



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

'Omnia vincit amor': Het antieke beeld van de aardse liefde in middeleeuws-encyclopedische context (ca. 200 - ca. 1300)

Mulders, E.M.

Publication date
2013

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Mulders, E. M. (2013). *'Omnia vincit amor': Het antieke beeld van de aardse liefde in middeleeuws-encyclopedische context (ca. 200 - ca. 1300)*. [, Universiteit van Amsterdam].

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Hoofdstuk III.2

De Roman de la Rose

Geleerde clerici hebben de liefde steeds weer in al haar breedheid een plaats willen geven in de groeiende canon van kennis en daarmee in de schepping van God. Haar ingeburgerde verbeelding in de vorm van de antieke Eros met pijl en boog had men daarbij steeds weer voor ogen. Wanneer het gaat om het educatieve aspect en de manier waarop de betekenis van de liefde gecommuniceerd werd, kan gezegd worden dat op een breed maatschappelijk niveau de Augustinische splitsing van de liefde gehandhaafd bleef en de god Eros, als beeld en veroorzaker van de aardse liefde, nog immer een negatieve betekenis had. In de hoofse kringen, cultiveerden clerici, ingebed in diezelfde canon aan kennis, de liefde tot een moreel kernpunt en deden hun gedachten daarover uitgroeien tot een heuse minneleer die zich uitstreckte tot de liefde tussen man en vrouw. Daarbij verkreeg de aardse liefde, en daarmee de gevleugelde god met pijl en boog, een eigen tweeledigheid. De aardse liefde kon zowel goed als kwaad doen. De sleutel tot een goede liefde was deugdzaamheid. Deugdzaamheid maakte liefde zelfs tot één van de belangrijkste krachten achter de groei van verdere deugdzaamheid. Hoewel de liefde dus nog immer een plaats had in de brede en lange traditie van de deugdssystemen, was haar positie hierin veranderd. Zoals hiervoor naar voren kwam, groeide deze positie en vond tegelijkertijd een neerslag in theoretische traktaten en educatieve literatuur.

De conventies van de vazallitische minne werden in een bredere zin ook neergelegd in werken van een luchtiger aard, zoals de veelheid aan bewerkingen van Ovidius' *Ars Amatoria* - handleidingen over de kunst van het verleiden - en de (allegorische) romans die de 'ins en outs' van de minne tot onderwerp hadden. Een voorbeeld van een bewerking van de *Ars Amatoria* is de anoniem gebleven en waarschijnlijk dertiende-eeuwse *Clef d'Amors*, geschreven in het Oudfrans.¹ De positie van de god van de liefde in dit werk wijkt af van die in de *Ars Amatoria*. In deze laatste had Ovidius de voorgedij

¹ *La Clef d'Amors*, ed. Doutrepoint (1890).

over Amor gekregen en diende deze kleine boef betuigd en opgevoed te worden.² De auteur van de *Clef d'Amors* daarentegen werkte juist in opdracht van Amor. Die verscheen hem in een droom met het verzoek een begrijpelijke en toegankelijke minnekunst te schrijven:

Ik wil dat je je er op toelegt in kort bestek mijn Liefdeskunst, die de jaloerse minnaars in vuur en vlam zet, uiteen te zetten. En maak het boek van zodanige afmeting dat de minnaar het altijd bij zich kan dragen als een klein brevier.³

Hoewel veel schrijvers deze materie behandelden, deden zij dit - zo meende de god - zó breedspakig dat echte hoofse geliefden niet in kort bestek konden begrijpen wat de auteurs bedoelden. Bovendien kent niet iedereen Latijn noch kan eenieder alle boeken bezitten die er over de liefde geschreven zijn.⁴ De dichter, die deze kennis van en toegang tot de genoemde en klaarblijkelijk zeer vele boeken wél had, werd door de *Liefdesgod* een mooie beloning in het vooruitzicht gesteld:

Want ik zal terstond mijn boog spannen en met een liefdespijl het meisje treffen met het zachte, tedere hart, zij die zo deugdzaam en achtenswaardig is en op wie jij je oog hebt laten vallen.⁵

De geleerdheid van de dichter is aanleiding te veronderstellen dat hij een clericus was. Hoewel hij wellicht geen priester was, brachten ook lagere wijdingen een kuisheidsgelofte met zich mee. Hoewel in het voorgaande al bleek dat clerici niet bepaald bang waren om seksueel expliciete onderwerpen aan de orde te stellen, is het opmerkelijk dat hij er zo openlijk melding van maakte dat hij zelf zijn oog op een meisje had laten vallen. Of de dichter, indien een dergelijke gelofte hem inderdaad betrof, nu werkelijk zo ondeugend was en het autobiografische gehalte van het werkje maar met een korrel zout moet worden genomen, moet in het midden blijven. De literaire conventies staan een dergelijke vrijheid in ieder geval toe en de dichter nam hoe dan ook

² Ovidius, *Ars Amatoria* I, 7-10, vol. I, p. 183.

³ *Clef d'Amors*, Nederlandse vertaling Szirmai, p. 14.

⁴ *Clef d'Amors*, Nederlandse vertaling Szirmai, p. 14.

⁵ *Clef d'Amors*, Nederlandse vertaling Szirmai, p. 14.

zijn opdracht ter harte. Hij slaagde erin om in een bestek van enkele tientallen pagina's (in de editie van Doutrepoint) alle stappen van de versierkunst, van het kiezen van een geliefde tot en met het liefdesspel, uit de doeken te doen. De besproken liefde is hoofs van aard, maar het werkje is luchtiger en ondeugender van karakter dan bijvoorbeeld *Der Welsche Gast*. Hoewel het hier en daar enigszins moraliserend is, wint de praktijk het er van het theoretische hoofse ideaal van onthouding. Net als de *Ars Amatoria* is het in hoge mate gericht op een seksuele vervulling van de liefde en verschilt hierin eveneens van werken als *Der Welsche Gast*. De dichter raadt de minnaar bij dit streven aan het dienstmeisje van zijn geliefde in te palmen en haar tot zijn bondgenoot te maken. Maar, waarschuwt de auteur, denk erom dat je je niet aan het dienstmeisje vergrijpt. Dit zou de zaak alleen maar vertragen.⁶ Ook moet de minnaar zich niet laten betrappen op overspel.⁷ Voorts spoort de dichter zijn lezers aan veel 'grote, schone en ferme beloften' te doen. Dit prikkelt de gevoelens en wekt verlangen op. Belangrijk is wél dat deze beloften niet vervuld worden.⁸ Tegelijkertijd beveelt de dichter de minnaars aan hun geliefden blindelings te gehoorzamen en iedere ruzie te vermijden. Ruzie maken is voorbehouden aan gehuwden.⁹ Ook gaat hij in op de kwestie hoe om te gaan met een rivaal,¹⁰ de kleding van de minnaar,¹¹ zijn persoonlijke verzorging (iedere minnaar moet een mooi schoon hoofd hebben),¹² en geeft hij een verhandeling over het nut van tranen (en als je niet kunt huilen op het juiste moment, neem dan een ui).¹³

Net als in de *Ars Amatoria* is in dit werkje het uiteindelijke liefdesspel niet onbesproken gebleven. In navolging van Ovidius raadt de auteur de minnaar aan hierbij langzaam te werk te gaan, zodat beide bedpartners tegelijkertijd tot een hoogtepunt komen. Maar, mocht het gevaar bestaan dat men betrap wordt, dan valt een dergelijk langdurig plezier af te raden: 'Dan

⁶ *Clef d'Amors*, vert. Szirmai (2001), pp. 21-22.

⁷ *Clef d'Amors*, vert. Szirmai (2001), pp. 36-37.

⁸ *Clef d'Amors*, vert. Szirmai (2001), p. 23.

⁹ *Clef d'Amors*, vert. Szirmai (2001), p. 32.

¹⁰ *Clef d'Amors*, vert. Szirmai (2001), pp. 38-39.

¹¹ *Clef d'Amors*, vert. Szirmai (2001), p. 18.

¹² *Clef d'Amors*, vert. Szirmai (2001), p. 17.

¹³ *Clef d'Amors*, vert. Szirmai (2001), p. 28.

moet je in de nobele schoot je paard de sporen geven¹⁴. Naar het voorbeeld van Ovidius, maar in tegenstelling tot veel andere verhandelingen over de kunst van de liefde, bevat het werk ook een sectie met gedragsregels voor de dames. Deze sluiten naadloos aan op de regels voor de heren en sluiten als volgt af:

En als je hoogtepunt niet zo snel komt als dat van je minnaar, veins dan met een huichelachtig stemmetje dat je plezier volmaakt is (...). Tenslotte, als jullie samen op deze wijze die vreugde beleven, moet er, waar je ook bent, niet te veel licht binnenvallen in je kamer. Vrouwen hebben nu eenmaal dingen die beter verborgen en bedekt kunnen blijven dan aan het daglicht blootgesteld.¹⁵

Aan het einde van zijn werk dankt de auteur de *Liefdesgod* en spreekt hij de hoop uit dat God mocht geven dat het werk zijn dame, voor wie hij dit werk maakte, zou bevallen.¹⁶

In een van de invloedrijkste gedichten uit de Franse middeleeuwse literatuur, de *Roman de la Rose*, is net als in de *Clef d'Amors* de *Liefdesgod* de opdrachtgever, leidsman en leraar, niet alleen van de auteur maar van alle minnaars. De *Roman de la Rose* is een complex literair werk en Eros ontpopt zich in dit werk tot een complexe figuur. Niet langer is hij een zinnebeeld; hij is de hoofdpersoon in het boek. Hij herwint niet alleen zijn handelingsbekwaamheid, maar is zelfs oppermachtig.

Hoewel de liefde ook in de *Roman de la Rose* -wellicht van meet af aan- gericht is op seksuele vervulling, is de *Liefdesgod* er niet in het minst een onbezonnen blaag die beteugeld moet worden, zoals bij Ovidius. Wanneer het gaat om de vazallistische verhoudingen, dan kan gezegd worden dat het expliciet niet de vrouw is aan wie een man zich in de *Roman de la Rose* leenplichtig maakt. De vrouw dient slechts volgens de juiste codes benaderd te worden. Deze verhouding past in het hoofse systeem van goede omgangsvormen en is door Thomasin al gepropageerd. Thomasin spoorde de heren bovendien evenmin aan zich te onderwerpen aan de vrouw zoals een

¹⁴ *Clef d'Amors*, vert. Szirmai (2001), p. 42.

¹⁵ *Clef d'Amors*, vert. Szirmai (2001), p. 60.

¹⁶ *Clef d'Amors*, vert. Szirmai (2001), p. 60.

ridder aan zijn heer. In de *Roman de la Rose* is de *Liefdesgod* de ware heer, en daarmee de ware poort naar ridderlijke deugdzaamheid. Niet langer geeft de minnaar zich over *in* liefde, maar geeft hij zich over *aan* liefde. Deze liefde heeft nog steeds de gedaante van de antieke Eros met pijl en boog. Hij wordt echter verrijkt met nieuwe attributen, zoals een dienaar, een mantel en een kroon.

De positie van Amor in de *Roman de la Rose* is een vrij spectaculaire omwenteling ten opzichte van de positie van Eros in de eeuwen hiervoor. De grondtoon zwijgt nu immers. Toch past zijn nieuwe positie in de lijn van de ontwikkelingen die in dit boek besproken zijn: zij is het gevolg van het vanzelfsprekende voortbestaan van het antieke erfgoed gedurende de middeleeuwen en de respectvolle moeite die clerici gedaan hebben om de harmonie van de schepping Gods, het natuurlijke en het goddelijke, met al wat daar in is - óók de aardse liefde en het immer traditionele beeld ervan - te presenteren in de vorm van encyclopedische werken met ver uitgewerkte deugdensystemen. De *Roman de la Rose* past grotendeels in deze middeleeuwse encyclopedische context en Amor is hierin het beeld van de harmonie van de seculiere en de religieuze werelden, van de wetten van de natuur en de morele wil van God.

§ III.2.1 De *Roman*, zijn publiek en zijn auteurs

De *Roman de la Rose* is een allegorisch verhaal op rijm, geschreven in het Oudfrans.¹⁷ Het gedicht is een van de meest invloedrijke teksten uit de late Middeleeuwen. Dit blijkt alleen al uit de ca. 320 handschriften en fragmenten van handschriften van deze tekst die bewaard zijn gebleven.¹⁸ Daarnaast bestaat er een veelheid aan middeleeuwse en latere vertalingen van de *Roman de la Rose* en aan afgeleide varianten op dit werk. Ook zijn er tal van citaten uit en verwijzingen naar het werk te vinden en gingen sommigen, zoals Christine de Pizan (1363 - ca. 1430), in felle discussie met het werk, terwijl anderen, zoals Jean de Montreuil († 1418), het weer verdedigden.¹⁹ De *Roman de la Rose* is het werk van twee auteurs, Guillaume de Lorris en Jean de Meun (ook wel Jean de Meung of Jean Chopinel of Clopinel).

Guillaume de Lorris schreef de eerste verzen van de *Roman de la Rose*, ruim vierduizend in getal, en deze zouden de beschrijving zijn van een droom die hij had gehad.²⁰ Jean voegde achttienduizend verzen toe aan het werk en liet de *Liefdesgod* melden dat het inmiddels meer dan veertig jaar later was en dat Guillaume niet meer leefde.²¹ Jean verwijst in zijn tekst naar een aantal

¹⁷ Guillaume de Lorris en Jean de Meun, *Roman de la Rose*, ed. Poirion (1974). De Nederlandse vertaling door Van Altena (1991) is gebaseerd op de editie van Félix Lecoy, in drie delen (1965, 1966 en 1970) verschenen bij Champion in Parijs. In het voorliggende zijn bij voorkeur de versnummers in de (recentere) editie van Poirion aangehouden. Deze wijken enigszins af van die in Lecoy en dientengevolge van die in de vertaling van van Altena (in ms. Parijs, BNF, ms. 1573, waarop Lecoy zijn editie baseerde komen enkele tientallen versregels niet voor). Wanneer geciteerd wordt uit de vertaling worden deze laatstgenoemde versnummers tevens genoemd. De Nederlandse benamingen van de personages zijn alle ontleend aan de vertaling van Van Altena.

¹⁸ Een volledige lijst van alle bekende manuscripten en fragmenten is te vinden op de *Roman de la Rose* Digital Library: <http://romandelarose.org/#corpus>. Hier zijn 130 manuscripten van de *Roman de la Rose* digitaal in te zien.

¹⁹ Zie voor een genuanceerde visie op de 'querelle' en de documenten van deze 'querelle' Hult (2010), McWebb (2007) en Ott (1980) pp. 18-49. Zie voor Christine de Pizan ook Brownlee (1992) pp. 234-261. Voor de vele edities uit de Renaissance zie Bourdillon (1974).

²⁰ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 1-4058, pp. 43-139.

²¹ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 4059-21780, pp. 142-573. In vs. 10.562-10.564 verwees de *Liefdesgod* naar het graf van Guillaume de Lorris en in vers 10.587-10.590 naar het feit

actuele kwesties van zijn tijd, wat zijn werk plaatsbaar maakt in de periode rond 1270.²² Guillaume moet zijn deel dus rond 1225-1230 hebben geschreven. Hij zou toen ongeveer 25 jaar oud geweest moeten zijn, want aan het begin van zijn tekst meldt hij dat hij twintig was toen hij zijn droom had en dat er inmiddels vijf jaren verstreken waren.²³ De beide teksten zijn volstrekt verschillend van toon. Het tekstdeel van de hand van Guillaume, over de hevige ontbranding in liefde van de ik-figuur voor een rozenknopje en zijn lijden daaromtrent, is lyrisch en 'braaf' hoofs van inhoud en bewoordingen in vergelijking met de satirische maatschappijkritiek waarin Jean zijn ontknoping - het plukken van de roos - inbedde.

De verzen van Guillaume de Lorris

In de droom van Guillaume wandelde hij, de jonge ik-figuur, in de richting van een omsloten tuin. Aan de ommuring van de tuin bevonden zich afbeeldingen van personificaties van slechte, onhoofse, eigenschappen van de mens, te weten *Onbehoorlijkheid (Vilanie)*, *Inhaligheid (Covoitise)*, *Droevenis (Tristesce)*, *Ouderdom (Vieilleice)*, *Schijnbeiligheid (Ypocrisie)* *Trouwbreuk (Felonnie)*, *Gierigheid (Avarice)*, *Afgunst (Envie)* en *Armoede (Povrete)*. *Haat (Haine)* bevond zich in het centrum van de groep afbeeldingen.²⁴ Guillaume gaf een ekphrasis van elk van deze afbeeldingen; hij beschreef hun voorkomen en bijpassende inhoud met wat deze teweeg kon brengen tot in detail.

De jongeling werd binnengelaten in de tuin door een door Guillaume uitgebreid beschreven beeldschone jonge maagd, *Vrouwe Ledigheid (Oiseuse)*. De personificaties die hij in de tuin aantrof, alsmede *Ledigheid* die zojuist opendeed, zouden door auteurs als Prudentius en Herrad niet veel deugdzamer bevonden zijn dan die aan de buitenmuur van de tuin. In tegenstelling tot de expliciet onhoofse personificaties buiten echter, die

dat het veertig jaar later is als Jean de fakkel van hem overneemt, pp. 296-297.

²² In vs. 6637-6662, pp. 202-203 verwees Jean de Meun naar de conflicten tussen Manfred, koning van Sicilië, en Karel van Anjou en het uiteindelijke bemachtigen van de troon van het koninkrijk Sicilië-Napels door Karel in 1266. Dat Sicilië in 1282 in handen kwam van Peter III van Aragón noemde de Meun niet. Dit bevestigt de datering van de oudste overgeleverde handschriften rond 1280.

²³ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 21 en 46, pp. 43 en 44.

²⁴ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 139-466 pp. 46-54.

