

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 111 1990

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Ulf Boëthius

Umeå: Sverker R. Ek

Uppsala: Thure Stenström, Lars Furuland, Bengt Landgren

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskriptet.

ISBN 91-87666-04-9

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell Tryckeri, Uppsala 1991

Trubadurlyrikens skrattspegel

Några exempel på det obscena elementet i medeltida occitansk trubadurlyrik

Av ULF MALM

Medeltidens måhända märkligaste litteratur, den occitanska¹ (fornprovensalska) trubadurlyriken, börjar inte bara med en text eller en grupp texter utan också med en motto: vid sidan av Guilhem de Peitieux' dikt »Ab la dolchor del temps novel» (»När den ljuva våren...») står densammes »Ben vuelh que sapchon li pluzor» (»Jag vill att de flesta skall veta»).² En av samtidens främsta kännare av medeltida occitansk litteratur har följande att säga om denne ömsom sensible och ömsom bulersamt skrytsamme diktande storman:

Le premier des poètes occitans connus, le démiurge du trobar Guilhem de Peitieux, ce *trouvatore bifronte* comme l'ont nommé les critiques italiens, ne crée-t-il pas à la fois le *texte*, celui de l'amour épuré, avec ce type, qui devait faire fortune, de l'amant-poète éploré frissonnant aux pieds de sa dame, et le contre-texte, gaillard et truculent, subversif et iconoclaste, où le grand seigneur belliqueux, dans des texts dont l'ambiguïté désespère les philologues, met plaisamment sur le même pied ses prouesses nocturnes et celles du champ de bataille?³

Det är tvivelsutan så, att eftervärlden haft en alltför ensidig bild av trubadurlyriken, alltför entydigt definierad av exempelvis Bernart de Ventadorns i alla bemärkelser höviska, ja understundom inställsamt honungslena dikter med sin erotiska *Weltschmerz* som semantiskt normerande paradigm.⁴

Ser man i stället till det konkreta arv som trubadurerna lämnat efter sig, djupnar bilden i betydande grad:

Mais pour qui se penche tant soi peu sincèrement sur ce passé, c'est-à-dire sur l'héritage *concret* qu'il nous a légué (textes aussi bien que traditions orales), la réalité apparaît tout autre: faite d'un tissu bigarré d'ambiguïtés, de contradictions, d'incohérences.⁵

Det är, som Bec understrukt, föga rimligt att räkna med att det inom en – visserligen slutet –

social kontext som de occitanska furstehovens och riddarborgarnas inte skulle ha funnits »d'inévitables tensions» som »se manifestaient, des distanciations indispensables qui apportaient une respiration plus large vis-à-vis d'impératifs sociologiques et littéraires particulièrement contraignants».⁶

Detta kan räcka som förklaring till att det med Nellis ord funnits

des poèmes 'sauvages', peu conformes à l'idéal courtois, et en réaction contre lui, où se donnaient libre cours, aussi crûment que dans les chants des anciens *goliards*, les instincts égoïstes et misogynes de ces barons paillards et batailleurs.⁷

Inom denna genre, likaväl som i de flesta andra, uppträder ett växelspel *pro et contra* visavi den förhärskande normen, där den dominerande ideologin bekräftas eller förkastas. Resultatet blir en spänning, ett slags självförnekelse, koden reagerar mot sig själv; *fin'amors* ställs inför sin motsats, dess värdesystem förskjuts:

la *fin'amor* se marginalise d'abord, prend du recul par rapport à elle-même, puis elle se nie en tombant volontairement dans le burlesque, le scatologique ou l'obscène; le culte et la vénération de la femme n'étoffe plus désormais la misogynie ambiante qui retrouve son émergence, et cela dans une textualité pseudo-féminine qui est en fait, encore une fois, un contre-texte masculin.⁸

Som ovan antytts har de occitanska texterna av kontrakodskaraktär varit föga bekanta och beaktade och i de fall man alls känt till eller kommenterat dem, har de nedvärderats, förträngts eller dolts. Dessutom har texterna i fråga levtt ett undanskynt liv bland diverse andra, vilka i hög grad intresserat främst romanistikens filologer, eftersom man här kunnat studera den höviska kodens centrala texter.

Dock understryker en av trubadurforsk-

ningens verkliga nestorer, Carl Appel, redan 1897 det – låt vara begränsade – värdet hos dessa annars så illa tålda kontratexter, eftersom de har en hel del att tillföra av värdefulla upplysningar för dem som önskar djupare insikter i medeltidslitteraturen, särskilt den occitanska:

Les strophes suivantes ont été jusqu'ici enfouies dans les manuscrits à cause de leur malpropreté... Il est vrai qu'il n'y a dans ces vers ni beauté, ni esprit. Mais celui qui veut bien connaître la littérature provençale du Moyen Âge ne reculera pas devant l'obscénité même brutale et insipide, pourvu que les vers où il la trouve soient intéressants sous un rapport quelconque. Il nous donnent l'exemple d'un genre bien rare dans la poésie provençale, de la parodie.⁹

Ju mer ett samhälle kodifieras via mer eller mindre paradigmatiska modeller eller strukturer av politiskt, socialt, religiöst, etiskt eller konstnärligt slag, desto mer sannolikt är det, att en mer eller mindre uttalad kontrakod eller kontrakultur uppträder. Det gäller medeltidslitteraturen i stort, inte minst trubadurlyriken. Det leder till en fundamental ambiguitet av inte minst semantiskt slag (polysemi), vilket bl. a. W. Paden och P. Bec diskuterat på senare tid.¹⁰

Emellertid är inte kontratexten ambivalent beträffande de till kodsystemet korrelerade subkoderna:

Mais le contre-texte, à notre sens, est autre chose. Il n'est pas ambigu. Il s'installe en effet dans le code littéraire, utilise ses procédés jusqu'à l'exaspération, mais le dévie fondamentalement de son contenu référentiel. Il n'y a donc pas d'ambiguïté à proprement parler, mais juxtaposition concertée, à des fins ludiques et burlesques, d'un code littéraire donné et d'un contenu marginal, voire subversif. Le code textuel endémique reste donc bien l'indispensable référence, fonctionne toujours dans la plénitude de ses moyens, mais à contre-courant.¹¹

Det intima bandet mellan text och kontratext kan inte nog understrykas: utan den förra förlorar den senare i stort sett både betydelse och profil och tolkningen av den blir kraftigt lidande. Kontratexten får sin innebörd genom den på ytan frånvarande texten, vilken dock implicit finns inbäddad i kontratextens semantiska universum. Resultatet blir en distortionens retorik som får utgöra ramen för relationen mellan text och kontratext; spänningseffekten står att finna i en sorts

décalage existant entre la recherche d'une certaine élégance formelle (acrostiche, rimes et rythmes) et l'obscénité du propos... le discours de la rhétorique

dissimulatrice servant d'adjuvant à un message trop peu cryptique.¹²

Med Bec är det viktigt att upprätthålla skillnaden mellan

l'habituelle ambigüité, rhétorique et conceptuelle, de l'érotisme troubadouresque, qui manie volontiers et sciemment l'euphémisme, la polysémie et la périphrase, avec l'obscénité délibérément ludique et affirmée comme telle, du contretexte.¹³

Det är en kodrelaterad avgrund mellan begrepp som *baizar* (»lägra», »kyssa»), *jazer* (»njuta av»), *lo faire, lo'i faire* (»göra det»), *lo plus* (»det mesta», »det högsta») och *fotre* (»knulla»), *penilh, viech, viet* (»pitt»), *con* (»mus») samt *trauc* (»hål»).

När termer som bl. a. *fotre* tas i bruk, sker det i sammanhang som Bec preciserat enligt följande:

1. Dans des textes où ils expriment la violence d'un certain réalisme moralisant et clérical (Marcabru, Pèire Cardenal); donc dans des genres autres que *la cansó*, genres par définition non érotiques tels le sirventés ou la tenson, et où l'obscénité fonctionne comme une outrance langagière concertée, au service d'une démonstration qui se prend au sérieux, et sans le moindre effet ludique de distanciation parodique ou burlesque;

2. Dans des contre-textes où, comme nous l'avons dit, il n'y a plus de traces d'ambiguïté. La scatologie, l'obscène, voire la pornographie deviennent un fin en soi; les termes y sont clairs, presque techniques.¹⁴

Kontratexten fungerar i detta sammanhang således som en sorts undergroundlitteratur (Bec: *infra-littérature*)¹⁵ vars paradigmatiska referens är att söka i texten (dvs. den etablerade koden) och har samma mottagare.

