‘Erotica in vogelperspectief.
De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen’

E. de Jongh

bron

E. de Jongh, ‘Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen.’ In: E. De Jongh, *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw.* Leiden, 1995, p. 21-58, 245-254.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/jong076erot01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren

Erotica in vogelperspectief
De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen

HET 'REALISME' VAN de Hollandse kunst uit de zeventiende eeuw blijkt steeds weer verraderlijk. Wie de gemiddelde genrevoorstelling uit die tijd *at face value* bekijkt, loopt de kans aan de oorspronkelijke betekenis ervan voorbij te gaan. Wie daarentegen systematisch op zoek is naar de toespelingen en dubbelzinnigheden die onze voorvaderen zo ruimschoots in voorraad hadden, dreigt al gauw in monomanie te vervallen. Mijns inziens is het twijfelachtig of werkelijk in elke genrevoorstelling een 'tweede' betekenis besloten ligt, waarmee ik allerminst wil suggereren dat de 'enkelvoudige' kunstwerken uit de zeventiende eeuw een vroeg soort *l'art pour l'art* vertegenwoordigen. Van de werken die wél dubbelzinnig bedoeld waren, is de dubbelzinnigheid vaak ontoegankelijk geworden door ons gebrek aan inlevingsvermogen en onvoldoende historische informatie. Dat de 'soortelijke gewichten' van de diverse 'tweede' betekenissen bovendien sterk uiteenlopen, is in feite vanzelfsprekend. Eveneens - en mede daardoor - ligt het voor de hand dat de verstaanbaarheid ook voor de tijdgenoten variabel moet zijn geweest. Er bestaat trouwens meer dan één aanwijzing dat communicatiestoornissen tussen kunstenaar en publiek zich al ver vóór de romantiek hebben voorgedaan. [1]

De geschiedenis heeft de dubbelzinnigheid van de zeventiende-eeuwse kunst afgeslepen als een molensteen. Vorige generaties, deels gefixeerd op de esthetiek van het object, bekommerden zich daar weinig om; de kunsthistoricus van vandaag daarentegen tracht zijn argwaan jegens het 'uiterlijk' van menig kunstwerk om te zetten in een reconstructie van de oorspronkelijke gelaagdheid ervan.

Het is mij niet bekend - om tot een concreet voorbeeld te komen - of Gabriel Metsu's voorstelling van een marktkoopman en zijn cliënte ooit tot een dergelijke argwaan aanleiding heeft gegeven. Het tafereel nodigt daar ook niet onmiddellijk toe uit (afb. 1). In de schaduw van een kerk zien we een nogal haveloze oude man zitten die een jonge vrouw een levende haan voorhoudt. Naast hem ligt een dood konijn, achter hem staat een kalkoen. Rechts van beide figuren is een gedeelte van een (Amsterdamse?) gracht zichtbaar.

Wellicht hebben Metsu's tijdgenoten dit schilderij, dat uit 1662 dateert, als zodanig bekeken, dat wil zeggen er niet meer in gezien dan de verkoop van gevogelte door een oude man aan een jonge vrouw. Het is echter meer waarschijnlijk dat zij deze scène tegelijkertijd in obscene zin hebben opgevat, zoals ruim een halve eeuw eerder de graveur Gillis van Breen een vrijwel identieke scène had geïnterpreteerd (afb. 2). Metsu heeft de erotiek in andere schilderijen geenszins geschuwd, waarbij hij soms openlijk, dan weer camouflerend te werk ging. Ook deze voorstelling geeft aanleiding hem van camouflage en dus van dubbelzinnigheid te verdenken.

De door C. Clock ontworpen en door Claes Janszoon Visscher uitgegeven prent van Van Breen toont een dame die zich tot een zittende oude man wendt, terwijl een dienster achter haar staat. Vóór deze man is een mand geplaatst met een levende haan erin en een dode eend er bovenop. De prent gaat vergezeld van de volgende dialoog op rijm:

> Hoe duur dees vogel vogelaer? hy is vercocht" waer?
> aen een waerdinne clear" die ick vogel tgeheele Jaer.

De pointe van deze samenspraak ligt in de werkwoordsvorm 'vogel': 'die ick vogel tgeheele Jaer' betekent hier waarschijnlijk letterlijk 'wie ik gedurende het hele jaar

gevogelte lever', maar er wordt mee bedoeld 'met wie ik gedurende het hele jaar de liefde bedrijf'. Het werkwoord 'vogelen' was in de zeventiende eeuw namelijk synoniem aan copuleren. Van Breens bedoeling is duidelijk. En wie het rijmpje door heeft, zal bovendien meer oog hebben voor de merkwaardige wijze waarop de oude vogelaar zijn linkerhand in zijn broek laat verdwijnen en voor de fallische symboliek van de wortels waarmee het dienstmeisje is uitgerust. Weliswaar ontbreken dit soort pikante details bij Gabriel Metsu maar in wezen is zijn voorstelling van de vogelaar en zijn klant niet anders dan die van Van Breen. Een verschil is alleen dat Metsu's vogelaar wel bereid schijnt zijn vogel te verkopen aan de vrouw die vóór hem staat. [2]

Metsu onderscheidt zich hier als 'gheestig'. Hij heeft

1 Gabriel Metsu, *De vogelverkoper*, 1662. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie

2 Gillis van Breen naar C. Clock, *De vogelverkoper* (gravure). Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum

met dit schilderij voldaan aan de eisen van het zeventiende-eeuwse dubbelzinnigheidsprincipe waardoor een voorstelling op meer dan één manier kon worden afgelezen, met dien verstande dat men de kwintessens ervan in de 'tweede' laag diende te zoeken. Toont de 'eerste' laag een uitbeelding van een dagelijks voorval, met andere woorden: de 'werkelijkheid', de 'tweede' laag impliceert een gebeuren dat niets met deze 'werkelijkheid' te maken heeft maar des te meer met een andere. Dit principe is eveneens toegepast in de emblemataliteratuur, en werd door Cats al direct aangegeven in de titel van zijn eerste publikatie, namelijk *Silenus Alcibiadis, sive Proteus*, populair *Sinne- en minnebeelden* geheten. [3] Deze titel heeft Cats waarschijnlijk (de bron bleef onvermeld) ontleend aan een passage uit de *Adagia* van Erasmus. Op het voetspoor van Plato refereerde Erasmus met de Silenus van Alcibiadis aan de befaamd lelijke Socrates, achter wiens afstootwekkend gelaat een schat van deugden en wijsheden schuil ging. Met Proteus is natuurlijk de goddelijke oppasser van Poseidons robben bedoeld, die het vermogen bezat voortdurend van gedaante te wisselen. Ook het embleem van Cats bezat de eigenschap van metamorfose; de hoogste waarheid van het embleem lag achter andere waarheden verborgen. Dat Cats uitging van het erotische om uiteindelijk - achter het masker - het religieuze te bereiken, en Metsu het erotische of obscene tot eindpunt heeft, kan wat Metsu betreft bedenkingen hebben opgeroepen, het doet niets af aan het feit dat beiden hetzelfde principe volgden. In de neiging tot 'verbergen' deed de schilder niet voor de schrijver onder. Hieraan, en aan hetgeen hierboven werd opgemerkt, moet worden toegevoegd dat het vooralsnog onmogelijk blijkt vast te stellen hoe verbreid dit principe uiteindelijk is geweest. Duidelijk is alleen dat binnen de erkende groep van dubbelzinnige voorstellingen de mate van dubbelzinnigheid van geval tot geval varieert.

'Vogelen' (of de dialectische bijvorm 'veugelen') was in de zeventiende eeuw behalve een synoniem voor vogelvangen, waarschijnlijk wel de meest gangbare aanduiding voor de coïtus. In het woordenboek van Kilianus wordt het aldus vermeld: [4] 'voghelen… Inire, coire, rem veneream exercere: *ab avium salacitate metaphora sumpta*'. Het woord 'vogel' diende als synoniem van penis; het woord 'vogelaer' werd gebruikt voor koppelaar of hoerebaas maar ook werd hiermee degeen aangeduid die zelf het liefdesspel bedreef. Behalve Kilianus bestaan er andere bronnen die ons omtrent de betekenis van de term 'vogel' en zijn afleidingen inlichten, alsook omtrent de symbolische betekenis van de vogel als zodanig, en al zijn deze bronnen niet explicatief, verhelderend zijn ze wel.

Op suggestieve wijze is het woord 'vogel' door Huygens gehanteerd in zijn *Tryntje Cornelis*. [5] Tijdens een (in Antwerps en Noordhollands dialect gevoerd) gesprek tussen de snol Marie en de schippersvrouw Tryn, snoeft de laatste op de seksuele prestaties van haar man, die zij als een vogel aanduidt:

MARIE
Bay St. An,
Ge doeme lacche, Nicht; ken kan da niech gepayse;
Ge prueft ieens of gh'ons kunt uyt straycke met ou vayse,
'k Mayn dat ick wa verstants van Moôgdom heb, en van

De teeckene daer af, het zay in vrouw of mann;
Moôr ouwer lieden ist, of Krôy en is gee vogel.

TRYN
Maer mijn mann isser ien, en van sen ierste vlogel,
Te wete fris en fix; dat weet ick by de proef,
En schicket noch te nacht te weten, heit hy troef.

In de middeleeuwse literatuur en symboliek worden vogels veelvuldig met liefde in verband gebracht, hetzij liefde in verheven-geestelijke, hetzij liefde in geslachtelijke zin. [6] Ook de beeldende kunst levert al vrij vroeg haar bijdragen op dit gebied. Op een Vlaamse miniatuur uit de vijftiende eeuw is een mannelijk geslachtsdeel voorzien van vleugels en vogelpoten en zodoende geheel als vogel geïdentificeerd. [7] Vogels in obscene betekenis treffen we ook meermalen aan in het werk

van Jeroen Bosch, bijvoorbeeld op zijn *Tuin der Lusten*. [8] Goltzius gaf de personificatie van de libido een vogel op haar hand als attribuut (afb. 3), terwijl Abraham Janssens een stap verder ging en de personificatie van de wellust (het woord *Lascivia* staat op de band die over haar borst loopt) uitbeeldde met twee parende mussen op haar linkerhand (afb. 4). [9] Bosch maakte in zijn *Marskramer* gebruik van de vogelkooi als uithangbord van een bordeel. Hetzelfde teken vinden we bij Jan Sanders van Hemessen, op zijn bordeelscènes in de musea te Karlsruhe (afb. 5) en Berlijn, en bij Adriaen van de Venne, in een voor deze kunstenaar karakteristieke scène die met de woorden 'Wat maeckmen al om gelt!' gemoraliseerd wordt (afb. 6). [10]

Kooien (of manden) met vogels in scènes waarin avances worden gemaakt of een vrijage aan de gang is, zouden tot in de negentiende eeuw gangbare attributen blijven. Soms zijn er twee vogels weergegeven, als analogie met het vrijende paar (afb. 7 en 8). De betekenis van dit soort voorstellingen laat aan de duidelijkheid niets te wensen over - het is allemaal vrij ongecompliceerd. Dat ligt anders met een schilderij van Jacques de Gheyn, waarop een in rouwdracht geklede vrouw met een smartgebaar treurt over drie dode vogels, een duif, een ijsvogel en een patrijs (afb. 9). In dit geval blijft de iconografie vooral raadselachtig. Zouden we deze uitzonderlijke voorstelling moeten begrijpen als een metafoor van het verlies van een minnaar ofwel vogelaar? [11] Wie meent dat rouw zich moeilijk met de trivialiteit van erotische vogelsymboliek laat combineren, moet weten dat een dergelijke scepsis tenminste eenmaal wordt gelogenstraft en wel door een brief van Caspar Barlaeus, waarvan we hieronder nog inzage zullen krijgen.

3 Jacob Matham naar Hendrick Goltzius, *Libido* (gravure). Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum

4 Abraham Janssens, *Lascivia*. Brussel, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

5 Jan Sanders van Hemessen, *Bordeelscène*. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

6 Adriaen van de Venne, *Wat maeckmen al om gelt*, 1625. Boedapest, Szépmüvészeti Múzeum

7 Jacob Ochtervelt, *De omhelzing*. Manchester, Assheton Benett Collection, Manchester City Art Gallery

8 Tegeltableau met liefdespaar. Verblijfplaats onbekend

9 Jacques de Gheyn, *Vrouw treurend over dode vogels*. Zweden, Particuliere verzameling

Naar soortnamen gespecificeerd blijken allerlei vogels in betrekking te zijn gebracht met liefde en libido. De middeleeuwen en renaissance kenden de figuur van de 'hennetaster' dat wil zeggen: wellusteling, die onder meer door Bruegel en Bloemaert is uitgebeeld. [12] 'Kip' werd gebruikt als naam voor meisjes van losse zeden. 'Kippen (of duiven) op zolder houden' was een bekende uitdrukking voor bordeelhouden. [13] De haan - de vogel die we bij Metsu aantroffen - gold als zinnebeeld van de onkuisheid in het algemeen; in deze rol figureert hij bijvoorbeeld op Bruegels *Luxuria* en *Fortitudo*. Het woord 'haenken', in de betekenis van vrouwenliefhebber, werd gebruikt in een zestiende-eeuws rederijkersspel. [14] Hanen en andere vogels werden opmerkelijk genoeg ook als attribuut toegekend aan marketentsters, in meer of minder erotisch getinte voorstellingen, onder anderen bij Willem Buytewech, Jan van Bijlert en Pieter de Jode (afb. 10, 11 en 12). [15]

Soms figureert de papegaai in schilderijen als seksueel geladen motief. 'De papegaai laten staan' was bovendien een uitdrukking, ontleend aan het vogelschieten (een schietwedstrijd), die tevens in obscene zin kon worden gebezigd. [16] Bredero bediende zich ervan in zijn *Klucht vanden molenaer*, waar de vrouw van de hoofdfiguur over de bruiloft van haar buurman opmerkt: 'Het was hem op zijn Bruyloft wel eraen, / Dat hy hum niet sou verhaesten, wangt seydense de Papegay sel lang enoech staen'. [17]

Als bij uitstek wellustig stonden mussen en patrijzen bekend. Abraham Janssens deed een welbewuste keus toen hij naar een vogel-attribuut voor zijn *Lascivia* zocht. Door Vondel worden mussen 'heet en geil van min' genoemd, van Cats verneemt men de wijsheid dat mussen niet lang leven 'om datse sonder maet haer om te paren geven.' [18] J.C. Jegher, de houtsnijder van de Nederlandse Ripa-uitgave, gaf 'Lussuria. Geylheyt' weer op de wijze zoals Goltzius en Janssens dat vóór hem hadden gedaan, namelijk met een vogel in de hand; bij Ripa is dit een patrijs. [19] 'Want daer is geen dingh bequaemer noch dat meer past, om de ongemaetighde Wellust en ongetoomde Geylheyt te vertoonen, als de Patrijs, diewelcke wel dickwijls van sulcken rasernie, in't bij een komen, is aengehitst, en door soodaenighe ongemanierde Geylheyt ontsteken, dat het Manneken dickwijls de eyren breeckt, die 't Wijfjen broet, wesende daer door in 't broeden verhindert en verlet om sich daer mede te paeren.'