Guillaume karakteriseerde als lelijk, chagrijnig en onelegant, vormde deze groep een elegant, vrolijk en goed uitziend gezelschap.²⁵ Dit gezelschap was wellicht gericht op lust en vertier en was op het eerste gezicht niet de vroomheid zelve, maar het paste, in zijn streven naar een zo harmonieus mogelijk samenzijn, uitstekend en op een positieve manier in de sfeer van het hoofse milieu. Guillaume plaatste dit levendige gezelschap bovendien expliciet in tegenstelling tot de naargeestige groep buiten en maakte het geheel zo tot een wapenstille *psychomachia*.

In de tuin werd gezongen en gemusiceerd. *Heer Vermaak (Deduis)* en zijn meesteres *Leesce (Blijdschap)* dansten samen met een uitgelaten groep jongelieden. *Vrouwe Hoffelijkheid (Courtoisie)* probeerde de jonge ik-figuur bij het tafereel te betrekken. Onder de aanwezigen bevonden zich voorts de personificaties van *Jeugd (Joince)*, *Rondborstigheid (Franchise)*, *Schoonheid (Biantez)*, *Gulheid (Largece)*, de tegenpool van *Gierigheid* en *Rijkdom (Richece)*, de tegenkracht van *Armoede*, allen nauwgezet beschreven. Ook bevonden zich de *Liefdesgod (Dieu d'Amors)*, ook simpelweg *Amors* genoemd, die *Hoogmoed* de les leest, en zijn gezel *Zachte Blik (Dous Regars)* in het gezelschap. De dualiteit van de liefde die Amor is en ontbranden doet, en die verbeeld is door twee verschillende bogen en vijf gouden en vijf zwarte pijlen, bracht de lelijkheid en onhoofsheid van buiten deels binnen in de tuin.²⁶

Toen de jongeling verder wandelde door de tuin, spiedend gevolgd door de *Liefdesgod* en *Zachte Blik*, kwam hij bij de vijver waar Narcissus zich ooit in spiegelde, met op de bodem twee kristallen. Deze bleek betoverd: wie zich erin spiegelde zou niet voor eeuwig verliefd op zichzelf zijn, maar op dat wat hij er in weerspiegeld zag. De jongeling zag een rozenstruik, en zijn aandacht werd getrokken door een nog gesloten knopje.²⁷ Daarop schoot de *Liefdesgod* de ene gouden pijl na de andere, vijf in totaal, op de jongeman af. Uiteindelijk, geheel gebroken, gaf die zich over aan de *Liefdesgod*. Geen ander

²⁵ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 596-603, pp. 57-58.

²⁶ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 521-1284, pp. 56-74. Op de verschillende pijlen en bogen zal verder ingegaan worden in § III.2.3.

²⁷ Volgens C.S. Lewis (1972) p. 129 zouden de twee kristallen op de bodem van de vijver verwijzen naar de ogen, en zo naar de magie van het zien. Het zien genereert de liefde. De jongeling zag volgens de tekst echter de hele struik in weerspiegeling. Dan pas zag hij het knopje. Dit maakt Lewis' idee iets minder sterk. Hoe het ook zij echter, het 'zien' is in de *Roman de la Rose* uiterst belangrijk. Zie hierover Conklin Akbari (2004) pp. 45-113.

levensdoel had hij meer, dan het rozenknopje te kussen en te plukken. Hij beloofde Amor hem voor altijd en in volkomen overgave te dienen, zoals een vazal zijn heer, en liet hem zijn hart sluiten.²⁸ Hij zwoer dus vazallitische trouw aan de *Liefdesgod*, niet aan zijn object van liefde.

Wat volgt, kan vergeleken worden met de *Ars Amatoria*, nu niet met Ovidius, maar met Amor als grote leermeester. In Amors *Ars Amatoria* staat de minnepijn ten gevolge van de onvervulde liefde in hoge mate voorop. Deze kwellingen moesten zelfs opgezocht en gedragen worden met ridderlijke standvastigheid en waardigheid. Verlichting werd geboden door personificaties als *Zachte Blik*, *Lieflijke Woord* (*Dous Parlers*), *Vrouwe Hoop* (*Esperance*) en *Zachte Gedachte* (*Dous Pensers*): de hoop en de gedachte dat Amor de minnaar uit zijn lijden zou verlossen door te zorgen voor consumptie van de liefde.²⁹

Geleden werd er inderdaad: *Goed Onthaal* (*Bel Acuel*) verschaftte de jongeling toegang tot het knopje, maar het bleek bewaakt en omringd door *Gevaar* (*Dangier*), *Kuisheid* (*Chastee*), *Schaamte* (*Honte*) en *Afgunst* (*Jalousie*). Toen de jongeling een kusje van het rozenknopje stal, aarzelde *Kvade Tong* (*Malebouche*) geen moment en stelde meteen *Afgunst* op de hoogte. Deze nam daarop *Goed Onthaal* gevangen en bouwde een burcht om het knopje, de arme aanbieder in volkomen ontreddering en de lezer in verwarring achterlatend.³⁰ Dit is namelijk waar het verhaal van Guillaume eindigt.

Of Guillaume dit einde bewust zo bedoeld had, is onderwerp van voortdurende discussie. Gezien de hoofse deugdzaamheid die een onbereikbare liefde - in het theoretische ideaal - bij de minnaar moet doen opbloeien, is daar iets voor te zeggen. Aan de andere kant, alleen al door de erotiserende bewoordingen waarin Guillaume het rozenknopje en haar promiscuïteit beschreef, lijkt hij ondubbelzinnig te verwijzen naar een beoogde vervulling van de liefde, gesymboliseerd door het plukken van het knopje.³¹ Bovendien, anders dan in het hoofse liefdessysteem, was het aan de *Liefdesgod* dat de verliefde jongeling vazallitische onderwerping zwoer, niet aan het rozenknopje. De seksuele onaantastbaarheid van deze laatste is daarmee

²⁸ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 1285-2043, pp. 74-90.

²⁹ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 2043-2919, pp. 90-112.

³⁰ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 2920-4058, pp. 112-139.

³¹ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 1655-1670, pp. 82-83.

dan ook geen voorwaarde voor de vorming van ridderlijke deugdzaamheid in de jongeling. Hoe het ook moge zijn, of Guillaume nu wel of niet een vervolg aan zijn verhaal had willen hebben, Jean koos ervoor dit te schrijven en daarin wordt de roos toch echt geplukt.

Jean de Meun en zijn verzen

Over Jean de Meun is aanzienlijk meer bekend dan over Guillaume de Lorris. Hij was geboren in Meung-sur-Loire en studeerde in Parijs, alwaar hij woonde op de Rive Gauche, in de Rue Saint-Jacques.³² Behalve dat hij een substantiële bijdrage leverde aan de *Roman de la Rose*, vertaalde hij ook werk, zoals *De re militari* van Vegetius, de briefwisseling tussen Abelard en Héloïse en *De consolatione Philosophiae* van Boëthius.³³

Jeans aandeel aan de *Roman de la Rose* is een waar encyclopedisch bouwwerk, vergelijkbaar met een summa of een gotische kathedraal. Enerzijds is, evenals bij Guillaume, Ovidius' *Ars Amatoria* het uitgangspunt, anderzijds sluit Jean aan bij het rationele discours van Boëthius in zijn *De consolatione Philosophiae*, waarbij de personificatie van de rede de plaats inneemt van *Filosofie* en ademt zijn hele deel een spanning tussen lichaam, hart en liefde enerzijds en *ratio*, kennis en wetenschap anderzijds.³⁴ Daarnaast wordt een belangrijke rol ingenomen door *Natura* uit Alanus van Rijssels *De planctu Naturae*.³⁵ Zij staat eigenlijk precies op de as van het spanningsveld in Jeans dynamische mengsel van discours en narratie.

Zoals dat past bij het caleidoscopische karakter van de geleerde middeleeuwse geest en derhalve past in de universaliserende traditie, verwerkte Jean daarbij - schijnbaar associatief - alle mogelijke actuele zaken en kwesties, actuele opvattingen over de kerk, de maatschappij en de stand van kennis op het gebied van wetenschap, zoals de Arabische filosofie, de

³² Zie voor de biografische details over beide auteurs König (1992) pp. 8-11, ed. Van Altena (1991) pp. 7-16, Ott (1980) pp. 13-18.

³³ Zie voor een overzicht Arden (1993) pp. 33-60.

³⁴ Zie hierover Huot (2010) pp. 10-30.

³⁵ Velen hebben verbanden gelegd tussen Alanus van Rijssel en Jean de Meun. Zie hierover bijvoorbeeld Langlois (1891), Poirion (1980) pp. 135-151, Ochsenein (1975) p. 115, Fleming (1969 en 1992) en Kelly (2006) pp. 3-20.

theologie en de mythologie. Aan de orde komt bijvoorbeeld de kwestie van de vrije wil, een aandachtspunt bij Augustinus, Fulgentius en bij veel van de twaalfde-eeuwse geleerden, maar door Thomasin - waarschijnlijk bewust - buiten beschouwing gelaten. Ook verbanden tussen de kosmos en het menselijke handelen die, zoals hiervoor naar voren gekomen, bij onder andere de Stoïcijnen, bij Boëthius, Martianus Capella, Notker Labeo, Bernardus Silvestris, Alanus van Rijssel en Herrad van Landsberg, de gemoederen steeds weer bezighielden, vonden een plaats in zijn werk. Het geheel is, traditioneel, ingebed in voorbeelden uit de Bijbel, de mythologie en de wereldgeschiedenis.

Kortom, zowel Guillaume als Jean vormden met hun 'seculiere' cultivering van het van oorsprong clericale wetenschappelijke bouwwerk een logische voortzetting van het voorgaande. Van Jean met zijn caleidoscopische verwerking van de stand van wetenschap kan daarenboven gezegd worden dat hij een encyclopedist was. Hij was minder poëtisch en hield zich minder dan Guillaume bij zijn puur hoofse en louter traditioneel verhalende en allegoriserende leest en haakte daarmee nauw aan bij zijn universaliserende, didactische, maar ook problematiserende voorgangers. Een compilerator was Jean ook. Zijn tekst is voor een groot deel een mozaïek van verwijzingen en citaten.³⁶

Het tekstdeel van Jean begint, wat betreft de verhaallijn, waar Guillaume was geëindigd: bij de door zijn onbereikbare liefde gekwelde minnaar. Die was nu omringd door kwaadaardigheid, maar alles wat eerder goed was, kwam de minnaar nu ook slecht voor. Hij verwenste de personificaties van de vrolijke eigenschappen en hun betrekkelijkheid, sprak verbitterd over de vergankelijkheid van de jeugd en bovenal weet hij zijn ellende aan de *Liefdesgod*. Hij was van zijn verstand beroofd en vervolgens gekwetst en wanhopig. Had hij maar gehandeld zoals de *Rede (Raison)* dat ingaf. Toen de minnaar zich echter vervolgens realiseerde dat hij zich ten volle en voor eeuwig aan de liefde had overgegeven en hij besepte dat de liefde geen fouten

³⁶ Voor de literaire bronnen van Jean de Meun zie Langlois (1890), Ott (1980) pp. 115-123 en de bibliografie van Arden (1993). Voor de bibliotheek van Jean de Meun zie ed. Van Altena (1991) pp. 14-16. Voor Jean de Meun en de antieke literatuur zie Fleming (1992) pp. 81-100.

kán maken, gaf hem dat zijn vertrouwen in Amor terug.³⁷ De beeldschone *Rede* deed daarop nog een stevige poging de jongeling tot ontrouw aan de *Liefdesgod* te bewegen, door het hoofd boven het hart te verkiezen. Ze hekelde de dubbelzinnigheid van de liefde en de eed die de jongeling zwoer aan de liefde. Ze deed in de meest prozaïsche termen zaken als de liefde tussen man en vrouw, de geslachtsdaad, rijkdom, vriendschap en voorspoed af als leeg en uiterst bedrieglijk. Dit alles bedde ze in een keur aan voorbeelden uit de geschiedenis en de mythologie in. Het onhoofse gedrag en taalgebruik van *Rede* sterkte de jongeling echter juist in zijn trouwe overgave aan de *Liefdesgod*.³⁸

Het was *Vriend* (*Amis*), die veel van liefdesleed wist, die de jongeling wist te troosten en hem ervan probeerde te overtuigen dat hij de ondeugden moest misleiden, *Afgunst* moest zien te verslaan en zijn rozenknopje moest bevrijden. Daarnaast las hij hem lang de les over hoe men met vrouwen om dient te gaan. Net als *Rede* omkleedde ook *Vriend* zijn betoog met een veelheid aan vergelijkingsmateriaal uit de Bijbel en uit de (klassieke) literatuur.³⁹ De *Liefdesgod* verscheen en concludeerde dat de verliefde jongeling hem ondanks al zijn lijden en twijfel uiteindelijk toch trouw was gebleven. Daarom wilde hij de verliefde jongeling helpen en liet een brief uitgaan naar zijn baronnen met het verzoek naar zijn parlement te komen. Iedereen gaf gehoor aan zijn oproep. Zo verscheen een keur aan denkbare deugden onder wie *Vrouwe Ledigheid* (*Oiseuse*), *Mond Dicht* (*Bien Celer*), *Stoutmoedigheid* (*Hardement*), *Standvastigheid* (*Seürté*), *Genot* (*Delizé*), *Gezelschap* (*Compaignie*), *Hoffelijkeheid* (*Cortiosie*), *Schoonheid* (*Biauté*), *Geduld* (*Pacience*), *Nederigheid* (*Humilité*), *Blijmoedigheid* (*Joliveté*), *Mededogen* (*Pitié*), *Rijkdom* (*Richece*), *Jeugd* (*Joinece*), *Rondborstigheid* (*Franchise*) en *Adelheid* (*Noblece de Ceur*). Zelfs *Gedwongen Celibaat* (*Abstinence Contrainte*) en *Valse Schijn* (*Faus Semblant*), zonder wie *Gedwongen Celibaat* niet bestaan kan, waren gekomen, hoewel zij niet waren uitgenodigd.⁴⁰

In de verzen die volgen, legde de auteur zijn personages een stortvloed aan lessen over de liefde in de mond. De liefde wordt daarbij dan weer negatief, dan weer positief benaderd. Ook staan hun monologen en dialogen

³⁷ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 4059-4190, pp. 141-144.

³⁸ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 4225-7230, pp. 145-202.

³⁹ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vanaf vs. 7231, p. 202.

⁴⁰ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 10.439-10.493, pp. 293-294.

bol van kritiek op de maatschappij, de clerus en op vrouwen. Hierop wist de minnaar *Goed Onthaal* echter nog steeds niet te bevrijden en de roos niet te plukken en riep de hulp in van de baronnen van Amor.⁴¹

Een heuse *psychomachia* brak vervolgens los. *Rondborstigheid* bond met een schild en een lange lans de strijd aan met *Gevaar* die gewapend was met een knots uit het weigeringswoud en een schild van arrogantie huid. Helaas raakte *Rondborstigheid* in nood en moest *Mededogen* haar te hulp schieten. Zij stortte haar tranen uit over *Gevaar*, wat hem ernstig verzwakte. Toen echter verscheen *Schaamte*, die *Mededogen* met een zwaard bijna dood sloeg. Daarop kwam *Genot* tevoorschijn, die een zwaard had van het goede leven en een schild van welzijn met een rand van blijdschap. Toen hij in het nauw gedreven was door *Schaamte* werd hij op het nippertje gered door *Mond Dicht*, die een geluidloos zwaard en een schild van verlaten hei bij zich droeg. Hij sloeg *Schaamte* tegen de vlakke. De volgende die ten tonele verscheen was *Vrees (Peor)* met een schild vol kwellingen en smart. Zij begon in te hakken op *Mond Dicht*. *Stoutmoedigheid* bond vervolgens de strijd aan met *Vrees*. Hij had een onstuimig zwaard en zijn schild droeg de naam Doodsverachting. Ondanks dat wist *Vrees* hem te overmeesteren. Ook de laatste baron van de *Liefdesgod* die het strijdtoneel betrad, *Standvastigheid* met een sterk zwaard van ongerustheid-is-niets-waard en een schild van sluit-een-vredesband met een rand van eensgezindheid, dolf het onderspit tegen *Vrees*.⁴² Amor liet hierop de hulp van zijn moeder Venus inroepen. Venus bezat een vliegende wagen die getrokken werd door duiven en die bezet was met goud, sterren en parels. Ze stapte in, op weg naar haar zoon, om *Kuisheid* te bestrijden. Samen met de baronnen voerden Amor en zijn moeder een verhitte strijd om de liefde tussen mannen en vrouwen te redden. Dit ten koste van *Kuisheid*, die nu, in tegenstelling tot in de versies van de *Psychomachia* van Prudentius en Herrad, aan de ondeugdzame kant stond tegenover Amor en zijn moeder aan de deugdzame.⁴³

Amor en zijn moeder en zijn baronnen zwoeren een eed op de boog en de pijlen van Amor en *Vrouwe Natuur* wist het leger nog te sterken in zijn missie. Zij hield zich, net als in de *De Planctu Naturae* van Alanus van Rijssel, namens God bezig met het voortbestaan van de soorten op aarde en ook nu

⁴¹ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vanaf vs. 10.494, p. 294.

⁴² Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 15.304-15.629, pp. 414-422.