I sammanhanget understryker Bec skillnaden mellan occitansk kontrakod och fransk *fablieu*. Det är sant att respektive familj av texter har det grova språket och likaså innehållet gemensamt, men *le fablieu* måste anses utgöra en annan genre:

Pourtant, le fablieu, malgré son caractère de rupture sociologique, me paraît être néanmoins un genre constitué, plus ou moins défini certes, mais bien un texte et reçu comme tel. L'abondance de ses attestations (quelque cent soixante pièces) plaiderait dans ce sens, et il est clair d'autre part que les fabliaux, malgré leur caractère scabreux, n'ont vraisemblablement pas circulé sous le manteau. Si contretexte il y a (au sens où nous l'entendons) il n'apparaît que par intervalles dans le tissu même du texte narratif: paraphrases isolées, parodies burlesques, scatologiques ou littéraires, dispersées de ce-ci, de-là dans le récit.¹⁶

Hur ser då denna occitanska kontratext ut? Ovan kommenterades medeltidens paradigma-tiska kultur. Det gäller i dubbel bemärkelse för trubadurlyriken: dess utformning bestäms dels av en uppsättning strukturellt normerande formella paradigmen, dels av »une érotique sociologiquement restreinte et étroitement codifiée». ¹⁷

Den etablerade occitanska trubadurpoesins kärnbegrepp är *fin'amors*, dvs. den höviska kärleken i kodifierad gestalt. Det får till följd, att den kontrakod som uppstår som en reaktion gentemot *fin'amors* kretsar kring den senare i form av en »marginalisation, de négation ou de distorsion concertée». ¹⁸ Resultatet blir något av karnevaliserad litteratur, vilken »redonne au texte une gaillardise [...] à la fois thérapeutique et destructrice de l'ordre établi». ¹⁹

Bec vill urskilja fyra undergrupper inom den erotiska kontrakoden. I den första marginaliseras *fin'amors* ofta i form av ett rent avståndstagande. Då arbetar poeten systematiskt negativiserande. Antingen sker det tematiskt-strukturellt eller i form av ett brott mot »la transcendance sociologique de la *fin'amors*». ²⁰ Hit hör också de rent kvinnofientliga *cansós* som bevarats till eftervärlden som exempelvis Peire de Bursinhacs *sirventés-cansó* präglad av våldsamt misogyn satir. ²¹

Becs andra kategori utgörs av ett antal texter, normalt *coblas* eller *tensós* ²² av burlesk och/eller komisk art. Hit hör också

ces grammaires érotiques, plaisanteries de clercs ou de troubadours lettrés, où les termes techniques de la grammaire latine (impératif, génitif, copulatif, etc.) sont plaisamment déviés vers des connotations érotisantes. ²³

Till den tredje gruppen vill Bec hänföra ett antal starkt obscena och/eller skatologiska texter. Ofta nog utgör dessa parodier på för sin tid välkända chevalereska bravurnummer inom den höviska huvudfåran.

Den märkligaste hithörande gruppen texter torde »l'affaire Cornilh» vara. ²⁴ En dam, Ena (eller Aina) har begärt av sin uppvaltande trubadur, att denne i akt och mening att bevisa sin uppriktiga kärlek skall blåsa (!) henne i baken. Den (får man förmoda) olycklige älskaren vägrar och den diskussion som utbryter gäller då, huruvida Bernart har handlat rätt eller fel. Ämnet kan synas både plumpt och lågkomiskt i överkant, särskilt med våra ögon sett, men bl. a. Arnaut Daniel, prisad av Dante – dock inte för

denna sin insats – bidrar med ett både grovkornigt och spirituellt inlägg, där han försvarar den arme Cornilh mot dennes vedersakare, de båda trubadurerna Raimon de Durfort och Truc (eller Turc) Malec.

Att man även på allra högsta nivå inte endast höll till godo med grovkornigheter av detta slag utan även nyskapade sådana visar ett delvis kungligt bidrag, Arnaut Catalans och Alfonso X:s av Kastilien analhumoristiska och tvåspråkiga *tensó* om »fjärten som får fart på fartygen», där dessa båda herrar tävlar om vem som kan släppa sitt väder med störst kraft. ²⁵

Den fjärde gruppen, slutligen, utgörs av texter skrivna av kvinnliga trubadurer, *trobairitz*. De präglas på en gång av en intellektuellt prövande hållning och stundtals stark sensualism och direktet i uttrycket samt ett mer eller mindre uttalat avståndstagande från de etablerade patriarkaliska värden och feodala värderingar som eljest ligger till grund för den övriga trubadurlyriken.

I den senare får *la dom/p/na* (damen) ofta nog komma till tals, men det är en fiktiv kvinnlighet, ord i en kvinnas mun ditlagda av en *trobador* (dvs. en man).

Till denna fjärde grupp texter hör också den occitanska medeltidslyrikens enda potentiellt homosexuella kärleksdikt, Bieiris de Romans' »Na Maria, prètz e fina valors» (Min dam, Maria, ädla och fina värde). Dock är författaridentiteten inte fastställd; bakom namnet kan en *trobador* dölja sig. Kanske är det helt enkelt fråga om en *senhal*. ²⁶

*

För merparten läsare väcker genren occitansk trubadurlyrik förväntningar om texter som den följande av Jaufré Rudel:

D'aquest' amor suy tan cochos
Que quant ieu vau ves lieys corren
Vejaire m'es qu'a reüos
M'en torn e qu'ela·s n'an fugen;
E mos cavals i vai tan len
Greu er qu'oïmais i atenha,
S'Amors no la·m fa remaner²⁷

[Jag är så full av längtan efter denna kärlek, att när jag skyndar mot henne, verkar det som att jag vänder bakåt och att hon ständigt undflyr mig. Och min häst går mot henne så långsamt, att jag skall finna det svårt att alls nå henne, om inte Kärleken står mig bi och får henne att stanna.]²⁸

Denna dröm om underbar lycka (*Jois mervel-*

hos),²⁹ ett utslag av en önskan om att få uppleva optimal individuell lycka (*lo mielhs*),³⁰ uppvisar den idealistiskt anspända trånad som uppfattats som så typisk för trubadurlyrik av detta slag.

När Rudel så talar om *l'amistat d'una domna* (en kvinnas vänskap, en för genren typisk eufemism), stannar han vid en antydning om den utvaldas fägring:

D'un' amistat suy enveyos,
Quar no sai joya plus valen,
C'or e dezir, que bona·m foz
Si·m fazia d'amor prezen,
Que·l cors a gras, delgat e gen
E ses ren que·y descovenha,
E s'amors bon'ab bon saber.³¹

[Jag trånar efter en given kärlek – ty jag vet att ingen glädje har högre värde – vilken jag ber om och åtrår, så att hon handlade ädelt och hon gav mig en kärleksgåva, ty hennes kropp är välformad, slank och full av behag och fri från alla opassande brister och den kärlek hon väcker är angenämt god.]

Inte heller när den fysiska kärlekens fröjder nämns mer direkt förloras den höviska kodens regler för det formella uttrycket ur sikte; normalt går man knappast längre än Bernart Marti som ändå satte *Amors* före *Fin'Amors*³² eller den frustrerade kärlekens uttolkare *par excellence*, Bernart de Ventadorn:

Qan sui nutz e son repaire
E sos costatz tenc e mazan,
Ieu no sai null emperador,
Vas me puesca gran pres cuillir
Ne de fin'amor aver mais.³³

(Marti)

[När jag är naken nära henne och håller henne i famnen och smeker henne, vet jag ingen kejsare som jämfört med mig, kan vinna större pris eller vinna mer ädel kärlek.]

Ara cuit qu'e·n morrai
del dezirer que·m ve
si·lh bela lai on jai
no m'aizis pres de se,
qu'eu la maneï e bai
et estrenha vas me
so cors blanc, gras e le.³⁴

(de Ventadorn)

[Nu tror jag jag skall dö av den åtrå som kommer över mig, om den sköna där hon ligger inte välkomnar mig intill henne, så att jag kan smeka och kyssa henne och hålla tätt intill mig hennes vita kropp så fyllig och len.]

När så läsaren efter att ha bekantat sig med kärlekslyrik av gängse höviskt slag som den mö-

ter hos bl. a. Guilhem de Peitieu, Jaufré Rudel, Marcabru, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga, Guiraut de Bornelh m. fl., ställs inför en text som den följande, inträder ett normbrott av sällan skådat slag:

Eu venh vas vos, Sénher, fauda levada,
Qu'auzit ai dir qu'avètz nom En Montan,
Qu'anc de fotre non fui assazonada,
Et ai tengut dos ans un capelan,
E sos clèrgues e tota sa masnada,
Et ai gròs cul espés e tramejan
E màger con /que/ d'autra femna nada.
Et eu vas vos, Dòmna, ab braga baissada,
Ab màger viet de nulh ase en despan;
E fotrai vos de tal arrandonada
Que los linçòls tergeretz l'endeman
E pos directz qu'òps i es la bugada;
Ni mais no'm lèu ni /mais/ mei colhon gran
Se tant no'us fot que vos jairetz pasmada.
Pòis tant m'avètz de fotre menaçada,
Saber volria, Sénher, vostre van,
Car eu ai gent la mia pòrta armada
Per ben sofrir los còlps del colhon gran;
Après començarai tal repenada
Que no'us poiretz tener als crins denan,
Ans de darrèr vos èr ops far tornada.
Sapchatz, Midòns, que tot aiçò m'agrada:
Sol que siam ensems a l'endeman,
Mon viet darà en vòstra pòrta armada;
Adoncs conoisseretz s'eu sui truan,
Qu'eu vos farai lançar per la culada
Tal petz que son de còrn vos semblaràn
Et ab tal son fairetz aital balada.³⁵

[Jag kommer till er, min herre, med upphissad kjol, ty jag har hört sägas att Ni kallas Riddar Stake; jag har aldrig fått nog av att knulla och jag har därtill engagerat en kaplan, hans klerker och följe i två år. Jag har en stor, tjock och sprittande röv och den största mus som någon kvinna i världen haft.

