

# ‘A bona trobairis’

## Hoofse chansons van vrouwelijke troubadours in het twaalfde- en dertiende-eeuwse zuiden van Frankrijk

Hannie van Horen Verhoosel

### Domna's en trobairitz

Tot de jaren zestig van de vorige eeuw was de belangstelling en de waardering voor het werk van de trobairitz zeer gering. Zelfs mediëvisten en romanisten leken maar nauwelijks op de hoogte van hun bestaan. Daar kwam pas verandering in toen Meg Bogin in 1976 de teksten van hun chansons opnieuw publiceerde. Hierna volgde een groot aantal publicaties vanuit verschillende disciplines met als hoogtepunt de verschijning van het boek ‘Trobairitz’ (1991) van Angelica Rieger, dat met recht de bijbel van het trobairitz-onderzoek genoemd kan worden.

De naam *trobairitz* komt het eerst voor in de dertiende-eeuwse Occitaanse roman *Flamenca*, waar sprake is van ‘a bona trobairis’ (een goede dichteres).<sup>1</sup> Met deze benaming wordt een groep dichters aan-geguid – meestal vrouwen uit de hoge adel – die in de twaalfde en dertiende eeuw leefden aan de Zuid-Franse hoven en daar liederen schreven in de traditie van de *trobadors*, de dichters van de hoofse lyriek. Als algemene benaming voor de machtige vrouwen uit de hoge adel wordt de term *domna* gebruikt. Het is tevens de aanduiding voor de aanbeden vrouwe in de hoofse

lyriek en heeft in die hoedanigheid een veel breder betekenisveld.

Het gebied waarin de trobairitz werkzaam waren, valt samen met het toenmalige Occitaanse taalgebied en omvat ongeveer de huidige regio's Aquitanië, Limousin, Midi-Pyrénées, Languedoc-Roussillon, Provence-Alpes-Côte d'Azur, Auvergne en de departementen Ardèche en Drome in de regio Rhône-Alpes. In totaal zijn er niet meer dan twintig namen van trobairitz overgeleverd, waarvan Azalaïs de Porcairagues, de Comtessa de Dia, Maria de Ventadorn, Clara d'Andusa, Caste-loza en Bieiris wel de bekendste zijn.

In de middeleeuwse wereld van de troubadours spelen de trobairitz een unieke rol, op de eerste plaats vanwege hun uitzonderlijke positie als vrouw in een door mannen gedomineerde samenleving. Deze uitzonderlijke positie heeft ook betrekking op hun werk, dat vrijwel volledig past in de poëtische code van de mannelijke hoofse lyriek (Bec, 1995, p. 30). Op de tweede plaats gaat het om een van de weinige rechtstreekse getuigenissen van vrouwen uit een periode in de geschiedenis die vrijwel uitsluitend vanuit mannelijke geschriften bekend is. Hun optreden in de geschiedenis lijkt uniek omdat slechts gedurende de korte periode van ongeveer een eeuw (± 1150-1250) en alleen

in het zuiden van Frankrijk vrouwen de mogelijkheid hebben gehad zich actief bezig te houden met literaire activiteiten binnen een genre dat bij uitstek als 'mannelijk' beschouwd werd: het hoofse chanson.

De domna's, tot wie ook de trobairitz behoorden, bekleedden aan de Zuid-Franse hoven vaak een machtige positie als echtgenote van de heer of soms ook als feitelijke machthebber. Dit bracht met zich mee dat zij als beschermvrouwen van kunstenaars sterk betrokken waren bij culturele evenementen aan het hof en daardoor een belangrijke en actieve rol konden spelen bij de verbreiding van het hoofse gedachtegoed. Men veronderstelt dat tijdens muzikaal-literaire bijeenkomsten aan de hoven hun rol zich niet beperkte tot die van gastvrouw, maar dat zij ook actief deelnamen aan de literaire productie (Bec, 1995, p. 16; Städtler, 1990, p. 37-38). Toen tegen het einde van de twaalfde eeuw het politieke en sociale klimaat in Zuid-Europa veranderde, had dat een negatief effect op de positie van de vrouwen: hun toch al geringe bestuurlijke macht werd sterk gereduceerd en hun sociaal-culturele en literaire activiteiten hielden nagenoeg op (Paden, 1989, p. 9-11; Kelly, 1984, p. 35).

Deelname aan de literaire activiteiten aan het hof en het schrijven van een hoofse chanson in het bijzonder bracht voor de trobairitz een dubbel probleem mee: zij moest niet alleen actief worden in een door mannen gedomineerd genre, maar ook de daarin geldende hoofse code, die strikt formeel en aan strenge regels gebonden was, aanpassen aan haar situatie. Dat betekende dat zij de plaats van de man als actieve, sprekende minnaar moest innemen en hem in de passieve rol van 'de beminde' moest manoeuvreren. In dit artikel gaat het om de vraag welke consequenties het doorbreken van de traditionele hoofse code heeft

voor de genderidentiteit van de trobairitz (als lyrische ik), voor het door haar gekozen perspectief en voor de wijze waarop deze doorbreking gestalte krijgt in het formele vocabulaire van de hoofse lyriek. De unieke status van het hoofse vocabulaire als enige uitingsvorm van de hoofse cultuur en de hoofse liefde brengt met zich mee dat een ingrijpende verandering als de introductie van een vrouwelijk lyrisch ik in het hoofse chanson ook tot uitdrukking gebracht moet worden via datzelfde vocabulaire, dat door zijn statische karakter en zijn gefixeerde vormen in principe onveranderlijk is. In de lyriek van de trobairitz gaat het om een vorm van *women's agency*, die noodgedwongen, want inherent aan het genre, binnen de mannelijke code blijft en deze van binnenuit probeert om te vormen.