⁴³ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 15.630-15.890, pp. 422-428.

deed ze haar beklag.⁴⁴ Ditmaal niet over de onnatuurlijke seksuele handelingen waaraan de mens zich te buiten ging tengevolge van de afvalligheid van Venus, maar omdat men zich onthield van voortplanting. Haar verhaal is ingebed in lange verhandelingen over onder meer de relatie tussen de mens en de kosmos en over de vrije wil. Net als in de *De Planctu* riep *Vrouwe Natuur* *Genius* te hulp. Waar in de *De Planctu* *Genius* een priestergevaad aantrok en Venus excommuniceerde en met haar alle ondeugdzaame mensen, spoedde hij zich in de *Roman de la Rose* naar de *Liefdesgod* en zijn troepen. Het was Amor die hem een kazuifel aantrok en hem een lange preek liet houden, vol verwijzingen naar antieke literatuur, waarin hij de standpunten van *Vrouwe Natuur* uiteenzette en iedereen excommuniceerde die zich niet aan haar wetten hield. Ieder die gehoorzaamde zou naar het paradijs gaan: de tuin met het Lam, waar dieren niet geslacht worden en waar de zon altijd schijnt. De tuin van *Heer Vermaak* was maar schijn vergeleken met de eeuwige waarheid van het paradijs. De vijver van Narcissus was troebel vergeleken met het levenswater van de fontein in het paradijs. Wie *Vrouwe Natuur* gehoorzaamde, zou het eeuwige leven verkrijgen en mocht drinken uit de fontein.⁴⁵ Het leger voelde zich geroerd en bevestigd in zijn streven. Vol hernieuwd fanatisme bestormde het andermaal de burcht.⁴⁶ Door toedoen van Venus ging de burcht uiteindelijk in vlammen op en herwon Amor zijn heerschappij.⁴⁷ Zo kreeg Vergilius wederom gelijk:

Virgile neïs le conferme / Par sentence cortoise et ferme; Quant Bucolique cercherés. ‘Amors vaint tout’ i troverés, ‘Et nous la devons recevoir.’⁴⁸

Het is moeilijk het relaas over het zich verschaffen van toegang tot de burcht door de jongeling en het plukken van de roos niet seksueel op te vatten. Na

⁴⁴ Een dergelijke klacht uitte Eros tegen zijn moeder in het *epithalamium* van de hand van Ennodius (473/74-521). Hij wees daarbij het christendom aan als schuldig aan de koude maagdelijkheid die de wereld in haar greep had: Ennodius, *Carmina*, I, iv, vs. 1-52, pp. 507-539. Zie hoofdstuk II.1 noot 11.

⁴⁵ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 15.891-20.701, pp. 428-546 en Alanus van Rijssel, *De Planctu Naturae*, pp. 806-879. Zie over deze laatste ook § III.2.1.

⁴⁶ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 20.702-21.250, pp. 546-560.

⁴⁷ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 21.251-21.328, pp. 560-562.

⁴⁸ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 21.329-21.333, pp. 562-563.

een vergelijking van zijn situatie met die van Pygmalion en zijn beeld gaat het verhaal over op een bekoorlijk standbeeld - met schietgat en gespreide relieken - dat precies in het midden van de toren op twee pilaren rustte. De jongeling knielde tussen de pilaren neer en schoof het gordijn opzij om de relieken te kunnen bekijken. Na een heel aantal in sterk erotiserende bewoordingen beschreven pogingen wist de jongeling met zijn stijve herdersstaf het schietgat binnen te stoten. Zijn bedelzak van naadloze huid, met daarin zijn twee hamers die hij van *Natura* had ontvangen, bleven helaas buiten bungelen. Hij merkte daarbij op dat de doorgang zo nauw was, dat het hem waarschijnlijk leek dat hij de eerste was die er ooit in doordrong.⁴⁹

De jongeling plukte de roos, wreef haar en besprenkelde haar met wat zaadjes. Hij spreidde alle blaadjes teneinde het knopje in het hart te raken. Hij mengde daar zijn zaad met het hare en deed het knopje zo zwellen. De jongeling was vol vreugde over zijn overwinning en dankte de *Liefdesgod* en zijn moeder hiervoor. Hij bad God dat met de hulp van Venus en Amor alle minnaars zullen overwinnen. Toen ontwaakte de ik-figuur en eindigt de *Roman de la Rose*.⁵⁰

Publiek

Alleen al uit de grote aantallen exemplaren, varianten en vertalingen van de *Roman de la Rose* die er in omloop geweest moeten zijn, kan afgeleid worden dat de *Roman* een veel breder publiek gehad moet hebben dan alleen dat aan de hoven. Het tekstdeel van Guillaume, de gesloten tuin, de aard van personificaties, zijn zoektocht naar geluk, liefde en harmonie en vooral zijn vazallitische verhouding met Amor, hebben onmiskenbaar sterk hoofse trekken.⁵¹ De tekst van Jean moet geplaatst worden in de in het voorgaande hoofdstuk behandelde explosieve groei van scholing en kennisverspreiding, niet alleen een verspreiding van kennis van de clericale wereld naar het hof, maar met name ook naar stedelijke milieus. Jean hoort in deze context en

⁴⁹ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 21.248-21.672, pp. 560-571. *Natura* schonk in de *De Planctu Naturae* dergelijke hamertjes aan Venus. Alanus van Rijssel, *De Planctu Naturae*, proza 8, vs. 235, ed. Häring (1978). Zie ook hoofdstuk III.1 noot 45.

⁵⁰ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 20.813-21.781, pp. 549-573.

⁵¹ Zie hierover Ott (1980) en König (1992) p. 10.

hoort bij Parijs, zo ook zijn verzen. De *Roman* als geheel, en de varianten daarop, moeten gelezen zijn in clericale en in hoofse kringen en door leden van de stedelijke gegoede klasse.⁵²

Interpretatie

De vraag welke (verborgen) boodschap(pen) de *Roman de la Rose* in zich draagt en van welk signatuur de tekst überhaupt is, is onderwerp van debat.⁵³ Is de tekst profaan, religieus of een combinatie van beide? Zoals hiervoor vermoed bij de anonieme auteur van de *Clef d'Amors* kan bij Jean, die in Parijs studeerde, met vrij grote zekerheid gesteld worden dat hij een clericus was, hoogstwaarschijnlijk met een gelofte van kuisheid.⁵⁴ Alleen al dit, in

⁵² Huot (1993) leidde op pp. 10-14 aan de verschillende variaties van de *Roman* af dat er een divers publiek moet zijn geweest. In sommige varianten is bijvoorbeeld een deel van de obscene taal weg gecensureerd, terwijl in andere varianten de erotische passages nog wat zijn uitgebreid. De mogelijke interpretaties variëren dientengevolge eveneens. Dergelijke revisies maken voor de interpretatie en uitbeelding van de *Liefdesgod* geen verschil. Hij hoefde noch gekuist of anderszins moreel verbeterd noch was er een mogelijkheid hem (verder) te erotiseren. Aan een paradoxaal figuur als *Schone Schijn* daarentegen is al sinds het ontstaan van de *Roman de la Rose* gesleuteld. Zie hierover bijvoorbeeld Stinson (2012).

⁵³ Zie voor een gedetailleerder overzicht van de stand van wetenschap op het gebied van interpretatie Arden (1993) pp. xviii - xxvii. Op pp. 61-264 bevindt zich een vrijwel complete bibliografie van het twintigste-eeuwse onderzoek. Zie ook Huot (2010) pp. 1-9, Brownlee en Huot (1992) pp. 1-18 en Ott (1980) pp. 1-12 en voor de negentiende-eeuwse literatuur pp. 46-88.

⁵⁴ De auteursportretten in de oudste geïllustreerde handschriften, die waarschijnlijk op hun beurt teruggaan op portretten uit de tijd van Jean de Meun, tonen hem overigens steeds met tonsuur dan wel in habijt. Zie bijvoorbeeld Parijs, BNF ms. fr. 1569 fol. 28r en fol. 68r; ms. Oxford, Bodleian Library Selden Supra 28v. en Parijs BNF ms. fr. 9345 fol. 13v op de *Roman de la Rose* Digital Library: <http://romandelarose.org>. Hier is ook te zien dat ook Guillaume de Lorris, indien hij geïdentificeerd kan worden met de ik-figuur die de droom had, vaak met tonsuur is afgebeeld. Men ging er dus vanuit (of men wist) dat ook hij een wijding had. Getuige fol. r in Parijs BNF ms. fr. 1569 wist men of ging men er ook vanuit dat hij aan een universiteit verbonden was. Hij is er afgebeeld, met tonsuur en in habijt, terwijl hij achter een lesenaar staat en (waarschijnlijk) een lezing geeft voor een groep mensen. Daarnaast zien we dezelfde figuur, nu dan in bed in de rol van de ik-figuur, met tonsuur. Een mooi voorbeeld hiervan is ms. Oxford Bodleian Library Selden Supra 51 fol. 1 r.

combinatie met zijn sterk erotiserende verzen en met name de strijd, die hij op aandringen van *Vrouwe Natuur* die de natuurlijkheid van seksualiteit benadrukte, liet voeren tegen de *Kuisheid*, is koren op de molen van het debat.

Moet de tekst in zijn geheel gezien worden als een seculiere verhandeling waarin Jean de strijd aanbindt met het celibaat (en bestaat er wel zoiets als een puur seculiere verhandeling in de dertiende eeuw?) of draagt de tekst een diepe religieuze betekenis in zich? Of de auteurs -met name Jean, die zijn personificaties wel heel veel tegenstrijdigheden in de mond legt- hun eigen mening verkondigden, blijft eveneens een vraag.⁵⁵ Daar komt bij: als de meningen van de auteurs door enige personificatie vertegenwoordigd worden, welke personificatie heeft er volgens hen dan gelijk? Een andere belangrijke kwestie is de vraag of het paradoxale karakter van Jeans tekst - men denke bijvoorbeeld aan *Genius* die door de antieke *Liefdesgod* getransformeerd wordt tot een christelijke bisschop - door zijn publiek zonder meer als een voor de hand liggende en zinnige overdrachtelijkheid werd opgevat. De kwestie van betekenis van de *Roman* wordt nog gecompliceerd door het gedeelde auteurschap van de tekst. Moet de tekst beschouwd worden als een eenheid of niet?

Er wordt in dit onderzoek noch stelling genomen voor een scherpe scheiding tussen het deel van Guillaume en dat van Jean, noch voor de *Roman* als een naadloos geheel. Het deel van Guillaume is onafhankelijk geschreven van dat van Jean en is ook onafhankelijk daarvan gelezen. Toch heeft Jean uiteindelijk ook zijn bijdrage geleverd. Of hij nu het tekstdeel van Guillaume heeft willen herschrijven of heeft willen afschrijven,⁵⁶ hij deed uiteindelijk beide en Guillaume was daarbij zijn hoofdbron. Het eindresultaat is nadrukkelijk het product van beiden.

Het werk wordt in dit onderzoek in grote lijnen opgevat als seculier.

⁵⁵ Velen hebben geprobeerd één van de personificaties aan te wijzen als drager van de boodschap van de *Roman de la Rose*. Zo zijn sleutelrollen aangewezen aan *Vriend*, *Faux Semblant*, *Rede*, *Natura* en *Genius*. Ook zou de boodschap verborgen zijn in de vijver van Narcissus (Hult (1987), Conklin Akbari (2004), Poirion (1974, 1980, 1992)), in de twee kristallen in de vijver (Lewis (1974) of in de ogen van de jongeling (Fleming (1969 en 1984))).

⁵⁶ Vgl. bijvoorbeeld Fleming (1969, 1984 en 1992) en Gunn (1951) enerzijds en Lewis (1972) anderzijds.

Met name het deel van Guillaume heeft nu eenmaal de hoofse cultuur en liefde tot onderwerp. Echter, dat een middeleeuwse auteur geheel seculier over deze onderwerpen zou kunnen denken, dus geheel los van God en heilsgeschiedenis, is een onvruchtbaar uitgangspunt. Een interpretatie van de *Roman de la Rose* langs Augustinische, theologische lijnen, zoals voorgesteld door Fleming, Robertson en Tuve, waarbij de avonturen van de jongeman als de zondeval en Amor als rechterhand van de duivel geïnterpreteerd worden, wordt in dit onderzoek evenmin gevolgd.⁵⁷ De gevaren die de vrouwelijke verleiding met zich meebrengt zijn evident in het werk en het rozenknopje zou inderdaad zeer zeker het vrouwelijk geslachtsdeel kunnen symboliseren, maar noch Guillaume, noch Jean lijkt seksualiteit op enig moment als zondig te beschouwen. Augustinus lijkt bovendien, in de veelheid aan betrokken kennis en inzichten, niet bepaald dominant. Een diepere laag achter de allegorische vertelling van beide auteurs ligt evenwel voor de hand.⁵⁸ Deze wordt in dit onderzoek beschouwd als hybride: noch geheel christelijk, noch geheel niet-christelijk op te vatten. De diversiteit van het publiek bovendien, in combinatie met het feit dat de *Roman* in verschillende versies bestaat, moet een even zo grote diversiteit aan interpretaties hebben opgeleverd.⁵⁹

⁵⁷ Robertson (1951 en 1962), Fleming (1969), Tuve (1966).

⁵⁸ Een representatieve poging tot interpretatie van de verzen van de Lorris is bijvoorbeeld te vinden in Lewis (1972) (die ook op uitputtende en overtuigende wijze aantoonde dat de allegorie serieus genomen moet worden. De vertelling moet niet opgevat worden als een realistisch aandoende droomwereld, maar juist als een alledaagse werkelijkheid, gehuld in allegorieën). Aan het tekstdeel van de Meun daarentegen hechtte hij weinig waarde en hij lijkt het te hebben ervaren als een omgevallen boekenkast. Zo schreef hij op p. 151: 'It was the misfortune of Jean de Meun to have read and remembered everything: and nothing could be kept out of his poem.' Gunn (1951) heeft beargumenteerd dat het tekstdeel van de Meun wel degelijk een uniform geheel vormt en ook hoort bij het deel van de Lorris. Na deze publicatie is de literatuur milder over de Meun. Ott (1980) is een belangrijke vertegenwoordiger van de seculier-maatschappelijke benadering van de *Roman de la Rose*. Een mystieke, maar niet noodzakelijkerwijs christelijke, interpretatie is bijvoorbeeld gegeven door Kamenetz (1980).

⁵⁹ Zie noot 51.

§ III.2.2 De geïllustreerde handschriften

De meeste van de ruim 320 (fragmenten van) handschriften van de *Roman de la Rose* die bewaard zijn gebleven, zijn in 1910 door Ernest Langlois beschreven en geclassificeerd in zijn *Les Manuscrits du Roman de la Rose: Description et Classement*. Het overgrote deel van de handschriften dateert uit de veertiende en vijftiende eeuw. Dertiende-eeuwse handschriften, evenals zestiende- en zeventiende-eeuwse handschriften en drukken, zijn zeldzamer. De meeste van de handschriften zijn in meer of mindere mate geïllustreerd. Alfred Kuhn beschreef en analyseerde in 1911 de toen bekende geïllustreerde exemplaren en reconstrueerde de stemmata van de beeldcycli.⁶⁰ Na Kuhn is er geen overkoepelend onderzoek naar het beeldmateriaal in deze handschriften, waarbij dit materiaal in een *Roman de la Rose*-beeldtraditie is geplaatst, meer geweest. Afbeeldingen in individuele manuscripten zijn geanalyseerd en beeldmateriaal uit verschillende manuscripten is vanuit verschillende invalshoeken geïnterpreteerd.⁶¹ Een onderzoek dat zowel de afbeeldingen in de context van de manuscripten waarin ze zich bevinden als in de iconografische traditie van de passage waar ze bij staan plaatst, bestaat niet en hierdoor blijft ieder onderzoek naar beeldmateriaal bij de *Roman de la Rose* steeds selectief van karakter. Dit geldt ook voor het voorliggende onderzoek.

Uit de periode van vóór 1270, de periode waarin het tekstdeel van Guillaume zelfstandig bestond en de roos dus nog niet geplukt was, zijn geen handschriften bewaard gebleven. Ook is er geen handschrift meer over dat direct aan Jean of Guillaume of direct aan hun omgevingen gekoppeld kan worden. Dit gegeven schept een kloof tussen de afbeeldingencycli in de

⁶⁰ Deze gegevens zijn ontleend aan <http://romandelarose.org/#corpus> op 20 mei 2011. Daar zijn thans (mei 2011) 130 manuscripten van de *Roman de la Rose* digitaal in te zien op <http://romandelarose.org>. Dit aantal zal waarschijnlijk in de komende jaren nog stijgen.

⁶¹ Zoals bijvoorbeeld König (1992), Walters (1992) pp. 167-200 en Walters (2006) pp. 207-270, Huot (1993) pp. 273-322, Weyer (2006) pp. 117-140, Ost (2006) pp. 141-182 en González Doreste (2006) pp. 183-206 die al dan niet vanuit een zekere invalshoek specifieke cycli belichtten en zoals Tuve (1966), Fleming (1969) en Meuwese (2006) pp. 93-116 die vanuit een specifieke invalshoek werken en bijvoorbeeld McMunn (1999) pp. 165-193 vanwege een iconografisch motief een selectie van afbeeldingen uit meerdere handschriften analyseerden.

manuscripten en de auteurs van de *Roman*. De tekst was waarschijnlijk oorspronkelijk niet gerubriceerd. In de marges van ms. lat. Qu 65 in de Universitätsbibliothek in Frankfurt, één van de oudste bewaard gebleven manuscripten, zijn korte karakterisering van de inhoud van de kolommen gegeven. Dit voorbeeld is niet gevolgd en verscheidene handschriften zijn direct in rubrieken ingedeeld. De oudste miniaturen hangen dan ook sterk samen met deze rubrieken. De rubrieken zijn steeds weer door kopiïsten overgenomen en dragen daarom bij aan het inzicht in de stemmata van de manuscripten en daarmee in die van hun afbeeldingencycli.⁶² Kuhn heeft zijn stemmata echter vooral op de openingsminiaturen gebaseerd. Zoals Kuhn op basis van deze miniaturen al concludeerde en zoals nu door de hoge mate van toegankelijkheid tot het materiaal, door de ‘*Roman de la Rose Digital Library*’,⁶³ eenvoudig vast te stellen is, zijn de beeldcycli (vooral in het deel van Guillaume) in alle handschriften enerzijds sterk aan elkaar verwant, maar anderzijds onderling te verschillend om terug te grijpen op één of slechts enkele prototypen.