Och jag kommer till er min Dam, med nedhissade hosor, med större pitt än en brunstig åsnas och jag skall lägga Er med sådan hetta, att Ni bör låta rengöra lakanen imorgon; Ni kommer att säga, att de skall lämnas till byk; och vi avlägsnar oss ej härifrån, varken jag eller min stora pitt (eg. testiklar) utan att ha knullat slut på er.

Eftersom Ni har hotat mig så mycket med att knulla mig, min Herre, skulle jag vilja veta om det är ett utslag av ert skrävel. Ty jag har höviskt förstärkt min port för att stå emot stötarna från er stora balle (eg. testiklar); vidare skall jag slå så mycket bakut, att Ni inte klarar av det framifrån utan att ni måste börja om från början.

Min dam, Ni skall veta, att allt det där behagar mig väl: förutsatt att vi är tillsammans ända till morgondagen, så skall min lem bulta på er befästa port. Nåväl, då skall ni få se, om jag är en bluffmakare. Ty jag skall bakifrån åstadkomma ett sådant buller att det för er skall verka som ett horn (instrumentet) på vilket ni kan spela en passande ballad.]

Som bl. a. Bec påpekat utgör det polyvalenta uttrycket ett positivt stilelement i åtskillig trubadurdiktning.³⁶ En dylik polyvalens träder läsaren till mötes även i denna obscena *tensó*. Den befästa porten skulle kunna vara ett kyskhetsbälte, vilket då eventuellt skulle tvinga älskaren att byta »ingång». Det skulle tvivelsutan harmoniera väl med den exkrementala symfoni som framtonar i den avslutande strofen.

Denna koppling mellan erotik och fekalt är alls inte ovanlig i medeltida litteratur i allmänhet. Jag anför i sammanhanget ytterligare ett par occitanska exempel:

Tu que d'aquel plach mal mers
Gartz, perqué, no'i tornas enquèrs
Cornar a drech o a envèrs?³⁷

[Du som visat dig skyldig i denna affär, slyngel, varför varför tar du henne inte ånyo på avigan och rätan (dvs. fram och bak)?]

De la part, fi'm ieu, denan,
Etz, tosa, tròp presentiera,
Per que no'm veiretz d'ogan
Passar per vòstra naviera.³⁸

[Vad rör framifrån så är ni blott alltför artig min flicka, men så får Ni alls inte i år se mig passera igenom er segelrännan.]

Kontexten implicerar klart analt sexuellt umgänge. R. Nelli skriver beträffande det senare citatet:

Le troubadour s'étant refusé, pour gagner du temps à l'honorer du côté du devant, la porchèrefeint de croire que c'est l'autre coté qui le tente. Et elle proteste pour la forme.³⁹

I sin kommentar till den dikt ur vilken det förra citatet är hämtat avvisar Bec något överraskande all »sodomiserande» läsning med hänvisning till att frispråkigheten utesluter all slags perversion.⁴⁰ Resonemanget övertygar knappast, allra helst som att det är ett välkänt faktum att det medeltida bruket av analt könsumgänge var vida utbrett.

Om vi återvänder till vår dikt, känner vi genast igen tensonens (*la tensó*) dialogiska form. Texten följer tensonens disposition med dess meningsutbyte, där parterna får breda ut sig i alternerande strofer. I likhet med en annan och vida mer känd amorös *tensó*, Beatritz de Dias (vanl. förfranskat till Béatrice de Die) »Amics en gran cossirier»⁴¹ (»/Min/ vän i stort beråd») får damen första ordet, helt i enlighet med den höviska konventionens principer; att den obscena dikten också ansluter sig till detta para-

digm understryker dess karaktär av kontratext till en etablerad och respekterad genre. Normbrottet ligger inte i stämföring utan på den semantiska nivån; det gäller alltså inte vem som säger vad och i vilken turordning, utan *vad* som sägs.

Vidare kan noteras, att den diskuterade diktens obscena universum inte medger någon *lauzenger*;⁴² de båda parterna är sig själva nog. Här föreligger en skillnad mellan Montan och grevinnan av Dia.

I det snäva universum, det könsorganens slutna rum som texten frammanar, ter sig det aktantiella spelet mindre begränsat än vad som i förstone kan verka vara fallet. Här finns inte blott plats för subjekt och objekt, sändare och mottagare utan även för hjälpare. Jag menar, att det ligger nära till hands att se inte bara kaplan och klerker som hjälpare utan även kroppsdelarna.

Klerkerna antar i själva verket dubbel aktantiell identitet; de blir både hjälpare och mottagare. I det förra fallet assisterar de damen att uppnå målet, objektet (erotisk tillfredsställelse); i det andra fallet mottar de objektet, sexuell tillfredsställelse, i form av damens sexuella tjänster.

Analogt skulle man kunna hävda, att de så explicit framhävda könsdelarna skulle få samma aktantiella roller/funktioner. Att de s. a. s. lyftes fram som aktörer framgår tydligt i stroferna 2–4. Som starkast i sammanhanget verkar den avslutande formuleringen i strof 2, där mannen metonymiskt refererar till sitt kön som om det rörde sig om en allierad eller samarbetspartner.

Det senare perspektivet skiljer Montans obscena *tensó* från övriga texter i materialet. Självfallet saknas inte genitala referenser via omskrivning eller explicita formuleringar i form av könsord, men genitalierna tillåts inte få samma aktantiella roll som hos Montan. Jag anför några exempel för att belysa mitt resonemang.

I en humoristiskt anlagd *tensó* mellan en trubadur och en lekare (Uguet respektive Reculaire) refererar den senare till könets njutning via en grovkornig formulering:

N'Uguet, ben sai, s'ieu moria,
Qu'atretan me'n portaria
Co'l plus rics reis qu'el mon sia;
Per qu'ieu sèc mas volontaz,

E jògui ab los tres datz,
E pren ab los cons paria,
Et ab bon vin, on que sia.⁴³

[Herr Uguet, jag vet väl, att om jag skulle dö, skulle jag ta med mig lika mycket som den rikaste kung som finns på jorden. Det är därför jag följer alla mina önskingar: jag spelar med mina tre fingrar, och var jag än är håller jag till godo med musen och det goda vinet.]

I en intressant dikt innehållande tankegångar om förhållandet mellan sexualitet och *fin'amor* formulerar sig Raimon Rigaut minst sagt direkt, när han tar avstånd från idén om att endast liera sig med en dam för den sexuella tillfredsställelsens skull. Han tar deciderat ställning för vad Bec benämner »l'amour 'd'en haut'» framför »l'amour 'd'en bas'»:

Anc per amor del con
A midòns non quis s'amor,
Mas per sa fresca color
E per sa boca rièn,
Qu'ieu pron cons trobaria
Ab mantas, s'ieu lo lur quèria,
Per qu'ieu am mais baisar soven
Que'l con, qu'amòrta lo talen.⁴⁴

[Aldrig genom kärlek till musen, har jag bett min dam om hennes kärlek, men väl för hennes hys friskhet och leendet från hennes mun. Ty vad murvor anbelangar, finner jag tillräckligt av den sorten hos många kvinnor om jag ber därom. Det är för att jag föredrar munnen som jag kysser ofta framför musen som dödar åtrån.]

Här är inte rätta platsen att diskutera det intressanta idékomplex som formuleringarna implicerar, men det framstår som klart, att även om de kvinnliga genitalierna erhåller större innehållslig vikt i det senare exemplet, så är det helt tydligt, att de endast får illustrera och/eller krydda själva tesen; något eget självständigt aktantiellt liv får de inte, utan utgör endast en bestämning till objektet, den aktuella form av ynnest diktjaget har att hoppas på från sin dam.

Snarlikt turneras det hela i Raimon de Durforts andra bidrag till *L'affaire Cornilh*, när han i den andra strofen formulerar sig enligt följande:

Non es bona dòmn' el mon,
Si'm mostrava'l còrn e·l con
Tot atretal com ilh se son
E pueis m'apelava: »N Raimon,
Cornatz m'aicí sobre'l reon»,
Qu'ieu no' i baissès la car'e·l front
Com si volgués beure en fon:
Drutz qu'a sa dòmna aïssí respon.
Ben tanh que de son còr l'aon.⁴⁵

[Det finns inte en enda nobel dam här i världen, som om hon visade mig sin bak och sin mus, helt i naturligt tillstånd (dvs. blottade) i det att hon sade mig: »Riddar Raimon, blås mig då här i baken», och att jag inte böjde ner ansikte och min panna, som om jag ville dricka ur en källa! En sådan älskare är det helt i sin ordning att hon ger sitt hjärtas (eller sin rumpas) ynnest.]

Den avslutande formuleringen med sin tvetydiga innebörd lämnar en analerotisk tolkningsmöjlighet, vilket vore stilenligt. Inget av det övriga innehållet i denna Raimons andra sirventés motsäger f. ö. en dylik ambivalens.

Kontratexterna av erotisk eller rent obscen natur är avgjort fallocentriska till sin karaktär, även om de kvinnliga genitalierna ofta nog nämns i de olika sammanhangen. Den på manslemmen inriktade relationen i Montans *tenso* finner sin motsvarighet i en antiklerikal sirventés av den katalanske poeten Guillem de Berguedá (occ. Guilhem de Berguedan) och i en anonym *cobla* av obscen natur. Först Guilhems text:

Disciplina
Fai en tina,
Quan la pòt tener sobina
Ab sa pina
Qu'el traïna
Josta la coa seguina,
Sa cosina
vòl vezina
Mais que'l mar Santa Crestina,
Qu'ab son grat ser ni matina
Sos viehs non es ses gaïna.⁴⁶

[Hon gör bot i en *cupa*, och när han kan välta omkull den (el. henne) med sin pitt som han släpar nära den? svansen, önskar han nära sig sin kusin hellre än den heliga Christina. Ty med hennes medgivande är hans pitt inte utan murva (eg. päls), vare sig morgon eller kväll.]