Caspar Barlaeus kon hiermee instemmen. Toen hij in 1635 weduwnaar was geworden, kreeg hij van Hooft een aantal patrijzen toegezonden. In zijn (Latijnse) antwoordbrief schreef Barlaeus, die zich epistolair voordurend beklaagde over gebrek aan liefde: [20] 'Dat ge juist aan mij, weduwnaar, patrijzen stuurt, is vreemd in ieder opzicht. De meest geile vogel, symbool en hiëroglief van Venus, stuurt ge me *(Salacissimam mihi mittis avem, Veneris symbolum, & hieroglyphicon)*, door welks aanschouwen ge bij mij de herinnering oproept aan de liefkozingen die ik als weduwnaar moet missen. Wat is dit anders dan een hongerig mens, die niet heeft wat hij begeert te eten, speeksel in de mond brengen? Had liever een treurige, doodse nachtuil aan een treurige en geslagen man gestuurd: een eenzame nachtvogel voor een eenzame en op zichzelf levende man… Zwanen, duiven, patrijzen, mussen, dat zijn vogels voor U, want zij zijn gewijd aan de echt, welks kussen, gekoos, omhelzingen en genot naar hun voorbeeld gevolgd zijn; maar mijn vogels zijn uilen en vleermuizen en ander nachtgevogelte, gewoon aan krassen en huilen.' Uit Barlaeus' brief, een brief aan een goede vriend, blijkt hoe vanzelfsprekend deze vogelsymboliek

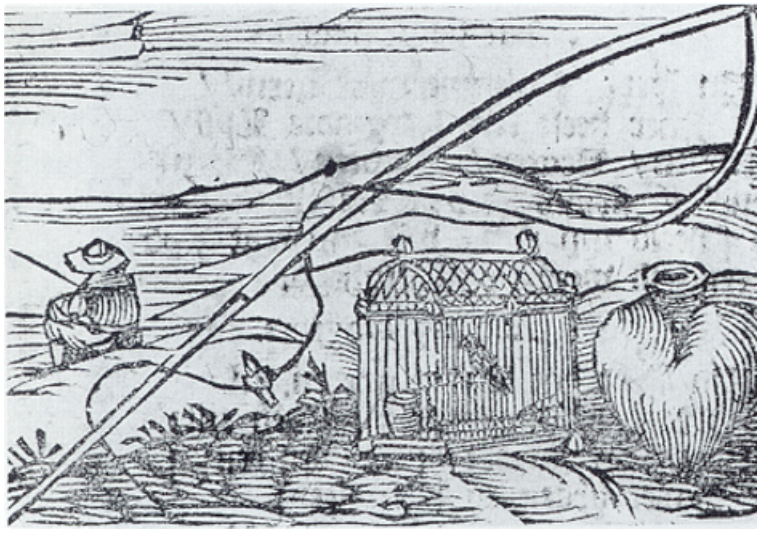
was en hoezeer zij in het dagelijks leven kon doordringen, zelfs wanneer het om de dood ging.

Het werkwoord ‘vogelen’, in de zin van copuleren, is al gangbaar in de volksliteratuur van het begin der zestiende eeuw. [21] Aan het begin van de zeventiende eeuw wordt het zelfs gebruikt in een officieel stuk. In een vonnis van Baljuw ende Mannen van Rijnland III, gedateerd 22 oktober 1602, komt de volgende zinsnede voor: [22] ‘…dat hy des eyschers huysvrouwe te meer mael ende op verscheyden plaetsen gevogelt hadde.’ Meestal echter treffen we ‘vogelen’ aan in een min of meer gewaagde context. Zo laat Bredero in zijn *Lucelle* Lecker-beetje tot Pannetje-vet zeggen: [23]

10 Willem Buytewech, *Kanonnier en marketentster* (ets en burijn). Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum

11 Jan van Bijlert, *De marketentster*. Utrecht, Centraal Museum

12 Pieter de Jode naar Maerten de Vos, *Cholericus* (gravure). Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum



13 Houtsnede uit Jan Jansz Starter, *Steeckboecxken*

14 C. Clock, *Aqua* (gravure). Amsterdam, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum

Maar gy selt noch een koopman werden van veugels, of een veugelaar
Doch gy moet u geen moeyten ontsien, noch an u niet laten gebreken,
Gy moet jou hooft inden grooten hoenderkou steken,
En roepen, wie wil mijn veugelen, wie wil mijn,
En soo gy jou selfs verkoopt, sel gy dan geen koopman syn?

In de *Klucht vanden molenaer* horen we Aeltje Melis, de vrouw van de molenaar, die door hem bedrogen dreigt te worden, uitroepen: 'Ick sel de vreemde vogelaer vangen in syn eygen stricken.' [24] Dat 'vogelaer' hier dubbelzinnig wordt bedoeld, daarover laat de situatie geen enkele twijfel bestaan. Overduidelijk is ook de tirade van Trijns Snaps in de *Spaenschen Brabander*: [25]

> Is mijn man een veughel? jy selt jou mont beteughelen.
> Komter uyt, hebjet hart, jy schrobber ick selje lieren veughelen,
> Jy sult niemandt veughel hieten…

Bij een aan Bredero verwante auteur, Jan Jansz. Starter, komt dezelfde term voor. Eén der bijschriften in het door Starter in 1624 voor amoureuzen vervaardigde *Steeckboecxken* luidt: [26]

> Ik Vis wel gaeren met een Hoek
> Als byten wil de Baers of Snoek
> Maer of ik nog zo gaeren Vis
> Wanneer der maer te Vog'len is
> Daer is myn Hert meer toe gezind
> Als 'tgeene men ter Wereld vind.

Dit versje wordt geïllustreerd door een primitieve houtsnede (afb. 13), waarop een vissertje is te zien, terwijl op de voorgrond een kooi staat met een vogel erin. Naast de kooi is een hart afgebeeld, zoals op alle houtsneden in dit boekje.

In Isaac Burghoorns *Klucht-hoofdige snorre-pypen, quacken, en quinck-slagen* uit 1644, treffen we vervolgens deze passage aan: [27]

> Wat segje daer? sel Jan op 't Stad-huys gaen / nou in de pleyt-week?

Hy heyt seper wel e daen dat hy nae die mooye Meyt keeck;
Want se verstaeter lijdigh wel op de neeringh van 't vissen /
En hy heyt langh een goet Veugelaer e weest / en leert
hy heur dat mee / soo kent niet missen:
Soo drae is sen tuygje niet e stelt / of hy heytse stracx in 't Net /
Se meugen nou allebey vissen en veugelen / soo speulense stryck en set.

De combinatie van vissen en vogelen, al of niet in tegenstelling tot elkaar, was zeer geliefd. In het onderschrift van een prent van C. Clock, een oude visser voorstellend die *Aqua*, een van de vier elementen vertegenwoordigt (afb. 14), lijkt het vissen nog onschuldig bedoeld, wat van het vermelde vogelnet niet gezegd kan worden:

Al heb ick wel gevist - valter dickwils noch twist
Teghen t'wijf, die mijn gaet met opset / quellen
Al coom ick moe en mat - uut het t'water seer nat
Soo wil sij noch dat ic t'voghel net sal stellen.

De betekenis van het werkwoord ‘vissen’ in oneigenlijke, erotische zin, blijkt variabel te zijn. In sommige gevallen is het zonder meer identiek aan ‘vogelen’, in andere gevallen duidt het juist op impotentie, in weer andere gevallen mogelijk op masturbatie, terwijl er daarnaast nog onduidelijke nevenbetekenissen bestaan. Evenals de vogel kende men de vis als fallisch symbool; daarvan vinden we voorbeelden bij onder anderen Bosch en in zeventiende-eeuwse volksliedjes. [28]

Het vissen als beeld van impotentie (maar misschien wordt ook op masturbatie gedoeld) komt voor op een tekening van Roeland Boddingh van Laer, in een liedboek uit het tweede decennium van de zeventiende eeuw (afb. 15). Mismoedig is het commentaar van de ik-figuur, opnieuw een oude, nu in een roeiboot gezeten visser:

'k Ben out en kout, ick ken me maer met vissche voen,
Men wijf is jong, die sel het veughele wel doen,
Heur neef die helptter wat, Ick kent nz [niet] mier so klaren,
Het gaen valt my te swaer, ic moet uyt visse varen.

De neef en het wijf wandelen langs de oever, zij met twee vogelkooien in de hand, hij met een opgevouwen vangnet, gereedschap dat we al bij Clock, in het bijschrift van zijn gravure *Aqua* tegenkwamen, met duidelijk geseksualiseerde betekenis. [29]

15 Roeland van Laer, *De oude visser* (tekening uit liedboek). Rotterdam, Atlas Van Stolk

Ook in bruiloftsverzen, een genre dat menig zeventiende-eeuws dichter tot uitgesponnen woordgoochelarij heeft verleid, zijn de vogels niet van de lucht. Focquenbroch werden de woordspelingen als het ware in de schoot geworpen toen hij als poëet moest aantreden bij het huwelijk van Johannes Uleus en Katryne Hensbroek. Hij gaf zijn gedicht de titel 'Kupidoos vogelvangst' en liet de minnegod onophoudelijk dubbelzinnige uitspraken doen in de trant van: 'ik… die zo veel *Vogelen* met *Voglen* legt ter neêr?' en 'Wie zag voor *Vogelen* ooit zulk een *gaaren* steken.' [30] Aan het einde van de eeuw is het Jeroen Jeroense, die in zijn *Koddige en ernstige opschriften* met de woorden 'veugel' en 'veugelen' speelt. [31] Een voorbeeld:

By 't eeten van een entvogel
Alwaar een Juffer zeide datse goet veugels was

Zyt gy goet veugels nicht? zo ben ik ook te moe,
Waar 't quaat zo wy malkaar van veugelen eens spraken?
'k Weet een goe veugel, Nigt, die suikersoet sou smaken,
Ik schenk de veugel u, schenk my de kooy daar toe.

Ten slotte komt 'veugelen' verschillende malen voor in Gysbert Tysens' uitvoerige verzameling puntdichten, tussen 1700 en 1728 onder de titel *Apollo's Marsdrager* verschenen. Het volgende geïllustreerde versje (afb. 16) bevat meer dan één dubbelzinnigheid. [32]

Slegte jager

Wat legt gy al en grypt en grobbelt met je hand,
Jou Brak slaap by de zak, je Vuurroer legt in 't zand.
Hebt gy geen beter tuyg, zoo is de Jagt verlooren,
En 'k wil van vissen, nog van veugelen meer hooren.

Ook hier wordt kennelijk - door het meisje - gezinspeeld op de impotentie. De erotische bezigheden van de 'jager' leiden tot niets omdat de brak, de jachthond, slaapt en omdat 's mans vuurroer, zijn geweer, in het zand ligt. Zoals we later zullen zien vervult de hond dikwijls een erotische functie, zowel in de literatuur als in de beeldende kunst. Het geweer is hier ongetwijfeld fallisch bedoeld, zoals ook op andere plaatsen bij Gysbert Tysens, die als een typische vertegenwoordiger van de *vox populi* mag worden beschouwd. [33] De jacht is tenslotte synoniem aan het liefdesspel, en ook dit was een gangbare en natuurlijk voor de hand liggende metafoor. [34]

De woorden 'vogel', 'vogelen' en 'vogelaer' komen bepaald niet alleen voor bij schrijvers die mede om hun gewaagdheden bekend zijn geworden. [35] De Hollandse zeventiende eeuw was wel godvruchtig en moraliserend, doch zeker niet Victoriaans van karakter. Vroomheid en religiositeit verstonden zich blijkbaar heel goed met een weinig preutse levenswandel en in ieder geval met een woordgebruik dat naderhand soms als platvloers zou worden ervaren. Vast staat dat sommige termen in zeventiende-eeuwse oren niet zo scabreus en cru hebben geklonken als wij misschien geneigd zijn te veronderstellen. Ook woorden zijn in sterke mate onderhevig aan fatsoensevolutie. In welke kringen bepaalde woorden en begrippen destijds al taboe waren en in welke kringen niet, valt slechts zeer ten dele na te gaan. Gezien het feit

dat de verfijning der zeden en de consolidatie van de deftige burgerij als klasse zich pas in de tweede helft van de zeventiende

16 Jan Goeree, ets uit Gysbert Tysens, *Apollo's Marsdrager*, Amsterdam 1725

eeuw voltrokken, mogen we aannemen dat dit eveneens met de verfijning van woordkeus het geval is geweest. [36] Maar dan nog. Constantijn Huygens de Jonge, hoveling gelijk zijn vader, noteert in zijn *Journaal* uit 1689 laconiek: 'Mijn vrouw seyde, van joff. Baty gehoort te hebben, dat de vrouw vanden glaesmaecker, daer 7 gelogeert was, door een gat inden solder dickwils gesien had dat 8 haer vogelde.' [37] Weliswaar hebben we hier te doen met een niet voor publikatie bestemd geschrift maar dat weerhield Huygens niet de namen van de personen over wie hij spreekt te versluieren. Woordgebruik, verfijning der zeden, de terminologie van Huygens - dit alles heeft betrekking op eerbiediging of doorbreking van fatsoensconventies en hiermee stuiten we op de problematiek van wat de 'schaamtegrens' van de zeventiende eeuw kan worden genoemd. Ik zal daar straks uitvoerig op terugkomen.

