin, p.98), waarop Gui d’Ussel bevestigend antwoordt. Zij zegt daarop:

Gui d’Ussel, ges d’aitals razos
non son li drut al comenssar,
anz ditz chascus, can vol preiar,
mans jointas e de genolhos :
“Dompna, voillatz que.us serva francamen
cum lo vostr’om,” et ell’ enaissi.l pren;
ieu lo jutge per dreich a trahitor,
si s. rend pariers ei.s det per servidor.³⁴⁴ (Maria de Ventadorn, Bogin, p.100)

Maria de Ventadorn laat hier dus duidelijk zien hoe vals de mannelijke hoofse retoriek is: zolang de vrouw niet toegeeft aan haar minnaar, staat ze boven hem in de mannelijke troubadourlyriek. Zodra ze echter toegeeft (*l pren*), wil hij ineens haar gelijke zijn. Zo geeft Maria de Ventadorn dus duidelijk aan hoe de mannelijke beloften eigenlijk valse listen zijn. De mannelijke troubadour doet alleen maar alsof de vrouw boven hem staat om haar te vleien, zodat ze toegeeft aan zijn lichamelijke verlangens. Ook hier prikt een trobairitz dus met haar oog voor de praktische realiteit door de hoofse clichés van de man heen. Concluderend kunnen we dus zeggen dat de trobairitz (net als de troubadours) participeren in het hoofse systeem van de *amour de loin*: ze schrijven immers gedichten waarin alle hoofse kenmerken naar voren komen die ook in de gedichten van de troubadours naar voren komen. De trobairitz lijken echter kritischer te staan tegenover deze hoofse *amour de loin*: ze contrasteren soms de hoofse illusie met de praktische realiteit waarmee vrouwen in dit systeem te maken krijgen. Op deze manier werpen de trobairitz dus (in tegenstelling tot de troubadours) een kritische blik op de hoofse *amour de loin*.

³⁴³ Ferrante, J. M. (1984). Male fantasy and female reality in courtly literature. *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 11.1-2, 67-97. p.75.

³⁴⁴ “Gui d’Ussel, suitors when they’re new | are not at all like that, | for when they seek a lady’s grace | they get down on their knees, hands joined, and say: | “Grant that I may freely serve you, lady, | as your man,” and she receives them; | thus to me it’s nothing short of treason | if a man says he’s her equal and her servant”.

Conclusie

Ik probeer nu een antwoord te formuleren op de centrale vraag van deze masterproef: *gender of genre*? Is er op basis van mijn onderzoek een genderbepaalde (mannelijke of vrouwelijke) manier van schrijven aan te wijzen in middeleeuwse Franstalige troubadourlyriek, of bepalen genreconventies voornamelijk hoe de teksten eruitzien?

In het tweede hoofdstuk heb ik een antwoord geformuleerd op mijn eerste deelvraag: zijn er opvallende formele verschillen te vinden tussen de teksten van de troubadours en de trobairitz? Een aantal formele kenmerken komt vaker voor bij de trobairitz dan bij de troubadours en kan dus met enige voorzichtigheid worden gezien als vrouwelijk. Het gaat hier om het gebruik van eenvoudige rijmschema's en het relatief vaak gebruiken van negatieven, aanvoegende wijs, voorwaardelijke wijs, verleden tijd en imperatief. Ook de 'neutrale' organisatie van het discours in de *cansos* kan worden gezien als een vrouwelijk kenmerk.³⁴⁵

Er zijn ook een aantal formele kenmerken die vaker voorkomen bij de troubadours dan bij de trobairitz. Deze kenmerken zouden dus kunnen worden gezien als overwegend mannelijk, hoewel ze (in mindere mate) ook worden gehanteerd door vrouwelijke auteurs. De inclusie van andere personen in de tekst naast de *domna* en de *amic* lijkt bijvoorbeeld een overwegend mannelijk kenmerk te zijn. Waar het persoonlijk voornaamwoord in de eerste persoon meervoud bij de trobairitz meestal gebruikt wordt om naar het koppel te verwijzen, slaat dit persoonlijk voornaamwoord bij de troubadours meestal op een groep van mannen. Ook de aanspreking in de tweede persoon enkelvoud slaat in de teksten van de trobairitz meestal op de geliefde, terwijl deze aanspreking in de teksten van de troubadours vaker gebruikt wordt voor een andere man.