Sammanställningen av religiöst och profant sexuellt kan förefalla chockerande, men var mycket frekvent under medeltiden. Det anstötliga låg inte så mycket i själva sexualiteten i sig eller att omnämna den explicit eller implicit utan i själva det antiklerikala budskapet. Objektet i textutdraget är ånyo en kvinnas sexuella gunst; manslemmen är instrument, men agerar inte aktantiellt i egentlig bemärkelse.

Närmare en rent aktantiell funktion kommer genitalierna i den anonyma *cobla* som är kalderad på trubaduren Folquets de Marselhas dikt, »Amors, mercé! non moira tan soven». De

besjälade genitalierna kan i förstone synas få samma aktantiella roll som manslemmen hos Montan, men valen av verb understryker den bildspråkliga dimensionen, vilken saknas hos Montan. Trots besjälningen förblir genitalierna bestämningar till objektet, den sexuella föreningen:

A vos vòlgra metre lo veit que'm pent
E mos colhons desobre'l cul assire;
Eu non o dic mais per ferir sovent,
Car en fotre ai mes tot mon albire,
Que'l veit chanta, quant el ve lo con rire,
E per paor que no'i venga'l gelós,
Li met mon veit e retenc los colhós.⁴⁷

[På er skulle jag vilja placera min pitt som hänger, och lägga min pung (eg. testiklar) ovanpå er röv; och jag säger det inte bara för att stöta ofta⁴⁸ (?), ty till att knulla står hela min håg. Sjunger inte pitten, när han ser musen skratta? Och av fruktan för att den svarstjuke skall komma, för jag in min pitt och drar ut den (eg. min pung).]

Innebörden i den sista raden är oklar, men sannolikt rör det sig om *coitus interruptus*.⁴⁹

Det aktantiella registret utvidgas här till att även omfatta en motståndare, den svarstjuke maken (*lo gelós*). Den betydligt vanligare motståndaren, *lo lauzenger*, lyser helt med sin frånavaro.

Den anonyma och parodiska *pastorela* som börjar med orden »Mentre per una ribiera» är intressant. Först texten:

Mentre per una ribiera
Sols anava, deportan,
Vi de luenh gaia porquiera,
Un tropèl de pòrcs gardan;
Sobdament per una rega
Anièi vas liei d'un garach,
Et ac son còrs fèr e lag,
Ecur e negre cum pega;
Gròssa fo coma tonèla,
Et ac cascuna mamèla
Tan gran que semblèt Englesa.
Ieu, que la vi malsabesa,
Cazèt mi tota la braça.
Ela 'stèc coma fadassa,
Et ieu dishi'l: »Na Cortesa,
Bèla res e gent apresada,
Digatz me si n'ètz piucèla.»
En est mieg, jos sa gonèla,
Se grata fòrtment e brega
Lo sieu corsegàs mal fach:
Si'l pans non fos del gannach,
Peregra'l tota la plega!
E respondèt entertan,
Amb boaral votz grossiera:
»Om, perqué'm vas enujan?
Sèc, de per Dieu, ta carriera!»

– »Tosa, fi'm ieu, plazentiera,
Per vos ai trach gran afan,
Per que'us prèc que voluntiera
Me digatz çò que'us deman.»
– »Sénher, per fugir a brega,
E per gandir a mal plach,
Mas que no'm sia retrach,
Dir vos o vuelh, sol que'm lega:
Maritz ni 'spós no'm capdèla,
Ni lunh temps planca ni sèla
Non fui d'òme, ni sosmesa.»
– »Uei seretz, tosa, represa,
car ieu sai ben qui'us abraça.»
– »Del boièr no'm blasmetz, lassa!
Car jos terra fora mesa,
Gran temps a, mas la gaiesa
De lui. Tan ben caramèla,
M'escgauzish e'm renovèla!
Non es jorns qu'ab mi non bega
A pòt de barril, a rag,
E ses lunh àvol assag,
Qu'entre nos ges non s'emplega.»
– »Porquiera, segón semblan,
Vos l'amatz d'amor entiera?»
– »O, ieu, mais que pòrcs aglan,
Ni cauls trueja porceliera!»
»Sor, tant ètz bèla pariera
Que totz m'anatz traforan.
Prèc vos qu'en cela falguiera
Ambdós anem deportan,
Anz que mos languimens crega.»
– »Sénher, non crei d'aquest mag
Me vejatz en aquel trach!
Mal bocin fai qui's nofega!»
– »Quar pauc val, fi'm ieu, sòr bèla,
Fivelós senes fivèla,
Valha'm la vòstra franquessa.»
– »Far me faretz gran fadessa,
Bèls Sénher, car vos am massa.»
– Sobtament ab mi's la passa
Qu'a pauc no'm fe gran feresa.
– »Sòr, pus tant sabètz de presa,
Anem tendre la trapèla
Lajós, en l'èrba noèla.»
Las faudas se reversega
Per mielhs anar ses empach,
E mena'm dejós un fag,
Et aquí tòst ela's plega.
– »De la part fi'm ieu, denan,
Etz, tosa, tròp presentiera,
Per que no'm veiretz d'ogan
Passar per vòstra naviera.»
– »Quar me vezètz solaciera,
Sénher, vos pessatz engan;
E vuelh mais que lamps me fiera
Qu'ieu falhiment fes tan gran.»
Son camin pren e tezege;
Va se'n ab son gonèl frach:
Ampla fo que semblèt mag!
Mas al pas d'un riu lenega,
Tan prosament s'en capdèla,
Que tal còlp de la maishèla

Dèt quez aquí s'es estesa.
 Leu que vi gran abtesa,
 Laishè-li tota la plaça.

Flors umils, non si deslaça
 De vos puortatz ni belesa,
 E quar ètz Flors de noblesa,
 Me dicta'l còr e'm martèla
 Qu'es fòls qui de vos s'apèla.⁵⁰

[Alltmedan jag gick längs en å, ensam och på gott humör, fick jag på långt håll syn på en glad svinvakterska vaktande en flock svin. Genast gick jag mot henne över en åker i träda: hon var vild och ful, dyster och mörk som beck och tjock som en tunna! Och hennes två bröst var så stora att man hade sagt henne vara engelska. När jag fann henne så motbjudande, föll mina armar ner.

Hon förblir stående där med enfaldig min och jag sade till henne: »Ädla dam, sköna och väl fostrade varelse, såg mig, om Ni är jungfru.» Under tiden kliar och gnider hon energiskt sin stora och fult växta kropp under klädet: utan fliken på hennes linne, hade man sett hela hennes springa! Och på samma gång svarade hon mig med en drängs grova röst: »Människa, varför kommer du och stör mig? Gå för Guds skull din väg!»

– »Väna flicka, sade jag till henne, för Er skull har jag lidit stor smärta: det är därför som jag ber Er att gärna svara mig till det jag begär.» – »Min herre, för att undfly varje gräl och undvika varje dålig diskussion och på villkor att man inte gör mig några förebråelser vill jag gärna säga Er detta, om jag får: varken make eller trolovad råder över mig, jag har aldrig lång tid tjänat som planka eller sadel för någon man, och aldrig har jag varit underkastad någon.» – »Idag, flicka, blir Ni tagen på bar gärning, ty jag vet väl vem som famnar Er.»

– »Ack, klandra mig inte för min dräng, ty jag vore sedan länge lagd i jord, om det inte vore för den glädje som kommer från honom! Han spelar så väl på sin skalmeja, att han upplivar och friskar upp mig! Och det går inte en dag utan att han dricker med mig ur samma tunna och med djupa klunkar utan minsta oanständiga försök, ty han ägnar sig inte åt dylikt med mig.» – »Svinvakterska, det synes mig, att Ni älskar honom med fulländad kärlek.» – »Ja, mer än svin älskar bokollon och mer än suggor älskar kål.»

– »Min syster, ert tal är så charmerande, att Ni genomborrar mitt hjärta. Jag ber Er, låt oss gå och roa oss båda två bland dessa ormbunkar, innan min tränad växer /sig för stark/. . .» – »Min herre jag tror inte att i denna maj månad Ni får se mig ta den vägen! Den som svär falskt ställer till det illa för sig. (?)» – »Väna lilla syster, eftersom snörrål utan ögla inte är värt mycket, måtte Er godhet komma mig till hjälp!» – »Ni kommer att få mig att begå en stor dumhet, sköna herre, ty jag älskar Er mycket.»

– Sedan svek hon sitt ord, även om hon en stund varit mycket otrevlig mot mig. – »Min syster, eftersom Ni vet så väl att ställa för oss, låt oss lägga oss i försåt därborta i det gröna.» Hon drar upp sina kjolar för kunna röra sig utan hinder och hon leder in mig i en

bokdunge; och där ger hon sig strax hän. – »Vad rör framifrån så är ni blott alltför artig min flicka, men så får Ni inte i år se mig passera igenom er segelränna!»