### Hoofse cultuur en hoofse liefde

Vanaf het begin van de elfde eeuw zorgden de ontwikkeling van de handel en de groei van de economie voor een toenemende welvaart en sociale mobiliteit, terwijl de (betrekkelijk) grote politieke stabiliteit ertoe leidde, dat het leven aan het hof niet meer gedomineerd werd door oorlogshandelingen, maar ruimte bood aan ontwikkelingen op sociaal, cultureel en intellectueel gebied. De Zuid-Franse hoven werden belangrijke centra van dit 'nieuwe hofleven', waarin kunst en cultuur een belangrijke rol speelden. Ook de kennismaking met de oosterse cultuur tijdens de kruistochten en vanuit de Moorse rijken in Spanje, waar aan de hoven reeds een belangrijke muzikaal-literaire traditie was ontstaan, heeft grote invloed gehad op deze ontwikkeling (Bec, 1970, p. 11). Al deze veranderingen, nieuwe indrukken en overtuigingen vonden op de een of andere manier een weg naar het hoofd en het hart van degenen die

deze hoven bevolkten en vormden daar een rijke voedingsbodem voor het ontstaan van de hoofse cultuur, die van de elfde tot de dertiende eeuw in het zuiden van Frankrijk haar grootste bloei beleefde.

Van cruciaal belang voor het ontstaan van de hoofse cultuur is de door Erich Köhler geschetste specifieke verhouding tussen de drie hoofdrolspelers aan het hof: de heer, de domna en de hovelingen, onder wie een groot aantal jonge ridders, die door de invoering van het eerstgeboorterecht geen land meer konden erven en daarom hun heil zochten aan het hof van een grote heer (Köhler, 1962). Binnen deze specifieke samenleving kon de hoofse cultuur ontstaan en kon de domna uitgroeien van de echtgenote van de heer tot de aanbeden vrouw in de hoofse lyriek (Duby, 1991, p. 264-265; De Jong, 1993, p. 88-89).

Voor de landloze jonge ridders aan de hoven was het veroveren van een rijke adellijke vrouw tot een felbegeerde droom geworden, omdat door het eerstgeboorterecht in de praktijk deze weg voor hen afgesneden was. Het verlangen van deze jongelieden richtte zich daarom op de vrouw die het dichtst in hun nabijheid was, die aan het hof het hoogst in aanzien stond en van wie zij het meest te verwachten hadden: de domna, want haar gunst betekende ook haar voorspraak bij de heer, en van hem waren ook zij afhankelijk (Duby, 1991, p. 255-271). Dit vormt dan ook de kern van de hoofse liefde: de geïdealiseerde, niet op de werkelijkheid geënte, onvervulbare liefde van een jonge, zich in een ondergeschikte positie bevindende, ongehuwde ridder voor een machtige en – ook in moreel opzicht – verheven vrouw, veelal gemodelleerd naar de domna, de echtgenote van de heer. De domna uit het hoofse chanson is het symbool voor het hogere, het verhevene, waar de dichter naar streeft en waardoor hij in-

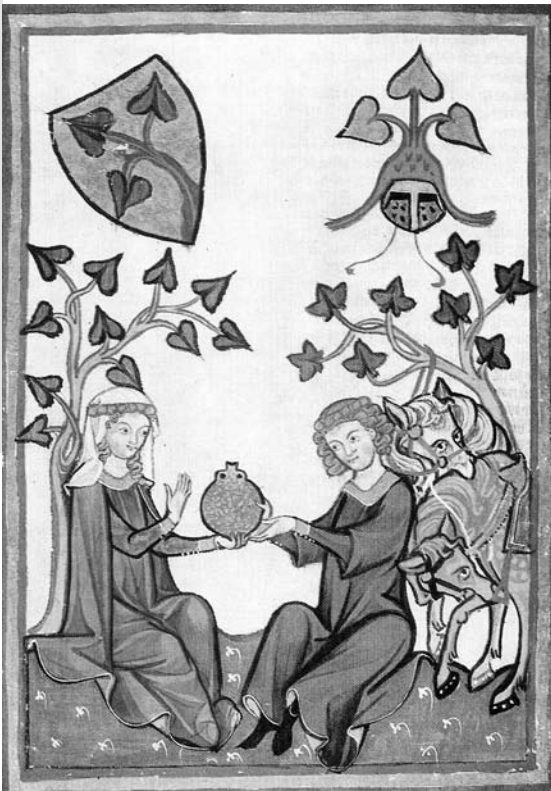
nerlijk hoopt te groeien en een beter mens te worden.

De hoofse cultuur wordt gekenmerkt door de gebondenheid aan strikte voorschriften en gedragsregels, waarin *cortesia* (respectvol gedrag), *mesura* (matigheid) en *solatz* (vertier en vermaak) een belangrijke rol spelen. De uitingvorm bij uitstek van deze cultuur is de hoofse liefde, waarvan we de weerslag vinden in de hoofse lyriek, in het bijzonder in het chanson. Ook dat wordt van meet af aan gekenmerkt door een strikt formeel karakter. De potentiële minnaar is gebonden aan een aantal vaste gedragsregels en hij dient zijn ‘zoektocht naar de domna’ te laten verlopen volgens een vast patroon, dat min of meer parallel loopt met het feodale model, waarin de vazal eer bewijst en onderdanigheid betoont aan zijn heer.

### Literaire activiteiten van de trobairitz

Rond 1150 begonnen de trobairitz deel te nemen aan de literaire activiteiten aan de Zuid-Franse hoven. In dit artikel ligt de nadruk sterk op de chansons, omdat alleen daarin de traditionele poëtische code omgekeerd is. In de traditionele erotisch-poëtische code van de mannelijke hoofse lyriek staat aan de ene kant de dichter-minnaar, die een vrouw het hof maakt en haar liefde probeert te winnen. Aan de andere kant staat de domna, de hooggeplaatste en geïdealiseerde vrouw, die na een zekere periode van hofmakerij verondersteld wordt de dichter-minnaar als haar geliefde te accepteren. De trobairitz moesten deze situatie radicaal omdraaien. Zij werden zelf actieve, sprekende minnaresses, die zelf hun geliefde (*amic*) wilden loven en prijzen, en ‘smeken om zijn liefde’.