Een aantal formele kenmerken kan niet worden gezien als typisch mannelijk of vrouwelijk: de troubadours en de trobairitz verschillen niet van elkaar wat het gebruik van deze kenmerken betreft. Ze maken bijvoorbeeld even vaak gebruik van verkleinwoorden en gebruiken dezelfde (feodale, economische en religieuze) woordenschat. Ook het innemen van de subjectpositie kan niet worden gezien als een typisch mannelijk of vrouwelijk kenmerk. Hoewel de trobairitz zich vaker dan de troubadours als subject presenteren in de *cansos*³⁴⁶, nemen de troubadours in de *tensos* vaker de

³⁴⁵ De trobairitz organiseren hun discours in de *cansos* op een neutralere manier dan de troubadours: waar de trobairitz relatief vaak het neutrale verbindingswoord *e* gebruiken, maken de troubadours vaker gebruik van de minder neutrale woorden *mais*, *ans*, *pero* en *donc*.

³⁴⁶ De trobairitz presenteren zich in de *cansos* op de volgende manieren als subject: ze gebruiken meer persoonlijke voornaamwoorden in de eerste persoon en werkwoorden in de eerste persoon dan de troubadours. Ook stellen ze minder vragen dan de troubadours. Bovendien gebruiken de trobairitz over het algemeen de indirecte rede om de stem van een Ander in haar tekst te incorporeren, terwijl de troubadours vaker de directe rede gebruiken.

subjectpositie in dan de trobairitz.³⁴⁷ Tot slot is ook de organisatie van het discours in de *tensos* niet noemenswaardig anders in de teksten van de troubadours dan in de teksten van de trobairitz.

In het derde hoofdstuk heb ik gebruik gemaakt van het kader uit het eerste hoofdstuk, waarin ik verschillende kenmerken van de middeleeuwse hoofse literatuur heb opgenoemd. In dit derde hoofdstuk heb ik een antwoord geformuleerd op mijn tweede deelvraag: zijn er opvallende inhoudelijke verschillen te vinden tussen de teksten van de troubadours en de trobairitz?

Een aantal inhoudelijke kenmerken zijn typerend voor de mannelijke troubadours en kunnen dus met enige voorzichtigheid mannelijk genoemd worden. Dit is de eigenschap van *mesura*, het motief van de *melhurar* en het oproepen van natuurlijke elementen (het lentemotief). Zingen lijkt op het eerste gezicht ook een eigenschap met mannelijke connotaties te zijn, maar deze conclusie is niet eenduidig: hoewel de trobairitz getuigen van meer obstakels bij het zingen dan de troubadours, produceren ze uiteindelijk wel hun gedichten. Bovendien maken de meeste trobairitz geen opmerkingen over de moeilijkheid of ongepastheid van het spreken als vrouw.

Een aantal inhoudelijke kenmerken is daarentegen juist typerend voor de trobairitz. Stille lijkt op het eerste gezicht bijvoorbeeld een vrouwelijke eigenschap te zijn. De trobairitz getuigen vaker dan de troubadours van hun moeite met zingen en gebruiken verschillende strategieën die legitimeren dat ze het woord nemen (zoals het inroepen van mannelijke bescherming en het 'teruggeven' van het woord aan een man). Toch is deze conclusie zoals gezegd niet eenduidig. Ook het neutraal of positief staan tegenover het huwelijk lijkt een vrouwelijke eigenschap te zijn.³⁴⁸ Tot slot lijken het gebruik van het motief van de *assag* en het bekritisieren van de illusie van de hoofse liefde door het oproepen van de realiteit vrouwelijke kenmerken te zijn.

De meeste inhoudelijke kenmerken kunnen echter niet worden gezien als typisch mannelijk of vrouwelijk: de troubadours en de trobairitz verschillen niet van elkaar in het gebruik van deze kenmerken. Het gaat hier om de eigenschappen van de *amic* en de *domna*: zowel in de teksten van de troubadours als in de teksten van de trobairitz hebben mannen en vrouwen dezelfde, gestandaardiseerde kenmerken. Ook de nadruk op trouw komt bij de troubadours even vaak terug als bij de trobairitz,³⁴⁹ net als de aandacht voor sensualiteit en lichamelijkeheid, het oproepen van stilstand en beweging (zoals in het motief van opsluiting of de dood) en het afbeelden van

³⁴⁷ De troubadours presenteren zichzelf in de *tensos* als subject door meer spreektijd te geven aan hun eigen lyrisch ik dan aan het lyrisch ik van de gesprekspartner (terwijl de trobairitz deze tijd eerlijk verdelen) en door een relatief groot gebruik van persoonlijke voornaamwoorden en werkwoorden in de eerste persoon.