Wanneer we nu van de steun biedende literatuur weer overschakelen naar de beeldende kunst en uitgaan van Metsu's Dresdense schilderij, dat naar mijn overtuiging in erotische zin moet worden opgevat, dringt zich de vraag op hoe andere zeventiende-eeuwse schilderijen, waarin levende of dode vogels een rol spelen, begrepen dienen te worden. In de inleiding werd al aangegeven dat het moeilijk is de grens vast te stellen waarbinnen een interpretatie verantwoord en waarbuiten een interpretatie onverantwoord is. Gerard Dou en zijn navolgers schilderden talrijke voorstellingen van schalkse en frivole meisjes, die een dode vogel vasthouden. Uit deze voorstellingen kan men ongetwijfeld de nodige vermoedens putten, maar deze vermoedens raken enigszins getroubleerd zodra men kennis maakt met soortgelijke meisjes die zich te midden van complete poelierswinkels bevinden. Een zinvolle duiding wordt dan al aanzienlijk lastiger.

De sleutel tot de 'tweede' laag van Metsu's *Vogelverkoper* vonden we in de tekst bij de prent van een overeenkomstige scène. Nu is een dergelijke parallellie niet uniek maar wel vrij zeldzaam. Voor de interpretatie van een schilderij waarop één of meer vogels voorkomen, zijn we in de meeste gevallen grotendeels aangewezen op de context van dat schilderij zelf. Ten aanzien van Jan Steens *Hoenderhof* of een volière van Hondecoeter zou dit onzinnig zijn, maar blijkt die context amoureus, erotisch of frivool, of is er in het algemeen sprake van een man-vrouw relatie, dan is het relevant de bijbetekenis van het woord vogel en zijn afleidingen in het geding te brengen. Alle schilderijen waarop een vogel wordt aangeboden of ostentatief getoond, komen hiervoor principieel in aanmerking.

Metsu levert meer voorbeelden. Ook het schilderij in het Rijksmuseum, dat bekend staat als *Het geschenk van de jager*, is vermoedelijk tegelijkertijd de metafoor van een verleidingspoging (afb. 17). Afgezien van de patrijs die de man de vrouw aanbiedt, bevat de compositie nog enkele details die deze veronderstelling rechtvaardigen, namelijk het naaiwerk op de schoot van de vrouw, het beeldje op de kast, en verder de schoenen en het geweer op de vloer (naast een eend), waarvoor ik verwijs naar Gysbert Tysens. [38]

In vele amoureuze taferelen valt het op dat een vrouw bezig is met naaien of een ander handwerk, zoals in een schilderij dat toegeschreven werd aan Hendrick van der Burch, en in twee werken die direct ter sprake zullen komen. [39] Dit handwerk kon worden opgevat als zinnebeeldig voor een deugd als huiselijkheid of *industria*, maar het kon eveneens in erotische zin worden begrepen - twee kanten dus weer aan

één bezigheid, een polariteit die de zeventiende-eeuwse geest moet hebben aangesproken. Het *Woordenboek der Nederlandse Taal* geeft een aantal duidelijke voorbeelden van zestiende en zeventiende-eeuws gebruik van het woord 'naaien' in de zin van een vrouw bekennen, vergezeld van de volgende opmerking: 'Wellicht is *naaien* in den beginne niet zulk een plat woord geweest als tegenwoordig, en werd het gebruikt in allerlei oneigenlijk bedoelde manieren van zeggen, waarin de beteekenis van het woord *naaien* op zich zelf niet zóó nauw begrensd was als nu.' [40]

Of ook de schoenen bij Metsu een bepaalde, buitenartistieke functie hebben, staat niet vast, maar het is wel opmerkelijk dat schoenen dikwijls een rol spelen in amoureuze scènes. Zeer demonstratief is dit het geval op het genoemde, aan Van der Burch toegeschreven schilderij, waarop de schoenen van een meisje dat over

17 Gabriel Metsu, *Het geschenk van de jager*. Amsterdam, Rijksmuseum

haar naaiwerk zit gebogen, door een Cupido worden uitgetrokken. ‘Ich weisz am besten wo mich der Schuch drückt’, luidt het opschrift boven een prent van de Straatburgse graveur Jakob Heyden uit 1635; voorgesteld is een jonge man die een meisje van haar schoenen ontdoet, kennelijk als eerste fase van een reeks vuriger handelingen. [41] Onder deze prent staat in het Frans: ‘Vous voyez mon escarpin beau et neuf, / mais vous ne sçavez pas ou il me presse.’ De zestiende en zeventiende-eeuwse Hollanders kenden verscheidene uitdrukkingen waarin schoenen met vrouwen werden vergeleken. ‘Iemand de schoen uit de voet treden’ werd gezegd voor het afhandig maken van een meisje, onder meer door Roemer Visscher in een van zijn *Jammertjens*. [42] ‘Iemands oude schoen’ heette de vrouw die reeds iemands minnares was geweest. Zo staat het in een vers in het *Antwerps liedboeck*: ‘Ghevoelde hi dat ick ghevoele, Hi en sou niet gaen aendoen Een ander mans oude scoen.’ ‘Uw slete schoen myn voet niet passen’, luidt een variatie van Hooft, en Roemer Visscher heeft het in zijn *Quicken* [43] over

> De hoogmoedige Loeirs, die altijd sprack so bout,
> dat hy geen anders schoenen en soude dragen.

Om op Metsu's schilderij terug te komen: over het beeldje op de kast, recht boven de zittende vrouw, valt evenmin een definitieve uitspraak te doen. Het is allerminst uitgesloten dat hier een Cupido is voorgesteld, en indien dat het geval is, wordt de bewijslast voor onze interpretatie aanmerkelijk verzwaard. Op Jan Steens vrijwel terzelfder tijd ontstane *Zieke vrouw* in het Mauritshuis, een voorstelling met een uitgesproken erotisch karakter, komt een Cupido-beeldje voor dat

18 Gabriel Metsu, *De slapende jager*. Londen, Wallace Collection

duidelijke overeenkomsten vertoont met het beeldje op de compositie van Metsu. Treffend is vooral dat het figuurtje bij Steen ook zijn rechterarm heeft opgeheven.

De dubbele gelaagdheid van *Het geschenk van de jager* blijkt des te meer wanneer dit schilderij geplaatst wordt in de rij van werken waarin hetzelfde thema of een variant daarvan is uitgebeeld. Op een derde compositie van Metsu treffen we, als ik het wel heb, dezelfde man en vrouw aan als op het Amsterdamse schilderij (afb. 18). De man slaapt (zijn roes uit?), met zijn rug geleund tegen de muur van een huis of herberg, terwijl de vrouw naar buiten komt met een glas en een kruik. Op een laag muurtje, waartegen een jachtgeweer is gezet, ligt een geschoten fazantehaan. Uit het raam, schuin boven de slaper, hangt een man die met zijn linkerhand een vermoedelijk obsceen gebaar maakt waarmee hij de aandacht van de toeschouwer trekt. Dit gebaar hangt in dubbele zin, namelijk wat compositie en wat betekenis betreft, samen met het dode hoen dat op zo'n in het oog lopende wijze aan een kale boom bengelt. Dat ook hier op het 'vogelen' wordt gezinspeeld is aannemelijk, maar hóe dit gebeurt valt helaas niet nauwkeurig uit te maken. Details en nuances van geschilderde verhalen blijken zich steeds weer aan onze speurzin te onttrekken. We kunnen er, met andere woorden, wel achter komen waar het globaal om draait, maar we kunnen niet aangeven hoe elk voorval *precies* verloopt, en soms is zelfs de rolverdeling der personages niet geheel vast te stellen. In dit geval ben ik geneigd de uit het raam hangende man te beschouwen als 'vogelaar', dat wil zeggen als koppelaar, en in de herberg tevens een bordeel te zien. [44]

Een collega van deze man kunnen we vermoeden in

de oude vrouw die - op een schilderij van Pieter Slingelandt uit 1672 - door een open raam een haan aanbiedt aan een meisje dat bezig is met kantklossen (afb. 19). Opmerkelijke details in deze compositie zijn de schoen op de voorgrond en het beeldje van een schaatsenrijdend jongetje, waarschijnlijk een Cupido, op de schoorsteenmantel. Een soortgelijk beeldje figureert op een onmiskenbaar amoureuze scène, *Het terras* in het Art Institute of Chicago, geschilderd door een kunstenaar uit de Delftse school. [45] Mogelijk was Slingelandt bekend met de emblematabundel *Het ambacht van Cupido* van de befaamde Daniël Heinsius, waarin een schaatsende Amor laat zien dat men zich met vrijen licht op glad ijs - *in lubrico* - bevindt: [46]

> Het ys van selfs is glat, de ysers glat daer tegen,
> Men valt seer lichtelick daer op, of oock daer in.
> Het vryen gaet alsoo. die niet en is te degen
> Geslepen op het werck, die duyselt in de min.

Slingelandt varieerde het thema in een *Keukeninterieur*, waarop een jongeman een meisje patrijzen aanbiedt, terwijl achter hen een kok bezig is gevogelte aan het spit te steken, een gebaar dat in deze context een onmiskenbaar seksuele connotatie heeft (afb. 20). [47] In obscene zin gebruikt, was de uitdrukking ‘aan het spit rijgen’ in de zeventiende eeuw ook zeker niet onbekend. [48]

Na Slingelandt is het Nicolaas Verkolje die de erotische vogelsymboliek verder uitdraagt en overhevelt naar de achttiende eeuw: een jeugdige jager, het geweer over de schouder, biedt een meisje van zeer dichtbij een vogel aan, vermoedelijk weer een patrijs (afb. 21). Het zou onjuist zijn Verkolje als een anachronistische uitloper van het genre te beschouwen. De meer dan eens geuite veronderstelling dat de late zeventiende-eeuwer minder geneigd zou zijn geweest tot dubbelzinnigheid dan zijn voorgangers, lijkt mij in haar algemeenheid onjuist. De ambivalenties waarmee wij ons hier bezighouden blijven in ieder geval tot diep in de achttiende eeuw gangbaar. Verkolje's schilderij, gecatalogiseerd als *Die verweigerte Jagdbeute*, is het best

19 Pieter Slingelandt, *Oude vrouw die haan aanbiedt*, 1672. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie

vergelijkbaar met de Metsu's uit Amsterdam en Florence, met dien verstande dat er bij Metsu geen echte weigering kan worden geconstateerd. [49] Of er bij Verkolje uiteindelijk van een afwijzing sprake is (het meisje maakt een afwerend gebaar), valt overigens evenmin uit te maken. Vermoedelijk is de opzet van de kunstenaar geweest om het resultaat van dit samentreffen onuitgesproken te laten. Het naaiwerk op de balustrade, waarop het gedecolleteerde meisje met haar rechterarm steunt, kan weer in de interpretatie worden betrokken, evenals de toekijkende hond. Op verschillende van de tot nog toe besproken werken is een hond aanwezig, hier vrijwel zeker bedoeld als symbool van wellust, en niet te verwarren met de hond als een beeld van de trouw.