Het optreden van de trobairitz als auteurs van hoofse chansons kan beschouwd



### Hoofse minnaar en zijn geliefde

*Miniaturen der Großen Heidelberger Liederhandschrift.* Ausgabe: Wartburg-Stiftung Eisenach, 1984.

worden als een dubbele vorm van *women's agency*: zij betraden niet alleen het domein van de mannelijke dichters, maar beroofden hen ook van hun dominante positie als lyrisch ik in het chanson. Dit optreden bracht een dubbel risico voor hen mee. Allereerst is het niet vanzelfsprekend dat een dergelijke doorbreking van de gangbare code door de toehoorders geaccepteerd werd. Bovendien kon de presentatie van hoofse chansons de trobairitz als echtgenote van de heer in een kwetsbare positie brengen, doordat zij haar gevoelsleven in het openbaar naar buiten bracht. Wat bracht de trobairitz er dan toe om toch zelf chansons te gaan schrijven? Hun veelal machtige positie aan het hof sluit motivaties als geldelijk gewin of positieverbetering, die bij veel troubadours wel een rol spelen, naar alle waarschijnlijkheid uit. Maar wat bewoog

hen dan? Werden zij net als de troubadours gedreven door een hoger ideaal, door het verlangen om door de verering van de geliefde innerlijk te groeien en een beter mens te worden? Dan zijn er in hun teksten wellicht formuleringen te ontdekken, die wijzen op een verlangen naar groei, naar innerlijke verbetering. Of wilden zij liever een eigen literatuur scheppen, waarin zij via een specifiek vrouwelijke code uiting konden geven aan hun eigen vrouwelijke gevoelens? Wilden zij zich afzetten tegen de mannenlyriek, waarin zij louter object waren en die geen enkele ruimte bood aan een vrouwelijke visie? (Bec, 1995, p. 30) Of accepteerden zij die situatie en wilden zij alleen volledig deelnemen aan het literaire leven aan het hof en net als hun mannelijke collega's met een hoofse chanson indruk maken op de toehoorders?

Het beantwoorden van deze vragen blijkt niet eenvoudig te zijn. Pierre Bec buigt het probleem van mogelijke motivaties van de trobairitz om naar de vraag of hun lyriek een autonoom poëtisch systeem representeert. Ook Angelica Rieger (1991) doet er geen rechtstreekse uitspraken over. Het gaat haar vooral om de ontwikkeling van een zelfstandig opererend vrouwelijk lyrisch ik in chansons. Dit in tegenstelling tot genres als de *pastourelle*, het *chanson de femme* of de *alba*. Hierin treedt weliswaar een vrouwelijk lyrisch ik op, maar dit is sterk genregebonden en komt niet zelfstandig tot ontwikkeling (Rieger, 1991, p. 78 en verder). Volgens Katharina Städtler past deelname van de domna's aan het literaire leven aan het hof volledig binnen de poë-

tische traditie van de troubadours. Zij bestrijdt de opvatting dat de trobairitz zouden schrijven vanuit een soort vrouwelijk zelfbewustzijn en een emancipatorische gedachte. In de historische werkelijkheid wordt voor dergelijke ideeën geen enkel bewijs gevonden (Städtler, 1990, p. 38-40).

Toch klinken er uit verschillende chansons van met name Casteloza, maar ook van de Comtessa de Dia, geluiden op die duiden op enig verzet tegen het mannelijk privilege van *pregar* (hofmakerij). Bij Casteloza neemt deze term een bijzondere plaats in. Zij gebruikt hem in vrijwel alle gevallen met een vrouwelijk subject: ofwel de ik-figuur ofwel een domna in het algemeen en de formuleringen die ze daarbij gebruikt, hebben min of meer het karakter van een statement. Casteloza bepleit het recht van de domna's om zelf een man te mogen 'smeken', waarmee ze welbewust tegen de hoofse regels ingaat, getuige vers 17, 18 en 19 van het chanson *Amics, s'ie'us trobes avinen*:

*Eu sai ben qu'a mi estai gen,  
Si be's dison tuch que mout descové  
Que dòmna prei a cavaliè de se*  
Ik weet dat het mij goed bevalt  
ook al zeggen ze allemaal dat het ongepast is,  
dat een domna haar cavalier zelf smeekt.<sup>2</sup>

Ook het pleidooi van de Comtessa de Dia voor het recht van een domna om openlijk lief te hebben, lijkt in strijd met de hoofse regel van de discretia. In *Ab joi* formuleert zij dit als volgt:

*Pois qu'ilh conois sa valença  
Que l'aus amar a presença.*  
wanneer zij (de domna) de waarde (van haar geliefde) kent  
dan kan zij hem gerust openlijk beminnen.  
(*Ab joi*, vers 20-21)

Op grond van deze voorbeelden is het verleidelijk om de trobairitz enig feministisch gedachtegoed toe te schrijven. Zowel de Comtessa als Casteloza spreekt niet alleen voor zichzelf, maar eist het recht op spreken op voor alle domna's. In het verzet van met name Casteloza tegen het exclusief mannelijke voorrecht om iemand het hof te maken, klinkt kritiek door op de mannelijke dominantie in hoofse liefdeszaken. Het protest van de trobairitz gold echter in eerste instantie het literaire spel van de hoofse liefde. Binnen dat literaire spel trokken zij hun eigen plan, waarbij zij zich ogenschijnlijk conformeerden aan de poëtische code van het hoofse chanson. Zij gaven daarin het woord aan een vrouwelijk ik, dat opkwam voor zichzelf en de mannelijke code doorbrak, waarmee zij een literaire vorm creëerden die geschikt moest zijn om de vrouwelijke visie op de hoofse liefde tot uitdrukking te brengen