De vroegste manuscripten en illustraties van de Roman de la Rose

Ms. Parijs, BNF, ms. fr. 12786 dateert uit het laatste decennium van de dertiende eeuw en is het oudst bekende verzamelhandschrift met daarin de *Roman* en geeft als enige van de overgebleven handschriften alleen de tekst van Guillaume. Er zijn ruimten overgelaten voor 51 miniaturen die nooit zijn uitgevoerd.⁶⁴ Ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1573 is ongeïllustreerd - zonder vrijgelaten ruimte voor eventuele illustraties - en dateert eveneens uit het einde van de dertiende eeuw. Dit manuscript wisselt tussen de tekstdelen van Guillaume en Jean van kopiïst.⁶⁵

Dat er bij de *Roman* al heel vroeg illustraties geweest moeten zijn, wellicht al terwijl Jean nog aan zijn verzen werkte, zou afgeleid kunnen worden uit de plaats in de tekst waar in verschillende handschriften de afbeeldingencycli eindigen. Ms. Parijs, BNF, ms. fr. 378 (eind dertiende

⁶² König (1992) p. 15.

⁶³ Zie noot 60.

⁶⁴ Langlois (1910) pp. 49-50.

⁶⁵ Langlois (1910) pp. 29-32.

eeuw⁶⁶) bijvoorbeeld, bevat 27 miniaturen bij de tekst van Guillaume, terwijl bij de tekst van Jean alleen een auteursportret geplaatst is en geen enkele illustratie. In ms. lat. Qu 65 in de Universitätsbibliothek in Frankfurt en in ms. Parijs, BNF, mss. fr. 1569 en 24389⁶⁷ doet zich hetzelfde voor. In ms. Hamilton 557 in de Staatsbibliothek in Berlijn⁶⁸ wordt vers 10565 aangegeven als het eerste vers van Jean en de beeldcyclus eindigt wederom met zijn auteursportret. De beeldcycli in mss. fr. 1559⁶⁹ en fr. 1561 in de Parijse Bibliothèque Nationale⁷⁰ eindigen beide voordat de strijd om de bevrijding van de roos begint. Ook andere beeldcycli eindigen abrupt, midden in het verhaal van Jean.⁷¹ Er moet hier opgemerkt worden dat deze gegevens er niet noodzakelijkerwijs op hoeven te duiden dat er al op het moment dat Jean aan zijn verzen werkte, aangevangen was met het vervaardigen van de illustraties. Zaken als de kosten, de passages die essentieel bevonden werden voor het

⁶⁶ Langlois (1910) p. 5.

⁶⁷ König (1992) p. 16. Langlois (1910) noemt het handschrift in Frankfurt niet. Parijs, BNF ms. fr. 1569 en ms. fr. 24389 behandelt hij resp. op pp. 25-26 en 38-39.

⁶⁸ König (1992) p. 16. Langlois noemt dit Berlijnse handschrift niet.

⁶⁹ Kuhn (1911) p. 12. Zie ook Langlois (1910) pp. 16-17.

⁷⁰ Langlois (1910) p. 19.

⁷¹ König (1992) pp. 15-16. Zie ook Kuhn (1911). Kuhn deelde de decoratieprogramma's van geïllustreerde handschriften op twee verschillende manieren in. Op pp. 64-74 onderscheidde hij vier groepen op basis van kwantitatieve criteria: groep A bevat steeds slechts één miniatuur, groep B bevat, naast de openingsminiatuur, alleen afbeeldingen bij het tekstdeel van de Lorris, groep C bevat in grote lijnen de afbeeldingen die ook voorkomen in groep A en B, aangevuld met enkele afbeeldingen bij het tekstdeel van de Meun en groep D tenslotte, omvat de cycli uit groep B en C en bouwt deze zowel bij het tekstdeel van de Lorris als bij het tekstdeel van de Meun in meer of mindere mate verder uit. Deze indeling is niet relevant voor het voorliggende onderzoek en er wordt hier dan ook niet verder op in gegaan. <http://romandelarose.org> vormt een onvolprezen aanvulling op het onderzoek van Kuhn. Zo kunnen de afbeeldingen uit de 130 gedigitaliseerde manuscripten bijvoorbeeld op verschillende manieren gesorteerd worden. Dan wordt in een oogopslag duidelijk dat de hoeveelheid afbeeldingen in alle manuscripten afneemt naarmate het verhaal vordert en dat er bij het tekstdeel van de Meun altijd minder afbeeldingen staan in verhouding tot de tekst en dat bij dit deel de keuzes van de afgebeelde themata gevarieerder zijn dan bij het tekstdeel van de Lorris. Naast deze indeling deelde Kuhn de handschriften ook in op basis van inhoudelijke criteria wat betreft de afbeeldingen. Deze indeling in zes groepen (groepen 1 t/m 6) wordt in het navolgende gevolgd.

verhaal en derhalve geïllustreerd dienden te worden en de grote hoeveelheid verzen van Jean de Meun in verhouding tot die van Guillaume de Lorris, kunnen alle verklaringen zijn voor bovengenoemde gegevens.

Kuhns stemmata, zes in getal, zijn gebaseerd op een chronologische iconografische ontwikkeling in de openingsminiaturen. De manuscripten in elk van de zes groepen vertegenwoordigen een stadium in en een navolging van elk van deze ontwikkelingen. Er zal hier met name aandacht besteed worden aan de handschriften die het nauwste verbonden zijn met het eerste ontstaan van deze varianten van beeldcycli bij de *Roman de la Rose*. De indeling van de manuscripten door Kuhn vormt hierbij een leidraad.

Te beginnen met groep 1: Kuhn wees daarin het genoemde ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1559, dat 21 illustraties bevat, aan als oudste geïllustreerde handschrift van de *Roman*. De figuren hebben fijn getekende gezichtjes en hun krullen hangen in tressen neer. Het manuscript zou vervaardigd zijn in Noord-Frankrijk in de laatste jaren van de dertiende eeuw.⁷² In dezelfde periode plaatste hij ms. Parijs, BNF, ms. fr. 378, dat 32 miniaturen bevat. De figuurtjes in deze miniaturen zijn gracieus en fijn getekend. De cyclus zou wellicht in Parijs ontstaan kunnen zijn. Ms. Parijs, BNF, Arsenal 5210⁷³ is van later datum en van mindere kwaliteit, maar zou eveneens in Parijs ontstaan kunnen zijn.⁷⁴ Ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1561 dateerde hij, net als Langlois, aan het begin van de veertiende eeuw en plaatste zijn ontstaan in Noord-Frankrijk.⁷⁵ Dit manuscript bevat 23 afbeeldingen. In de Vaticaanse bibliotheek bevindt zich een dertiende-eeuws exemplaar van de *Roman* (ms. Urb. Lat. 376), dat met zijn 93 miniaturen bij de tekstkolommen en een gehistorieerde initiaal een buitengewoon rijk geïllustreerd handschrift genoemd mag worden. Langlois en Kuhn wezen Noord-Frankrijk aan als het ontstaansgebied van dit manuscript. Noordelijk zijn de achtergronden van de miniaturen die veelal effen blauw en effen rood zijn, met daarop een zich herhalend patroon van steeds drie puntjes. Op het ontstaan van de decoratiecyclus in het uiterste Noorden van Frankrijk wijzen ook het spitse bladwerk dat uit de initialen

⁷² Kuhn (1911) p. 12.

⁷³ Langlois (1910) pp. 79-80.

⁷⁴ Langlois (1910) pp. 79-80.

⁷⁵ Langlois (1910) pp. 79-80.

groeit, de hoge en ranke architectuurelementen die boven de voorstellingen zijn weergegeven, de ronde krullen waarin de takken van de rozenstruik zich vormen en de cilindervormige plooiwal in de kleding van de figuren.⁷⁶ In al deze manuscripten ligt de dichter in bed. Hij steunt met zijn hoofd op zijn hand. Achter hem staat de rozenstruik en aan het voeteneinde van het bed staat *Gevaar*. Dit kan niet door de tekst verklaard worden. Kuhn vat deze miniatuur daarom op als een samenvatting van de kern van de *Roman*. De lezer wordt meteen geconfronteerd met een droom (het bed), de minnaar, zijn doel en zijn aartsvijand. Kuhn noemde de compositie traditioneel. Het geheel doet denken aan een Geboorte met in bed de liggende Maria die inderdaad ook vrijwel altijd met het hoofd links in de voorstelling en de voeten rechts in de voorstelling ligt. De positie van Jozef is dan ingenomen door *Gevaar* en de pasgeboren Christus op de achtergrond ontbreekt. Voor hem in de plaats staat daar de rozenstruik die Kuhn door de sterke stilering, waardoor de takken aan weerszijden zich tot cirkels krullen, aan de boom van Jesse doet denken. In dit verband wijst Kuhn ook op het vroeg veertiende-eeuwse ms. fr. 1564 en het iets latere (1330-1370) ms. fr. 24390 in de Parijse Bibliothèque Nationale.

Kort gezegd kan dan dus gesteld worden dat de vroegste groep handschriften Noord-Frans is en dat men, in ieder geval in de openingsminiatuur, niet zozeer de letter van de tekst volgde, maar een kernachtige karakterisering van de tekst gaf. Dit om de lezer in Kuhns woorden 'sofort mit den Grundakkorden der Dichtung zu empfangen.' De beeldtaal die hierbij gebruikt is, is traditioneel. Tot in de tweede helft van de veertiende eeuw was deze samenvattende manier van uitbeelden in de openingsminiatuur in zwang. Hiervan getuigt bijvoorbeeld ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1567 (afb. 110).⁷⁷

De tweede groep vond eveneens haar oorsprong in Noord-Frankrijk. De manuscripten in deze groep openen steeds met een afbeelding van de ommuurde tuin met daarop de afbeeldingen van ondeugden. Volgens Kuhn leidt het handschrift in Doornik (Bibliothèque Municipale ms. 101), door

⁷⁶ De kopiïst noemde zich bovendien aan het einde van de tekst Bertaud d'Achi, een dorp in de buurt van Beauvais. Zie Kuhn (1911) p. 12, Langlois (1889) pp. 284-286 en König (1992) p. 63. Zie voor een groot aantal afbeeldingen uit dit handschrift König (1992).

⁷⁷ Kuhn (1911) pp. 14-16.

Langlois gedateerd in 1330,⁷⁸ deze groep in. Tot deze groep hoort voorts ms. Meaux, Bibliothèque Municipale, Médiathèque 52 (derde kwart veertiende eeuw).⁷⁹ Daar is de muur laag weergegeven om zicht te bieden op de jongeling bij de vijver van Narcissus. Een drietal vijftiende-eeuwse manuscripten, waaronder ms. Parijs, BNF, ms. fr. 19137,⁸⁰ waarin ook de festiviteiten in de tuin zichtbaar gemaakt zijn en ms. Egerton 1069 in de British Library te Londen,⁸¹ waarin *Gevaar* naar de tuin gemigreerd is en de jongeling bespiedt, maken deze groep compleet. Ook de manier van afbeelden in deze groep kan gezien worden als een karakterisering van het hoofdthema van de tekst.⁸² Dit zou wellicht de teneur van de voortdurende *psychomachia* die door het hele verhaal doorklinkt kunnen zijn.

De derde groep bestaat uit een dertiental veertiende-eeuwse handschriften en wordt ingeleid door ms. Parijs, BNF, ms. fr. 24391 (Parijs eerste helft veertiende eeuw).⁸³ De openingsminiatur, tevens de enige miniatur in dit manuscript, leunt zowel op groep 1 als op groep 2. De slapende dichter met *Gevaar* aan zijn voeten en de ommuurde tuin zijn hier naast elkaar afgebeeld. Bij de tuin is *Vrouwe Ledigheid* te zien die haar haren kamt. *Vrouwe Ledigheid* komt pas later in het verhaal ten tonele. Ze draagt volgens de tekst een kam in haar haar, maar een scène waarin ze haar haren kamt komt in de tekst niet voor. Toch wordt deze frequent afgebeeld in de manuscripten van de *Roman de la Rose*. Kuhn meende dat deze iconografie is afgeleid van de iconografie van *Luxuria*, zoals die bijvoorbeeld voorkomt op het westelijke roosvenster van de Notre-Dame. De overige 12 manuscripten in deze groep vertonen varianten op de combinatie van de ommuurde tuin met de dichter in bed. Zo is in sommige gevallen *Gevaar* verdwenen en verschijnt hij soms in plaats daarvan als wachter. In een aantal manuscripten zijn de twee afbeeldingen samengetrokken. Een voorbeeld is ms. Parijs, BNF, ms. fr. 802⁸⁴ waar door het verdwijnen van de omlijsting die de twee

⁷⁸ Langlois (1910) p. 173.

⁷⁹ Langlois (1910) p. 134.

⁸⁰ Langlois (1910) p. 53.

⁸¹ Langlois (1910) pp. 143-144.

⁸² Kuhn (1911) pp. 16-18.

⁸³ Langlois (1910) pp. 60-61.

⁸⁴ Langlois (1910) pp. 9-10.

afbeeldingen zou moeten scheiden het bed tegen de muur van de tuin aan lijkt te stoten. Een ander voorbeeld van een dergelijke samentrekking is het vroeg veertiende-eeuwse ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1575, vervaardigd in Parijs.⁸⁵ *Gevaar* speelt daar twee rollen tegelijk. Hij staat daar aan het voeteneind van het bed, waarboven sierlijke krullen verwijzen naar de rozenstruik. Tegelijkertijd is hij de wachter van de tuin, want achter *Gevaar* bevindt zich een wachttoren. Binnen in de tuin is *Vrouwe Ledigheid* te zien. Ms. Reg. lat. 1522 in de Vaticaanse bibliotheek, eveneens ontstaan in Parijs in de vroege veertiende eeuw, vertoont vrijwel hetzelfde ontwerp.⁸⁶ Hier is *Vrouwe Ledigheid* echter weggelaten. Daarvoor in de plaats zijn wel de ondeugden afgebeeld die op hun beurt in Parijs, BNF, ms. fr. 1575 zijn weggelaten. Samenhangend met deze groep noemt Kuhn nog Parijs, BNF, Arsenal 3338.⁸⁷ In dit manuscript wordt driekwart van de openingspagina ingenomen door een grote miniatuur, die horizontaal in tweeën gedeeld is. In het bovenste deel bevindt zich het bed met de slapende jongeling en daartegenaan de muur van de tuin waarin *Ledigheid* te zien is. Eronder is de tuinmuur nogmaals afgebeeld, met daarop de afbeeldingen van de ondeugden. Voor de muur staat *Gevaar* met zijn knots in de hand. Kuhn concludeerde uit groep 3 dat er in toenemende mate in Parijs manuscripten van de *Roman* werden geïllustreerd. In eerste instantie zouden hierbij de Noord-Franse voorbeelden zijn gevolgd, maar in de loop der tijd begon men te variëren met deze voorbeelden. Het samenvattende principe van de openingsminiaturen, waarbij de tekst niet letterlijk gevolgd is, is hierbij behouden gebleven.⁸⁸

Groep 4 bestaat uit 32 handschriften. Daarnaast wees Kuhn nog twee handschriften aan die wat betreft de iconografie van de openingsminiatuur met deze groep samenhangen. Van groep 4 is het laat dertiende-eeuwse Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 526, met slechts één miniatuur, het oudste.⁸⁹ Deze groep sluit aan bij de beschouwingen die Kuhn deed ten aanzien van de eerste drie groepen. Deze groep borduurt in hoge mate voort op de Noord-Franse inventies die naar voren kwamen in groep 1 en 2 en waaruit groep 3

⁸⁵ Langlois (1910) pp. 33-34.

⁸⁶ Langlois (1910) pp. 181 en 1522, ook König (1992) p. 63.

⁸⁷ Langlois (1910) pp. 77-78.

⁸⁸ Kuhn (1911) pp. 18-22.

⁸⁹ Langlois (1910) pp. 125-126.

voortvloeiende en getuigt ervan dat er in Parijs, rond het midden van de veertiende eeuw, massaal geïllustreerde manuscripten van de *Roman de la Rose* geproduceerd werden. Het samenvattend karakter van de openingsminiatur is ook in deze groep behouden, maar ontwikkelt zich verder. Een voorbeeld is het in Parijs vervaardigde ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1558.⁹⁰ *Gevaar* komt in de openingsminiatur in dit handschrift niet voor en het bed van de jongeling wordt geflankeerd door twee torens waarop een architraaf rust, voorstellende een huis waarin het bed zich bevindt. Behalve dergelijke variaties en het feit dat *Gevaar* in deze groep uit de compositie verdwijnt en halverwege de veertiende eeuw de dichter in bed een natuurlijker houding aanneemt (en dus de traditionele Geboorte-compositie van deze scène verlaten wordt) en zijn slaapkamer en bed steeds luxueuzer worden, vertoont deze groep weinig inventies. De vernieuwingen en veranderingen die in deze groep naar voren komen, vinden hun oorsprong in het noorden van Frankrijk. De twee met deze groep samenhangende manuscripten plaatsen de slapende dichter in een tuin. De oudste daarvan is ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1576, vervaardigd rond 1300.⁹¹ In de openingsminiatur van dit manuscript ligt de ik-figuur in een rood met groen gestreepte tent in een sprookjesachtig bos, met lange dunne bomen met daarin grote hoeveelheden verhoudingsgewijs enorme vogels. De binnenkant van de tent, evenals de gouden achtergrond van het bos is geheel gevuld met decoratieve patronen.⁹²

Een grote ontwikkeling voltrekt zich in Kuhns groep 5. Een belangrijke exponent van deze ontwikkeling is ms. Gg. 4.6 in de University Library in Cambridge (Noordoost Frankrijk, ca. 1330).⁹³ In de openingsminiatur in dit manuscript is de nogal krap opgezette bed-muurcombinatie uit groep 3 uiteengetrokken. Daartussen is de jongeling afgebeeld. Hij is opgestaan en wandelt door de natuur in de richting van de muur. De openingsminiaturen in ms. Lyon, Palais des Arts 23⁹⁴ en in ms. add. 31840⁹⁵ in de British Library te

⁹⁰ Langlois (1910) p. 16.