20 Pieter Slingelandt, *Keukeninterieur*. Duke of Sutherland Collection, Edinburgh, National Gallery of Scotland

De hond als een symbool van de onkuisheid verschijnt reeds in de vijftiende eeuw, op de uitbeelding van het Vagevuur in *Les très riches Heures du Duc de Berry*. [50] Hier houdt een hondje zijn kop dicht bij het schaamdeel van een naakte zondares. Op Gerard Davids *Oordeel van Cambyses* likt de zwarte, op de grond liggende hond zijn geslachtsdeel, hetgeen kennelijk een allusie is op de antecedenten van de rechter Sisamnes, die hier in staat van beschuldiging wordt gesteld. Eenzelfde bezigheid geeft de hond te zien op een gravure van Agostino Carracci, waarop verder een oude man is voorgesteld die de liefde tracht te kopen van een grotendeels naakte vrouw, terwijl een Cupido bezig is zijn boog te breken. [51]

Bij Steen komen dikwijls honden voor, vooral op zijn

21 Nicolaas Verkolje, *De geweigerde jachtbuit*. Berlijn, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

uitbeeldingen van losbandigheid en scènes met zwangere meisjes. Een enkele maal schilderde hij parende of bijna parende honden, waarmee hij een oude traditie voortzette. Aertgen van Leyden verlevendigde zijn tekening van de *Verzoeking en de dood van St. Antonius* reeds met twee parende honden en Bruegel deed dit op zijn voorstelling van *Luxuria*. [52] Het motief werd eveneens gebruikt door Frans van Mieris op zijn bordeelscène in het Mauritshuis (de reu is lange tijd overschilderd geweest), en door Rembrandt in zijn *Bad van Diana* en *Prediking van Johannes*. Het opnemen van parende honden in deze predikingsvoorstelling bezorgde Rembrandt naderhand het verwijt dat hij het decorum had geschonden, waar hij mogelijk de bedoeling had te verwijzen naar het woord ‘zonde’ in Markus 1:4

- ‘predikende de doop der bekering tot vergeving der zonde.’ [53]

22 Pieter Codde, *Terugkeer der jagers*, 1635. Amsterdam, Rijksmuseum

Een hond is ten slotte ook afgebeeld op een gezelschapsstuk van Pieter Codde uit 1635 (afb. 22); het is echter niet zozeer vanwege deze hond maar primair vanwege de aanwezigheid van twee patrijzen dat voor dit stuk een plaats in onze reeks wordt ingeruimd. Codde's compositie valt uiteen in twee delen. Links bevinden zich, met het gezicht naar de toeschouwer, twee zittende vrouwen en een staande vrouw bij een tafel waarop juwelen en snuisterijen liggen. De vrouwen zijn in kostbare gewaden gestoken en overvloedig van parels voorzien; één van hen bespeelt een theorbe. Gezamenlijk geven zij een beeld van aardse weelde, met muzikale omlijsting: *Amor docet musicam*. De liefde vinden we vertegenwoordigd in de rechtergroep (waarop door de staande vrouw bij de tafel wordt gewezen), enerzijds in de man die demonstratief de reeds genoemde patrijzen laat zien, anderzijds in het achter hem staande paar, waarvan de man met zijn rechterhand

een dode haas opheft, terwijl hij zijn linkerhand op de schouder van de naar hem toegekeerde vrouw legt. [54]

Niet minder dan de patrijzen is de haas hier bedoeld als een toespeling op de erotiek. ‘De haas jagen’ vindt men als een beeldspraak voor vrijen, of eigenlijk als een verbloeming voor het minnespel bedrijven. [55] Roemer Visscher laat in dit verband een relevante ‘samenspraeck’ tussen een jager en een vrijer horen: [56]

Jager Ick jaegh de Haes op barre Heyden.
Vrijer En ick seer gaern in donckere nollen.
Jag. Aen kanten van slooten op gras-rijcke weyden.
Vry. In Kamers, in Kussens, met kittelent krollen,
Jag. Met bracks, met winden, met dunne fretten.
Vry. Met daelders, met duyten, en die met hopen.
Jag. Van mijn vanghst smul ick in de Cabaretten.
Vry. Ick kies den sprongh en laetse loopen.
Jag. Wy twee hebben elck verscheyden sin.
Vry. Ja; ghy jaeght een Haes, en ick een Haesin.

Behalve de hond (toepasselijkerwijs een hazewind) is

23 *Stammbuchbild* (gravure)

ook het bed, waarvan één der gordijnen gedeeltelijk opzij is geschoven, een detail van betekenis. Juist doordat het op zo'n in het oog vallende, anorganische manier in de ruimte is geplaatst, wordt de oneigenlijke waarde ervan, de waarde als erotisch attribuut, aanmerkelijk verhoogd.

Ofschoon Codde's verhaal, waarin de jagers dus vrijers zijn, weinig toelichting meer behoeft, is het toch verhelderend zijn schilderij te vergelijken met een Duits, zogenaamd *Stammbuchbild* uit het begin van de zeventiende eeuw (afb. 23). De jachtbuit van de man op deze Duitse gravure bestaat uit een aantal vogels en een vos: de vos moet hier waarschijnlijk worden opgevat zoals de haas bij Codde. Blijkens het onderschrift heeft de jager het volgende over zijn vangst op te merken:

Ich hab ein fuchs und Vögl beij mir,
So ihr wolt, könd ihrs haben hier,
Beij mir Seijdt ihr gar woll empfangn,
Nach Vögeln hab ich stets verlangn.

Gerard Dou, wiens gedetailleerde composities dikwijls een belemmering vormen om tot een zinvolle interpretatie te komen, geeft in enkele gevallen wél voldoende houvast. Twee voorstellingen van een meisje in een nis vragen bovenal de aandacht. Op het ene werk (afb. 26) liet de kunstenaar het meisje een dode haan vasthouden en voorzag hij haar van onder meer een vogelkooi, een kaars en een tinnen kan als overige attributen. Op het andere werk (afb. 25) houdt het meisje een muizeval in haar linkerhand en een kat onder haar rechterarm, terwijl eenzelfde kan op de balustrade ligt en een dode eend aan een console is opgehangen. Om deze vogels, de haan en de eend, alsook de vogelkooi, zonder meer te duiden als erotische symbolen, toespelingen op het begrip 'vogelen', zou voorbarig zijn. Wanneer we evenwel als hypothese aannemen dat de context van beide schilderijen erotisch is, blijken de diverse elementen - zoals hieronder zal worden aangetoond - geheel met elkaar in overeenstemming te zijn en elkaar zodoende qua betekenis te versterken. De mogelijkheid verwerpend dat de diverse attributen toevalligerwijs gecombineerd zijn, resteert een erotische interpretatie van de vogels als enig alternatief. [57]

De kan, neergelegd met de opening naar voren, moet hier worden beschouwd als een uterus-symbool, de kaars is fallisch, terwijl de kat met de muizeval een toespeling is op de gevangen liefde: drie wellicht Jungiaans aandoende duidingen die - in de volgende *excursus* - van een historische fundering zullen worden voorzien.

24 Pieter de Jode naar Maerten de Vos, *Venus en Amor* (gravure)

Wat de kan betreft, het is opvallend dat Abraham Snaphaen, een navolger van Dou, eveneens een kan met de opening naar voren als attribuut voor een meisje koos (afb. 27). Alleen is deze bij Snaphaen niet van tin maar van aardewerk, in blauw en grijs. Op het gedeeltelijk opgekrulde papier aan de onderzijde van de compositie staat te lezen: '[Een] kamer te huer'. Het meisje, dat een muizeval in haar rechterhand houdt, waarop zij met haar linkerhand wijst, en tot wier verdere attributen onder andere een kaars en twee uien behoren, is hiermee wel afdoende als prostituée gekenmerkt. Kannen (met de opening naar voren) zijn vervolgens te vinden op verschillende uitbeeldingen van 'Jozef en Potifars vrouw', onder meer bij Lucas van Leyden, bij

Pieter Coecke van Aelst en bij Wttewael. [58] Op een aan Goltzius toegeschreven schilderij en op een compositie van Willem van Mieris zien we in plaats van kannen omgevallen nachtpotten bij het Egyptische bed waar de kuisheid over de wellust triomfeerde. [59]

Ook op een ander libidineus thema, 'De aanranding van Lucretia', blijkt een staande of omgevallen kan of pot een rol te vervullen, zoals bij een navolger van Vincent Sellaer, bij Nicolaus Knüpfer en op een prent naar Goltzius. Goltzius paste dit symbool opnieuw toe (door middel van een glazen pot) in zijn geschilderde, sensuele voorstelling van *Jupiter en Antiope*. [60]

25 Gerard Dou, *Meisje met muizeval*. Verblijfplaats onbekend

Het meest in het oog springend is echter de met de opening naar voren gelegen kan onder een der voeten van Venus, op een prent van Pieter de Jode naar Maerten de Vos, een prent die een soort elegante 'tuin der lusten' in beeld brengt (afb. 24). De kan heeft in deze context geen enkele praktische functie en kan daarom uitsluitend als uterus-symbool worden verklaard. [61] Hetzelfde geldt voor de meeste uitbeeldingen van 'Jozef en Potifars vrouw' en 'Lucretia': terwijl de nachtpotten nog wel functioneel zijn, vervullen de omgevallen kannen (bij Pieter Coecke ligt de deksel er naast) geen andere rol dan die van vrouwelijk symbool. Tenslotte wordt deze verklaring van kan of pot als uterus, op grond van uitsluitend visuele voorbeelden, gesteund door talrijke plaatsen in de Europese literatuur, waar de kan sedert de middeleeuwen eveneens als zodanig is gehanteerd. [62]

26 Gerard Dou, *Meisje met haan*, 1650. Parijs, Musée du Louvre

27 Abraham Snaphaen, *Meisje met muizeval*, 1682. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal

28 Nicolaes Maes, *De slapende keukenmeid*, 1655. Londen, National Gallery

29 Jan Steen, *Stoeiend paar*. Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal

De uitgedoofde kaars op Dou's schilderij van de vrouw met de haan kan natuurlijk als fallisch symbool worden opgevat. Codde (afb. 22) was zo attent een kaars op de stoel bij het veelbetekenende bed te zetten. Vooral wanneer de kaars gecombineerd is met twee uien, zoals op het paneeltje bij Snaphaen, bestaat er weinig aanleiding tot andere interpretaties. Dat dit soort grapjes ook in de zeventiende eeuw overbekend was, blijkt uit verscheidene voorstellingen van Steen (*Het geschenk* te Brussel en het *Driekoningenfeest* in Detroit), van Godfried Schalcken en anderen. [63] Met betrekking tot de kaars zou men ook kunnen denken aan een spreekwoord als 'De kaars uyt, de schaemt uyt.' Zo staat het, aangevuld met: '*Sentit adagium mulieres plerasque esse impudicas si detur facultas sine teste peccandis*', in de zestiende-eeuwse spreekwoordenverzameling van Johannes Sartorius. [64]

De muizeval ten slotte, en daarnaast de combinatie van een kat met een muizeval, zijn beide emblematisch voor de gevangen liefde, zoals bijvoorbeeld Daniël Heinsius en Jacob Cats poëtischerwijs uiteen hebben gezet. [65] De kat op zichzelf is een befaamd beeld van de wellust. Als zodanig fungeert het dier op vele voorstellingen met erotisch gehalte, onder anderen bij Jan Sanders van Hemessen, Jan Steen en Nicolaes Maes (afb. 28). [66] Veelzeggend in dit verband is verder een zeventiende-eeuwse Duitse gravure, de vrouwelijke libido voorstellend. [67] Het woord 'katsjager' werd gebruikt voor een man die achter de vrouwen aanzat. [68]

30 Embleem uit Daniël Heinsius, *Emblemata Amatoria*, Leiden 1613

Behalve voorstellingen waarin een vogel wordt aangeboden of ostentatief is opgehangen, bestaan er talrijke uitbeeldingen waarin een vogelkooi, -mand of -doos de spil van de dubbelzinnige betekenis vormt. De vogelkooi was al sedert de vroeg-christelijke tijd een beeld van het menselijk lichaam en de vogel een beeld van de ziel; in de zeventiende eeuw leeft deze symboliek alleen nog voort in de

emblematiek. [69] In de zeventiende-eeuwse schilderkunst doen vogel en kooi vooral dienst in de sfeer van de liefde. Deze liefdessymboliek werd op verschillende manieren toegepast, manieren die op zichzelf weer verschillende niveaus impliceren, zo men wil afglijdend van ‘verheven’ tot ‘obsceen’. De kooi is een beeld van de liefde waarin de man of de vrouw, in de gedaante van een vogel, is opgesloten (evenals de muis in de val). De kooi is een beeld van het vrouwelijk geslachtsdeel, de vogel van de maagdelijkheid. Het laten ontsnappen van de vogel kwam neer op het verlies van de maagdelijkheid. Ofwel de kooi symboliseert het vrouwelijk, en de vogel het mannelijk geslachtsdeel.

Van de eerste categorie heb ik elders een voorbeeld gegeven; [70] een ander voorbeeld vinden we in Jan Steens *Stoeiend paar* (afb. 29). Het lijkt mij niet onjuist Heinsius' embleem ‘Perch'io stesso mi strinsi’ (afb. 30) met dit schilderij in verband te brengen, ook al is het door Petrarca ontworpen motto uit een hoofse sfeer afkomstig, hetgeen van Steens personages moeilijk kan worden gezegd. [71] De overeenkomst wat de kooi aan de boom betreft, is in ieder geval frappant. Ook Heinsius' gedicht is van toepassing:

> Als ick hebb'vry gheweest / ick hadde groot verlanghen
> Om vast te moghen zijn / ick moeste zijn ghevanghen:
> Ick sach het minnen aen / het was een lieflick spel /
> Waer dat ick henen sach / het gingh al even wel:
> Ick sach de vryers aen / ick sach haer soentjes gheven /
> En soete praet uytslaen: ick docht / dat waer mijn leven /
> My docht het gingh soo wel / maer als ick ben int perck
> Nu word' ick eerst ghewaer hoe dat het gaet te werck.