#### *Het hoofse vocabulaire*

De lyriek van de troubadours kan men karakteriseren als formele poëzie, gebonden aan strenge conventies wat betreft poëtische vormen, taal, stijl en thema's of motieven. Het schrijven van een hoofs liefdeschanson was een voortdurend opnieuw en zo origineel mogelijk vormgeven aan een bestaande verzameling talige elementen: het 'nieuwe' had betrekking op de vorm, niet zozeer op de inhoud. In deze context is de rol van het hoofse vocabulaire cruciaal. Betekeniswijzigingen van traditionele termen en uitdrukkingen als gevolg van de veranderde poëtische code kunnen alleen door een nauwgezette bestudering van dit vocabulaire achterhaald worden. Met betrekking tot de trobairitzlyriek betekent dit dat niet zozeer gezocht moet worden naar iets als 'vrouwelijke inbreng' of 'vrouwelijke kenmerken', maar naar – al dan niet

systematische – lexicale, grammaticale of idiomatische wijzigingen en manipulaties binnen de bestaande code.

Het hoofse vocabulaire kan het best gedefinieerd worden als een verzameling stereotiepe termen en formules of, in de termen van Dragonetti, *clichés dynamiques* die uitdrukking geven aan de ideeën en waarden van de hoofse cultuur (1979, p. 541). Het is van belang dat deze termen en formules niet alleen bekend zijn bij de troubadours zelf, maar ook bij de toehoorders, en dat zij niet tot het specifieke vocabulaire van de individuele troubadour behoren, maar geldig zijn voor het merendeel van de troubadours in opeenvolgende generaties. Het hoofse vocabulaire omvat de complexe wereld van de hoofse liefde, die alleen door middel van dit vocabulaire tot uitdrukking kan worden gebracht. Een radicale verandering zoals de omkering van de traditionele hoofse liefdescode moet daarom bespeurbaar zijn in de toepassing van de stereotiepe termen en formuleringen. Wanneer we spreken over het hoofse vocabulaire in het werk van de *trobairitz* moeten we ons voortdurend realiseren dat de definities en beschrijvingen van het hoofse vocabulaire zoals die tot nu toe in de literatuur gebezigd zijn, gebaseerd zijn op de *mannelijke* code. Dragonetti noch Cropp (zie volgende alinea) behandelt de teksten van vrouwen als een op zichzelf staand tekstcorpus. Pierre Bec heeft wel oog voor een mogelijke zelfstandige status van *trobairitz*teksten, een autonoom poëtisch systeem, maar hij komt vooralsnog niet tot een duidelijke uitspraak (Bec, 1995, p. 34 en verder).

De beperkte omvang en het statische karakter van het hoofse vocabulaire resulteren in een lyrisch/linguïstische stijl waarin personages, emoties, handelingen en gebeurtenis steeds in dezelfde bewoordingen worden gepresenteerd. In de man-

nelijke poëzie beschikt de domna altijd over eigenschappen als *beltatz* (schoonheid), *valensa* (waarde), *pretz* (goede naam) en wordt zij verondersteld haar geliefde *merce* (genade) en *joi* (vreugde) te schenken. Ook de minnaar is altijd voorzien van vaste eigenschappen en kwaliteiten: hij kan *fizel* (trouw), *ardit* (dapper) of *gai* (opgewekt) zijn, maar hij is ook vaak angstig en hij durft zijn ware gevoelens niet te tonen, vooral niet aan de domna. Zijn zoektocht naar de domna wordt gekenmerkt door een aantal stereotiepe fasen, die gsystematiseerd zijn door Glynnis Cropp in haar studie over het hoofse vocabulaire, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique* (1975). In deze studie heeft Cropp een verzameling van ongeveer vierhonderd *clichés dynamiques* gedefinieerd en geclassificeerd. Zij onderscheidt dertien lexicale categorieën die de verschillende fasen van de hoofse liefde vertegenwoordigen. Per categorie beschrijft zij de terminologie voor onder andere de domna en de minnaar, de hoofse liefde zelf, hoofse waarden en kwaliteiten, de eigenlijke zoektocht naar de domna en het leed en de vreugde die daarmee gepaard kunnen gaan.

Het beeld van de minnaar en de domna is geconstrueerd volgens een vast patroon en wordt uitgedrukt door middel van een vaste reeks termen, die behoren tot hun respectievelijke 'domeinen'. In een aantal gevallen is er sprake van enige 'overlap'. Deze domeinen bevatten niet alleen termen voor de beschrijving van de personages, maar ook voor emoties, gedrag en handelingen die aan hem of haar toegeschreven worden. De vraag is nu wat er met deze domeinen gebeurt als de poëtische code omgedraaid wordt, zoals het geval is in de chansons van de *trobairitz*. Wat waren de consequenties van de omgekeerde liefdescode voor de domna en de minnaar



uit de troubadourlyriek? Het is inmiddels wijd geaccepteerd dat zij niet uitsluitend van plaats verwisselden. De minnares van de trobairitz is niet hetzelfde personage als de minnaar van de troubadours en evenmin is de amic een mannelijke versie van de domna. De amic wordt minder geïdealiseerd dan de domna, en hem worden steeds eigenschappen van zowel de domna als de minnaar toebedeeld. Ook de minnares heeft veel kenmerken van beiden, maar kan toch niet zonder meer met een van hen geïdentificeerd worden.