³⁴⁸ In de teksten van de troubadours wordt de *mari* niet genoemd: het is daarom niet mogelijk om te kijken hoe de mannelijke houding tegenover het huwelijk is.

³⁴⁹ Het verschil is hier wel dat de troubadours de man afbeelden als trouw en de vrouw als ontrouw en hooghartig, terwijl de trobairitz juist de vrouw afbeelden als trouw en de man als ontrouw en hooghartig. Trouw is dus in de teksten van de troubadours een mannelijke eigenschap en in de teksten van de trobairitz een vrouwelijke eigenschap.

driehoeksrelaties. Verder zijn de obstakels die de trobairitz en troubadours gebruiken om te voorkomen dat de relatie lineair wordt vaak hetzelfde (afstand en de hooghartigheid van de geliefde). Tot slot kan ook dominantie niet eenduidig als mannelijk of vrouwelijk worden gezien.³⁵⁰

Concluderend zijn er dus verschillende formele en inhoudelijke kenmerken aan te wijzen die vaker voorkomen bij de troubadours of bij de trobairitz en die dus kunnen worden gezien als respectievelijk mannelijk of vrouwelijk. De meeste formele en inhoudelijke aspecten uit de teksten van de troubadours en trobairitz verschillen echter niet noemenswaardig van elkaar, maar volgen gewoon het socio-cultureel kader van de *fin'amor*. We kunnen dus voorzichtig zeggen dat het *genre* de doorslaggevende factor is die bepaalt hoe een tekst er uitziet. *Gender* heeft hier dan volgens mijn analyse wel een duidelijke invloed op: de teksten van de troubadours en trobairitz zijn op een aantal vlakken duidelijk verschillend van elkaar.

Mijn hypothese dat er verschillen zouden zijn tussen de troubadours en de trobairitz is dus bevestigd. Toch is mijn hypothese niet volledig bevestigd: ik dacht dat ik een mannelijke manier van schrijven niet zou kunnen onderscheiden van een vrouwelijke manier van schrijven. Dit is niet het geval: een aantal formele en inhoudelijke kenmerken lijken op basis van mijn analyse duidelijk te kunnen worden gezien als eerder mannelijk of eerder vrouwelijk. Het is natuurlijk niet zo dat een vrouwelijke auteur bij het schrijven alleen maar gebruik zal maken van vrouwelijke kenmerken, terwijl een mannelijke auteur alleen maar gebruik zal maken van mannelijke kenmerken. Mijn conclusie is een veralgemenisering, die niet altijd even goed rekening houdt met de individuele afwijkingen van mannelijke en vrouwelijke auteurs.

Mijn onderzoek heeft enkele zwakke punten, die kunnen dienen als suggesties voor verder onderzoek.

Ten eerste heb ik weinig onderzoek kunnen doen naar de overleverings- en opvoeringscontext van de teksten die ik geanalyseerd heb. Zoals gesteld in de inleiding kan deze context leiden tot problemen. Als een tekst al enige tijd circuleerde voordat hij is opgeschreven, kan er onduidelijkheid ontstaan over of een tekst geschreven is door een mannelijke of vrouwelijke auteur. Bovendien kan een tekst bijvoorbeeld geschreven zijn door een vrouw, maar opgevoerd worden door een man. Dit kan een invloed hebben op de manieren waarop gender-kenmerken in de teksten naar voren komen. Een suggestie voor verder onderzoek is dan ook dat er wordt gekeken naar deze overleverings- en opvoeringscontext, en hoe dit mogelijk gender-veranderingen in de tekst tot gevolg heeft.

³⁵⁰ In de lyriek van de mannelijke troubadours is dominantie vrouwelijk (de figuur van de *domna*) en ondergeschiktheid mannelijk (de figuur van de *amic*). In de lyriek van de trobairitz kan de vrouw tegelijkertijd dominant en ondergeschikt zijn (als *domna* en als *amairitz*), waardoor ook de man tegelijkertijd wordt voorgesteld als dominant en ondergeschikt.