Verschillende kunstenaars hebben zich met de tweede categorie beziggehouden. Frans en Willem van Mieris (afb. 31 en 32) en Godfried Schalcken lieten zich kennelijk inspireren door een embleem van Cats (afb. 34) met het motto ‘Reperire, perire est’ ('t vlucht, krijghet lucht), en het veelzeggende vers dat er onder staat: [72]

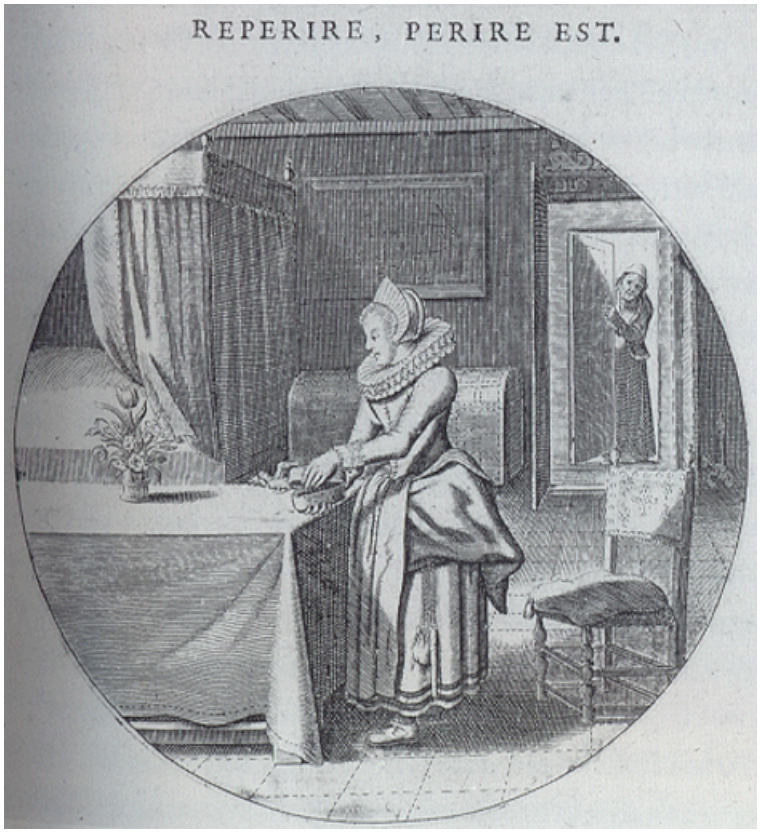
> Waer dat den Maeghdom leyt ginck Els haer voester vraghen,
> De min dacht, segg'ick't niet, sy mocht daer van gewagen
> Aen Ritsaert, dat's een boef, die soud'haer doen bescheyt;
> Dies sprack sy, neemt dees doos, hier in de Maeghdom leyt:
> (Int doosken sat een vinck.) De min was nau vertoghen,
> De doos was op-ghedaen, de voghel was ontvloghen.
> Ach Maeghdoms meeps ghewas! dat ons soo licht ontglijt,
> Met soecken jaeght-men 't wegh, met vinden wert-men 't quijt.

Ook Pieter van Noort en Pieter de Hooch (afb. 33 en 35) hebben dit thema uitgebeeld. Bij hen treedt bovendien een soort ‘Ritsaert’ (geilaard) op, de figuur die door Cats met reden werd gewantrouwd. Op het schilderij van De Hooch, met zijn Vermeerachtige doorkijk op de voorgrond, zijn de man en het meisje samen bezig een papegaai (?) uit zijn kooi te lokken. Op het schilderij van Van Noort wordt een jonge spreeuw, gezeten op de rand van de gevlochten mandkooi, door de in ‘bourgondisch’ pak gestoken jongen met een lepeltje met voedsel naar buiten gelokt, terwijl het meisje de mand in haar armen houdt. Zoals te zien is aan de getuite vorm van zijn lippen, maakt de jongeman bovendien animerende geluiden tegen de vogel. Dat hier juist een jonge spreeuw is weergegeven, heeft ongetwijfeld betrekking op de zeer jeugdige leeftijd van het meisje.

31 Frans van Mieris, *De ontsnappende vogel*, 1676. Amsterdam, Rijksmuseum

32 Willem van Mieris, *De ontsnappende vogel*. Hamburg, Kunsthalle

33 Pieter van Noort, *De tamme spreeuw*. Zwolle, Provinciaal Overijssels Museum



34 Embleem uit Jacob Cats, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus*, ed. Amsterdam 1622

35 Pieter de Hooch, *Paar bij papegaaiekooi*. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum

Voorbeelden van de derde categorie zijn schaars in de beeldende kunst. Van Nicolas Lavreince, een in de trant van Boucher werkende galanterieën-schilder, is een voorstelling bekend waarop twee meisjes zijn te zien die ieder een vogelkooi onder haar rok houden. [73] Voor de geopende kooi van een der meisjes zit een vogeltje dat op het punt staat naar binnen te vliegen. In de literatuur is dit beeld meer gangbaar: ik citeerde reeds het versje (‘By 't eeten van een Entvogel’) uit Jeroen Jeroense's *Koddige en ernstige opschriften*, eindigend met de zinsnede ‘… schenk my de kooy daer toe.’ Dit substantief in werkwoordsvorm - ‘kooien’ - is een der zeventiende-eeuwse synoniemen van ‘vogelen’. [74] Het schijnt uitsluitend in obscene zin te zijn gebruikt en in het bijzonder toegepast op buitenechtelijke verhoudingen. De populaire dokter Salomon van Rusting, die door Langendijk een drekpoëet werd genoemd, rijmde er als volgt mee: [75]

> … maar dat men zomtyts koit
> By d'een of d'andre moje deeren,
> Dats godlyk; want men weet, Jupyn
> Die deed dat zomtyts machtig geeren

De kooien dragende vissersvrouw die het met haar neef aanlegt (op de tekening van Roeland van Laer) geeft een goede illustratie van het desbetreffende werkwoord (afb. 15). Zij is een typische ‘lichtekooi’. [76]

‘SCHAAMTEGRENS’ EN DECORUM Na de ‘ontmaskering’ van deze reeks voorstellingen, waarvan de ‘tweede’ betekenis *verzonken cultuurgoed* is geworden, kan men zich afvragen - en ik kom daarmee terug op het boven aangestipte probleem van de ‘schaamtegrens’ - of er gedurende de zeventiende eeuw ooit kritiek is geuit op, of althans enige schroom heeft bestaan ten aanzien van dit soort kunstwerken. Deze vraag is helaas niet afdoende te beantwoorden. Ik heb echter de illusie impliciet een gedeeltelijk antwoord te kunnen geven door het groeperen van een aantal feiten, uitspraken en opvattingen. Een dergelijke groepering fungeert ten opzichte van de behandelde kunstwerken primair als cultuurhistorisch decor, als atmosfeerschildering met alle nadelen die daaraan kleven zoals vaagheid, verkeerde accenten en onvolledigheid. In een aantal opzichten echter bestaat er een indirecte, en in enkele opzichten zelfs een directe relatie tussen feiten, uitspraken en opvattingen enerzijds en de desbetreffende kunstwerken anderzijds. Vandaar dit enigszins ambitieuze vervolg.

Vooropgesteld moet worden dat rechtstreekse kritiek op scènes met vogelverkopers en dergelijke in de zeventiende eeuw misschien wel is geuit maar, voor zover mij bekend, nooit in druk verschenen. Doelwit van aanmerkingen en aanvallen waren voornamelijk díe kunstwerken waarvan de voorstelling als zinneprikkelend werd beschouwd. Overigens is de zedelijke verachting die deze categorie deelachtig werd, vergeleken met de kritiek waaraan bijvoorbeeld het toneel blootstond, kwantitatief beperkt gebleven. Een verklaring voor dit verschil dient onder meer te worden gezocht in de uiteenlopende presentatie van beide kunsten ten opzichte van elkaar. Manifesteerde het toneel zich in het algemeen in het openbaar, de schilderkunst was meestal slechts zichtbaar binnen de muren van geïsoleerde ateliers en particuliere

huizen. In Italië daarentegen is de kunst altijd veel meer een publieke zaak geweest (fresco's in kerken en raadhuizen), waardoor een moraliserende kunstkritiek ontstond die sedert het begin van de vijftiende eeuw een grote continuïteit aan de dag heeft gelegd. [77]

De grilligheid van de zeventiende-eeuwse 'schaamte-

grens' - de afscheiding tussen wat *in eroticis* geaccepteerd en wat verworpen werd - is uiteraard door talloze, vaak onnaspeurbare invloeden bepaald. De reikwijdte van normen, dus ook van normen die betrekking hebben op een fenomeen als de schaamtegrens, varieert per definitie van groep tot groep en zelfs van persoon tot persoon. [78] Van groot gewicht waren de woordvoerders van de officiële moraal, tot wie eerder de nog vrij gematigde Jacob Cats dan een extreme figuur als dominee Wittewrongel behoorde. [79] Van gewicht is ook het tijdsverloop: vele normen zijn van periode tot periode aan veranderingen onderhevig. Men kan zeggen dat in feite iedere kleine tijdseenheid haar eigen schaamtegrens heeft. Hetgeen in het ene decennium aanvaardbaar was, kon in een ander decennium als zedekwetsend worden ervaren, zoals in onze tijd, binnen een periode van achttien jaar, de naakten van Van Dongen de ene keer wél en de andere keer geen opschudding verwekten. [80]

Hierboven werd vastgesteld dat het zeventiende-eeuwse woordgebruik in het algemeen vrij onbevangen was en dat een zekere verfijning van dat woordgebruik, samenhangend met de consolidatie van de voorname burgerij als aparte klasse, pas in de tweede helft van de eeuw geleidelijk aan tot stand is gekomen. [81] Een stuwende kracht was daarbij het uit Frankrijk geïmporteerde classicisme, uitgedragen bovenal door het genootschap Nil Volentibus Arduum. [82] Hierin was het begrip decorum, dat volmaakte aanpassing van vorm aan inhoud impliceerde en bovendien morele en materiële assimilatie met het milieu, als een centraal dogma ondergebracht.

De vrijzinnigheid van taal, uitdrukkingswijze en teneur, die zo kenmerkend is voor het eerste driekwart van de zeventiende eeuw, kan niet alleen worden afgemeten aan de talloze kluchten, blijspelen en 'vulgaire' minnedichten, maar ook bijvoorbeeld aan bepaalde gedichten van Vondel (voor de gezusters Baeck) en van Huygens, geschreven voor Tesselschade Roemer Visscher. [83] Sommige verzen die Tesselschade's zuster Anna ontving ter gelegenheid van haar bezoek aan Zeeland in 1622, alsook - en vooral - Anna's beantwoording daarvan, zijn in dit verband niet minder typerend. Uit het feit dat deze gedichten, uitgewisseld in speelse sfeer, ook nog werden gepubliceerd - in de *Zeeusche Nachtegael* - valt de conclusie te trekken dat de algemeen geldende schaamtegrens door geen der deelnemende poëten overschreden was. [84]

De aanzienlijke Simon van Beaumont, pensionaris van Middelburg, leverde, pseudo-anoniem, deze bijdrage: [85]

Seker voortreffelick man, tegen Joffr. Anna Roemersin een weegh-schale ghewogen ende overwogen zijnde, maeckt op dat gheval 'tna-volghende ghedicht

Jonck-vrou, ghy hebt (tis waer) wat meer als ick gewogen,
Maer ist reyn spel gheweest, off hebdy my bedrogen?
Want hoe! sal dan een maecht, die corter is dan ick,
Die smal van middel is, van leden niet te dick,
Van handen wonder teer, van aensicht heel besneden,
Die nau het gras en croocht daer op sy comt ghetreden,
Die met haer net gewaet verciert is, niet belaen,
De schael, daer in een man gheset is, op doen gaen?
Off sout de maechdom zijn, die u soo swaer doet weghen?
Men segt ghemeenlick soo: maer neen, ick segger teghen.

De maechdom is een ding dat niemant hoort of siet,
Een waen, een wensch, een wint, een dierbaer wat of niet.
De maechdom die is licht; en maechden, die gevrijt zijn,
Die worden veel-tijts swaer, als sy de maechdom quijt zijn.

De toen achtendertigjarige Anna (die twee jaar later in het huwelijk zou treden) pareerde deze poëtische plaagstoot als volgt: [86]

Aan mijn heer de pensionarius S. van Beaumont, om dat hij hem seer verwonderde Dat ic Swaerder woech als hij

De Min die vleesch en bloet verteert
Die heb ic lang van mijn geweert.
Een anders luck mij niet en wroecht,
Want mij het Mijne wel genoecht.
Nae hooge staet jck niet en tracht
Noch ben door laecheijt niet veracht.