De definiëring van het hoofse vocabulaire door Cropp (1975) en haar indeling in thematische categorieën hebben in de studie die aan dit artikel ten grondslag ligt een cruciale rol gespeeld, omdat zij een systematische bestudering van het totale oeuvre mogelijk gemaakt hebben. Niet alleen kon het volledige trobairitzrepertoire getoetst worden op het vóórkomen van hoofse termen, maar ook onderlinge vergelijkingen van categorieën binnen een bepaald genre en vergelijkingen tussen troubadour- en trobairitzteksten werden hierdoor mogelijk. De categorieën van Cropp boden verder gelegenheid om de begrippen *trobadorperspectief* en *trobairitzperspectief* te ontwikkelen. Het *trobadorperspectief* houdt in de toepassing en handhaving van de traditionele liefdessituatie met aan de ene kant de hogergeplaatste, passieve domna en aan de andere kant de lager geplaatste, actieve minnaar, inclusief het conglomeraat van eigenschappen, kwaliteiten, gevoelens en handelingen, dat tot hun respectievelijke domein behoort. Wanneer nu de trobairitz in hun chansons de traditionele liefdessituatie omdraaien en deze domeinen gaan manipuleren door ze om te wisselen, te combineren of te negeren, doorbreken zij de traditionele code en hebben we te maken met een *trobairitzper-*

*spectief*. De bestudering van de ‘eigen stem’ van de trobairitz kan via deze op Cropp gebaseerde methode op een systematische manier geschieden en is daardoor minder afhankelijk van subjectieve interpretaties van individuele gedichten.

### Identiteitsproblematiek

Een van de interessantste aspecten van de bestudering van de trobairitzlyriek is het identificatieprobleem van de individuele trobairitz als gevolg van de doorbreking van de traditionele hoofse liefdessituatie. In het door mannen gedomineerde genre van de hoofse lyriek ligt vooral in de chansons het perspectief volledig bij de man en staat de figuur van de domna volledig in dienst van zijn dichterlijke activiteit en zijn innerlijke groei. Op het eerste gezicht lijkt het mannelijk subject te opereren vanuit een comfortabele positie, waarin zijn gender en zijn sekse samenvallen. Wat hij nastreeft is immers volledig in overeenstemming met de geldende opvattingen over mannelijke dominantie.

Voor de domna ligt het echter een stuk ingewikkelder dan voor de troubadour. De genderidentiteit van de domna is zeer complex en kent naast een vrouwelijke ook een mannelijke dimensie. Sarah Kay (1990) onderscheidt in de mannelijke lyriek drie verschillende genders: het masculiene, het feminiene, dat in een middeleeuwse context vaak als negatief en bedreigend veroordeeld werd, en een derde androgyne gender dat vertegenwoordigd wordt door de domna en zowel masculiene als feminiene eigenschappen heeft. Dit derde gender is van het vrouwelijk geslacht, maar haar seksualiteit wordt als passief gepresenteerd, waardoor deze als minder negatief en bedreigend ervaren wordt. Het androgyne karakter van de domna wordt sterk bevestigd door de

haar toebedeelde mannelijke feodale kwalificaties als heerschappij en macht èn – zeer illustratief – de aanspreektitel *midons*, wat ‘mijn heer’ betekent. Het complexe karakter van de identiteit van de domna is de belangrijkste oorzaak voor de identificatieproblematiek waarmee de trobairitz te kampen krijgt. De vrouwelijke identiteit is te passief en bovendien besmet door de negatieve benadering van het vrouwelijke. De als mannelijk gekwalificeerde eigenschappen van de domna – heerschappij en macht – lijken ook weinig soelaas te bieden, omdat zij afkomstig zijn uit een domein waarin de normen voor morele en sociale interactie gebaseerd zijn op afspraken tussen mannen. Sarah Kay concludeert daarom dat het gendersysteem van de troubadours kennelijk geen ruimte biedt aan een vrouwelijk schrijvend subject. Als de trobairitz binnen het traditionele discours van de hoofse lyriek willen blijven opereren, zullen zij ofwel buiten het mannelijke gendersysteem moeten treden ofwel het van binnenuit moeten veranderen en omvormen. Alleen dan is hun status als vrouwelijk subject te onderscheiden van het mannelijke subject en alleen dan is er sprake van een werkelijk autonome vrouwelijke poëzie (Kay, 1990, p. 86 en verder).

In het geval van de trobairitz lijkt de overgang van passief naar actief personage met betrekking tot de vrouw een belangrijke rol te spelen. Het actief worden van de domna impliceert een activering van haar seksualiteit, die in de troubadourlyriek een belangrijke aantrekkingskracht vormt, maar waarvan tegelijkertijd een zekere bedreiging uitgaat, die onder controle gehouden wordt door de troubadour zelf. Hij bevrijdt de domna niet uit haar passiviteit. Wanneer de trobairitz dat wel doet, dan wordt – althans vanuit het gezichtspunt van de troubadour – de bedreiging

door de vrouwelijke seksualiteit reëel, hij heeft er geen controle meer over en hij laat het verder afweten. In het merendeel van de trobairitzchansons is dan ook sprake van een mislukte of verbroken liefdesrelatie en schittert de geliefde door afwezigheid. De actieve rol van de trobairitz wordt ook door de gemeenschap afgekeurd, haar gedrag wordt niet geaccepteerd, zelfs wanneer zij zich als domna beroept op haar positief gewaardeerde vrouwelijke eigenschappen, slaagt zij er niet in haar liefdesrelatie te redden.

De positie die de trobairitz als vrouwelijk subject inneemt wordt zichtbaar in de manier waarop zij het perspectief van de minnaar-troubadour en de domna manipuleert. In haar chansons kiest zij veelal voor een positie die sterk ambigu is, doordat elementen uit beide perspectieven worden gecombineerd. Dat zij zo daadwerkelijk buiten het mannelijke gendersysteem treedt, is niet erg waarschijnlijk, er lijkt eerder sprake te zijn van omvorming en verandering van binnenuit. Of zij er zodoende in slaagt een positie in te nemen die het haar mogelijk maakt in haar chansons haar doel te bereiken, is een vraag die niet zonder meer positief te beantwoorden lijkt, getuige de verzuchting van Clara d’Anduza in de laatste verzen van haar chanson *En greu esmai*:

*Planh e sospir, per qu’ieu non puec çò far  
A mas coblas que’i còrs complir volria.*

Ik klaag en ik zucht, omdat ik in mijn verzen niet kan bereiken, wat mijn hart zou willen.  
(*En greu esmai*, vers 27-28)

### Naar een vrouwelijk perspectief

Wat betekent dit alles nu voor de praktijk van de lyrische chansons van de trobairitz?