⁹¹ Langlois (1910) p. 35: 'Ce ms. est l'oeuvre d'un copiste de l'Est et contient de nombreuses particularités dialectiques qu'on attribue généralement à la Lorraine, bien qu'elles puissent être de la Bourgogne ou de la Franche-Comté.'

⁹² Kuhn (1911) pp. 22-28.

⁹³ Langlois (1910) p. 148.

⁹⁴ Langlois (1910) p.131.

⁹⁵ Langlois (1910) p. 146.

Londen, vervaardigd in Parijs, kunnen volgens Kuhn wellicht als schakelminiaturen aangewezen worden. In deze afbeeldingen is links de jongeling in bed afgebeeld en rechts de liefdestuin. De jongeling heft zijn handen in verbazing als hij de tuin ziet. In ms. 897 in de Bibliothèque Municipale in Arras (Parijs, veertiende eeuw)⁹⁶ is de jongeling driemaal afgebeeld in dezelfde miniatuur. Links in de afbeelding ligt hij in bed, in het midden loopt hij door de tuin en rechtsonder in de afbeelding wast hij zijn gezicht in de rivier. De openingsminiaturen begonnen de tekst dus op een meer verhalende manier te illustreren en vormden niet langer een geabstraheerde samenvatting van de kernpunten van het verhaal.⁹⁷

Groep 6, waarbinnen alle codices dateren uit de periode vanaf het midden van de veertiende eeuw, volgt het patroon dat Kuhn al eerder aanwees: in de grote ateliers in Parijs werden de veranderingen opgenomen. Het verhalende aspect in de openingsminiatuur uit de voorgaande groep ontwikkelde zich vanzelf verder. Ms. Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 57, ms. Parijs, BNF, Arsenal 5209 en ms. Parijs, BNF, Arsenal 5226 bijvoorbeeld, behoren tot deze grote groep handschriften.⁹⁸ De handschriften bevatten steeds een viertal scènes waarbij de jongeling respectievelijk in bed ligt en *Gevaar* aan zijn voeteneinde staat, op de rand van zijn bed zit en net zijn schoenen aantrekt, hij door het bos of langs de rivier wandelt en hij tenslotte bij de ommuurde tuin aankomt en daar soms met *Oisense* praat en soms ook de tuin binnen gaat. Dit alleen al wijst op een sterke onderlinge verwantschap tussen de manuscripten, wat volgens Kuhn zou kunnen wijzen op één groot Parijs atelier. In de loop van het derde kwart van de veertiende eeuw verloren de *Roman*-handschriften uit de Parijse ateliers (of wellicht het ene Parijse atelier dat Kuhn vermoedt) wat betreft hun decoraties en vormtaal hun Noord-Franse karakter en vertonen ze sterke invloeden van de school van Pucelle. Ze beantwoorden, kortom, steeds meer aan de Parijse smaak.⁹⁹

Enkele handschriften vallen buiten bovengenoemde indeling. Op de openingspagina van deze handschriften is de dichter aan een bureau afgebeeld. In de oudste van deze, het vroeg veertiende-eeuwse ms. Parijs,

⁹⁶ Langlois (1910) pp. 110-116.

⁹⁷ Kuhn (1911) pp. 28-36.

⁹⁸ Langlois (1910) resp. p. 158, p. 79 en p. 80.

⁹⁹ Kuhn (1911) pp. 36-43.

BNF, ms. fr. 1569,¹⁰⁰ zit de dichter achter zijn lessenaar en lijkt hij te spreken tot een groep figuren die voor hem zit. Daarnaast is hij in bed afgebeeld, met *Gevaar* aan zijn voeteneinde. In drie andere codices is de bedscène gecombineerd met de schrijvende dichter achter zijn lessenaar.¹⁰¹

¹⁰⁰ Langlois (1910) pp. 25-26.

¹⁰¹ Kuhn (1911) pp. 43-45.

§ III.2.3 De afbeeldingen van de Liefdesgod in de *Roman de la Rose*

Om de visuele uitbeelding van Amor in de *Roman de la Rose* nader te bezien, zijn uit de raadpleegbare manuscripten 19 handschriften geselecteerd. Daarbij zijn in de eerste plaats de oudste manuscripten die één of meerdere afbeeldingen van Amor bevatten gekozen. Er is daarnaast gestreefd naar volledigheid wat betreft de mogelijke typen afbeeldingen en combinaties van afbeeldingen waar het reeksen betreft. Ook is gestreefd naar vertegenwoordiging van alle door Kuhn geconstrueerde groepen, waarbij steeds voor de oudste (met één of meerdere afbeeldingen van Amor) is gekozen. Het aantal strikt in de dertiende eeuw gedateerde geïllustreerde manuscripten is relatief gering, maar vanzelfsprekend vormt het jaar 1300 geen scherpe waterscheiding in de bestudeerde beeldtraditie en is dit dan ook niet als zodanig gehanteerd.

Groep 2 is hieronder niet vertegenwoordigd: alle manuscripten in deze groep zijn veertiende-eeuws en bevatten geen varianten van afbeeldingen van Amor die in onderstaande lijst niet vertegenwoordigd zijn. Naast deze negentien handschriften is uit groep 3 bovendien nog ms. BAV Reg. lat. 1522 gekozen. Deze was helaas niet in zijn geheel in te zien, maar mag om de bijzondere miniatuur op fol. 12r (afb.140) niet ontbreken. Uit de hieronder opgesomde handschriften zijn alle afbeeldingen van Amor geselecteerd en per scène gegroepeerd. Daarbinnen zijn de afbeeldingen gegroepeerd op basis van de manier waarop de scènes verbeeld zijn. In het navolgende zal steeds eerst de betreffende scène worden geschetst en zullen vervolgens de bijbehorende afbeeldingen worden beschreven en geïnterpreteerd.

Groep 1:

- Parijs, BNF, ms. fr. 1559, Noord-Frankrijk, dertiende eeuw, 177 fols. en 21 afbeeldingen (afb. 84-85).¹⁰²
- Parijs, BNF, ms. fr. 378, Parijs (?), dertiende eeuw, *Roman* op 13r -74v, 28 afbeeldingen (afb. 86-88).¹⁰³

¹⁰² Langlois (1910) pp. 16-17.

¹⁰³ Langlois (1910) p. 5.

- Parijs, BNF, Arsenal 5210, Parijs (?), eind veertiende eeuw, 139 fols. en 33 afbeeldingen (afb. 89-92).¹⁰⁴
- Parijs, BNF, ms. fr. 1561, Noord-Frankrijk, begin veertiende eeuw, 127 fols. en 23 afbeeldingen (afb. 93-95).¹⁰⁵
- Vaticaanstad, BAV, Urb. lat. 376, Noord-Frankrijk, vóór 1283, 129 fols. en 93 afbeeldingen en 1 gehistorieerde initiaal (afb. 96-104).¹⁰⁶
- Parijs, BNF, ms. fr. 24390, Noord-Frankrijk, midden veertiende eeuw, *Roman* op 2r - 141v, 16 afbeeldingen (afb. 105-106).¹⁰⁷
- Parijs, BNF, ms. fr. 1564, Noord-Frankrijk, vroeg veertiende eeuw, 90 fols. en 25 afbeeldingen (afb. 107-109).¹⁰⁸
- Parijs, BNF, ms. fr. 1567, Noord-Frankrijk, veertiende eeuw, (door Kuhn in samenhang geplaatst met groep 1), *Roman* op 1r - 148v, 79 afbeeldingen (afb. 110-124).¹⁰⁹
- Parijs, BNF, ms. fr. 9345 wordt door Kuhn niet genoemd, maar lijkt door de openingsminiatur in groep 1 te horen. Noord-Frankrijk, eerste helft veertiende eeuw, *Roman* op 2r -62v, 83 afbeeldingen (afb. 125-139).¹¹⁰

Groep 3:

- Vaticaanstad, BAV, Reg. lat. 1522, Parijs, begin veertiende eeuw, *Roman* op fol. 1-139, 22 afbeeldingen (afb. 140).¹¹¹
- Parijs, BNF, Arsenal 3338 (door Kuhn in samenhang geplaatst met groep 3, Parijs, eerste helft veertiende eeuw, 146 fols. en 36 afbeeldingen (afb. 141-145).¹¹²
- Parijs, BNF, ms. fr. 1575, Parijs, vroeg veertiende eeuw, 170 fols. en 29 afbeeldingen (afb. 146-151).¹¹³
- Parijs, BNF, ms. fr. 802, Parijs, vroeg veertiende eeuw, *Roman* op 1r - 143v,

¹⁰⁴ Langlois (1910) pp. 79-80.

¹⁰⁵ Langlois (1910) p. 19.

¹⁰⁶ Langlois (1989) pp. 284-286 en König (1992) p. 63.

¹⁰⁷ Langlois (1910) pp. 59-60.

¹⁰⁸ Langlois (1910) p. 22.

¹⁰⁹ Langlois (1910) p. 24.

¹¹⁰ Langlois (1910) p. 40.

¹¹¹ Langlois (1910) p. 181 en König (1992) p. 63.

¹¹² Langlois (1910) pp. 77-78.

¹¹³ Langlois (1910) pp. 33-34.

35 afbeeldingen (afb. 152-153).¹¹⁴

Groep 4:

- Parijs, BNF, ms. fr.1558, Parijs, eerste derde deel veertiende eeuw, 165 fols. en 23 afbeeldingen (afb. 154-156).¹¹⁵
- Parijs, BNF, ms. fr. 1576 (door Kuhn in samenhang geplaatst met groep 4), Noord-Frankrijk, rond 1300, bevat 109 fols. en 27 afbeeldingen (afb. 157).¹¹⁶

Groep 5:

- Arras, Bibliothèque Municipale ms. 897, Parijs, vroeg veertiende eeuw, *Roman* op 1r - 120v, 45 afbeeldingen (afb. 158-165).¹¹⁷

Groep 6:

- Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 57, Parijs, veertiende eeuw, *Roman* op 1r - 148v, 53 afbeeldingen (afb. 166-176).¹¹⁸
- Parijs, BNF, Arsenal 5209, Parijs, eind veertiende eeuw, *Roman* op 1r - 145r, 70 afbeeldingen (afb. 177-183).¹¹⁹
- Parijs, BNF, Arsenal 5226, Parijs, derde kwart veertiende eeuw, bevat 154 fols. en 24 afbeeldingen (afb. 184-187).¹²⁰
- Parijs, BNF, ms. fr. 1569, Parijs, vroeg veertiende eeuw, (door Kuhn in samenhang geplaatst met groep 6). *Roman* op 1r-139v, 26 afbeeldingen (afb. 188-191).¹²¹

De kennismaking met Amor en Zachte Blik

De lezer van de *Roman de la Rose* wordt voor het eerst met Amor geconfronteerd wanneer de jongeling in de tuin van heer *Vermaak* de diverse personages in de tuin ontmoet. Amor bevond zich in de nabijheid van *Vrouw*

¹¹⁴ Langlois (1910) pp. 9-10.

¹¹⁵ Langlois (1910) p. 16.

¹¹⁶ Langlois (1910) p. 35.

¹¹⁷ Langlois (1910) pp. 110-116.

¹¹⁸ Langlois (1910) p. 158.

¹¹⁹ Langlois (1910) p. 79.

¹²⁰ Langlois (1910) pp. 80-81.

¹²¹ Langlois (1910) pp. 25-26.

Jubel en hij strooide verliefdheid overal waar het hem maar beliefdde. Hij knechtte daarmee iedere heer en maakte iedere dame tot een dienaar. Net als dat van de overige personificaties, is ook het uiterlijk van de *Liefdesgod* uitgebreid beschreven: hij was prachtig uitgedost. Hij droeg een mantel die niet geweven was uit zijde, maar uit ‘amouretes’. De mantel was gedecoreerd met vogeltjes, leeuwinnen, luipaardinnen en andere dieren, die steeds geheel uit bloemen waren opgebouwd. Alle zomerbloemen waren vertegenwoordigd, zelfs de allereerste en geen enkele kleur ontbrak. Daar tussendoor waren in alle gaatjes rozenblaadjes aangebracht. Op zijn hoofd had hij een hoed van rozen. Boven zijn hoofd vlogen nachtegaaltjes die de rozenblaadjes lieten dwarrelen. Hij was voorts overdekt met allerhande soorten vogels.¹²² Hij leek wel een engel die zo uit de hemel naar beneden gekomen was: ‘Il sembloit que ce fust un anges/ Qui fust tantost venus du ciau’.¹²³

De dubbelzinnigheid van de liefde die al door Ovidius tot uiting gebracht werd in het motief van de verschillende pijlen dat op zijn beurt opgenomen was door de *Mythographus III*, is door Guillaume uitgewerkt in de vorm van een tiental verschillende pijlen en twee verschillende bogen.¹²⁴ Deze werden bewaard en bewaakt door de jongeling *Zachte Blik*. Eén boog was lelijk, gemaakt uit een heester met bittere vruchten, knoestig en zwart van kleur. De andere boog was soepel en slank en gedecoreerd met miniaturen van vrouwen en elegante jongelingen. Van de tien pijlen waren de beste scherpgepunt en van zuiver goud. De namen van de pijlen zijn in sommige gevallen dezelfde als de namen van de personificaties in de *Roman*. De eerste pijl droeg de naam *Schoonheid* (*Biautez*), de tweede, die de meeste pijn veroorzaakt, was *Eenvoud* (*Simplece*), de derde heette *Eerlijkheid* (*Franchise*) en was bevederd met *Hoffelijkheid* (*Cortoisie*) en *Waarde* (*Valueur*). De vierde pijl droeg de naam *Gezel* (*Compaignie*) en had dan ook een zware punt om niet te ver weg te vliegen. De vijfde heette *Schone Schijn* (*Biau Semblant*). Vijf andere

¹²² Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose* vs. 867 -901, p. 64.

¹²³ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose* vs. 902 -903, pp. 64-65.

¹²⁴ Ovidius, *Metamorphoses* I,467 e.v., Nederlandse vertaling d’Hane Scheltema (1993): ‘Hij trok een tweetal pijlen uit zijn koker, elk verschillend van doel: de één dooft het liefdesvuur, de ander wekt het op. De pijl die opwekt is van goud en schittert met zijn pijlpunt; de pijl die dooft is nogal stomp, de schacht loopt uit in lood. De laatste nu schoot Amor op Daphne af, de eerste beschadigde Apollo’s hart, tussen de ribben dringend. Hij is terstond verliefd, zij wil van geen verliefdheid weten.’ Zie ook *Mythographus III*, 11, 18.

pijlen waren zwart en gemeen. De eerste heette *Trots* (*Orguiaus*), de tweede *Verraad* (*Vilonnie*) en de derde was *Schaamte* (*Honte*). De Vierde droeg de naam *Wanhoop* (*Desperance*) en de vijfde *Nieuwe Gedachte* (*Noviaus Pensers*).¹²⁵

In geen van de genoemde manuscripten zijn de vogels, de andere dieren, de bloemen of de hoed van rozen afgebeeld. De vergelijking met een engel is echter wel gevolgd. Het beeld van Amor is steeds dat van een gekroonde en gevleugelde, vaak rijzige en centrale en daardoor belangwekkend aandoende figuur. Op fol. 4v in ms. BNF, ms. fr. 9345 (afb. 125, groep 1) is Amor bijvoorbeeld afgebeeld te midden van twee dansende personificaties, een man en een vrouw, in de tuin van *Vermaak*. Amor is door zijn vleugels identificeerbaar, maar de anderen hebben geen bijzondere kenmerken die hun identiteit prijsgeven. Amor rijst boven zijn mededansers uit door zijn gouden kroon. In tegenstelling tot de dame en de heer draagt hij een mantel over zijn kleding. Hij vouwt zijn rood met groen gekleurde vleugels uit boven de twee, terwijl hij naar de vrouw kijkt. Het gezelschap houdt gedrieën elkaars handen vast en in hun vrije hand dragen de dame en de heer een handschoen. Op fol. 6r in ms. BNF Arsenal 5210 (afb. 89, groep 1) bevindt zich een miniatuur met een wat grotere groep dansers, zes in totaal. De groep is net als in ms. BNF, ms. fr. 9345 frontaal afgebeeld tegen een gouden achtergrond en lijkt door de blikrichtingen onderling te communiceren. Amor wordt geflankeerd door twee dames in een lange rode mantel en naast iedere dame staat een heer in een halflange roze tunica. Ook Amor draagt een dergelijke tunica. Helemaal links staat nog een figuur met een viool in een blauwe tunica. Amor vormt het middelpunt van de groep en lijkt door de rode kroon op zijn hoofd iets groter dan de rest van het gezelschap. Zijn rode vleugels spreiden zich uit boven het gezelschap. Op fol. 7r (afb. 90) in hetzelfde manuscript is hij andermaal afgebeeld, nu tegen een achtergrond met een roze met gouden

¹²⁵ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 904 -977, pp. 65-66. Zoals eerder vermeld zijn hier steeds de vertalingen van de eigenschappen en personificaties van Van Altena (1991) gebruikt. Zijn vertaling van *Biau Semblant* (*Biau Semblance* in de editie van Lecoy) kon niet worden gevolgd, omdat hij deze eigenschap op p. 45 abusievelijk met *Goed Onthaal* vertaalde. Zijn vertaling van *Noviaus Pensers* met *Ontrouw* - eveneens op p. 45 - is evenmin gevolgd en er is hier voor gekozen het begrip letterlijk te vertalen, dit om zo dicht mogelijk te blijven bij de betekenis zoals deze oorspronkelijk door Guillaume de Lorris bedoeld moet zijn.

schaakbordmotief, in een blauwe tunica en beduidend groter dan de twee heren in roze tunica die hem flankeren. Wederom overvleugelt Amor zijn gezelschap. De heren dragen elk een knuppel die door de tekst niet verklaard wordt. Of deze compositie, net als de openingsminiatuur, een samenvatting behelst is zeer de vraag. Terwijl de afbeeldingen ervoor en erna wel direct bij de tekst aansluiten is niet duidelijk wat deze afbeelding precies zou moeten samenvatten. In geen van de andere raadpleegbare manuscripten komt een dergelijke afbeelding voor. Compositioneel lijkt het geheel op de eerder genoemde dans op fol. 4v in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 9345 (afb. 125). Een misverstand van de illustrator lijkt daarom aan de orde en deze afbeelding moet wel, net als de voorgaande, begrepen worden als een dans. De handschoenen zijn daarbij opgevat als knuppels.

Ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1567 (door Kuhn in samenhang met groep 1 genoemd) vormt een uitzondering. Daar is de *Liefdesgod* al afgebeeld op fol. 1r (afb. 110). Onder een baldakijn ligt de jongeling te slapen. Zijn bed wordt geflankeerd door twee rijk uitgewerkte gotische nissen. In de rechter zit *Gevaar*, in de linker Amor. Amor is gezeten op een troon met leuning in de vorm van leeuwenkoppen. Als een Christus in majesteit kijkt hij de toeschouwer recht aan en hij maakt een spreekgebaar. De punt van zijn linkervleugel heeft hij speels boven zijn gekroonde hoofd gevouwen. Een lichtblauwe mantel sluit met een broche over zijn roze tuniek. Op fol. 7r bevindt zich voorts een uitgebreide versie van de traditionele dans in de tuin van *Vermaak* (afb. 111). Tegen een gouden achtergrond met gestileerde bomen bevindt zich wederom de gevleugelde Amor, nu met een gouden kroon, te midden van een in rood, roze en blauw geklede groep dansers, ditmaal vier aan elke zijde. Door de loop- en kijkrichting van de figuren lijken ze zich van links naar rechts te bewegen. Onder zijn tunica met rijk gedecoreerde knopen en lange mouwen die los afhangen vanaf zijn ellebogen, draagt Amor een rode maillot.

De toenemende variatie op de traditionele iconografie die Kuhn aanwees in de openingsminiaturen in groep 3 komt eveneens tot uiting in de dansscènes. Op fol. 8r in ms. Parijs BNF, Arsenal 3338 (afb. 141) staat onder een gepunt architectuurelement en tegen een achtergrond van een rood tegelpatroon met witte sterren en twee gestileerde bomen, rechts de gekroonde *Liefdesgod* in een rode tunica met een blauwe mantel. Hij gebaart en

kijkt naar rechts terwijl hij de in rood met blauw geklede figuur bij de linkerhand houdt. De twee zijn van elkaar gescheiden door een klein boompje of een struik (wellicht een vooruitwijzing naar de rozenstruik) dat zich op kniehoogte tussen hen in bevindt. Dicht achter hen bevindt zich een manfiguur in habijt, waarschijnlijk de ik-figuur. Hij lijkt de twee naar rechts te volgen terwijl hij de man voor hem bij de rechterhand vasthoudt. Links van deze drie personen volgt een man in rode tunica met een doedelzak. Fol. 5v in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1575 (afb. 146, groep 3) vertoont de traditionele compositie, maar ook hier is deze weer uitgebreid. Nu staan er een dame en een heer aan de rechterzijde van de gekroonde Amor die gekleed is in een rode tunica met een blauwe mantel. Links van hem staan twee heren, twee dames en een muzikant met een doedelzak. De figuren kijken alle kanten op en overlappen elkaar. Ook zijn er armen en benen en een gezicht te zien tussen deze acht personen, wat de indruk wekt van een druk feest. Ms. Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 57 (afb. 166, groep 6) vertoont op fol. 6v vanwege de blikrichtingen een dergelijk dynamisch geheel. De *Liefdesgod* staat wat beteuterd in het midden. Een andere variant bevindt zich op fol. 7r in ms. Parijs, BNF, Arsenal 5226 (afb. 184, groep 6) Daar luistert een gekroonde Amor met tunica en mantel samen met twee dames en een heer naar het spel van de violist links in de afbeelding.

In ms. BAV Urb. lat. 376 (groep 1) en in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1569 (door Kuhn in samenhang genoemd met groep 6) bevindt Amor zich niet op herkenbare wijze in het gezelschap van dansende personificaties. De ik-figuur en Amor zijn in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1569 tijdens hun eerste ontmoeting helemaal alleen (afb. 188, fol. 7v, linksboven). De ik-figuur draagt hetzelfde habijt, waaruit rode mouwen steken, als in de openingsminiatuur op fol. 1r waarin hij vanachter zijn lessenaar enkele toehoorders toespreekt. De *Liefdesgod*, met roze tuniek en met daarover een kledingstuk dat als een toga over zijn lichaam gedrapeerd is, heft zijn rechterhand naar de jongeling die op zijn beurt zijn handen op terughoudende wijze naar de godheid uitstrekt. De eerste in beeld gebrachte ontmoeting tussen de *Liefdesgod* en de jongeling vindt in ms. BAV Urb. lat. 376 pas plaats bij het tekstdeel waarin de jongeling verder wandelt door de tuin, terwijl Amor en *Zachte Blik* hem stiekem volgen.¹²⁶ De afbeelding echter, toont, tegen een gouden achtergrond, een

¹²⁶ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose* vs. 1315 -1323, p. 74.

zittende Amor die spreekt tegen de jongeling. In zijn hand houdt hij een staf (afb. 96). De jongeling, hier niet in habijt, strekt zijn rechterhand naar de *Liefdesgod* uit. Achter hem staat zijn rozenknopje, hier in de gedaante van een daadwerkelijke vrouw, hoewel in de verzen bij deze afbeelding van haar geen sprake is. Hier is, net als in de openingsminiatuur een kernachtige karakterisering gegeven van een van de grondelementen van het verhaal: het is niet het meisje waar het om draait. Dat is de *Liefdesgod*, geen afgod, maar heerser in het feodale systeem. Hij domineert de scène en hij domineert de jongeling. Het meisje kan Amor aan deze geven, maar hij kan het hem ook afnemen. De gouden achtergrond, die in de meeste andere miniaturen in dit manuscript niet van goud is, draagt bij aan het niet-verhalende, bijna metafysische, karakter van de afbeelding.

Een afbeelding van *Zachte Blik* bevindt zich in de genoemde mss. Parijs, BNF, mss. fr. 1567, 1575, 1569 en in ms. Arras 897 (groep 5). In deze laatste codex is het tevens de eerste miniatuur waarin Amor is afgebeeld. In ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1567 bevindt *Zachte Blik* zich op fol. 8v tegen een achtergrond van blauwe tegels met rode stipjes (afb. 112). Gekleed in een rode maillot en een blauwe tunica met een roze pelerine met capuchon toont hij zijn twee bogen en tien pijlen aan de zittende gekroonde Amor. Amor, nu met een roze mantel over een groen onderhemd, heeft zijn benen over elkaar geslagen. Hij maakt een spreekgebaar met zijn hand en terwijl zijn linkervleugel naar achter gevouwen is, wijst zijn rechtervleugel in de richting van *Zachte Blik*. *Zachte Blik* bevindt zich in ms. Parijs BNF, ms. fr. 1575 op fol. 7r (afb. 147). Amor is daar gezeten op een troon met leuninggen die gedecoreerd zijn met leuvenkoppen (of de leuven zijn de decoraties in de vorm van dieren op zijn mantel uit de tekst) tegen een rood met blauw en goud geruite achtergrond. Hij draagt een gouden kroon, rode vleugels en over zijn roze tunica een blauwe mantel. Hij kijkt naar *Zachte Blik* die voor hem staat en hem zijn pijlen en bogen toont. Op fol. 6v in ms. Arras 897 (afb. 158) neemt een gekroonde Amor met een groen tuniekje, een heupriem, een maillot met een roze en een blauw been en in blauw, groen en roze gestreepte vleugels een pijl en een boog aan van *Zachte Blik* die rechts van hem staat. *Zachte Blik* draagt een rode korte tuniek met een groene boord en een dito maillot. Links van Amor staat een figuur in habijt, de ik-figuur. In ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1569 staat *Zachte Blik* mogelijkkerwijs

tweemaal afgebeeld. Rechtsonder op fol. 7v staan Amor en zijn gezelschap tegen een geruite achtergrond van roze en blauwe lijnen, met gouden vierkantjes in de open ruimten (afb. 189). De gekroonde Amor met rode tuniek en blauwe gedrapeerde toga, links in de afbeelding, houdt zijn rechterhand in een spreekgebaar en strekt zijn linkerhand uit naar *Zachte blik*, rechts in de afbeelding. *Zachte Blik*, gekleed in een roze tunica, houdt in zijn rechterhand een gouden boog en in zijn linkerhand een bosje goudgepunten pijlen. Op fol. 8r is het arrangement in grote lijnen hetzelfde (afb. 190). Amor draagt hier een roze tuniek en daarover eenzelfde soort kleed in dezelfde kleur als tijdens zijn ontmoeting met de ik-figuur linksboven op fol. 7v (afb. 188). Een ruitpatroon van zwarte lijnen met daartussen de kleuren roze, blauw en goud aangebracht vult de achtergrond. Met zijn linkerhand maakt hij een spreekgebaar en zijn rechterhand strekt hij niet uit maar is geheven. De figuur rechts draagt een zwarte boog en een bos zwarte pijlen. Hij is gekleed in eenzelfde gewaad als de ik-figuur linksboven op de tegenoverliggende fol. 7v draagt (afb. 188). De rode mouwen ontbreken echter. Dat deze figuur de ik-figuur moet voorstellen is niet erg aannemelijk en hier is waarschijnlijk *Zachte Blik* bedoeld. Wellicht berust de keuze van de kledingkleur op een kopieerfout of op verwarring die ontstaan is door de afbeeldingen op de tegenoverliggende pagina. Misschien is de kleur van de kleding ook wel helemaal niet belangrijk gevonden en sprak vanzelf wie er bedoeld werd.

De aardse liefde in de *Roman de la Rose* is een kracht met macht en gezag. De eerste ontmoeting met zijn veroorzaker en personificatie is er één die angst voor zijn dubbelzinnigheid - verbeeld door zijn verschillende pijlen - en ontzag voor zijn weldadige macht moet inboezemen. In het beeld van de godheid bij deze eerste ontmoeting is dit kenbaar gemaakt door zijn afmeting, zijn centrale positie, zijn rijke kleding en in sommige gevallen de manier waarop hij gezeten is, als ware hij tronende. De kinderlijke godheid of de naakte ondeugd heeft plaats gemaakt voor een gekroonde engel, 'zo uit de hemel naar hier gekomen'.

Amor schiet

Toen de minnaar, na in de vijver van Narcissus te hebben gekeken, het

gesloten knopje eenmaal had gezien, schoot Eros hem de eerste van zijn vijf gouden pijlen, *Schoonheid*, via het oog het hart in¹²⁷: ‘Et trait a moi par tel devise/Que parmi l’oel m’a cors mise.’¹²⁸ De jongeling werd doortrokken van pijn en kou en stortte bewusteloos ter aarde. Toen hij bijkwam trok hij steunend en kreunend de pijl uit zijn lichaam. De punt bleef echter in zijn hart achter. Hij probeerde troost te zoeken bij zijn zoetgeurend knopje, maar een tweede pijl, *Eenvoud*, werd hem in het oog geschoten en doorboorde vervolgens zijn hart. Zijn pijn en zijn smachten naar zijn rozenknop werden haast ondragelijk en voor hij ook maar een stap in haar richting had kunnen doen, sloeg weer een pijl, *Courtoisie*, een wond in zijn hart en raakte de jongeling opnieuw bewusteloos. Uit alle macht, maar verzwakt en uitgeput probeerde hij zich vervolgens weer, door een haag van distels, naar de struik te bewegen. Een nieuwe pijl, *Gezelschap*, deed hem echter zoveel pijn dat hij de dood wenste. Daarop schoot Amor zijn laatste pijl, *Schone Schijn*. Deze pijl was met balsem ingesmeerd en redde zo de jongeling het leven.¹²⁹

De scène van de schietende Amor is in de geraadpleegde manuscripten, samen met de portretten van de ondeugden aan de buitenmuur van de tuin, het meest frequent afgebeeld, wanneer afgezien wordt van de openingsminiatur met jongeling in bed. De cruciale schietscene komt voor in alle hier geselecteerde handschriften en in mss. Parijs, BNF, mss. fr. 1559, 378, 1561, 24390 en 1564 (groep 1), ms. Parijs, BNF, ms. fr. 802 (groep 3), mss. Parijs, BNF, ms. fr. 1558 en 1576 (groep 4) en ms. Parijs, BNF, Arsenal 5209 (groep 6) is het zelfs de eerste visuele ontmoeting van de lezer met de *Liefdesgod*.¹³⁰

In de manuscripten zijn de afbeeldingen ervan beduidend minder dramatisch dan de scène zelf. In de meeste gevallen lijkt de statische compositie sterk op die in de vele afbeeldingen van conversaties in de

¹²⁷ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 1680-1695, p. 83.

¹²⁸ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 1693-1694, p. 83.

¹²⁹ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 1699-1880, pp. 83-88.

¹³⁰ De scène is cruciaal, net als de vijverscène die ook bijzonder vaak is afgebeeld, maar tegelijkertijd moet opgemerkt worden dat dit wellicht niet de enige reden is, dat deze zo vaak is afgebeeld. De dans in de tuin van *Heer Vermaak* komt bijvoorbeeld ook heel frequent voor, terwijl men zich daarvan kan afvragen hoe cruciaal deze is. Zoals gezegd is het een gegeven dat, over het geheel genomen, ten opzichte van de tekst de hoeveelheid afbeeldingen vermindert naarmate het verhaal vordert.

manuscripten. Op fol. 15r in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1559 (afb. 84) buigt tegen een gouden achtergrond een gekroonde Amor, met mantel en tweekleurige vleugels naar voren en schiet met een oranje boog een witte pijl af op de jongeling die een tonsuur draagt en gekleed is in een pij. Tussen hen in staat de rozenstruik. De pijl raakt de jongeling in de buik. Behalve dat hij zijn rechterhand (in een ontvangend gebaar?) in de richting van de *Liefdesgod* uitstrekt en hij enigszins beteuterd kijkt, is hij onbewogen. Een vergelijkbare scène bevindt zich op fol. 13r in ms. Parijs, BNF, Arsenal 3338 (afb. 142). De scène is zo mogelijk nog statischer dan in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1559. In ms. Parijs, BNF, ms. fr. 378 (afb. 86) ontbreekt de boom en knielt de in pij gehulde jongeling en houdt hij zijn gevouwen handen geheven voor de *Liefdesgod*, als ontving hij een zegening of een sacrament. De *Liefdesgod* schiet hem een pijl in de borst. Op fol. 12r in ms. BAV Urb. lat. 376 (afb. 97) richt een gracieuze Eros bij een fraaie rozenstruik een pijl op de minnaar die al door een eerdere in het hart is getroffen. In ms. Parijs, BNF, ms. fr. 802 staan beiden wederom tegenover elkaar (afb. 152). Er is hier geen enkele pijl afgebeeld en ook de struik ontbreekt. Amor houdt zijn boog in de aanslag en de jongeling staat met de handen geheven, wellicht als een ontvangend gebaar, maar misschien ook in ontzetting.

In ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1564 is evenmin een pijl afgebeeld (afb. 107). De rozenstruik staat hier wel en scheidt wederom de twee partijen. Het geheel is geplaatst tegen een gouden achtergrond. Opvallend is de variatie op de conversatie-compositie. De jongeling wendt zich af van de struik en staat dus ook met de rug naar Amor toe. Toch staat de jongeling met zijn handen in een spreekgebaar. Amor strekt zijn handen met daarin zijn boog in de richting van de rug van de jongeling. In feite bestaat de compositie dus uit twee maal de linkerfiguur in een conversatie. Een dergelijke compositie hebben ook de afbeeldingen op fol. 14r in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1567 (afb. 113) en op fol. 6v in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 9345 (afb. 126). In het eerste manuscript ontbreekt de struik en is Amor gezeten op een sokkel. Hij richt zijn pijl op de rug van een nietsvermoedende jongeling die naar de grond kijkt. In het tweede manuscript lijkt de in pij gehulde jongeling weg van de boom en de afbeelding uit te willen lopen. Verstoord door een pijl die langs zijn arm in de richting van zijn borst suist, kijkt hij om.

In geen van bovengenoemde acht manuscripten, die behalve ms. Parijs, BNF, Arsenal 3338 (groep 3) alle in Kuhns groep 1 horen, wordt een pijl in of in de richting van het oog geschoten. Twee van de afbeeldingen bevatten zelfs geen pijl (afb. 152 en 107), terwijl er in ms. BAV Urb. Lat. 376 juist twee zijn afgebeeld (afb. 97). In de tekst treft niet iedere pijl de jongeling in het oog en kan daarom de vraag gesteld worden welke pijl er afgebeeld is. De afbeeldingen zijn echter dermate statisch en weinig verhalend, dat het onwaarschijnlijk is dat er een specifiek moment in de scène is verbeeld. De uitbeelding van de scène in de drie laatstgenoemde manuscripten volgt dan wel meer de tekst dan de variant in de eerstgenoemde codices -ze benadrukt dat de *Liefdesgod* de jongeling besloep en verraste- maar erg verhalend is de afbeelding niet en ook vormt geen van de miniaturen een narratief geheel met andere miniaturen in hun nabijheid. Het ligt daarom meer voor de hand dat de acht genoemde afbeeldingen als van een karakteriserende en samenvattende aard begrepen moeten worden.