Ick slaep gerust de nachten lanck
Jck Nut met smaeck myn spys en dranck.
Verwondert u dan daer Niet van
Dat ick wat meer weech als een Man
Die staech met sorgen is belaan
Aleen niet hoe t'sijn huijs mach gaen
Maer die de lasten van t'gemeen
Noch boven die torst op syn leen

Het door voorname figuren, ook door een hoveling - en moralist - als Huygens, gedemonstreerde libertinisme is door latere lezers lange tijd als ongerijmd en erger beschouwd. [87] Worp die in zijn *Een onwaerdeerlycke vrouw. Brieven en verzen van en aan Maria Tesselschade* al wat in het Latijn was geschreven heeft vertaald, schrok terug voor de overzetting van Huygens' 'Ad Tesselam, De Barlaeo Monitum' (28 augustus 1646): 'De vertaling blijve… achterwege, om de vele onkiesche toespelingen.' [88] Nu gaat dit gedicht misschien tamelijk ver, wat blijkbaar ook de mening was van Barlaeus, die een maand later aan Huygens - in het Latijn - schreef: [89] 'Spoedig na mijn thuiskomst ontving ik Uw brief en Uw verzen aan Tesselschade, die ik te Muiden pruimen vond eten, die zij, wegens hun rijpheid gemakkelijk van de bomen kon schudden, tot groot gevaar van datgene wat de plooien van haar gewaad verbergen. Ik heb haar iets uit Uw gedicht uitgelegd, maar niet alles, niet dat van de weg naar de bemoste bron, enzovoort…' Huygens, wiens vrijmoedigheid wellicht versterkt was door het feit dat Tesselschade weinig of geen Latijn kende, had namelijk gesproken van 'een oude, opgezwollen adder onder het Barleaanse gras, die, o argeloze, met grote hevigheid begeert Uw bemoste bron binnen te gaan…' [90]

Huygens' *Tryntje Cornelis* had in de zeventiende eeuw kritiek uitgelokt van de puriteinse collegiant Oudaan die, ofschoon verder een bewonderaar van Huygens, meende dat in deze klucht de grenzen der welvoeglijkheid verre overschreden waren. [91] Oudaan zou tot diep in de twintigste eeuw postume bijval genieten. Kalff in 1913 en ook Knuvelder, in de laatste druk van zijn *Handboek* uit 1964, tonen zich onaangenaam getroffen door platte grappen, onkiesheden, enzovoort. [92] Nu heeft Kalff zich meer dan eens geërgerd aan de zeventiende-eeuwse mentaliteit, onder andere naar aanleiding van Starters *Steeckboecxken*, die verzameling pikante rijmpjes voor 'Jonkmans' en 'Dogters', die sedert Van Vloten alleen nog bekend is in een achttiende-eeuwse editie: de oorspronkelijke uitgave uit 1624 is klaarblijkelijk stuk gelezen. [93] Dat Starter in zijn voorreden 'de vermaecksoeckende Nederlantsche jeught' opwekt 'uwen salighmaker Jesum Christum getrouwelijck in uwe herten' te bewaren, wordt door Kalff een grove zinnelijkheid genoemd. [94] Het was in de zeventiende eeuw echter bepaald niet ongewoon om, ten behoeve van de balans, frivoliteiten door religieuze wenken te laten begeleiden, bijvoorbeeld om een reeks sterk erotische verzen af te wisselen met enige stichtelijke rijmen. Auteurs van gewaagde of scabreuze kluchten plachten zich vaak op verwante wijze 'veilig te stellen' door aan het einde van hun stukken de vinger der moraal hoog op te heffen. Bredero en zijn uitgever vrijwaarden zich bij voorbaat tegen eventuele kritiek in de voorwoorden van enkele toneelstukken. [95] In de Toe-eygening aan Tesselschade van zijn *Lucelle* verontschuldigt Bredero zich voor het gebruik van 'straat-sproockjes' en 'houwbollicheyden'; [96] niettemin stapt hij vrij gemakkelijk over zijn schroom heen, zoals ook verscheidene

andere schrijvers die hun stukken opdroegen aan door hen bewonderde vrouwen. Zo bijvoorbeeld Gerrard van Santen die in 1620 zijn *Snappende Siitgen* aan de 'kunstlievende Jouffrouw Maria van Bleyswiick' dediceerde en ervan overtuigd was dat 'sommige al-berispende' mensen het ongepast zouden vinden dat hij 'soodanige slorse Comedie' aan 'sulcken soeten Joffvrou' opdroeg. [97]

Nil Volentibus Arduum, het oog gericht op Frankrijk (dat met de Précieuses een lange traditie van eufemismen achter de rug had), propageerde een meer verheven woordgebruik en wierp zich op als bewaker der goede zeden. Het genootschap stemde van harte in met de eisen van fatsoen die de overheid aan de openbare voorstellingen had gesteld. [98] De overheid had, deels om politieke redenen, in 1672 de schouwburg gesloten en pas weer na vijf jaar geopend, 'op lang, en sterk ver-

zoek', en op voorwaarde 'dat men daar… speelde; doch met veel verbét'ring in de wetten, / Om op de Zeden, om op Kunst èn Taal te letten.' [99] Andries Pels, hier aan het woord, heeft zich over deze kwestie niet onbetuigd gelaten, gevoelig als hij was voor 'onkuische woorden, die een zédig oor onteeren.' [100]

'Het verbéteren van de Taal, én de Zéden, is het voornaamste oogwit én de grond, van 't stichten der Amsterdamsche Schouwburg geweest', schrijft Pels ergens in de marge van zijn *Gebruik én misbruik des tooneels*. [101] Hoe ver die verbetering in Pels' tijd kon gaan blijkt ook uit het kuisen van werken uit vorige generaties. [102] Bredero's *Moortje* werd in 1689 en 1691 in de Amsterdamse schouwburg opgevoerd, ontdaan van 'aanstotelijke' woorden. [103] Zelfs het woord 'hoer' blijkt nu niet meer door de beugel te kunnen, gezien deze correctie aan het begin:

> Of wil'k myn sotte lust met reden nu besnoeren
> En vlieden het bedroch der afgherechter hoeren.

werd veranderd in:

> Of wil'k myn sotte lust en losse drift mistrouwen
> En vlieden het bedroch der afgherechter vrouwen.

Overigens was censuur al vóór de tijd van Nil Volentibus Arduum toegepast. Fanatieke pogingen van de zijde van kerkeraden en individuele predikanten om het toneelbedrijf compleet te torpederen werden gedurende de gehele zeventiende eeuw met grote hardnekkigheid ondernomen. [104] Het resultaat van die pogingen was evenwel betrekkelijk gering, onder meer doordat de magistraten ervoor waakten het gezag ter zake in handen van de kerkeraden te geven. Enig succes boekten de aanvallers wel. De meest ergerniswekkende, obscene kluchten schijnen ook in de eerste helft van de eeuw van het toneel te zijn geweerd, terwijl een enkele maal een stuk met een bepaalde politieke of 'roomse' signatuur, zoals Vondels *Lucifer*, door een burgemeesterlijk verbod werd getroffen. [105] Tenslotte heeft de censuur in een aantal gevallen gefunctioneerd om redenen die vanuit ons perspectief ternauwernood meer verklaarbaar zijn. Zo vernemen we uit de *Kronijk van Arnhem*, een verzameling van originele documenten die in 1790 door de Gelderse historicus Gerard van Hasselt werd gepubliceerd, dat in 1626 zelfs een opvoering van Bredero's *Rodd'rick ende Alphonsus* werd verboden: [106]

> In dezen winter hadden eenige Borgers voor, om, door de Toneelspelen van den Amsterdammer Gerbrand Adriaensz Bredero opgewekt, zijn *Roddrick ende Alphonsus* te vertoonen; edog het werdt hun op den 26 Februarij afgeslagen; denkelijk, en dus met het grootste regt, om dat de personen van Nieuwen Haan en Griet Smeers in dat Treurspel voor 't meest een taal uitslaan, waar door kuische ooren gekwetst worden.

Rodenburgh vertelt (en dit heeft kennelijk betrekking op Amsterdam) dat 'bezondere treffelycke mannen wiens Dochteren ghezien hadden zo ontuchtige voorbeelden op zommige toonelen', hun kinderen verboden hadden de schouwburg opnieuw te bezoeken. [107] Zelf had Rodenburgh last met de overheid gehad toen zijn tafelspel *Bruylofts-Eer-Gaef* ten tonele werd gebracht. De Eglentier werd gedwongen de

opvoering halverwege te staken. In zijn *Eglentiers poëtens borst-weringh* heeft de auteur zich naderhand tegen dit ingrijpen verdedigd met een beroep op de leerrijke aspecten van zijn stuk. [108] Hij verwijt het gezag geen oog te hebben gehad voor het zo belangrijke onderscheid tussen 'minne' en 'liefde', die door hem als contrasten tegenover elkaar waren geplaatst.

Merkwaardigerwijs ontmoeten we juist in Rodenburgh een vroeg zeventiende-eeuws voorbeeld van fatsoenspropaganda. In zijn *Borst-weringh* betoont hij zich een fervent tegenstander van 'onstichtelijcke, jae oneerlijcke kluchten, en wangelaten zotticheyden… die de wulpze zinnen tot meer wulpscheydt terghen.' [109] Jaren later zou zijn bewonderaar Jan Harmensz Krul een soortgelijke waarschuwing laten horen, bij monde van een der allegorische figuren in zijn *Inleydinge, gedaen op de Amsterdamsche Musyk-Kamer, Ie blijft in eelen doen* (1634): [110]

> In alles wat gy doet laet rechte liefde blijken,
> Schuwt misbruyk, 't welk gemeen is onder 't Rethorijken,
> Dat's laster, vuyle reên, ontucht, lichtvaerdigheid,
> 't Welk in een eerbaer hert vaek valsche gronden leyd.

Zoals uit deze voorbeelden blijkt, kende men dus ook in de eerste helft van de zeventiende eeuw naast censuur, die steeds incidentele censuur was, het verschijnsel van schrijvers die de pen opnamen ter verdediging der zeden. De activiteiten van Nil (eveneens pogingen tot verlegging van de schaamtegrens door *kunstenaars*) mogen derhalve niet als een volstrekt nieuw fenomeen worden beschouwd.

In de latere actie voor handhaving van het decorum past een werk dat behoort tot een in Nederland aanvankelijk onbekend literatuurgenre, namelijk de in 1715 verschenen vertaling van Giovanni della Casa's *Il Galateo*. Het wekt geen verbazing dat het juist iemand van Nil Volentibus Arduum is geweest, IJsbrant Vincent, die deze vertaling ter hand heeft genomen. Een der hoofdstukken in dit 'gedragsboek' heeft tot titel 'Dat de woorden die men gebruikt, klaar, en niet aanstootelyk moeten weezen.' [111] Nauwelijks anders dan op de wijze der Précieuzen, worden hierin eufemismen aanbevolen: [112]

> … Daarbenevens moeten zy [i.e. de woorden] niets aanstootelyks hebben nóch in het geluid nóch in de betekenisse. Derhalven zult gy u somwylen meer van het woordeken de *schoot* als wel de buik bedienen, óf wel naar dat uwe redenen vallen, moogt gy gebruiken de borst, óf het lichchaam in de plaats van de buik.

Aan de *Galateo*-vertaling waren zeventiende-eeuwse vertalingen van andere zestiende-eeuwse Italiaanse gedragsboeken vooraf gegaan. [113] Reeds in 1603 verscheen te Alkmaar Stefano Guazzo's *Van den heuschen burgerlycken ommegangh… Door Gomes van Triere… in Nederduytsche tale overgheset*, een destijds vermaard boek dat door Cats verschillende malen wordt aangehaald in zijn *Houwelick*. In 1662 verscheen te Amsterdam het meest beroemde gedragsboek, *Il Cortegiano* van Baldassare Castiglione, in de vertaling van Lambert van den Bos *De volmaeckte hovelinck* geheten. Castiglione was in het Noorden reeds lang bekend geweest (Van Mander refereert enkele malen aan hem in zijn *Schilder-Boeck*), en omstreeks 1662 moet er een vrij groot lezerspubliek voor *De volmaeckte hovelinck* zijn geweest, een publiek dat sociaal geheel anders was samengesteld dan de elite waarvoor het boek oorspronkelijk geschreven werd. In 1675 verscheen de tweede druk van deze Nederlandse uitgave. Lezend in Castiglione, stuitte de zeventiende-eeuwer op een hoofdstuk dat in Lambert van den Bos' vertaling de titel draagt 'Min die sensuael is, yder een schadelijck.' De hierin tot uitdrukking gebrachte gedachten zullen de toenmalige lezer niet vreemd zijn voorgekomen. Voor ons 'cultuurhistorisch decor' zijn ze van groot belang, zodat ik mij genoodzaakt zie er met enige uitvoerigheid op in te gaan.

De 'Min met reden' wordt door Castiglione nadrukkelijk boven de sensuele min gesteld, een hiërarchie die hij bovenal liet gelden voor diegenen die hun jeugd reeds achter zich hadden gelaten: [114]

> En wanneer sy niet meer in de jeughdige jaren zijn, laten sy deselve t'eenemael varen, en keeren sich van dit sensuael of sinnelijck begeeren, en klimmen op gelijck als van den laeghsten sport, van de ladder door dewelcke men opklimt nae de waere liefde. Maer indiense oock self nu bedaeght geworden zijnde, in hun koud harten, dat vier van hun begeerlijkheydt behouden, en de brave reden de swacke sin onderwerpen, is het niet te seggen, hoe seer sy te verachten zijn, ja als ontsinde, verdienen sy, met een geduerige schande, onder de onredelijcke dieren getelt te worden, om dat de gedachten, en manieren van de sensuale of sinlijke liefde, de rijpe jaren al te onbetamelijck zijn.

Deze opvatting waarin dus een scherp onderscheid wordt gemaakt tussen de ware (vergeestelijkte) liefde enerzijds en de vleselijke liefde anderzijds, heeft in Marsilio Ficino's *Commentaar* op Plato's *Symposion* een neoplatonische oorsprong. [115] Door een groot aantal Nederlandse auteurs van verschillende geloofsrichting werd zij eveneens aangehangen, auteurs als Houwaert, [116] Coornhert, Hooft en Rodenburgh, een aantal dichters uit *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieught*, [117] en - niet in de laatste plaats - Jacob Cats. In Goltzius' verbeelding van de drie soorten huwelijken, treft even-

eens de tegenstelling tussen *amor verus* en *amor voluptarius* (afb. 36 en 37).

36 Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius, *De ware liefde* (gravure)

37 Jan Saenredam naar Hendrick Goltzius, *De zinnelijke liefde* (gravure)

De zeventiende-eeuwse liefdesmoraal bestond uit een amalgaam van concepties, waarin ook humanistische theorieën met calvinistische criteria blijken te zijn versmolten. De voorschriften voor zedelijk gedrag zijn ongetwijfeld van meer belang en vertonen een grotere continuïteit dan de voorschriften voor taalgebruik, ook al werden ze soms gezamenlijk gepresenteerd, zoals bij Coornhert en Cats en bij een protagonist van het decorum als Andries Pels. [118]

In zijn *Zedekunst dat is wellevenskunste* stelt Coornhert vast dat 'de minne werd by velen oock uytghesproken mette naam van liefde, maar dat oneyghentlyck. Want die ouden oock verstaan hebben byde liefd een reyne, maar byde minne een onkuysche tochte des herten.' [119] Het zesde hoofdstuk van zijn eerste boek handelt geheel 'Vande minne of byslapens lust', in het zevende hoofdstuk wordt als contrast de ware liefde besproken. [120] Tegenover de verwerpelijke 'heete herstochte' van de 'onwyze minne' wordt de 'reyne ende wyze liefde' geplaatst en omrankt door andere kwalificaties als 'ghoedheyd', 'waarheyd' en 'matigheyd'. Coornhert is door Theodore Rodenburgh, wiens standpunt over deze kwestie, in zijn oppositie tegen de overheid, al even ter sprake kwam, op de voet gevolgd. [121] De *Eglentiers poëtens borst-weringh* bevat eveneens een vertoog over de grote tegenstelling tussen liefde en minne. [122] Liefde is gesanctioneerd omdat zij ontstaan

is uit ‘een aenporringhe, en natuerlijcke ghenegenheyt tot voort-teelingh’, minne daarentegen is volgens Rodenburgh ongeoorloofd omdat zij bedreven wordt ‘zonder ooghmick op voort-teelingh, maer op de verzadichde schichtige herts-tochtens-begeerelyckheyt.’