Hebben zij daarin vorm gegeven aan een eigen vrouwelijk perspectief en zo ja, op welke manier heeft dat gestalte gekregen in de poëtische code van het hoofse chanson? De lyriek van de trobairitz laat een veelkleurig palet van vrouwelijke identiteiten zien. In alle chansons presenteert het lyrisch ik zich als *minnares*, daarover kan geen twijfel bestaan, maar wat haar status is, over welke karaktereigenschappen zij beschikt en welk doel zij nastreeft, kan voor ieder chanson verschillend zijn. Op het ene moment appelleert het lyrisch ik aan de hoge status van de domna, terwijl zij zich op een ander moment presenteert als *trobairitz*, als dichteres van een chanson. In haar hoedanigheid van minnares kan zij zich in hoge of juist in zeer geringe mate identificeren met de minnaar uit de troubadourlyriek, maar altijd staat de liefde voor haar amic centraal, in voor- en tegenwoord.

Een tweede vraag is of de zoektocht van de trobairitz naar een eigen perspectief langs vaste lijnen en patronen verloopt of dat voor ieder chanson een eigen oplossing voorzien is. In het eerste geval vertegenwoordigt het trobairitzperspectief een systeem, in het tweede geval is er sprake van ad-hocoplossingen, maar in beide gevallen worden wij deelgenoot van een vrouwelijke interpretatie van de hoofse liefde.

Het antwoord op de vraag of de trobairitz een eigen perspectief hanteren is afhankelijk van een aantal uiteenlopende criteria. Het gaat enerzijds om literair-analytische kwesties als identificatiemogelijkheden, actieve of passieve houdingen en de problematiek met betrekking tot subject- en objectposities. Anderzijds gaat het om kwesties op lexicaal niveau: hoe slagen de trobairitz erin om binnen het gefixeerde hoofse vocabulaire veranderingen in de

traditionele stereotiepe code tot stand te brengen.

Identificatie van de minnares met de domna heeft op de eerste plaats te maken met handhaving van haar status. Deze handhaving is het sterkst bij de Comtessa de Dia. Zij heeft het expliciet over haar macht en haar hoge afkomst, maar zij verwijst ook naar haar typisch vrouwelijke eigenschappen als schoonheid, charme en – in een enkel geval – haar erotische aantrekkingskracht. In haar chanson *Estat ai* verwijst zij letterlijk naar haar machtspositie door gebruik te maken van het feodale *tener en son poder* (in zijn macht houden), dat zij aan de minnares toeschrijft:

*Quora'us tenrai en mon poder,  
Wanneer zal ik je in mijn macht hebben?  
(Estat ai, vers 18)*

Toespelingen op haar status als domna impliceren ook een hoge positie, hoofds gedrag en een grote fysieke schoonheid. In het chanson *A chantar* gaat het behalve om *merce*, *pretz* en *coratge* (hoofse eigenschappen), ook om *paratge* (afkomst) en *beltatz* (schoonheid).

*Valer mi deu mos prètz e mos paratges  
E ma beutatz e plus mos fis coratges,  
Mijn goede naam en hoge afkomst moeten  
mij toch helpen  
en mijn schoonheid en meer nog mijn edele  
hart.  
(A chantar, vers 29-30)*

Bij Casteloza is van een dergelijke statushandhaving nauwelijks sprake, zij lijkt er eerder afstand van te nemen. Ook bij de overige trobairitz beroept de minnares zich niet rechtstreeks op haar status als domna, wat echter niet wil zeggen dat zij zich als persoon zou identificeren met de minnaar.

Integendeel zelfs, uit de veelvuldige vergelijkingen – direct of indirect – van de ik-figuur met een domna blijkt dat de minnares als persoon overwegend op één lijn staat met de domna. Een opvallend kenmerk van de trobairitzlyriek is bovendien dat de vrouwelijke vorm van benamingen waarmee de minnaar-troubadour naar zichzelf verwijst angstvallig vermeden lijkt te worden.

Identificatie met de domna kan ook betrekking hebben op overname van haar activiteiten zowel door de minnares als door de geliefde. Hoewel de meeste literatuur over de troubadourlyriek de nadruk sterk legt op de *passiviteit* van de domna, worden haar in de praktijk toch enige aan haar machtspositie gerelateerde *activiteiten* toegedacht. Meestal moeten deze activiteiten echter beschouwd worden als respons op initiatieven van de minnaar-troubadour. De domna kan hem ‘als haar geliefde aanvaarden’, zij kan hem ‘in haar macht hebben’, zij kan hem negeren of laten wachten en zij kan hem gunsten verlenen, maar dat alles alleen als antwoord op *zijn* smeekbeden. Ook de minnares in de trobairitzlyriek kan over een dergelijke macht beschikken, maar even zo vaak valt deze macht toe aan haar geliefde.

Wat het overnemen van de activiteiten en handelingen van de minnaar/troubadour betreft laten de chansons een zeer gevarieerd beeld zien. Klagen en lijden, hun geliefde beminnen in wat voor bewoordingen dan ook, dat doen de minnaresses allemaal, maar het is vooral Casteloza die het uitgebreide repertoire aan termen die de hoofse zoektocht begeleiden, bijna volledig inzet voor de minnares. In de chansons is sprake van verlangen, frustratie en verdriet, soms ook van vrolijkheid en bewondering voor de geliefde. Daarnaast komen verwijten aan zijn adres veelvuldig

voor: het gaat in de trobairitzchansons immers vrijwel altijd over een verbroken of al bij voorbaat onmogelijke liefdesrelatie.