Ten tweede heb ik in mijn onderzoek de troubadours en trobairitz behandeld als homogene categorieën. Ik heb geen rekening gehouden met verschillen binnen de groepen 'mannelijke troubadours' en 'vrouwelijke troubadours' zelf: factoren als leeftijd, afkomst uit een bepaalde regio en sociale status kunnen bijvoorbeeld naast gender ook invloed hebben op de manier waarop een troubadour schrijft. Ik heb nu verschillen tussen troubadours en trobairitz meestal verklaard door sekseverschillen, terwijl dit misschien niet noodzakelijkerwijs het geval is. In verder onderzoek is het dus interessant om een meer intersectionele benadering toe te passen op de verschillen tussen mannelijke en vrouwelijke auteurs. In dit onderzoek zou ook gekeken kunnen worden of er verschillen zijn tussen teksten uit de 12^e eeuw en teksten uit de 13^e eeuw, die ik nu als een homogene groep behandeld heb. In plaats van te kijken naar 'de' troubadours en 'de' trobairitz is het dus in verder onderzoek noodzakelijk om dieper in te gaan op de werken van individuele auteurs. Zijn er voorbeelden van mannelijke troubadours die een vrouwelijke stijl hanteren, en vice versa? Dit verdere onderzoek kan dan aantonen dat conclusies niet gestoeld moeten worden op sekse: er zijn mogelijk ook biologisch mannelijke auteurs die vrouwelijke kenmerken gebruiken bij het schrijven en biologisch vrouwelijke auteurs die gebruik maken van mannelijke kenmerken in hun werk. Er moet dus meer gekeken worden naar mannelijke en vrouwelijke stijl los van de biologische sekse van de auteurs. Mijn hoop is daarom dan ook dat ik met dit onderzoek kan aansporen tot een nieuwe manier van kijken naar bestaande werken van middeleeuwse troubaours en trobairitz.

Ten derde baseer ik mijn analyse op een noodzakelijk beperkt corpus van teksten geschreven door vrouwelijke auteurs: er zijn veel minder teksten overgeleverd van de trobairitz dan van de troubadours. Als er meer teksten van trobairitz overgeleverd zouden zijn, zouden mijn conclusies misschien heel anders zijn. Een suggestie voor verder onderzoek is dus om de teksten van de trobairitz te vergelijken met andere 'vrouwelijke' middeleeuwse teksten, zoals de *chansons de femme*. Deze *chansons de femme* zijn zoals gezegd vaak geschreven door mannen, maar pretenderen te spreken met een vrouwelijke stem. Komen deze 'mannelijk vrouwelijke' teksten overeen met de vrouwelijke stemmen van de trobairitz, of niet? Kunnen we uit een vergelijking tussen de *chansons de femme* en de teksten van de trobairitz meer uitspraken doen over 'typisch vrouwelijke' manieren van schrijven? Het is ook nodig dat er meer kwantitatief onderzoek wordt gedaan, vergelijkbaar met de onderzoeken van Ferrante³⁵¹ en Marnette³⁵² die ik regelmatig gebruik heb. Dit soort statistisch onderzoek levert (als het gecombineerd wordt met inhoudelijk onderzoek) waarschijnlijk het meest objectieve bewijs voor het bestaan van mannelijke en vrouwelijke manieren van schrijven.

³⁵¹ Ferrante, *art. cit.* (1989).

³⁵² Marnette, *art. cit.*

Toch heeft mijn onderzoek ook sterke punten, waardoor het een nuttige aanvulling kan vormen op de al bestaande literatuur rond troubadourlyriek. Mijn analyses hebben soms nieuwe inzichten opgeleverd. Ik heb bijvoorbeeld de opmerking van S.G. Nichols (1988), die stelt dat het linken van religie en liefde een typisch vrouwelijk kenmerk zou zijn, weerlegd (cf. paragraaf 2.1.). Ook heb ik bijvoorbeeld de bewering van P. Dronke (1984), die sensuele beelden en taalgebruik ziet als een typisch vrouwelijk kenmerk, ontkracht (cf. paragraaf 3.1). Tot slot heb ik met dit onderzoek bewijzen kunnen leveren voor de niet beargumenteerde uitspraak van P. Bec (1979) dat de literatuur van de trobairitz geen manifestatie is van vrouwelijkheid, maar zich inschrijft in het volledige kader van de hoofse troubadourlyriek van de 12^e en 13^e eeuw.³⁵³ Uit mijn onderzoek blijkt namelijk dat de teksten van de trobairitz enkele 'vrouwelijke kenmerken' vertonen, maar dat deze teksten over het algemeen overeenkomen met het socio-cultureel kader van de hoofse literatuur.