Ook bij Hooft komt het onderscheid tussen (vergeestelijkte) liefde en (lichamelijke) min voor, bijvoorbeeld in de *Sang* die als beginregels heeft: [123]

> Het lijf-omhelsen moet bij 't sielvermengen swichten;
> Voor overst ken jck Liefd', acht Mins vermeugen cleen

In Hoofts ongeveer terzelfder tijd geschreven *Granida* blijken ‘Liefde en Min aen een vertuyt’, een harmonie die uiteindelijk weer verband houdt met Ficino's opvattingen over de hemelse en aardse Venus. [124] De aardse, onedele liefde, zorgdragend voor het voortbestaan van de mens, is hier acceptabel zolang zij verbonden is met de hoogverheven, hemelse liefde. Wanneer de min evenwel alleen actief is, verlaagt zij de mens tot het bestiale leven.

De antithese liefde-min komt in Cats' *Houwelick*, hetzij als zodanig, hetzij in allerlei varianten, vrijwel voortdurend ter sprake. [125] Het *Houwelick* kan worden beschouwd als hét gedragsboek van de zeventiende eeuw, al heeft het met het traditionele gedragsboek formeel geen overeenkomsten. Cats, vertegenwoordiger van de officiële moraal, heeft bij uitstek het verloop van de schaamtegrens van zijn tijd willen bepalen. [126] In het *Houwelick* deed hij dit, blijkens het noten-apparaat, op basis van zijn geleerdheid, terwijl hij de tekst zelf, ten behoeve van het grote publiek waartoe hij zich richtte, juist zeer eenvoudig heeft gehouden. Volgens zijn eigen woorden gebruikte Cats een ‘effenbare, eenvoudige ronde en gants gemeene maniere van seggen, de selve meest overal gelijck makende met onse dageliksche maniere van spreken, daer in alle duysterheyt (soo veel ons doenlik is geweest) schouwende; behoudens daer wy, om der eerbaerheyt wille, willens en wetens somtijdts de schaduwe hebben gesocht.’ [127]

Cats geeft talloze voorschriften, waarschuwingen en adviezen teneinde de ethiek van zijn lezers te verhogen en minstens op peil te houden. Zo gispt hij vrouwen die zich opmaken, spreekt schande van het decolleté [128] en ageert (in zijn *Harders-clachte*) tegen een oud Zeeuws volksgebruik waarbij meisjes, met ‘op-gheschorte kleet’ door jongens in zee werden gedragen en vervolgens droog gerold in het zand der duinen. [129] Cruciaal is zijn vaste overtuiging dat de ‘man met sijn vrouwe eerbaerlijck en sonder wulpsheydt (moet) versamelen’. Enkele varianten op dit steeds terugkerende thema vindt men in de volgende passages uit het *Houwelick*: [130]

> Siet, als een jonge vrou haer kleedt heeft uyt gedaen,
> Soo moetse met der daet de schaemte trecken aen.
> …
> Het bedt, dat kennis heeft van uwe soetste reden,
> Moet boven alle dingh vernemen u gebeden
> …
> De Echt en haer gevolgh is aen den mensch gegeven,
> Of om een ander mensch te brengen in het leven,
> Of om onkuysche drift te mijden door de trou,
> Of om de soete schult te quijten aen de vrou.
> Siet hier, ô wettigh man, hier zijn de rechte palen

Daer over uwe jeught geen recht en heeft te dwalen;
Doet vlijt om by de vrouw te woonen sonder schult,
De lust wort by gevolgh, niet als een wit, gedult.
Men vint, oock Heydens selfs, die klaer en open schrijven
Dat ja een echte paer kan overspel bedrijven;
Want, als de kriele lust gaet boven haer behoef
De man (hoewel getrout) die wort gelijck een boef.
Wie lieve kinders soeckt, en dientse niet te winnen
Door ongeregelt spel, door geyl en dertel minnen;
Men prijst in menigh dingh de gulde middel-maet,
Maer verre boven al ontrent het echte zaet.

Een van de door Cats in het *Houwelick* meest aangehaalde bronnen is Erasmus' *Institutio christiani matrimonii*. [131] Opmerkelijk is dat hij nergens verwijst naar het populairste werk van de befaamde humanist, de *Colloquia*, waarvan bovendien een aantal zestiende en zeventiende-eeuwse Hollandse vertalingen bestaat en waarin ook verscheidene huwelijkskwesties aan de orde worden gesteld. [132] Mogelijk hangt dit samen met de kritiek waaraan de *Colloquia*, sedert de jaren van hun ontstaan, onderhevig waren geweest. Weliswaar spitsten de vaak scherpe aanvallen van Erasmus' tijdgenoten zich vooral toe op theologische en klerikale kwesties, maar er bestond bij sommigen van hen ook

verontwaardiging over het door de auteur tentoongespreide gebrek aan kiesheid en pedagogie. [133] Want de *Colloquia* waren in de eerste plaats voor kinderen bestemd (‘om betere Latinisten en betere karakters te vormen’) en door de schrijver opgedragen aan de achtjarige zoon van zijn Bazelse uitgever Frobenius. [134] Dat Erasmus, een lange traditie getrouw, de dingen zonder meer bij de naam noemde en in een schoolboek uitweidde over hoeren, bordelen en geslachtsziekten, is hem vooral in later eeuwen, toen de pedagogie een hoge vlucht had genomen, ernstig aangerekend. Opmerkelijker is evenwel dat het kritiek heeft uitgelokt van enkele, ten aanzien van de kinderlectuur klaarblijkelijk ‘progressieve’ tijdgenoten.

Het zou niet verbazingwekkend zijn als Cats deze zestiende-eeuwse bezwaren tegen de vrijmoedigheden van Erasmus heeft gedeeld en daarom geen aandacht aan de *Colloquia* heeft geschonken. Wij zagen al dat hij ‘om der eerbaerheyt wille’ soms opzettelijk ‘de schaduwe’ zocht. Ook in het voorwoord tot het boek ‘Moeder’, het vijfde deel van het *Houwelick*, toont Cats beduchtheid voor het ter sprake brengen van bepaalde maatschappelijke verschijnselen. Zijn verzekering dat het hem uitsluitend om ‘stichtinge’ ging doch dat het soms onvermijdelijk was ‘wat beschaemtelijcks’ te schrijven, mag geheel traditioneel klinken, er bestaat, dunkt mij, geen reden de oprechtheid van zijn woorden in twijfel te trekken. [135]

> ‘Is wel soo, dat onbescheydelick yet te seggen dwalinge kan veroorsaecken, maer 't is niet min de waerheyt dat onwijs stille-swijgen de menschen laet op den dool-wegh daerse zijn. 't Is daerom beter (mijns oordeels) voor eenmael wat beschaemtelijcks te schrijven, als evenstaegh veel schandelickheden te laten geschieden.
> Ick mochte niettemin wel lijden dat de gene, die dese geheymenissen noch niet aen en gaen, dit deel voor als noch ongelesen lieten, immers niet te naeu-keurigh en wilde zijn in 'tgene hen niet aen en gaet…

Met deze laatste zin moet Cats de onvolwassenen op het oog hebben gehad. Ten opzichte van de mentaliteit, gedemonstreerd door de schrijver der *Colloquia*, is hier de schaamtegrens duidelijk gewijzigd.

Cats heeft in het *Houwelick* ook expliciet gewaarschuwd tegen onkuise kunstwerken (‘Schandelicke ofte oneerlicke schilderyen niet te gedoogen’), onder aanhaling van Aristoteles' *Politica* en de *Elegiae* van Propertius. [136] Het is opmerkelijk dat hij zich daarbij beperkt heeft tot één soort voorbeelden, namelijk bijbelse en mythologische themata, waarin het naakt een nadrukkelijke rol speelt. Wat dit betreft is de kritiek tot en met Houbraken nagenoeg gelijkvormig.

> Ghy des al niettemin vermijt de geyle beelden
> Geschildert voor het volck ten dienste van der weelden;
> Al wat het stout pinçeel uyt luchten hoofde treckt
> Heeft menigh oogh geterght, en menigh hert bevleckt:
> Een Loth, of Davids val ten nausten af te malen
> Doet, ick en weet niet hoe, de losse sinnen dwalen;
> Een stier, een valsche swaen, die jonge maeghden schent,
> Heeft dickmael aen de jeught de lusten ingeprent.
> En laet dan oock de kunst u geensins hier bewegen,
> Want even in de kunst daer is het quaet gelegen;
> Hoe dat in dit geval de schilder hooger sweeft,

Hoe dat hy dieper quetst, en harder nepen geeft;
Hoe dat hy naeder weet het leven uyt te drucken,
Hoe dat hy verder kan de gantsche tochten rucken
Tot ick en weet niet wat. gewis, de beste geest
Doet hier het slimste quaet en hindert aldermeest.

Deze regels over de negatieve invloed die beeldende kunst kan uitoefenen, worden voorafgegaan en feitelijk versterkt door een op de Antieken berustend verhaal waarmee de positieve werking van kunst wordt aangetoond. [137] In dit verhaal wordt door een echtpaar, 'vermaert in leelickheden', een bijzonder mooi kind ter wereld gebracht doordat de moeder tijdens haar zwangerschap steeds naar 'een aerdigh kinderbeelt' had gekeken: via de ogen van de moeder was de schoonheid van het beeld het embryo ten goede gekomen. Deze opvatting, dat beeldende kunst verregaand op de mens kan inwerken, treffen we ook aan bij Gerard de Lairesse die bovendien, zoals verderop zal blijken, de mening was toegedaan dat de literatuur in dit opzicht door de kunst werd overtroffen.

Met zijn filippica tegen de ‘geyle beelden’, en met zijn voorbeelden: Lot, David en Batsheba, Europa en de stier, Leda en de zwaan, bevindt Cats zich in gezelschap van de dichter en predikant Dirck Rafaelsz. Camphuysen, een figuur die overigens veel extremere maatstaven heeft aangelegd. Van de als schilder opgeleide Camphuysen kennen wij twee gedichten waarin hij op gedetailleerde en niet mis te verstane manier zijn afschuw van de schilderkunst belijdt. Weliswaar is het langste van deze gedichten - ‘Tegen 't Geestig-Dom der Schilder-Konst. Strafrijmen Ofte anders Idolelenchus’ - een vertaling van wat zijn vriend Johannes Evertsz. Geesteranus in het Latijn had gewrocht, maar het feit dat Camphuysen deze vertaling ter hand heeft genomen, wijst op instemming met de strekking van het origineel. Op ondubbelzinnige instemming wijst ook het voorafgaande dedicatiegedicht ‘Aen J.G. over syn Idolelenchus of Beeldenstraf,’ waarbij niet verzwegen mag worden dat Camphuysen later, korte tijd vóór zijn dood, aan zijn Amsterdamse uitgever Colom bekend schijnt te hebben ‘dat hy al wat hart… geyvert hadde, derhalven noyt begeerde de Beeldenstraf, &c. neven sijne wercken in druck uytgegeven soude werden.’ [138] Beide gedichten zijn evenwel na Camphuysens overlijden in 1627 opgenomen in diens *Stichtelycke rymen*, een bundel welke alleen al in de zeventiende eeuw niet minder dan zevenendertig drukken beleefde. [139]

Toen Camphuysen de gedichten schreef (vóór 1622) was iedere vorm van relativering hem nog vreemd. ‘'t Malen’, voert hij aan, ‘is der ydelheden algemeene malle Moer.’ In zijn afkeer van de ‘blinde werelt’ stelt hij zich even rigoureus op als Geesteranus tot wie hij zijn sympathiserende strofen richt. Zijn vereenzelviging met Geesteranus verhindert hem echter niet te erkennen dat deze ‘een ongehoorde leer’ verkondigde, een leer bovendien die weinig succes zou zijn beschoren, aangezien ‘waarheyd is en blyft op aerden een veracht en onwaerd ding.’ [140] In de ‘Idolelenchus’ wordt door Geesteranus-Camphuysen niets ten gunste van de kunst gezegd. De schilderkunst als geheel heet ‘een verleydster van 't gezicht’. De auteurs beklagen zich erover dat ‘in dees verdurven Eeuw’ Eva naakt in het paradijs werd geschilderd en dat ‘menig oog’, bij het aanschouwen van zo'n voorstelling, ‘een hit van lust in 't diepst van 't herte zend’, een argument dat overeenkomt met hetgeen Cats over deze kwestie te beweren heeft. David en Batsheba komen hier opnieuw ter sprake en aansluitend worden Susanna en Maria geïntroduceerd: ‘Men doet een naakte vrouw zich tusschen minnaars baden; / Tot kanker van goe ze'en / en schouwbaar oog-fenyn. En dat zal noch Susann' een kuyssche vrouwe zijn. Wie kan / O Schilderlist / al uw Mariaas tellen? Die gy Gods Moeder noemt / ziet m'u ten besten stellen / Lichtvaardig opgesmukt / voor 's volks hoerachtig oog?…’ Vervolgens wordt verder uitgeweid over de opsmuk waarmee schilders Maria uitbeelden en over de verleiding die uitgaat van voorstellingen van opgesmukte vrouwen in het algemeen. [141]

Er is uiteraard door meer schrijvers een vijandige toon tegen wulpse voorstellingen aangeslagen, waarbij steeds wordt gewezen op de kwalijke invloed die van deze voorstellingen uitgaat. [142] Verwachtte Coornhert van het aanschouwen van ‘schilderijen vande naeckte Venus’ slechts ‘vierighe onkuysheyd, brandende begheerten ende heete minne’, Vondel verwachtte niet veel beters van een schilderij in het bezit van Joachim Sandrart: [143]

> Ay, schuif, van schaamte, de gordijn:
> Voor d'onbeschaamtheit van *Jupijn*,

De zwaan, aan 't poezelig albast
Der moedernaackte *Leda* vast.
Het marmer schijnt hier pluim, en vel.
De kunst geeft stof aan overspel.