– »Eftersom Ni ser mig väl stämd, min herre, tänker Ni på något bedrägligt, men jag ville hellre slås av åskan än att begå ett dylikt felsteg.» Hon smiter iväg med söndersliten underkjol, så stor att man skulle säga ett baktråg! Men då hon passerar en bäck halkar hon och rör sig så duktigt, att hon slår sig på käften och det får henne att bli liggande där raklång. Jag som såg hennes stora skicklighet gav mig helt åt henne.

Ringa blomma, varken renhet eller skönhet frigörs från Er, och eftersom Ni är adelhetens Blomma, säger och upprepar mitt hjärta mig, att den som försmår Er lag saknar vett.]

Denna parodiska *pastorela*⁵¹ figurerar märkligt nog i *Leys d'Amor* (trettonhundratalet)⁵² för att exemplifiera ett visst slutrimsarrangemang av mellanstrofligt slag och inte för dess skabrösa innehåll. Poemets syfte definierar Bec enligt följande: »L'intention grossièrement parodique vis-à-vis de la pastourelle courtoise [n'en] est [pas moins] patente.»⁵³

Stilenligt inleds dikten med att kontexten fixeras till tid och rum. Om vi ställer poemet mot ett exempel på en seriös *pastorela* av för sin upphovsman typiskt moraliserande slag, Marcabrus »L'autrier jost'una sebissa» (»Härom dagen vid en häck«), ser vi, att denna *porquiera* i den inledande strofen både ansluter till *pastorelans* mönster och bryter mot det; automatisering ställs mot desautomatisering. Marcabru inleder sin klassiska *pastorela*⁵⁴ enligt följande:

L'autrier jost'una sebissa
 Trobei pastora mestissa,
 De joi e de sen massissa;
 Si cum filla de vilana,
 Cap'e gonel'e pelissa
 Vest e camiza treslissa,
 Sotlars e caussas de lana.

[Häromdagen upptäckte jag invid en häck en herdinna av låg börd, full av glädje och vett. Likt en bondkvinns dotter bär hon en kappa med huva, kjol och pälsbrämat kläde, vävd blus, skor och strumpor av ull.]

Detta kan jämföras med *porquierans* inledande rader:

Mentre per una ribiera
 Sols anava, deportan,
 Vi de luenh gaia porquiera,
 Un tropèl de pòrcs gardan;
 Sobdament per una rega
 Anièi vas liei d'un garach,
 Et ac son còrs fèr e lag,
 Escur e negre cum pega;

Gròssa fo coma tonèla,
Et ac cascuna mamèla
Tan gran que semblèt Englesa.
Ieu, que la vi malsabesa,
Cazèt mi tota la braçesa.

[Alltmedan jag gick längs en å, ensam och på gott humör, fick jag på långt håll syn på en glad svinvakterska vaktande en flock svin. Genast gick jag mot henne över en åker i träda: hon var vild och ful, dystert och mörk som beck och tjock som en tunna! Och hennes två bröst var så stora att man hade sagt henne vara engelska. När jag fann henne så motbjudande, föll mina armar ner.]

Vi ser, att *porquieran* utelämnar fixeringen till preciserad tid och dito rum för en mer utförd beskrivning av svinvakterskans motbjudande apparition. Redan hennes yrke gör, att någon motsvarighet till Marcabrus bördfixerade bestämning inte är av nöden.

Beskrivningen av svinvakterskans skiftande stämningsslägen är motsägelsefull och svår att förklara; om man inte menar, att texten elliptiskt illustrerar hennes reaktion på berättarjagets uppträdande på scenen, måste man måhända nöja sig med att konstatera att poeten ignorerat den inre textlogikens krav i det aktuella avsnittet.

Det verkar i alla händelser sannolikt att han låtit »gaia» (glad) utgöra en automatiserande allusion av bekräftande karaktär på *pastorelans* normala kod (jfr Marcabrus »de joi e de sen massissa») för att sedan bryta mot samma norm medelst den desautomatiserande beskrivningen av svinvakterskan med hjälp av ett ytterst »ohöviskt» ordförråd. Effekten blir då viktigare än den inre logiken. Perspektivet är det för genren gängse, aristokratiskt och *von oben*, men *la vilayna* smittar av sig på diktionen.

Strofen både bekräftar och negerar *pastorelans* normerande semantiska paradigm. Negationen understryks vidare av att inte blott svinvakterskan (negerad dam och t. o. m. negerad herdinna) beskrivs med sådan avsmak; den senare förstärks effektivt genom valet av topografisk fond, »una rega» (»en åker i träda»).

Strofen är dikotomisk: poetens/diktjagets sfär och svinvakterskans utgör två urskiljbara strukturelement. Den andra strofen är analogt uppbyggd. Mot poetens /pseudo/höviska tilltal står svinvakterskans oskönt rustika framtoning och beteende. Det motbjudande hos henne understryks inte blott av den fysiska gestalten utan av

hennes kliande och gnidande, en anspelning – får man förmoda – på bristande renlighet. Stroffens explicita referens till hennes genitalier utgör även den ett iögonenfallande brott inte bara mot *fin'amors* utan även mot *pastorelans* gängse lexikaliska repertoar.

Som ett lika flagrant brott mot *fin'amors*, där könens roller och egenskaper hålls starkt i sär inom ramen för en gemensam *cortesía*, männen är rent manliga och kvinnorna understruket feminina, framstår den reduktion av kvinnligheten som »boaral votz grossiera» (»en drängs grova röst») innebär. Det är svårt att föreställa sig ett större avsteg från *fin'amors* höviska kvinnlighet än svinvakterskans apparition, röst och formuleringskonst som de framtonar i stroffens avslutande rad.

Den tredje strofen inleds enligt *pastorelans* paradigm med att poeten vänder sig till kvinnan och tilltalar henne i hövisk anda. Han vänder sig till henne som om hon vore en dam inom *fin'amors* och förklarar, att han för hennes skull åsamkats stor smärta. Det senare begreppet, *afan*, är paradigmiskt inom *fin'amors* semantiska kod, där det hör hemma inom fältet *doll'orl*.⁵⁵

Liksom resten av hans replik skapar »afan» en komisk-ironisk *touche* åt framställningen som antagligen gjort stor lycka bland medlemmarna av det aristokratiska auditorium som man kan förutsätta varit mottagare för poemet. Utan kännedom om *fin'amors* skulle publiken knappast ha varit i stånd att uppskatta det spel med olika koder som utgör både fundament och kontext för dikten.

Till *pastorelans* mönster hör, att den uppvaktade kvinnan inledningsvis och i mer eller mindre emfatiska ordalag avvisar riddarens framstöt. Så säger herdinnan hos Marcabru följande:

Don, fetz ela, qui que·m sia,
Ben conosc sen e folia;
La vostra pareillaria,
Seigner, so·m dis la vilana,
Lai on se tang si s'estia,
Que tals la cuid'en bailia
Tener, no·n a mas l'ufana!

[Min herre, sade hon, vem jag än är, så vet jag väl skillnaden mellan förnuft och dårskap. Förläna ert ädla sällskap där det passar, sade bondflickan till mig, ty det finns människor som inbillar sig att de har denna dygd, men där det knappast finns ett spår av dem.]

Till denna av viss finesse präglade argumenta-

tion när naturligtvis inte svinvakterskan. Den utpräglad folkliga bild hon tillgriper, när hon hävdar sitt påstådda oberoende av män blir särskilt effektiv, då man betänker den occitanska *pastorelans* starkt aristokratiska karaktär. Herdinnans replik hos Marcabru överensstämmer därvidlag betydligt bättre med genrens normerande kod. Riddarens avslutande replik utgör en anspelning på den hållning som *pastorelan* så ofta röjer och som bl. a. E. Faral fixerat:

Mais l'occasion où se manifestent le plus clairement les sentiments du poète à l'égard de ses bergers, c'est lorsqu'il est question d'amour. C'est souvent un argument du chevalier de dire à la bergère: Fi! aimerez-vous donc un vilain berger? Vous valez mieux!⁵⁶

Den följande strofen struktureras sedan helt kring detta tema: den rustika *amors* som här framtonar skildras som osofistikerat kysk. Riddarens /ironiskt/ höviska replik har »amor entiera» (»fulländad kärlek») som kärna, en lekfull anspelning på *fin'amors* centrala föreställningskomplex. Svinvakterskan blir i och för sig inte svaret skyldig, men vad hon säger distanserar ohjälpligt hennes rustika värld från hans förment höviska. Den klyfta av språklig och referentiell natur som strofen uttrycker fjärrar effektivt texten från den genre den parodierar.

Den desautomatiserande dikotomi detta möjliggör utnyttjar den anonyma poeten skickligt, då den följande strofen struktureras kring motsatsparet höviskt–rustikt. Emellertid förskjuts perspektivet i slutet av strofen, då svinvakterskan ger efter för riddarens förment enträgna uppvaktning. Här är vi tillbaka vid *pastorelans* gängse paradigm: riddaren får sin vilja igenom.

Här är det värt att notera, att kontratexten hamnar närmare *pastorelans* typtext; den *ufana*⁵⁷ (höviskt hyckleri) på vilken respektive riddare baserar sina framstötter leder till framgång visavi svinvakterskan men misslyckas fullständigt beträffande herdinnan. Skälet till detta är naturligtvis, att Marcabru låter kvinnan fungera som språkrör i en kritik mot den *amors* som inte är *fin'amors*, en kritik som ofta står att finna just hos den av moralisk indignation mestadels drivne Marcabru.