De elf handschriften die overblijven, zijn de resterende twee codices uit groep 1 en alle manuscripten uit alle andere groepen, behalve het genoemde ms. Parijs, BNF, Arsenal 3338. In al deze handschriften schiet Amor een pijl in of in de richting van het oog van de jongeling. Veel verschillen met de hiervoor genoemde groep zijn er verder niet. De afbeelding op fol. 14r in ms. Parijs, BNF, Arsenal 5226 (afb. 185) vertoont de gebruikelijke compositie waarbij de beide deelnemers aan de scène de rozenstruik flankeren. Dit manuscript bevat de enige afbeelding in deze groep waar geen pijl in te zien is. De *Liefdesgod* richt echter specifiek op het oog van de jongeling. In mss. Parijs, BNF, Arsenal 5210 (afb. 91) en 5209 (afb. 177) staat de *Liefdesgod* rechts van de struik en de jongeling links, terwijl dat in alle eerder genoemde miniaturen omgekeerd is. Meer wezenlijke verschillen zijn er niet. In mss. Parijs, BNF, mss. fr. 1569 (afb. 191) en 1558 (afb. 154) staat Amor eveneens rechts en de jongeling links, maar ontbreekt de struik. De struik is evenmin afgebeeld in mss. Parijs, BNF, mss. fr. 1561 (afb. 93) (waarin Amor in tegenstelling tot in alle andere handschriften ongekroond is) en 1576 (afb. 157) , ms. Arras 897 (afb. 159) en ms. Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 57 (afb. 167), maar daar hebben de godheid en de jongeling weer van plaats gewisseld. De eerder genoemde variant waarbij de dramatiek van de verrassing van het schieten benadrukt wordt door de jongeling met de rug naar Amor te plaatsen had als

nadeel dat de jongeling dan ook met zijn rug naar zijn rozenknopje stond. Dit is in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 24390 (waarin Amor ongeveleugeld is) en in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1575 opgelost door de rozenstruik rechts van de twee figuren te plaatsen (afb. 105 en 148). Zo kan de jongeling naar zijn knopje kijken en tegelijkertijd plotseling beschoten worden.

De afbeeldingen in deze groep lijken alle sprekend op die in de eerder genoemde groep en de gemene deler van deze groep is nog immer een karakterisering, maar nu met het belang van het 'zien' bij de ontbranding van de liefde als zwaartepunt. Hiermee wordt zowel het gezien worden van de jongeling door Amor als het gezien worden van het knopje door de jongeling bedoeld. Niet langer handelde de god van de liefde blindelings, maar was hij veeleer alziend. Niet langer verblindde hij bovendien. De liefde waarvoor hij verantwoordelijk was, stond nu juist in sterk verband met de kracht van het zien en sterker nog, met de kracht van dat wat gezien wordt. Het oog is gekoppeld aan het hart en dat wat gezien wordt aan de liefde die in het hart ontbrandt.¹³¹ Compositioneel lijken de afbeeldingen op die bij *Der Welsche Gast* (afb. 79-83). De variant met de breidel is echter niet langer nodig.¹³²

Amor: leenheer en leraar

Na door Amors vijf gouden pijlen getroffen te zijn, was de jongeling geheel verward van gelukzaligheid en pijn tegelijkertijd. Amor benaderde hem met de boodschap dat hij nu Amors vazal was en dat verzet geen zin had. Direct verklaarde de jongeling zich met lichaam en ziel in de macht van de *Liefdesgod*. Wat volgt, is geheel volgens de conventies van de leeneed: de jongeling bukte zich om Amor de voet te kussen, maar deze nam zijn handen, trok hem overeind en gebod de jongeling hem op de mond te kussen. Met de handen ineen en de vazallitische kus werden de twee leenheer en leenman. Wat volgt hoort niet thuis in de leenceremonie: Amor haalde een sleuteltje tevoorschijn

¹³¹ Zie over de ontwikkelingen in de theorie van het zien in de latere Middeleeuwen, waarbij de macht verschuift van de ziende naar dat wat gezien wordt Conklin Akbari (2004) en specifiek in relatie tot de *Roman de la Rose* pp. 45-113.

¹³² Zie over het 'zien' en de liefde Spearing (1993) en Kline (1972) pp. 263-297. Zie natuurlijk ook het beroemde artikel van Panofsky (1962) pp. 79-100. Zie ook Camille (1998) pp. 27-49.

waarmee hij de jongeling, bij wijze van onderpand het hart sloot. Hiermee was de onderwerping compleet, niet aan het rozenknopje maar aan de liefde zelf, die de gedaante had van Amor.¹³³

Daarna dicteerde de *Liefdesgod* hem zijn wetten en leerde hem hoe hij moet handelen ten opzichte van de dame van wie hij houdt¹³⁴: een *Ars Amatoria*, met Amor en niet Ovidius als grote leermeester van alle minnaars.¹³⁵

Van de negentien geselecteerde manuscripten bevatten er zeventien afbeeldingen bij deze gebeurtenissen. In ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1559 op fol. 16v en op fol. 13r in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1561 is de hele reeks interacties tussen de godheid en de jongeling gecondenseerd tot één conversatie. Geflankeerd door twee boompjes, staan in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1559 de beide personen roerloos naast elkaar terwijl ze enigszins langs elkaar heen kijken (afb. 85). De enige die enige toenadering lijkt te zoeken is de *Liefdesgod*. Zijn linkervleugel wijst naar beneden, terwijl de punt van zijn rechtervleugel zich over het hoofd van de jongeling heen strekt. Ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1561 is iets dynamischer (afb. 94). De *Liefdesgod* heeft zich hier naar de verliefde jongen toegewend en pakt hem vriendschappelijk bij de schouders, als een aanzet tot een omhelzing. Op fol. 13v in ms. Parijs, BNF, Arsenal 5210 (afb. 92) en op fol. 8v in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1564 (afb. 108) zijn de gebeurtenissen wat explicieter samengevat. Daar knielt de jongeling daadwerkelijk voor de staande *Liefdesgod*. In ms. Parijs, BNF, Arsenal 5210 heeft Amor met zijn rechterhand de linkerhand van de jongeman vastgepakt en beiden maken een spreekgebaar met hun vrije hand. In ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1564 buigt de *Liefdesgod* iets voorover en heeft beide handen van de jongeling in de zijne genomen. Hij heeft zijn rechterbeen recht naar voren gezet en zijn linkerbeen gebogen naar achteren: hij helpt de verliefde jongeman juist omhoog. De lezer kan de vazallitische kus daar vanzelf achteraan denken. In mss. Parijs, BNF, mss. fr. 24390 (afb. 106), 1575 (afb. 149) en 802 (afb. 153) is juist deze kus als karakteriserend moment gekozen.

¹³³ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 1881-2044, pp. 88-91.

¹³⁴ Guillaume de Lorris, *Roman de la Rose*, vs. 2045-2580, pp. 88-104.

¹³⁵ De grote leraar in de *Ars Amatoria* is Ovidius zelf. Hij beschreef hoe hij de voogdij heeft gekregen over de god der liefde, die een woest kind was dat met zijn fakkeltjes smeed: Ovidius, *Ars Amatoria* I, 7-10, vol. I, p. 183.

Het is heel wel mogelijk dat zowel Visitaties als scènes met de Judaskus model hebben gestaan voor de vazallitische kus in de afbeeldingen bij de *Roman de la Rose*. In de twee eerstgenoemde codices buigt een getroude *Liefdesgod* zich voorover naar de jongeling en kust hem terwijl ze beiden elkaars handen vasthouden (afb. 106 en 149). In ms. Parijs, BNF, ms. fr. 802 staan god en mens op gelijke hoogte en omhelzen en kussen elkaar innig (afb. 153). De scène doet bijzonder sterk denken aan een Visitatie. In ms. BAV Urb. lat. 376 is niet gekozen een moment uit de leenceremonie, maar voor de vergrendeling van het hart van de jongeling (afb. 98). De afbeelding volgt de tekst, waarin Amor met een klein sleuteltje het hart van de jongeling op slot draait, echter niet letterlijk: een getroude Amor geeft een enorme sleutel aan de verliefde jongman, die deze bij de schacht aanpakt. De sleutel, met de dubbele baard met kruismotieven, lijkt sterk op het type Petrussleutel dat door de paus aan hoogwaardigheidsbekleders ten geschenke werd gegeven.¹³⁶ Met deze keuze is een bijzondere iconografische stap genomen. Er is geen christelijk motief gebruikt waarvan de inhoud is geledigd om in een vazallitische sfeer hergebruikt te worden, maar er is op treffende wijze visueel vorm gegeven aan de vermenging van de religieuze met de hoofse werelden. De antieke Amor is de grote machthebber. Hij is leenheer, paus of zelfs Petrus. Hij onderwerpt, beschermt en schenkt.

De eerste zeven hiervoor behandelde codices alsmede ms. BAV Urb. lat. 376 horen in Kuhns groep 1; mss. Parijs, BNF, ms. fr. 802 en 1575 in zijn groep 3. Al deze codices bevatten slechts één afbeelding bij de beschreven gebeurtenissen en kunnen daarom als karakteriserend voor de hele passage worden opgevat. In de navolgende manuscripten is de passage met twee of meer afbeeldingen geïllustreerd. Daarmee is de inhoudelijke zwaarte van de gekozen scène verlicht en vormen de afbeeldingen een meer verhalend geheel dat de loop der gebeurtenissen illustreert. In ms. Parijs, BNF, ms. fr. 378 (groep 1) is gekozen voor twee momenten, beide afgebeeld op fol. 18v. In de eerste afbeelding (afb. 87) knielt de jongeling in een blauwe pij en tegen een rode achtergrond met gevouwen handen voor de staande Amor: de aanbidding van manschap (vergelijk ook het aanbieden van manschap aan *Luxuria* door de deugden op fol. 202r in de *Hortus deliciarum*, (afb. 64) en in de *Sachsenspiegel* (afb. 65-66). In de tweede (afb. 88) is Amor tronend

¹³⁶ Zie over de Petrussleutels, Koldewij (1985) pp. 61-128.

weergegeven tegen een blauwe achtergrond en sluit hij de handen van de verliefde jongeman, nu gekleed in een rode pij, in de zijne: de acceptatie van manschap. Op fol. 15v in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1567 (afb. 114, groep 1) staan beide mannen hand in hand in de tuin tussen bloemen en boompjes. Op fol. 16r (afb. 115) lijken ze naar binnen te zijn gegaan, hoewel ook een boompje of struik is afgebeeld. Amor zit op een architectuurelement tegen een achtergrond met een blauw, roze en gouden schaakbordmotief. De jongeling staat met gevouwen handen voor hem en de godheid lijkt hem met zijn linkerarm te omarmen en hem met zijn rechterhand bij de onderarm naar zich toe te trekken om hem de vazallitische kus te geven. In ms. Parijs BNF, ms. fr. 9345 (groep 1) zijn de gebeurtenissen met maar liefst vier afbeeldingen geïllustreerd. In de eerste kolom op fol. 7v (afb. 127 linksboven) omsluit Amor de handen van de knielende jongeling. In de tweede kolom (afb. 127 rechtsonder) is deze laatste opgestaan terwijl Amor op hem toe komt met een fikse sleutel, in de aanslag om hem het hart te sluiten. Op fol. 8r schrijft Amor hem in een conversatie zijn wetten voor (afb. 128). Op fol. 9r (afb. 129) is een dergelijke scène nogmaals weergegeven, maar nu, getuige de handgebaren, met de jongeling aan het woord. In ms. Arsenal 3338 (groep 3) knielt op fol. 15r de jongeling voor Amor en biedt hem zijn gevouwen handen aan (afb. 143). Amor spreekt tegen hem terwijl hij met zijn linkerhand de handen van de jongeling aanraakt. Op fol. 15v (afb. 144) lijkt de god de verliefde aan zijn linkerarm naar zich toe te trekken, wellicht om hem de vazallitische kus te geven. In dit manuscript is Amor vlak na de passage met daarin de *ars amatoria* nogmaals weergegeven. Hij loopt op fol. 20v net weg op het moment dat de jongeling *Goed Onthaal* ontmoet die hem toegang zal verschaffen tot zijn rozenknopje (afb. 145). Op fol. 16r in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1558 (afb. 155, groep 4) lijkt de jonge minnaar op de vlucht te willen slaan. Amor grijpt hem bij zijn pij en trekt hem op fol. 16v naar zich toe voor de vazallitische kus (afb. 156). Op fol. 12r in ms. Arras 897 (afb. 160, groep 5) heeft Amor zijn boog in zijn rechterhand en raakt hij met zijn andere hand de gevouwen handen van de jongeling aan die voor hem knielt. Op fol. 12v volgt de vazallitische kus (afb. 161), waarvan de precieze details de illustrator wellicht onbekend waren: omdat de jongeling de godheid omhelst die op zijn beurt een afwerend gebaar lijkt te maken, is het net of de leenman de kus geeft in plaats van de heer. Deze compositie zou voor een Judaskus ook niet misstaan. Een dergelijke kus

is ook afgebeeld in ms. Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 57. Nadat de *Liefdesgod* de jongeling op fol. 14v bij de hand genomen heeft (afb. 168), vliegt de jongeling de god op fol. 15r om de hals en kust hem met getuite lippen (afb. 169). In ms. Parijs, BNF, Arsenal 5226 biedt op fol. 15v (afb. 186) een geknielde jongeling met gevouwen handen manschap aan en op fol. 17r leert Amor een gezelschap zijn wetten (afb. 187). De jongeling staat vooraan. Ms. Parijs, BNF, Arsenal 5209 tenslotte, bevat van alle geselecteerde manuscripten de meest uitgebreide cyclus van afbeeldingen bij de passage. Op fol. 14v (afb. 178) staan beide personen hand in hand en kijken elkaar aan. Op fol. 15r biedt in de eerste kolom de geknielde jongeling manschap aan waarop de *Liefdesgod* hem in de tweede kolom een sleutel in de buik steekt (afb. 179). Twee conversaties tot slot, respectievelijk op fol. 15v en fol. 19r (afb. 180 en 181), verbeelden het onderwijzen van de wetten van Amor.

Jean neemt de vertelling over

Toen Jean bij vers 4059, nadat het rozenknopje is opgesloten in de burcht van *Afgunst*, de fakkel van Guillaume overnam, verdween zoals gezegd het lineaire karakter van de tekst. De afbeeldingen volgen dit patroon. Veel van de geïllustreerde passages horen bij het caleidoscopisch discours dat Jean voerde en zijn niet expliciet cruciaal voor de verhaallijn te noemen. De karakteriserende aard van de afbeeldingen lijkt daarmee evenredig te verminderen. Veeleer illustreren ze de gekozen individuele passages. De hoeveelheid afbeeldingen in relatie tot de hoeveelheid tekst vermindert in dit deel.

Amor wordt in de miniaturen in de negentien geselecteerde manuscripten drie maal aangetroffen wanneer hij zich herenigt met de jongeling. Ook is hij een aantal keren voorgesteld in relatie tot zijn verwijzingen naar de geboorte van Jean. Daarnaast bevatten de manuscripten een aantal miniaturen waarin is afgebeeld dat zijn baronnen zich bij zijn troon verzamelen, dat Amor zijn parlement houdt en dat hij samen met zijn leger ten strijde trekt. Vijfmaal, tenslotte, is hij samen met *Genius* afgebeeld.

Amor schiet de verliefde jongeling te hulp

Nadat *Rede* er in een lange toespraak vol verwijzingen niet in geslaagd was om de vertwijfelde jongeling tegen Amor in het harnas te jagen en *Vriend* de jongeling, met al even veel intermezzo's, een beetje had weten te kalmeren, verscheen de *Liefdesgod* weer. Hij was ervan overtuigd geraakt dat de jongeling hem werkelijk trouw was en riep zijn baronnen op hem te hulp te komen. Ze verschenen allen, inclusief *Schone Schijn* en *Gedwongen Celibaat*, die eigenlijk helemaal niet waren uitgenodigd.¹³⁷ Amor vertelde zijn schare van de onfortuinlijke gebeurtenissen: van de gevangenneming van het rozenknopje en *Goed Onthaal* en van de dood van Guillaume. Hij vertelde dat Jean geboren zou worden, die hem veertig jaren na Guillaume verder zou dienen. Daarom smeekte hij de godin van de geboorte en bad hij Jupiter voor een gezonde geboorte en een voorspoedig opgroeien van Jean. De *Liefdesgod* beloofde steeds aan de zijde te zijn van Jean en liefdesliederen te zingen, opdat deze goed zou zijn ingewijd in de leer van Amor en een ware *Miroër as amoneus* zou schrijven. Dit boek zou allen die het zouden lezen, noden tot het volgen van de geboden van Amor, hen bestand maken tegen de haat van *Afgunst* en hen in staat stellen iedere burcht af te breken.¹³⁸ Daarna kwam Amor terug op de situatie van het moment: de ongelukkige minnaar en de opgesloten *Goed Onthaal* en het rozenknopje. Er werd uitgebreid beraadslaagd over de mogelijke manieren waarop de burcht bestormd kon worden, terwijl tegelijkertijd de lezer de ene kritische uitweiding na de andere over vrouwen, de liefde, de maatschappij en de clerus krijgt te verwerken.¹³⁹ Na de mislukte *psychomachia* liet Amor zijn moeder halen.¹⁴⁰ Amor, zijn moeder en zijn schare zwoeren een eed op zijn boog en pijlen. Zoals gezegd, beklaagde *Vrouwe Natuur* zich, net als in *De Planctu Naturae* van Alanus van Rijssel, over de seksualiteit van mensen. Niet omdat deze zo gecorrumpeerd was, als bij Alanus, maar omdat men er zich van onthield. Net als in de *De Planctu* riep ze de hulp in van *Genius*. Amor trok hem een kazuifel aan en *Genius* hield een lange preek op basis van de standpunten van *Vrouwe Natuur*. Wie de natuur

¹³⁷ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 10.439-10.493, pp. 293-294.