³⁵³ Bec, *art. cit.*, p.261.

Bijlage 1: Overzicht van troubadours en trobairitz

Dit is een overzicht van de troubadours en trobairitz die ik bespreek in deze masterproef. In de middelste kolom staat steeds wanneer de desbetreffende auteur leefde, in de rechterkolom staat aangegeven hoeveel teksten de auteur geschreven heeft. Ik baseer me voor deze informatie op de edities van Rosenberg et al. (voor de troubadours)³⁵⁴ en Bogin (voor de trobairitz).³⁵⁵

Lijst van troubadours

Wie?	Wanneer?	Hoeveel teksten overgeleverd?
Arnaut Daniel	Actief tussen 1180 en 1210	18 of 19
Bernard de Ventadour	1145-1180	45
Bertran de Born	1140-1215	45
Folquet de Marseille	1160-1231	19
Gaucelm Faidit	Actief tussen 1170 en 1205	65
Giraut de Bornelh	Actief tussen 1165 en 1200	77
Guillaume IX d'Aquitaine	1071-1126	10 of 11
Guiraut Riquier	Actief tussen 1254 en 1292	100+
Jaufré Rudel	1130-1148	6 of 7
Marcabru	1127-1150	42
Le Monge de Montaudon	Actief tussen 1180-1215	20
Peire Cardenal	Actief tussen 1200 en 1272	90
Peire Vidal	Actief tussen 1175 en 1205	45
Peirol	Actief tussen 1188 en 1222	34
Pierre d'Auvergne	Actief tussen 1150 en 1180	20
Raimbaut d'Orange	1144-1173	40
Raimbaut de Vaqueiras	Actief tussen 1180 en 1205	30
Raimon de Miraval	Actief tussen 1185 en 1213	45

Lijst van trobairitz

Wie?	Wanneer?	Hoeveel teksten overgeleverd?
Alais, Iselda en Carezza	?	1
Alamanda	2 ^e helft van de 12 ^e eeuw	1
Almucs de Castelnau en Iseut de Capiro	1140	1
Azalais de Porcairages	1140	1
Bieiris de Romans	1 ^e helft van de 13 ^e eeuw (?)	1
Castelloza	1200	3
Clara d'Anduza	1 ^e helft van de 13 ^e eeuw	1
Comtesse de Dia	1140	4
Domna H.	?	1
Garsenda	1170	1
Guillelma de Rosers	Midden van de 13 ^e eeuw	1
Isabella	1180	1
Lombarda	1190	1 (2 delen)
Maria de Ventadorn	1165	1
Tibors	1130	1

³⁵⁴ Rosenberg, Switten, Le Vot, *op.cit.*

³⁵⁵ Bogin, *op.cit.*

Bibliografie

Primaire bronnen

Akehurst, F. R., Davis, J. M. (reds.) (1995). *A Handbook of the Troubadours* Vol. 26. Berkeley: University of California Press.

Bogin, M. (1976). *The Women Troubadours*. London: Paddington Press Ltd.

Rosenberg, S. N., Switten, M., Le Vot, G. (1998). *Songs of the Troubadours and Trouvères. An Anthology of Poems and Melodies*. New York, Londen: Garland Publishing Inc.

Wilde, O. (2003). *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Press.

Secundaire bronnen

Baldwin, J. W. (1997). The Image of the Jongleur in Northern France Around 1200. *Speculum* 72.3, 635–663.

Bec, P. (1979). Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge. *Cahiers de civilisation médiévale* 22.87, 235-262.

Bodine, A. (1975). Sex Differentiation in Language. In B. Thorne en N. Henley, *Language and Sex. Difference and Dominance*. (pp. 130-151). Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers.

Bogin, M. (1976). *The Women Troubadours*. London: Paddington Press Ltd.

Bornstein, D. (1983). *The Lady in the Tower: Medieval Courtesy Literature for Women*. Hamden, Connecticut: Archon Books.

Bruckner, M. T. (1985). Na Castelloza, Trobairitz, and Troubadour Lyric. *Romance Notes* 25.3, 239-253.