När så riddaren fortsättningsvis föreslår att han och svinvakterskan skall uppsöka ett avsides buskage för att fullborda akten, sker en rörelse bort från vad man skulle kunna benämna den normala eller gängse heterosexuella för-

eningens förväntade förlopp. Den paradigmatiska förskjutning det här blir fråga om närmar den aktuella texten till den betydande grupp inom den occitanska kontrakodens korpus som låter erotiskt och fekalt/analt smälta samman.

Detta brott gentemot all höviskhet understryker (och understryks i sin tur av) den för texten strukturellt normerande dikotomin höviskt–rustikt. Svinvakterskan är ju allt annat än sirligt elegant, då hon gör sig redo för herdestunden. Än mer stegras komiken, då hon försöker smita iväg från riddarens av henne vid det här laget som nesligt uppfattade närmande. Resultatet blir ett bisartt stilbrott, »un comique de comportement, de type théâtral, assez fréquent dans la pastourelle française, mais rare dans les pièces occitanes».⁵⁸

Tornadan är märklig. Det tvära kast som de avslutande tre raderna innebär torde lämpligen läsas som ett exempel på den religiöst färgade subkod inom *fin'amors* som gradvis växte fram under 1200-talet. Då blir resultatet, vunnet genom antites och burlesk ett sista exempel på den dikotomi som genererar hela texten. Bec summerar:

que signifie ce brusque changement de ton de la *tornada*, qui se situe résolument 'hors texte'? On a pensé qu'elle s'adresse à la Vierge: sa formulation faisant en effet penser aux litanies mariales. Il est d'autre part exact que les *Leys d'Amor* faisaient un principe aux poètes d'adresser à Dieu ou à la Vierge la dernière *cobla* de leurs chansons, la *fin'amor* étant tenue à cette époque pour suspecte. Quoi qu'il en soit, nous verrions plus volontiers dans ce retour brutal du registre courtois, un effet volontairement antithétique et burlesque. Il est donc vraisemblable que le poète s'adresse ici à sa dame, plutot qu'à la Vierge Marie.⁵⁹

Det senare måste anses som det mest plausibla; annars skulle texten förlora sin karaktär av *pastorela* och *kontrakod*. Så vitt jag kan se brukade man inte den religiösa koden i den skabrösa kontrakoden, varför en läsart som tar sikte på profanerad erotik faller sig naturlig.

Den *porquiera* som ovan diskuterats utgör ett gott exempel på vad Bec benämnt *fin'amors marginalisée*. Den *grand chant courtois* som bär upp *fin'amors* är naturligtvis *la cansó* men andra genrer som *tensó*, *serventés*, *cobla* och *partimen* förtjänar uppmärksamhet. Jag väljer att avsluta min framställning med några iakttagelser rörande den *fin'amors marginalisée* som gör bruk av bl. a. ovannämnda etablerade genrer. I fokus hamnar då några texter inom skilda gen-

rer men med vissa gemensamma strukturella egenheter. Som utgångspunkt väljer jag den *cobla* av Raimon Rigaut som ovan berörts:

1

Tota dòmna que'm don s'amor,
Vuelh m'o lais far premeiramen,
E qu'm don son entendemen,
Son aculhir e son onrar,
Son gent tener e son baisar,
Qu'ieu non sui ges dels pècs cortés
Que non sabon d'amar que s'es.
Qui's vuelha me'n tenha per fatz,
Qu'ieu tenc l'afar per mielhs triatz.

2

Anc per amor del con
A midòns non quis s'amor
Mas per sa fresca color
E per sa boca rien,
Qu'ieu pron cons trobaria
Ab mantas, s'ieu lo lur quera,
Per qu'ieu am mais baisar soven
Que'l con, qu'amòrta lo talen.

3

Mantas dòmnas donon s'amor
A joven òme per nien,
Car lo conoisson covinen
E car ben las sap com ronzar
Et estrénher, quan lieis non par
Que'l maritz fos d'aital perprés;
E car lo tosetz non a ges
D'amor, vòlh que sia amatz
La domna en cui son bontatz.

[Varje dam som ger mig sin kärlek, vill jag att hon främst låter mig göra det; må hon sedan skänka mig sin tillgivenhet, sitt väna bemötande och sina hedersbetygelser, så väl som hennes ömma band (?) och hennes kyssar. Ty jag är inte en av dessa enfaldiga höviska män (hovmän) som inte vet vad det vill säga att älska. Låt envar som så önskar hålla mig för galen, men jag tror inte att man i detta skulle kunna välja bättre.

Aldrig genom kärlek till musen har jag bett min dam om hennes kärlek, men väl för hennes hys friskhet och leendet från hennes mun. Ty vad murvor anbelangar, finner jag tillräckligt av den sorten hos kvinnor som jag ber därom. Det är för att jag föredrar munnen som jag kysser ofta framför musen som dödar åtrån.

Många damer skänker förgäves sin kärlek till unga män i tron att de är lämpliga (skickliga) och att de vet hur de skall återgälda dem och tillfredsställa (eg. släcka, matta ut) dem, när det verkar som att maken inte har samma bekymmer (?). Men eftersom dessa slynglar inte känner kärleken överhuvudtaget, önskar jag att damen älskas för sitt värde.]

Nelli och Bec är inte överens om textens karaktär.⁶⁰ Den förre vill se den som sammanhängande, medan den senare analyserar det citerade textpartiet i termer av tre distinkta *coblas es-*

parsas (dvs. kortdikter). Jag ansluter mig till Bec.

Han definierar den första *coblan* enligt följande:

Dans la première *cobla* [...] Rigaut inverse pour ainsi dire l'ordre des récompenses amoureuses: c'est-à-dire qu'il demande à sa dame de lui accorder d'abord le 'surplus' (à savoir l'amour physique) et ensuite seulement, son affection et ses marques d'honneur.⁶¹

Notabelt är, att dikten framstår som alltigenom dikotomiserad inom ramen för en given matris. Genomförd sexualitet ställs mot uppvaktning, dvs. i förlängningen *amors* mot *fin'amors* och enfald mot förnuft vad rör kärlekens väsen. Det senare är så viktigt, att tankegången illustreras två gånger trots *coblans* ringa omfång. Resultatet blir, att texten bestäms av en matris, kärlekens sanna väsen i form av *amors*, dvs. en rörelse bort från /snävt fattad/ *fin'amors*.

I den andra *coblan* gäller dikotomin »l'amour 'd'en haut' » visavi »l'amour 'd'en bas' », för att tala med Bec, dvs. *fin'amors* mot *amors*. »Budskapet» är motsatt det som förkunnas i den första *coblan*, men dikotomisering som strukturellt normerande storhet möter även här. Matrisen blir då *fin'amors* högre värde och den illustreras med hjälp av ord hämtade från två konkurrerande kodsystém. »Con» (»mus»), dvs. verbaliserad och förgrovd *amors* ställs mot »fresca color», »boca rien» (»frisk hy», »leende mun») vilka tillhör standardrepertoaren inom *fin'amors*. Intressant nog ställs också två sorters kvinnor mot varandra, *la domna (fin'amors)* och /underförstått/ *la vilana*, »måltavlan» exempelvis inom *pastorelan*.

I den tredje *coblan* prövar Rigaut ett originellt grepp. Bec sammanfattar:

[...] le troubadour se situe sur un tout autre plan en se mettant à la place de la dame, ce qui est rare. La dame doit en effet se méfier de la vigueur physique des trop jeunes amants qui, une fois assouvis, ne sont plus à même de lui accorder l'amour coral (hjärtats kärlek, min anm.), cet amour parfait que seul, bien entendu, notre troubadour est capable de lui donner.⁶²

Emellertid är tekniken byggande på en dikotomiserad matris densamma: sann kärlek och avsaknad därav. Som underordnade dikotomier möter ungdom–mognad, oerfarenhet–erfarenhet, falskt och sant värde. Dessa dikotomier visar alla på bejakad *fin'amors* som normerande paradigm för dikten som helhet.

Denna på dikotomisering vilande poetiska

metod gäller som övergripande formellt signalement för alla de kontratexter avseende marginaliserad *fin'amors* som jag tagit del av inför denna studie. Nedan anför jag ytterligare några exempel.

Samma dikotomi som präglar Rigauts andra *cobla* möter i en *partimen* av de båda trubadurerna Mir Bernat och Sifre. De båda första stroforna har följande lydelse:

Mir Bernat mas vos ay trobat
a Carcassona la cieutat
d'una re·m tenc per issarat
e vuelh vostre sen m'en aon
en una don'ay la mitat
e no·m suy ges ben acordat
si·m val mays d'aval o d'amon.
Sifre be·us tenc per arribat
car cosselh m'aves demandat
e ieu donar lo·us ay onrat
car fort en cossir de prion
so sapchatz ben en veritat
que si·m creziatz d'est mercat
per ver penriatz devez lo con.⁶³

[Mir Bernart eftersom jag stött på er (eg. funnit) i staden Carcassone skulle jag vilja finna stöd i ett råd av er i en fråga som besvärar mig. Jag har hälften av en dam och kan inte bestämma mig för om jag vill ha överdelen eller nederdelen.