¹³⁸ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 10.493-10.674, pp. 294-299.

¹³⁹ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 10.674-12.019, pp. 299-334.

¹⁴⁰ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 15.630-15.890, pp. 422-428.

niet gehoorzaamde, werd geëxcommuniceerd; wie de natuur trouw was, ging naar het paradijs.¹⁴¹

De hereniging van de verliefde jongeling met zijn meester is op fol. 30v van ms. Parijs, BNF, ms. fr. 9345 afgebeeld in de vorm van een traditionele conversatie (afb. 130). De *Liefdesgod* is gezeten en spreekt tegen de jongeling die voor hem staat. Tussen hen staat een boom. Op fol. 80r in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1575 bevindt zich een dergelijke scène (afb. 150). Hier zijn de minnaar en zijn meester staand afgebeeld. Op fol. 57r in ms. Arras 897 zijn beiden eveneens staand afgebeeld en legt de *Liefdesgod* de minnaar de hand op, als was Amor een geestelijke (afb. 162). In ms. BAV Urb. lat. 376 is de hereniging eveneens uitgebeeld door een handoplegging (afb. 99). Net als de miniatuur waarin de jongeling de Petrusleutel krijgt aangereikt, is ook in deze miniatuur de iconografie expliciet christelijk. De jongeling knielt met in gebed geheven handen voor Amor die hem als een bisschop de hand oplegt.

In zeven van de negentien manuscripten is te zien hoe de schare van de *Liefdesgod* zich verzamelt en hoe Amor zijn parlement houdt. De schare komt in ms. BAV Urb. lat. 376 driemaal voor. Op fol. 64r (afb. 100) verzamelt zich een groep vrouwelijke personificaties voor de getroonde Amor en op fol. 64v (afb. 101) is Amor eveneens tronend afgebeeld, nu geflankeerd door twee groepen mannelijke personificaties. Op fol. 73r is Amor te paard gezeten, als een middeleeuwse veldheer-koning (afb. 103). Hij wordt gevolgd door zijn bewapende schare en bovenin de burcht voor hem staan de vijandige soldaten al klaar om hen te bekogelen met de keien die ze in hun handen hebben. De meest uitgebreide cycli bevinden zich in mss. Parijs, BNF, mss. fr. 9345 en 1567, waarin respectievelijk zeven en acht miniaturen met conversaties tussen Amor en een of meerdere van zijn baronnen zijn uitgebeeld. (respectievelijk fols. 31r, 31v rechtsonder, 32r, 33v, 34r, 35r en 44r (afb. 131-137) en fols. 75r, 75v, 76r, 76v, 77r, 79v, 80r (afb. 116-122)). Op fol. 82v in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1575 is een tronende Amor afgebeeld die geflankeerd wordt door vijf personen (afb. 151). In ms. Arras 897 kijkt de gekroonde godheid naar *Valse Schijn* en *Gedwongen Celibaat* aan zijn rechterhand, terwijl zich aan zijn linkerhand een groep personen bevindt met schilden en hellebaarden (afb.

¹⁴¹ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 15.891-20.701, pp. 428-546 en Alanus van Rijsseel, *De planctu Naturae*, pp. 806-879. Zie ook § III.1.2.

163). In ms. Parijs, BNF, Arsenal 5209 spreekt op fol. 71v een staande Amor met *Valse Schijn* en *Gedwongen Celibaat* die hand in hand voor hem staan (afb. 182). Op fol. 74v neemt Amor *Valse Schijn* in dienst door hem te kronen (afb. 183). Ms. Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 57 bevat twee miniaturen en een gehistorieerde initiaal met de schare. Net als in ms. BAV Urb. lat. 379 voert de gekroonde Amor op fol. 70v, als koning te paard, zijn leger aan (afb. 170). Op 76r is hij staande afgebeeld in een conversatie met *Valse Schijn* en *Gedwongen Celibaat* (afb. 172). De figuur die samen met Amor is afgebeeld in de initiaal op fol. 71r (afb. 171) stelt waarschijnlijk ook een volgeling van Amor voor.

Bij het intermezzo waarin Amor sprak over de geboorte van Jean en voor hem bidt, bevindt zich in vijf van de 19 manuscripten een afbeelding. Op fol. 65v in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1561 bij vers 10493-10674 is Amor gezeten aan een lezenaar en spreekt tegen twee personen die voor hem op de grond zitten (afb. 95). Op fol. 44v in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1564 spreekt een zittende Amor tegen twee personen die voor hem staan (afb. 109). Achter hen staat de burcht van *Afgunst*. Ofwel Amor spreekt in beide afbeeldingen over Jean en Guillaume, ofwel beide schrijvers zijn er zelf afgebeeld. Op fol. 31v in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 9345 is bij deze passage iemand in habijt afgebeeld, die knielt voor de *Liefdesgod* (afb. 132). Het bijschrift luidt 'la priere au dieu d' pour mestre Jehan de meun'. Bijzonder is dat hier niet Amor bidt tot God (Jupiter in de tekst), omwille van Jean, maar dat een clericus (ofwel de ik-figuur in de gedaante van Guillaume of Jean, ofwel Guillaume of Jean in hun hoedanigheid als auteurs) bidt tot Amor, die hier dientengevolge plaatsvervangend de hoogste god van de Romeinse wereld vertegenwoordigt. De verwarring kan ontstaan zijn door het bijschrift. 'Dieu d' suggereert dat er 'dieu d'amors' zou moeten staan. Hij is bovendien, naast Venus, de enige godheid met een daadwerkelijke rol (zo niet de hoofdrol) in het verhaal.

Heel opvallend is de initiaal op fol. 65r in ms. BAV, Urb. lat. 376 waarin Amor bidt tot Jupiter (afb. 102). Hier is de antieke godheid werkelijk een christelijke engel, die zich wendt tot een verschijning van God. Het baardloze gezicht met Christus' kruisnimbus is een prachtig visueel voorbeeld van het harmonische samengaan van de christelijke en de antieke werelden dat in het voorliggende onderzoek voorop staat. Op fol. 87r in ms. Arras 897

bevindt zich een sterk gelijkende voorstelling (afb. 164). Ze is zwaar beschadigd, maar is duidelijk zeer nauw verwant aan de afbeelding in ms. BAV Urb. lat. 376.

Op fol. 108v in ms. Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 57 is te zien hoe Venus in haar strijdswagen arriveert (afb. 173). De antieke wagen uit Prudentius' *Psychomachia* is veranderd in een nogal prozaïsche middeleeuwse huifkar. Achter twee raampjes zijn twee gezichtjes zichtbaar. De wagen wordt niet door vogels getrokken, zoals beschreven in de tekst, maar door een wit paard met ruiters. Ook het goud, de sterren en de parels ontbreken. Op fol. 116r in ms. Parijs, BNF, ms. fr. 1567 staat een prinselijke Amor tegenover zijn elegante moeder (afb. 123). Haar sluier waait koket omhoog en ze houdt haar rechterhand op de borst. In haar linkerhand draagt ze de toorts die traditioneel bij Amor, en in Prudentius bij *Libido* hoorde.¹⁴² Op fol. 117r in hetzelfde manuscript is Amor gezeten op een troon en voor hem staat Venus, met achter haar drie andere figuren (afb. 124). Allen dragen ze een boog in de hand en houden ze de vrije hand op de borst. Ze zweren de eed op de pijlen van Amor.

De macht en het belang van de *Liefdesgod* en de vermenging van zijn 'cultus' met de kerkelijke komen bijzonder sterk tot uiting in de passage over *Genius*. Seksualiteit, gekoppeld aan voorplanting, wordt naar voren gebracht als de belangrijkste wet van de natuur en wordt bewaakt en voortgestuwd door Amor en Venus. Deze wet wordt voorts gelezen en gehandhaafd door de kerk, in de vorm van een christelijke bisschop. *Genius* stelde zich ditmaal niet, zoals in *De Planctu*, zelf aan als deze bisschop, maar werd aangesteld door de *Liefdesgod*. Klaarblijkelijk was deze laatste de meerdere en wel in een kerkelijke structuur. In de woorden van Van Altena ging deze aanstelling als volgt: 'Direct trok Eros welvoldaan, Genius een kazuifel aan, gaf hem ring, kromstaf en mijter,'t al veel schitterender dan kristal'.¹⁴³

In ms. Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 57 zijn bij het aanroepen van *Genius* door *Natura* en het beklag dat laatstgenoemde deed twee miniaturen geplaatst, op fols. 114v en 127r. In de eerste miniatuur is de *Liefdesgod* in conversatie met een jongeman afgebeeld (afb. 174). De tekst op

¹⁴² Zie hoofdstuk I.1. noot 41 en noot 131.

¹⁴³ Jean de Meun, *Roman de la Rose*, vs. 19447-19450, vert. van Altena (1991) p. 508.

deze pagina behelst het beklag dat *Natura* doet. De tweede miniatuur (afb. 175) staat bij het gesprek dat *Natura* en *Genius* voerden over hoofsheid. Afgebeeld is echter een conversatie van Amor met een persoon die door beschadiging van het manuscript niet nader identificeerbaar is. De afbeeldingen zijn ofwel bij de verkeerde passages geplaatst of ze houden geen nauw verband met de tekst, ofwel de miniaturist beeldde *Natura* en/of *Genius* af in de gedaante van Amor. Welk van deze mogelijkheden het ook is, de miniaturist kende de tekst die hij illustreerde in ieder geval niet heel goed. In ms. Parijs, BNF, ms. fr. 9345 zijn maar liefst drie miniaturen gewijd aan de gebeurtenissen omtrent *Genius*. Op fol. 55v is te zien hoe *Genius* bij Amor arriveert. *Genius* staat al op de stelling waarop hij zijn preek zal houden en rechtsonder in de miniatuur zit het publiek al klaar (afb. 138). Amor staat rechts van de stelling en reikt *Genius* de hand. Venus staat aan *Genius*' linkerzijde. Onderaan de middelste kolom op fol. 56r staat *Genius*, een beetje beduusd, bijna in vol bisschoppelijk ornaat (afb. 139). Alleen de mijter en de staf ontbreken nog. Zijn armen zijn gespreid en links van hem lijkt Amor juist de laatste hand te leggen aan *Genius*' uitdossing. In de rechterkolom, bovenaan, houdt *Genius* dan zijn preek (afb. 139). Amor heeft zich bij het groepje toevoegd. Hij zit vooraan. Op fol. 132v in ms. Oxford, Bodleian Library, Selden Supra 57 staat een zeer rijzige Amor juist op het punt een wit kledingstuk over het hoofd van *Genius* te trekken (afb. 176). Mijter en kromstaf ontbreken. Het meest complete bisschoppelijke tenue is afgebeeld in de miniaturen op fol. 116v in ms. BAV, Urb. lat. 376 en op fol. 106v in ms. Arras 897. Op een stelling staat in het eerste handschrift een bisschop met kazuifel, mijter en kromstaf voor een grote kaars (afb. 104). In zijn hand houdt hij een brief waaraan een zegel hangt. Hij wendt zich tot een denkbeeldige groep mensen buiten het beeld. Onder deze scène is de *Liefdesgod* te paard afgebeeld. Hij is intussen al met zijn moeder en schare onderweg naar de burcht van *Afgunst*. In het tweede handschrift (afb. 165) staat *Genius* met mijter en kazuifel op een ingewikkeld en vrij hoog preekgestoelte en hij lijkt zeer vurig te preken voor een groepje, waaronder Amor, dat beneden zit en geïnteresseerd omhoog blikt. *Genius* hangt over zijn kansel naar voren en strekt zijn armen zo ver mogelijk naar voren uit. In zijn handen draagt hij een grote brandende kaars en een brief waaraan een enorm zegel hangt. De vorm van de mijter, de kaars en het forse afhangende zegel wijzen op een

verwantschap tussen de twee laatstgenoemde miniaturen. Ook de zo nadrukkelijk christelijke iconografie (een echte bisschop en Jupiter met de kruisnimbus) benadrukt deze verwantschap.

Conclusie: Amor in een boomtop

De afbeelding van de *Liefdesgod* in een boom op fol. 12r in ms. BAV, Reg. lat. 1522 (afb. 140) is geplaatst vóór het moment dat Amor zijn eerste gouden pijl afschoot op de jongeling bij de vijver, maar had eigenlijk overal kunnen staan. Door geen enkel tekstdeel van de *Roman de la Rose* is deze afbeelding te verklaren.¹⁴⁴ In grote lijnen is de compositie vergelijkbaar met die van de meeste schietscènes in de behandelde manuscripten, waarbij Amor en zijn slachtoffer de rozenstruik flankeren. Toch zijn de verschillen zodanig groot dat een inhoudelijke vergelijking niet gepast is. De *Liefdesgod* staat niet naast de boom, maar lijkt er één mee te zijn geworden. Als een gekroonde en tronende engel vormt hij de top. Hij heeft twee heuse vereerders, die met in gebed geheven handen knielen aan weerszijden van de boom en naar hem opkijken. Met zijn uitgestrekte armen lijkt hij hen te zegenen. In elke hand draagt hij een pijl die hij richt op zijn aanbidders. De hoogte waarop de godheid zich bevindt suggereert een opstijgen of juist een neerdalen en de starende blik van de *Liefdesgod* richting de toeschouwer en de symmetrie van de compositie geven de voorstelling een tijdloze uitstraling.

De afbeelding heeft de karakteriserende aard die Kuhn ook in de openingsminiaturen opmerkte en ook 'leent' zij een expliciet christelijke compositie. De voorstelling doet immers sterk denken aan afbeeldingen van de gekruisigde Christus, de Wederkomst van Christus of de boom van Jesse waarin ofwel Christus ofwel Maria met kind verschijnt. Deze afbeelding vertegenwoordigt echter veel méér dan alleen een ontlening uit het corpus aan voorhanden religieuze voorstellingen: zij is een rechtstreeks en expliciet erbetoon aan de liefde en haar veroorzaker en verpersoonlijking. Ze is een visualisering van de harmonie van de natuurlijke, antieke, seculiere en christelijk religieuze werelden en ze is expliciet encyclopedisch van aard.

De afbeelding is onder meer het resultaat van de verregaande encyclopedische systematiseringen van deugden en ondeugden, zoals deze steeds weer naar

¹⁴⁴ Zie ook Panofsky (1962) p. 83: het motief gaat volgens Panofsky terug op de hellenistische dichtkunst, waar Cupido vooral vergeleken wordt met de van tak tot tak fladderende vogels. Zie ook Koechlin (1921).

voren kwamen. Men denke hierbij aan de verbeeldingen van deze systematiseringen in de vorm van ladders of bomen met takken en medaillons tussen de takken, die steeds deugden en ondeugden die uit elkaar voortkomen, verbeelden (afb. 69-72). Men denke ook aan Andreas Capellanus' systematisering van de liefde in verschillende stadia en de 'arbre d'Amours' met Amor in de top (afb. 78).

De afbeelding is ook een eerbetoon aan Amor, die iedereen knecht, gekarakteriseerd door de aanbidding. Deze ereplaats komt eveneens voort uit het encyclopedische denken dat hier steeds weer voor het voetlicht kwam. Er is hard gewerkt aan de presentatie van de harmonie in de schepping, van het goddelijke met het natuurlijke, van het ondeugdelijke met het deugdelijke, van heden met verleden en toekomst. Nu zijn dan het heidense, het christelijke, én het natuurlijke en het maatschappelijke ondergebracht in één harmonisch systeem, het systeem van de liefde. Om met Huizinga te spreken: dit liefdessysteem is een van de grootste, puur middeleeuwse pogingen om alle aspecten van het leven onder één gezichtspunt te vangen.¹⁴⁵ Ook al is het verhaal van *de Roman de la Rose* in een hoofse context geplaatst, toch is de liefde niet de reden tot deugdzaam overgave aan een heer. De liefde is zélf de natuurlijke kracht waaraan eenieder zich dient over te geven. Hoewel het karakter van de antieke verpersoonlijking van de liefde nog immer dubbelzinnige trekjes heeft, is hij in de *Roman de la Rose* afgebeeld en beschreven als een gekroonde engel in prachtige uitdossing. Steeds weer rijst hij uit boven alle andere afgebeelde personen en neemt hij een dominante plaats in. Zijn gouden pijlen van liefde, bewaard en bewaakt door zijn persoonlijke onderdaan, zijn hoofse deugden. De liefdespijlen van Amor behoeven geen beteugeling, maar zijn juist zelf een rem op onbeteugeld gedrag en zijn de deugdzaamheid waaruit verdere deugdzaamheid voortkomt. Op het pad van smart en geluk naar die verdere deugdzaamheid is hij in de *Roman* de hoofse heer en zelfs de leidsman in een kerkelijke structuur. Wanneer er zich in de ziel een strijd voordoet, is Amor de heer en aanvoerder van alle deugden.

De afbeelding lijkt niet alleen op een deugden- of liefdesboom, maar inderdaad ook op de gekruisigde Christus of de boom van Jesse. Een dergelijke verregaande vermenging van de natuurlijke, religieuze, antieke en

¹⁴⁵ Huizinga (1984) p. 104.

hoofse profane werelden kwam ook sterk naar voren in de overhandiging door Amor van de Petrussleutel aan de verliefde jongeling, de uitdossing van *Genius* door Amor en vooral ook Jupiter met de kruisnimbus van Christus. Dergelijke vermengingen kunnen en mogen niet uitsluitend opgevat worden als composities die ontleend zijn aan andere afbeeldingen die gemakkelijk toegankelijk waren, maar eigenlijk een tegenspraak vormen met hun inhoud. Ze zijn daarentegen puur middeleeuws-encyclopedisch van karakter. De antieke, de natuurlijke, de christelijke en de profane wereld waren altijd één en zijn steeds bijeengehouden door geleerde en leergierige clerici. Het waren dergelijke clerici die de *Roman* schreven en ook zij wilden en konden hun universum, niet zien als een wereld van onverzoenlijke tegenstellingen.