Bruckner, M. T. (1992). Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours. *Speculum* 67.4, 865-891.

Bumke, J. (1991). *Courtly Culture: Literature and Society in the High Middle Ages*. Berkely: University of California Press.

Burns, E. J. (1985). The Man Behind the Lady in Troubadour Lyric. *Romance Notes* 25.3, 254-270.

Burns, E.J. (2001). Courtly Love: Who Needs It? Recent Feminist Work in the Medieval French Tradition. *Signs* 27.1, 23-57.

Butler, J. (1999) [1990]. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Chambers, F. M. (1989). Las trobairitz soisebudas. In W. D. Paden (red.), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 45-60). s.l.: University of Pennsylvania Press.

Chaytor, H. J. (1945). *From Script to Print: an Introduction to Medieval Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cixous, H. (1989). Sorties: Out and out: attacks/ways out/forays. In C. Belsey en J. Moore (Reds.) *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, pp.101-116. London: Macmillan.

Cixous, H. (2010). *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée.

Coates, J. en Cameron, D. (eds) (1989). *Women in Their Speech Communities. New Perspectives on Language and Sex*. London: Longman.

Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review* 43.6, 1241-1300.

Cropp, G.M. (1975). *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*. Genève: Librairie Droz.

Culler, J. (2015). *Theory of the Lyric*. London: Harvard University Press.

De Rougemont, D. (1956). *L'amour et l'occident*. Paris: Librairie Plon.

Doss-Quinby, E., Grimbert, J. T., Pfeffer, W., & Aubrey, E. (reds.). (2001). *Songs of the women trouvères*. New Haven: Yale University Press.

Dronke, P. (1984). *Women writers of the Middle Ages. A Critical Study of Texts from Perpetua to Marguerite Porete*. New York: Cambridge University Press.

Dronke, P. (1996). *The Medieval Lyric*. Cambridge: Boydell & Brewer.

Duby, G. (1994). *Love and Marriage in the Middle Ages*. Chicago: University of Chicago Press.

Eckert, P., McConnell-Ginet, S. (2003). *Language and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ferrante, J. M. (1984). Male fantasy and female reality in courtly literature. *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 11.1-2, 67-97.

Ferrante, J. M. (1989). Notes toward the Study of a Female Rhetoric in the Trobairitz. In W. D. Paden (red.), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 63-72). s.l.: University of Pennsylvania Press.

Ferrante, J. M. (1997). *To the Glory of her Sex: Women's Roles in the Composition of Medieval Texts*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Flori, J. (1992). Amour et société aristocratique au XIIe siècle: L'exemple des lais de Marie de France. *Le Moyen Age: Revue d'Histoire et de Philologie* 98.1, 17-34.

Fuss, D. (1989). *Essentially Speaking. Feminism, Nature & Difference*. London: Routledge.

Gaalswijk, L. (2017). « *Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vuz* ». *Triangles érotiques dans les 'Lais' de Marie de France* (bachelorproef, niet gepubliceerd).

Gaunt, S. (1990). Poetry of Exclusion: A Feminist Reading of Some Troubadour Lyrics. *The Modern Language Review* 85.2, 310-329.