Sifre ni har kommit rätt om Ni ber mig om råd. Jag skall göra Er heder, ty jag har tänkt mycket och ni skall i sanning veta, att om ni tror mig på detta område, så skall ni ta ställning för musen.]

Denna *partimen* skiljer sig från *coblan* på en avgörande punkt: slutintrycket av deras dikt är en strävan efter en syntes, där damen ses som en helhet vars båda »halvor» är lika mycket värda. Därvidlag ligger vår *partimen* längre bort från kärnan i *fin'amors* än vad som är fallet med Rigauts andra *cobla*. Dock skiljer sig den senare även den från *fin'amors* normala semantiska universum genom att så rakt på sak och ohöviskt nämna de kvinnliga genitalierna vid namn.

I en kort *tensó* av Uc de Maensac och Pèire Cardenal förlöjligas den kärlekstjänst som hör till den uppvaktande riddarens/poetens plikter inom *fin'amors*:

– En Pèire, per mon chantar bèl
Ai de mi Dòns gantz et anèl,
E mant autre n'atressí
Agut de dòmnas per lur chant;
E cel que contra chantar di
Sembla ben qu'ane rebuzant.
– Ugon, si vos n'avètz joèl,
Autre n'a la carn e la pèl,

E chantatz quant el es el ni.
E quan vos enformatz son gant,
Autre enforma [son] laurí:
Dont vos anatz brezanejant.⁶⁴

[Herr Pèire, genom min sköna sång erhåller jag av min dam handskar och ring och på samma sätt har många andra erhållit dessa gåvor från sin dam tack vare sin sång. Den som talar mot sången, verkar således prata smörja.

Ugon, om Ni får en gåva av henne, får någon annan henne med hull och hår (eg. hennes hull och hud). Och medan Ni sjunger är han i boet. Och under det att Ni pysslar med hennes handske, fiffjar en annan med hennes öra (?).⁶⁵ Det är därför som ni mumlar Era sånger.]

Textens matris blir då förhånad *fin'amors*, vilken illustreras med hjälp av dikotomierna uppvaktning (i form av sång)–aktiv förförelse, bejakande respektive kritik av sången, samt kärlekstjänst–kopulation. Som Bec påpekat, är verbet *brezandar* (»brezanejant» på sista raden) »une allusion péjorativisante au chant (stérile et en vain) du troubadour à sa Dame».⁶⁶ *Fin'amors* förklaras sålunda helt till förmån för *amors*, rätt och slätt.

Inom *fin'amors* är kärlekens vasalltjänst paradigmatiske. I en *cansó* av Gausbert Amiel möter ett brott mot denna kodex, då trubaduren helt sonika förklarar, att han är helt tillfreds med att få en dam som är hans jämlike eller t. o. m. står under honom socialt:

Brèu vèrs per tal que mens i ponh
Fatz e que sia ben après,
Qu'ieu sui trobaire, mas non ges
De cels rics que'is fan auzir lonh.
E s'anava mos chans tro lai
Dont la razons ven a mi çai,
Ja non volria plus anès.

De tròp ric amor non ai sonh,
Sol de mon paratge n'agués,
Que'l poders ni'l semblans non es
En mi ni fui faitz de tal conh
D'enquèrre ric jòi ni s'eschai
Ni devenir, que ben o sai
No'm poiria quan be'i ponhès.

[---]

Las ricas qu'una non calonh
Lais als rics domnadors cortés,
Qu'una basseta m'a conqués
Tal que de Paris al Gronh
Génsen non es ni mielhs no'lh vai
A nulha de fin prètz verai
Ab lo poder qui'l ten en pès.

Ad aquesta soplei e jonh
Mas mans per refèrre mercés,
Que la benanansa on m'a mes
Mi val mais e ges no'm vergonh

Si tròp rica dòrna non ai,
 Que'l sens e la beutatz l'estai
 Tant aut que paucas li son près.
 De ma ricor, ni mens ni mai,
 Am e conosc que mielhs m'estai
 Que si tròp autament amès.⁶⁷

[Jag komponerar en liten dikt för att minska min smärta och för att den skall upptas väl; ty jag är trubadur men alls inte en av dessa av hög rang som låter sig höras på långt håll, och om min sång nådde dit ner därifrån min inspiration kommer, skulle jag inte önska att den fortsatte längre.

En alltför hög kärlek behöver jag inte. Det räcker med att den är av samma börd som jag, ty jag har varken makt eller utseende och jag är inte så präglad, att jag måste söka alltför förnäm glädje. Det passar mig inte och jag vet fuller väl, att jag inte skulle uppnå det, ens om jag lade ner hela min själ därpå.

[---]

Vad rör damerna av hög börd, av vilka ingen uppstår mig, överlåter jag dem till ädla och höviska tillbedjare, ty det är en av lågt stånd som erövrat mig. Hon är sådan, att man inte mellan Paris och Logroño skulle kunna finna någon ädlare och ingen kan jämföras med henne vad gäller hennes sanna värde och den makt hon har.

Det är henne jag bönfäller och det är inför henne jag knäpper händerna för att be om nåd, ty den lycka hon har skänkt mig är för mig av högsta värde. Jag skäms alls inte över inte ha en dam av hög börd, ty ande och kropp är så höga hos min dam att mycket få är jämförliga med henne.

Det är en dam av mitt stånd, varken mer eller mindre som jag älskar och jag vet att hon passar mig bättre än om jag älskade högre upp.]

Texten är inte minst intressant för att den bygger på en spänning mellan genomförd *fin'amors* och förkastande av ett av dess bärande element. Inledningen med dess ansats till metalitterär hållning är helt stilenlig för *fin'amors*. Vidare följer en positionsbestämning av poetens trubadurskap. Jag uppfattar »lonh» (»på avstånd», »långt borta») som laddat med extra innebörd. Jag tror inte, att det är avsett att referera blott till vad som direkt utsägs, utan jag uppfattar det även som en anspelning på *amors de lonh* (el. *loing*), dvs. kärlek på avstånd, och dess mest kände exponent, Jaufré Rudel.⁶⁸

Den första strofen graviterar runt en axel bestående av dikotomierna högt-lågt och fjärran-nära. Den förra dikotomin med samma koppling till social rang som i den inledande strofen bestämmer även den andra. Textens centrala budskap tar nu ytterligare form. Den glädje, »joi», som trubaduren säger sig aspirera på be-

skrivs som överensstämmande med hans egen sociala position. Den belöning som *fin'amors* gängse vasalltjänst medför är ingenting för honom och förkastas via en serie negationer, dvs. dikotomiskt sekundära led inom ramen för matrisen bejakande respektive förnekande av gängse *fin'amors*.

I den här tredje citerade strofen inträffar det val som innebär, att damerna av högre stånd avförs till förmån för trubadurens utvalda av lågre stånd (»Qu'una basseta m'a conqués»).

Intressant nog baseras kriterierna på *fin'amors*: det är hennes inre kvaliteter som är avgörande. *Fin'amors* turneras således något anorlunda än vad som normalt är fallet, då damens sociala position och personliga kvaliteter inte helt överensstämmer. De strukturellt normerande dikotomierna och serien negationer är desamma i denna strof som i den föregående citerade och kommenterade.

I den följande strofen räknas damens alla goda – och med *fin'amors* överensstämmande – kvaliteter upp. Ånyo möter det partiella förnekandet av *fin'amors* som matris. Kärnan i den senare utgörs av poetens avsaknad av skam över sitt val. Dikotomin högt-lågt, så avgörande i sammanhanget, bestämmer damen: hennes sociala rang är låg, men hennes *prètz* (värde) höjer henne. Oavsett rang har hon få jämbördiga.

Den avslutande *tornadan* inskräper och sammanfattar så diktens tema genom att ånyo referera till dikotomin högt-lågt och delvis upphäva *fin'amors*.

Fin'amors och gängse *cansó* bygger på att damens kvaliteter överhuvudtaget inte ifrågasätts. Emellertid går damen inte alltid fri från en kritik som understundom skärps till ren misogyni i några texter av kontrakodskaraktär. I en anonym *cobla* når detta radikala ifrågasättande av *la domna* och *fin'amors* sitt kanske extremaste uttryck:

Grèu tròb' òm natural sen
 En una femn' en vertat;
 Que son voler cambiát
 Li trobaretz mantenen,
 Si la faitz un pauc irada,
 E pòis tantòst s'es cambiada
 E tot, aitan quan sabria,
 Quant es irada, diria,
 Ieu tenc cel dessinat
 Que secret en celat
 Vòlh'a femna descobrir.

Qu'ieu n'ai vist grans res venir
 En decazement e a mòrt
 Qu'ab ben celar foran estòrt.⁶⁹

[I sanning är det svårt att hos en kvinna hitta rent förnuft, ty Ni finner henne i ett huj på annat humör, om Ni gör henne det minsta arg. Och en gång förargad är hon i sin vrede förmögen att avslöja allt hon vet. Jag håller därför den för galen som nära henne vill för en kvinna avslöja en hemlighet. Ty jag har sett stora ting förfalla och dö, eftersom de avslöjades trots löftet om att hålla det hemligt.]