Het doorbreken van de passiviteit van de domna lijkt zich toe te spitsen op het nemen van initiatieven. Dit aspect komt het sterkst naar voren in de chansons van de Comtessa de Dia, met name in *Estat ai*, maar we vinden het ook in *A chantar* en bij Clara d’Andusa. En hoewel de minnares van Casteloza vaak een passieve indruk maakt, heeft ook zij met haar sterke pleidooi voor het recht van domna om zelf een man het hof te maken, het initiatief in handen.

Een belangrijk discussiepunt is verder de vraag hoe de trobairitz de minnares positioneert in de beschreven liefdesrelatie. Het feit dat de minnares als lyrisch ik meestal ook subject van de handeling is, impliceert niet dat zij zichzelf altijd ziet als subject in de liefdesrelatie. De vaststelling van de positie van de minnaar als stereotiep subject en van de domna als stereotiep object in de traditionele hoofse code noopt wel tot enige voorzichtigheid, want ook in de troubadourlyriek wordt – zoals hierboven aangeduid – de domna een enkele maal als subject ten tonele gevoerd, vooral waar het gaat om de fase waarin zij de ridder-troubadour als haar minnaar en dienaar al dan niet aanvaardt. Dergelijke wisselingen van object- en subjectposities binnen de troubadourlyriek kunnen wellicht leiden tot onzekerheid bij de trobairitz. In vergelijkbare situaties treedt de minnares soms op als subject, terwijl zij een andere keer in een objectpositie gemanoeuvreed wordt. Er zijn hiervan enkele treffende voorbeelden:

*Cel que plus desir que m'aia,*

hij, van wie ik het meest verlang, dat hij mij heeft.

(Comtessa de Dia, *Ab joi*, vers 10)

**De troubadour Jaufré Rudel en zijn geliefde,  
de gravin van Tripoli**  
'Paroles de troubadours' par Jean-Claude Marol  
(Parijs, Albin Michel jeunesse, 1998)

In dit chanson worden binnen één versregel de rollen omgedraaid: de ik-figuur, subject van *desir*, draagt de activiteit over aan haar geliefde, zijzelf wordt een passief object. In een dergelijke context kan het spel met activiteit en passiviteit ook een zekere erotische lading krijgen. Genoemde versregel is des te opvallender omdat hij in sterk contrast staat met een verwante regel in een ander lied van de Comtessa, waar de ik-figuur subject van (dezelfde) handeling is:

*Per un cavalièr qu'ai agut,*  
over een minnaar die ik heb gehad,  
(*Estat ai*, vers 2)

Blijkbaar is het voor de trobairitz moeilijk een eenmaal gekozen positie vol te houden.

Het is mogelijk dat het ambivalente karakter van de domna uit de troubadourlyriek, met wie zij zich als persoon het sterkst identificeert, haar parten speelt. De trobairitz doorbreekt de hoofse code door als dichteres het woord te nemen. Haar status als domna, enerzijds gekenmerkt door 'mannelijke' eigenschappen als macht en status en anderzijds door 'vrouwelijke' eigenschappen als passiviteit en charme, kan zij daarbij niet zomaar opgeven. Door het woord te nemen heeft zij de passiviteit van de domna doorbroken en staat zij zichzelf als minnares ook andere, oorspronkelijk aan de minnaar voorbehouden activiteiten toe, met wiens ondergeschikte positie en mannelijke identiteit zij zich evenmin volledig kan identificeren. Ze lijkt gevangen te zitten in een situatie van voortdurend



conflicterende identificaties, waardoor de positie die zij binnen het chanson kiest sterk aan veranderingen onderhevig is, of – en dat is een mogelijkheid die vooral door Casteloza benut wordt – zij geeft openlijk blijk van verzet tegen de haar opgedrongen situatie door te pleiten voor het recht van de domna om zelf te spreken.

Behalve door literair-analytische criteria wordt de 'eigenheid' van de trobairitzlyriek ook bepaald door een specifiek gebruik van het hoofse vocabulaire. In het bijzonder gaat het om de manier waarop de trobairitz dit vocabulaire toepassen bij de constructie van het beeld van de ik-figuur en van de geliefde. Uit welke domeinen zijn de eigenschappen, karaktertrekken, gevoelens et cetera afkomstig die de trobairitz toeschrijven aan de ik-figuur en aan de geliefde?

Het eerste dat opvalt is hun vrije omgang met de mannelijke en vrouwelijke domeinen. De interessantste manipulaties liggen op het vlak van plotseling optredende wisselingen tussen domeinen en de toeschrijving van sterk genderspecifieke eigenschappen aan de andere partij. Een mooi voorbeeld is te vinden in de tweede strofe van Casteloza's *Per joi*, waarin de minnaar vrijwel volledig de status van een domna krijgt:

*Partir me n'èr, mas no'm denha,...*

Ik zal van hem moeten scheiden, omdat hij mij zijn liefde niet meer waardig acht...

*E pòs no'lh platz que'm retenha,*

En ook al behaagt het hem niet mij te beminnen,

*Qu'ab sos avinenz respòs*

*Me tenha mos còr joiós*

zou hij toch door zijn vriendelijke antwoorden

de vreugde in mijn hart in stand kunnen houden.

*(Per joi, vers 11, 13, 15-16)*

Alleen in de laatste versregel valt hij van zijn voetstuk:

*Qu'ieu no'l prèc per mi que'm tenha*

*De leis amar ni servir.*

want ik vraag hem toch niet om mijnentwille

op te houden met haar te beminnen en haar te dienen.