- Gaunt, S. (2006). *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature. Martyrs to love.* New York: Oxford University Press.
- Girard, R. (1961). *Mensonge romantique et vérité romanesque.* Paris: Grasset & Fasquelle.
- Gravdal, K. (1992). Metaphor, Metonymy, and the Medieval Women Trobairitz. *Romantic Review* 83.4, 411-426.
- Grimbert, J. T. (1999). Diminishing the Trobairitz , Excluding the Women Trouvères. *Tenso* 14.1, 23-38. p.27.
- Harding, S. (2009). Standpoint Theories: Productively Controversial. *Hypatia* 24.4, 192-200.
- Huchet, J. (1983). Les femmes troubadours ou la voix critique. *Littérature* 51, 59-90.
- Kay, S. (1989). Derivation, Derived Rhyme, and the Trobairitz. In W. D. Paden (red.), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 157-182). s.l.: University of Pennsylvania Press.
- Key, M. R. (1975). *Male / Female Language. With A Comprehensive Bibliography.* Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press.
- Klapisch-Zuber, C., Duby, G., & Perrot, M. (1992). *A History of Women in the West: Silences of the Middle Ages* (Vol. 2). London: Harvard University Press.
- Klinck, A. L. (1994). Lyric Voice and the Feminine in Some Ancient and Mediaeval Frauenlieder. *Florilegium* 13, 13-36.
- Klinck, A. L. (2003). Poetic Markers of Gender in Medieval "Woman's Song": Was Anonymous a Woman? *Neophilologus* 87.3, 339-359.
- Lazar, M. (1995). Fin'amor. In F.R. Akehurst en J.M. Davis (reds.), *A Handbook of the Troubadours* Vol. 26 (pp.61-100). Berkeley: University of California Press.
- Marnette, S. (1997). L'expression féminine dans la poésie lyrique occitane. *Romance Philology* 51.1, 170-193.
- McCarthy, C. (2004). *Marriage in Medieval England: Law, Literature, and Practice.* Woodbridge: The Boydell Press.
- Mills, S., Mullany, L. (2011). *Language, Gender and Feminism. Theory, Methodology and Practice.* London, New York: Routledge.
- Nichols, S.G. (1988). Medieval Women Writers: Aisthesis and the Powers of Marginality. *Yale French Studies* 75, 77-94. p.86.
- Nichols, S.G. (1991). Medieval Women and the Politics of Poetry. In J. DeJean & N. K. Miller (reds), *Displacements: Women, Tradition, Literatures in French* (pp.99-125). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Nicholson, F. (2004). Seeing Women Troubadours without the “-itz” and “-isms”. In E. Campbell en R. Mills (Reds.), *Troubled Vision: Gender, Sexuality, and Sight in Medieval Text and Image* (pp. 63-76). New York: Palgrave Macmillan.
- Olsen, M. (1976). *Les Transformations du triangle érotique*. Copenhagen: Akademisk Forlag.
- Paden, W.D. (1989). Introduction. In W. D. Paden (red), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 1-28). s.l.: University of Pennsylvania Press.
- Page, R. E. (2006). *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rosenberg, S. N., Switten, M., Le Vot, G. (1998). *Songs of the Troubadours and Trouvères. An Anthology of Poems and Melodies*. New York, Londen: Garland Publishing Inc.
- Rosenn, E. (1990). The Discourse of Power: The Lyrics of the Trobairitz. *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 21.1, 1-20.
- Rougemont, D. de (1956). *L'amour et l'occident*. Paris: Librairie Plon.
- Sankovitch, T. (1999). The Trobairitz. In S. Gaunt en S. Kay (reds.), *The Troubadours: An Introduction* (pp. 113-126). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schibanoff, S. (1982). Medieval Frauenlieder: Anonymous Was a Man? *Tulsa Studies in Women's Literature* 1.2, 189-200.
- Scott, J. W. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review* 91.5, 1053-1075.
- Shapiro, M. (1978). The provençal trobairitz and the limits of courtly love. *Signs* 3.3, 560-571.
- Sharman, R. V. (1989). *The Cansos and Sirventes of the Troubadour, Giraut de Borneil: A Critical Edition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Siskin, H. J., Storme, J. A. (1989). Suffering Love: The Reversed Order in the Poetry of Na Castelloza. In W. D. Paden (red.), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 113-127). s.l.: University of Pennsylvania Press.
- Spitzer, L. (1952). The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories. *Comparative Literature* 4.1, 1-22.
- Tavera, A. (1978). À la recherche des troubadours maudits. *Senefiance* 5, 135-161.
- Thorne, B. en Henley, N. (1975). Difference and Dominance: An Overview of Language, Gender, and Society. In B. Thorne en N. Henley, *Language and Sex. Difference and Dominance*. (pp. 5-42). Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers.
- Van Vleck, A. E. (1989). Tost me trobaretz fenida': Reciprocating Composition in the Songs of Castelloza. In W. D. Paden (red.), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 95-111). s.l.: University of Pennsylvania Press.

Warhol, R. R. (1989). *Gendered interventions: Narrative discourse in the Victorian novel*. New Brunswick, London: Rutgers University Press.

Wettstein, J. (1974). *'Mezura', l'idéal des troubadours: son essence et ses aspects*. Genève: Slatkine.

Zufferey, F. (1989). Toward a delimitation of the trobairitz corpus. In W. D. Paden (red.), *The Voice of the Trobairitz* (pp. 31-43). s.l.: University of Pennsylvania Press.

Zumthor, P. (1972). *Essai de poétique médiéval*. Paris: Seuil.