Med sin katalog över kvinnliga brister, oresonlighet, instabilitet, kolerisk läggning, oförmåga att hålla något hemligt, är denna dikt ett av de tydligaste avståndstaganden från själva fundamentet för *fin'amors*, damen satt på piedestal, som jag kunnat finna. Den misogynna fientlighet som *coblan* ger uttryck för går i sin oförsonlighet längre än vad exempelvis moralister som Marcarbru och Pèire Cardenal samt besvikna idealister som Bernart de Ventadorn och Gaucelm Faidit med sina av stark grämlse präglade utfall gentemot trolösa och otacksamma kvinnor någonsin gör. Den katalog över kvinnliga fel och brister som uppträder i den aktuella *coblan* utgör ett negerande korrelerat och korrektiv till de hänryckta uppräknings av damens alla dygder och fördelar som stereotyp bestämmelse merparten *cansós* kopplade till *fin'amors*.

För att alls finna några motsvarigheter till dessa misogynna excesser – smädedikter riktade mot män – får man gå till vissa texter skrivna av *trobairitz* (kvinnlige trubadurer), men då dessas kontrakod är annorlunda än den som behandlats i denna studie får den anstå till ett annat sammanhang.⁷⁰

NOTER

¹ Jag följer i min studie det allt vanligare bruket av termen *occitansk* med avledningar i stället för det traditionella provensalsk. Den senare tycks alltför snäv och kopplad till det nuvarande Provence, medan *occitansk* verkar avgjort mer adekvat för att denotera det som har med det occitanska språket (*lenga d'oc*, *langue d'oc*) och vidhängande kulturytringar att skaffa. (Provensalska i egentlig mening blir då blott en *occitansk* dialekt.) Se exempelvis Bec, Pierre, *Burlesque et obscenité chez les troubadours. Le contre-texte au moyen Age*, Paris 1984, dens. *La lyrique française au moyen âge I, II*, Paris 1977, dens. *Manuel pratique d'occitan moderne*, Paris 1973, Bogin, Meg, *The women troubadours*, London 1976.

² För texten se exempelvis Bec, 1984, s. 25–30 med hänvisningar till editioner m. m.

³ *Ibid.*, s. 7.

⁴ Litteraturen om Bernart de Ventadorn (fr. Bernard de Ventadour) är betydande. Se exempelvis Lazar, M., *Bernart de Ventadour, troubadour du XI^e siècle. Cansons d'amour*, Paris 1966, det moderna standardverket framför andra med åtskilliga referenser till andra forskare på området.

⁵ Bec, 1984, s. 7.

⁶ *Ibid.*, s. 8.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, s. 8 f.

⁹ Appel, C., *Revue de langues romanes*, 1897, s. 422, Bec, 1984, s. 9.

¹⁰ Se Paden, W. D., »Utrum copularentur: Of Cors, in 'L'Esprit créateur', i *The Troubadour Lyric. Texts and Contexts*, 1979, s. 70–83 och Bec, Pierre, »La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour», i *Cahiers de civilisation médiévale*, I, II, 1969, s. 545–79, 25–33.

¹¹ Bec, 1984, s. 11.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, s. 12.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, s. 13.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, s. 14.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, s. 15.

²¹ Se exempelvis *Ibid.*, s. 61–65. Med *sirventés* förstås tes- eller programdikt. *Cansó* betyder sång (jfr fr. *chanson*) och är förbehållen erotiska ämnen.

²² *Tensó* = diskussionsdikt, medan *cobla* avser kortdikt, normalt enstrofig och av skiftande karaktär betr. ämne. *Tensó* och *cobla* avhandlar mycket ofta likartade ämnen av diskussions- eller debattkaraktär.

²³ *Ibid.*, s. 16.

²⁴ Se *Ibid.*, s. 138–49 och Nelli, R., *Les écrivains anticonformistes du Moyen Age Occitan: I. La Femme et L'Amour*, Paris 1977, s. 87–90.

²⁵ Se bl. a. Bec, 1984, s. 157–60.

²⁶ *Ibid.*, s. 19 f, 193–205. Med *senhal* avses alias, pseudonym eller maskerad benämning, kodnamn.

²⁷ Rr 22–28 av Jaufrés poem »Quan lo rossinhol et folhos». För en diskussion av dikten se Topsisfield, L. T., *Troubadours and Love*, Cambridge 1975, s. 45 ff.

²⁸ Översättningarna syftar endast till att så nära som möjligt följa det ställvis ryckiga och disparata innehållet – kraven på inre textlogik var inte höga under perioden, varför den stilistiska elegansen offrats på texttrohetens altare. Mitt syfte är således ett helt annat än Marianne Sandels' som i sin *Att tänka på henne*, Sthlm 1980 (ägnad trubadurdiktning av gängse slag) även haft att göra stilistisk-interpretativa överväganden. Jag hoppas därför att läsaren har överseende med mina »råöversättningar» och tar dem för vad de är, dvs. hjälpmedel för textförståelsen och inget annat.

²⁹ Jfr Topsisfield, s. 44.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Se *Ibid.*, s. 45 för en kommentar.

- ³² Med *amors* förstås fysisk kärlek, medan *fin'amors* avser den höviska kärlekens system av formaliserade konventioner och intrikat regelverk. Se vidare exempelvis Topsfield, s. 61 et passim, Scheludko, D., »Über die Theorien der Liebe bei der Trobadors» i *Zeitschrift für romanische Philologie* 1940, s. 191–234, Denomy, A. J., »Courtly Love and Courtliness» i *Speculum* 1953, s. 44–63, Lazar, M., *Amour Courtois et Fin'Amors*, Paris 1964 och Nelli, R., *L'érotique des Troubadours*, Toulouse 1963.
- ³³ Se Topsfield, s. 61 för en kommentar till Martis hedonism och dess poetiska konsekvenser.
- ³⁴ De citerade raderna är hämtade ur Bernarts dikt »Pis preyatz me senyor» (Eftersom ni ber mig, mina herrar). Se exempelvis Lazar, 1966, s. 128–31 för hela texten och en filologisk kommentar.
- ³⁵ Se Bec, 1984, s. 161–64.
- ³⁶ Jfr Bec, 1969.
- ³⁷ Cit. ur Raimon de Durforts »Ben es malastrucs dolens» (Han är mycket olycklig och plågad). Jfr Bec, 1984, s. 150–53.
- ³⁸ Rr 75–78 av en anonym *porquiera* (dikt om svinvakterska). Se Bec, 1984, s. 187 och nedan i min studie, där poemet kommenteras närmare.
- ³⁹ Nelli, 1977, s. 340.
- ⁴⁰ Bec, 1984, s. 152 f.
- ⁴¹ På senare tid har man ifrågasatt, att denna *tenso* skulle ha skrivits av Beatritz de Dia och Raimbaut d'Aurenga – en av de stora. Se Bogin, s. 146 f., 179.
- ⁴² Bogin har en utmärkt definition av denne *fin'amors* onda genius: »Omnipresent characters in troubadour love poetry. *Lauzengiers* were spies in the employ of the jealous husband (*gelos, gilos* min anm.): they not only eavesdropped on the lovers but did everything possible to thwart their secret meetings. The figure of the *lauzengier* probably corresponds to the very real difficulty of finding privacy in the courtly setting.» (s. 91.)
- ⁴³ För texten se Bec, 1984, s. 31–34.
- ⁴⁴ Ibid., s. 53–56 och nedan i min studie.

- ⁴⁵ Ibid., s. 150–53.
- ⁴⁶ Ibid., s. 133–37.
- ⁴⁷ Ibid., s. 170–72.
- ⁴⁸ Ibid., s. 171 för en kommentar till denna filologiska oklarhet.
- ⁴⁹ Jfr Ibid. Det är lika tydligt som anmärkningsvärt, att genitaliernas olika delar blir synonyma.
- ⁵⁰ Ibid., s. 184–90.
- ⁵¹ För en definition och diskussion av genren se exempelvis Faral, E., »La pastourelle», i *Romania* 1923, s. 204–59 och Bec 1977, s. 119–35.
- ⁵² Se exempelvis Anglade, J., *Las Leys d'Amor*, Toulouse 1919.
- ⁵³ Bec, 1984, s. 185.
- ⁵⁴ Se exempelvis Topsfield, s. 88–91 för en kommentar till dikten.
- ⁵⁵ Jfr exempelvis Bec, 1969.
- ⁵⁶ Faral, s. 223.
- ⁵⁷ Topsfield, s. 54.
- ⁵⁸ Bec, 1984, s. 190.
- ⁵⁹ Ibid.
- ⁶⁰ Ibid., s. 153 och Nelli 1977, s. 228.
- ⁶¹ Bec, 1984, s. 53.
- ⁶² Ibid., s. 53 f.
- ⁶³ Cit. från Roubaud, J., *La fleur inverse*, Paris 1986, s. 175.
- ⁶⁴ Se Bec, 1984, s. 44 f.
- ⁶⁵ Jfr Ibid., s. 45.
- ⁶⁶ Ibid.
- ⁶⁷ Ibid., s. 49–52.
- ⁶⁸ Jfr exempelvis Topsfield, s. 42–69, Jeanroy, A., *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris 1924, Lejeune, R., »'La chanson de l'amour de loin' de Jaufré Rudel», i *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena 1959, s. 403–42.
- ⁶⁹ Se Bec, 1984, s. 66 f.
- ⁷⁰ I skrivande stund arbetar jag med en studie över en *trobairitz* med följande preliminära titel: »Female *fin'amors*. The Isotopy of Pain in Female Occitan Poetry with Special Regard to Na Castelloza.»