*(Per joi, vers 20)*

In deze strofe vindt een merkwaardige perspectiefwisseling plaats: in de eerste zes verzen is de positie van de geliefde die van de hogergeplaatste, *denhar* hoort bij het domein van de domna, evenals *retener*, en het geven van *respos* en *joi*. In de laatste vier verzen blijkt de geliefde plotseling deel

uit te maken van de traditionele liefdesituatie, waarin de minnaar degene is die zijn beminde niet alleen liefheeft (*amar*), maar ook dient (*servir*)! Hoewel het lyrisch ik zich in hoofdzaak als domna presenteert, blijkt haar beeld nergens gedomineerd te worden door dat van de domna, ook niet bij de Comtessa de Dia, waar de ik-figuur veel eigenschappen en karaktertrekken van de domna toebedeeld krijgt, maar tegelijkertijd in hoge mate de emoties en activiteiten overneemt van de minnaar-troubadour.

## Conclusie

Tot besluit kom ik terug op de hierboven geopperde mogelijkheid dat de trobairitz op systematische wijze een eigen vrouwelijk perspectief tot stand hebben gebracht. Dat laatste is ongetwijfeld waar, maar van een hecht systeem is geen sprake. Zij hanteren wel allemaal hetzelfde procedé, namelijk het creëren van ambiguïteit met betrekking tot de identiteit van de minnares en haar geliefde, niet alleen op het niveau van persoonsbeschrijvingen, maar ook van de positionering van de personages binnen de nieuw gecreëerde hoofse liefdescode. Iedere trobairitz doet dat echter op verschillende manieren voor ieder afzonderlijk chanson.

Het belangrijkste aspect van de identificatiestrategie van de trobairitz betreft echter de doorbreking van de *passiviteit* van de domna. Dit zorgt voor een voortdurende spanning, niet alleen binnen het chanson, waar een vrouwelijk personage een in de traditionele hoofse code aan de minnaar voorbehouden *actieve* rol toebedeeld krijgt, maar wellicht ook daarbuiten, waar een vrouwelijke dichter, een trobairitz, binnendringt in een door mannen gedomineerd genre. De trobairitz geven er in hun chansons blijk van dat *chantar*

(zingen, dichten) en vooral *pregar* (smeken) voor hen problematisch is. Desondanks schrijven zij hun gedichten en eisen zij daarin het recht op zelf te smeken en openlijk te beminnen. Zouden we hier kunnen spreken van ‘feminisme avant la lettre’? Niet zonder meer. Daarvoor is de term feminisme zoals die meestal verstaan wordt te sterk tijdsgebonden en inhoudelijk beperkt. Een ruimere definitie van de term feminisme waarin elementen voorkomen als kritiek op mannelijke suprematie en de wil om namens een groep te spreken met het doel de terreinen waarop vrouwen actief kunnen zijn uit te breiden (Akkerman & Stuurman, 1998, p. 2-4), zou echter wel passend kunnen worden verklaard. Uit het feit dat zowel de Comtessa als Casteloza niet alleen voor zichzelf spreekt, maar het recht op spreken opeist voor alle domna’s, blijkt dat de trobairitz een zeker besef van groepsidentiteit hanteren. Daarnaast kan het verzet van met name Casteloza tegen het exclusief mannelijk privilege van de actieve hofmakerij geïnterpreteerd worden als ‘kritiek op mannelijke suprematie’. Gelijke rechten voor mannen en vrouwen? In zekere zin streefden de trobairitz die na, maar hun streven gold niet het leven van alledag, het bleef naar alle waarschijnlijkheid beperkt tot de literaire wereld van de hofse liefde.

### Noten

1. *Flamenca*, vers 4576-4577. *Trobairitz* is de vrouwelijke vorm van *trobair* (zanger, dichter) en wordt zowel in het enkelvoud als in het meervoud gebruikt. De naam *troubadour* is afgeleid van de voorwerpsvorm *trobador*.
2. De Occitaanse teksten in dit artikel zijn genomen uit de teksteditie van Pierre Bec. *Chants d'amour des femmes troubadours* (1995). De Nederlandse vertalingen zijn van Hannie van Horen Verhoosel.

### Literatuur

- Akkerman, T. & Stuurman, S. (Eds), (1998). *Perspectives on feminist political thought in European history*. London: Routledge.
- Bec, P. (1970). *Nouvelle Anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age*. Avignon: Aubanel.
- Bec, P. (1995). *Chants d'amour des femmes-troubadour*. Paris: Éditions Stock.
- Bogin, M. (1976). *The women troubadours*. New York: Norton & Company.
- Cropp, G. M. (1975). *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*. Genève: Droz.
- Dragonetti, R. (1979). *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*. Genève: Slatkine.
- Duby, G. (1991). Het hofse model. In G. Duby, M. Perrot en C. Klapisch-Zuber (Ed.) *Geschiedenis van de vrouw. Deel 2 Middeleeuwen* (p. 255-271). Amsterdam: Agon.
- Jong, M. de (1993). Familie, huwelijk en liefde in de late Middeleeuwen. In T. Zwaan (Ed.) *Familie, huwelijk en gezin*. (p.73-106). Amsterdam: Open Universiteit.
- Kay, S. (1990). *Subjectivity in troubadour poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kelly, J. (1984). Did women have a Renaissance? In *Women, history & theory. The essays of Joan Kelly*, Chicago: University of Chicago Press.
- Köhler, E. (1962). *Trobadorlyrik und höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters*. Berlin: Rütten & Loening.
- Paden, W. (Ed.) (1989). *The voice of the trobairitz. Perspectives on the women troubadours*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rieger, A. (1991). *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Städtler, K. (1990). *Altprovenzalische Frauendichtung (1150-1250). Historisch-soziologische Untersuchungen und Interpretationen*. Heidelberg: Carl Winter.
- Verhoosel, H. (2007). *Want in minnezaken ben ik jou de baas. Lyriek en muziek in de chansons van vrouwelijke troubadours in de twaalfde en dertiende eeuw in het zuiden van Frankrijk*. Nijmegen: Ipskamp.