Sprekend over de relatie tussen kunstenaars en degenen die zich door hen lieten portretteren, herinnert Gerard de Lairesse er aan ‘dat de Schilderkamers menigmaal kwalyk opgeschikt zyn met onbetamelyke verbeeldingen, waar aan een maagd zich dikmaals stoort, of haar gelaat doet veranderen: want hoewel een Schilder zich, tot oeffening in de Konst, van fraaije Schilderyen, die hy in zyn gezicht plaatst, bedient, nochtans past het niet *Mars* en *Venus*, door *Vulkaan* betrapt, en op een dertele wijze vertoond, aldaar te hangen, noch een *Bad van Diana*, al waar het door *van Dyk*

geschilderd, of *Joseph* en *Potifars* vrouw: want al hangt het schoon in een hoek, die daar eens zyn oog opgeslagen heeft, denkt het altyd voor oogen te hebben; alzo het gestadig tegens wil in de zinnen speelt. By gevolg doet het herdenken aan deze geschiedenissen, of verdichtselen, een jonge en kuische maagd bloozen en schaamrood worden.' [144]

De mentaliteit die aan een dergelijke passage ten grondslag ligt, is de mentaliteit van Nil Volentibus Arduum, waarmee De Lairesse reeds in het oprichtingsjaar 1668, dus bijna veertig jaar vóór de verschijning van zijn *Groot Schilderboek*, contact had gehad. [145] Hier wordt, ten behoeve van kuise maagden dit maal, weer opgewekt het decorum-principe te eerbiedigen. Handhaving van het decorum was voor De Lairesse een gulden regel. Zijn uitspraken ten aanzien van de door hem genoemde voorstellingen zijn daarom veel artificiëler dan de opvattingen van iemand als Cats, wiens idiosyncrasieën stoelden op de ijzeren moraal van het calvinisme.

Naar analogie van het werk van zijn vriend Pels, die in 1681 overleden was, gaf De Lairesse een der hoofdstukken van zijn *Schilderboek* de titel 'Van het gebruik en misbruik der Schilderkonst'. Ook de geest die in dit hoofdstuk tot uiting komt, sluit aan bij de zienswijze van Pels en mag als representatief gelden voor de 'deftige' smaak in het laatste kwart van de zeventiende eeuw. Misbruik van de kunst maakt men, zo betoogt De Lairesse, 'wanneer men zich begeeft tot ontuchtige en lasterlyke Verbeeldingen.' [146] Men diende zorgvuldig te vermijden dat de 'toorts der vleeschelycke lusten' ontstoken werd. Het was al zeer bedenkelijk dat allerlei schrijvers en dichters over de schreef gingen, maar 'hoewel het schrift onze herten en lusten kitteld, het oog doet zulks veel meêr, nademaal het gezicht krachtiger onze zinnen ontroerd en aandoet, inzonderheid wanneer men de zaak zelf zo duidelyk voor zyn oogen ziet, voornamentlyk de vleeschelyke wellust betreffende. En is het waar, dat de Schryvers, met onbeschaamde vertellingen van 't rechte spoor dwaalende, meêr laster als lof verdienen, hoe veel meêr noch een Konstryk Schilder door dusdaanige verbeeldingen?'

Bij het overwegen van deze opmerkelijke uitspraak, waarin de uitwerking van het beeld dus groter wordt genoemd dan de uitwerking van het woord, een soort superlatief ten opzichte van Cats, dienen we te bedenken dat hier geen literator maar een man van het vak zijn mening verkondigt. Bovendien bevindt De Lairesse zich met deze zienswijze op het geheiligde spoor van Horatius, die in zijn *Ars poetica* had geconstateerd dat de geest minder gestimuleerd wordt door wat zij via het oor absorbeert, dan door wat zij krijgt aangeboden via de betrouwbare tussenkomst der ogen. [147] Vooral uit zijn vervolg blijkt weer duidelijk dat De Lairesse als overtuigd classicist geheel oordeelt op grond van het decorum-principe. [148] Na een kort overzicht van enkele thema's die op zichzelf niet schandelijk waren maar wel vaak schandelijk werden geïnterpreteerd, zoals 'Jozef en Potifars vrouw' en 'Leda', voert hij aan dat 'indien het verbeelde naar vereis is uitgedrukt', en ieder voorwerp zijn eigen rol speelt, afhankelijk van 'zaak, tyd en geleegentheid', naakt als naakt en gekleed als gekleed moest worden weergegeven. Als schenders van het decorum worden ten overvloede nog díe kunstenaars ten tonele gevoerd die zich voortdurend op het naakt toelegden, zonder enig onderscheid te maken tussen 'een eerlyke Vrou of Lichtekooy, *Venus* of *Diana, Lucretia* of *Flora*.'

Het thema van ‘Jozef en Potifars vrouw’ geldt ook in Houbrakens *Groote schouburgh* als riskant voor de zedelijkheid. [149] Houbraken roept hierbij de nog steeds als autoriteit geldende Pels te hulp die over het uitbeelden van dit gegeven een uitgesproken negatieve mening had. Een en ander maakt deel uit van Houbrakens tweede verhaal over de beruchte Torrentius, een verhaal dat een correctie bevat en een uitvoerige aanvulling is op hetgeen Houbraken in het eerste deel van zijn trilogie over deze schilder had meegedeeld. [150]

De door zijn uitzonderlijke gedragingen maatschappelijk vogelvrij geworden Torrentius was iemand op wie een classicist als Houbraken zijn fatsoensneigingen kon botvieren. Tijdens het opzienbarende Haarlemse proces in 1627, was reeds al het mogelijke tegen Torrentius uitgespeeld. Zo ook zijn schilderijen van naaktfiguren, die door de Haarlemse overheid werden

geconfisqueerd en volgens sommigen in het openbaar verbrand. [151] De naaktvoorstellingen waren niet de aanleiding geweest tot dit proces, maar zij vormden wel een belangrijk nevenbewijs om Torrentius' verdorvenheid aan te kunnen tonen. Het geval is, voor zover ik weet, uniek in het zeventiende-eeuwse Nederland, omdat de openbare rechtspraak hier bemoeienis had met als pornografie beschouwde schilderijen.

De figuur van Torrentius brengt Houbraken ertoe enige ernstige woorden te laten horen: ‘Zoo dan de Schilderjeugt naar goeden raad luisteren wil, zoo moet zy in stee van dusdanige walgelyke voorwerpen te verbeelden tot hare schande, veel liever tot roem door haren konstpenceel zedespiegels vertoonen… 'T is niet voeglyk dat men geheyme schandelykheit, geile, walghelyke en vuile bedryven, die in den duister, of uit eygen schaamte achter de gordynen gepleegt worden, bloot vertoont.’ Na geconstateerd te hebben dat schilderkunst en dichtkunst zusters zijn, beide opgekweekt door de kuise Parnasnimfen, en dat de eer van deze zusters door ‘geile bedryven’ werd aangetast, schakelt de auteur met de zin: ‘Wat meenje is de reden dat het spel van Josef van velen van den Schouburg werd afgeweert?’ over op het genoemde citaat van Pels. [152]

Zoals uit Houbrakens betoog valt af te leiden heeft de in verleiding gebrachte Jozef in geschilderde toestand een niet minder funeste invloed op de menselijke ziel. De opmerking over de gezusters Schilderkonst en Dichtkonst (= toneel) staat ook allerminst alleen. Reeds bij het ontvouwen van zijn plan, in de inleiding van zijn driedelige werk, had Houbraken, met Pels in de hand, nadrukkelijk gewezen op de verwantschap tussen beide kunsten. [153] ‘Ook zullen wy… de Tooneelwetten, anders *'t Gebruik én misbruik des tooneels* van den braven Dichter Andries Pels, op de Schilderkonst toepassen, en uit der zelver grontwetten voorbeelden tot Bespiegelinge afleiden. Waar uit blyken zal dat de Dicht- en Schilderkonst eene en zelve Grondregelen tot haar Basis, of voetstuk hebben…’

Het was dus te verwachten dat Houbraken zijn leidsman niet alleen zou volgen waar de juiste weg werd gewezen, maar ook dat hij met Pels zou instemmen waar deze zijn verontwaardiging luchtte. Ingepast in Houbrakens verhandeling over Torrentius (waarin Torrentius een enigszins ondergeschikte rol speelt) is een tweede citaat uit Pels, dat betrekking heeft op enkele andere gewaagde toneelstukken: [154]

> 'T is wel te vreezen, dat zulk lieven, lonken, lachen,
> Zoo lodderlyk, en los malkand're om lusjes prachen,
> De jeugd in brand zet, en alzoo van 't Schouwtooneel
> Den dwaalweg regelrecht doet inslaan naar 't bordeel.

Het kan Houbraken moeilijk zijn ontgaan dat Pels niet polemiseerde tegen naaktvoorstellingen op het toneel (die kwamen niet voor), maar wel tegen amoureuze, erotische situaties die hem moreel onwelgevallig waren. Wanneer we Pels zelf raadplegen blijkt het onder meer te gaan over scènes die sterke overeenkomsten vertonen met bepaalde amoureuze voorstellingen in de schilderkunst. [155] De geschiedenis van ene Dieuwertje in ‘'t spél van Iemand én van Niemand, daar 't beslaapen / mét Lodewyk, die half gekleed, zyn'straf ontvliedt, / Ten minsten barrevoets, óp 't vol tooneel geschiedt’, was evenmin een naaktvoorstelling. ‘Barrevoets’ moet hier waarschijnlijk meer letterlijk worden genomen dan ‘half

gekleed'. De aangehaalde zinnen van Pels wekken vooral associaties met bordeelscènes zoals bijvoorbeeld Metsu en Jan Steen die geschilderd hebben. Daarom kan men zeggen dat Houbraken, die in Torrentius en zijn 'naakte Vroutjes' een welkome aanleiding tot zedepreken vond, met de uitdrukking 'walghelyke en vuile bedryven' behalve onkuise naaktvoorstellingen ook allerlei genrevoorstellingen op het oog had, die 'zusterlijk' aansloten bij de door Pels gewraakte toneelscènes. [156] Het is geenszins uitgesloten dat een aantal van de door ons behandelde schilderijen eveneens binnen de taboe-zone van Houbraken viel. Binnen de taboe-zone van Pels vielen ze ongetwijfeld.

NA DEZE UITVOERIGE OMZWERVINGEN langs de vaag zichtbare schaamtegrens van de zeventiende eeuw, kunnen er ten aanzien van de reeks schilderijen met vogelverkopers en andere pikante onderwerpen enige voorzichtige conclusies worden getrokken. Gemakshalve ga ik daarbij uit van de misschien wat optimistische veronderstelling dat het merendeel van deze werken voor de zeventiende-eeuwer weinig of geen uitleg behoefde.

Centraal in al de voorstellingen die ter sprake zijn gekomen, staat de 'min', nooit de 'liefde'. Het is weinig aannemelijk dat Bredero, Starter en Focquenbroch en hun geestverwanten, maar ook Huygens, daar iets tegen gehad zullen hebben. Van Huygens kan men zich slechts indenken dat het vogel-genre hem artistiek onbewogen heeft gelaten. [157] Door fervente aanhangers van de verheven liefdesmoraal, zoals wij die bij enkele auteurs verwoord vonden, kan een sterke belichting van de sensuele min daarentegen wel als bezwaarlijk zijn gevoeld. Diegenen onder hen die bovendien de mening waren toegedaan dat beeldende kunst, en 'wellustige' kunst in het bijzonder, verregaand en fnuikend op de menselijke ziel kon inwerken, zullen zich des te meer gereserveerd hebben betoond. Dat de in de literatuur vermelde voorbeelden van 'schandelicke schilderyen' voornamelijk beperkt bleven tot bijbelse en mythologische onderwerpen, betekent slechts dat de desbetreffende auteurs vasthielden aan traditionele clichés en niet dat andere onderwerpen nooit enige kritiek hebben uitgelokt. Waarom zouden bijvoorbeeld de waarschuwingen van Cats niet toepasselijk zijn op onze reeks 'verleidingsscènes'?

Ofschoon men kan aanvoeren dat de schilders ervan in principe niet anders te werk gingen dan Cats zelf in zijn *Sinne- en minnebeelden*, namelijk inhoudelijk dubbel, blijven kunstenaars en moralist toch diametraal tegenover elkaar staan. Weliswaar toonde Cats zich in deze embleembundel van zijn meest 'wereldse' zijde, de minnebeelden dienden hem toch vooral om zijn lezers te begeleiden naar de religieuze zinnebeelden. In het algemeen, en het meest pregnant in zijn *Houwelick*, heeft Cats zich gekant tegen de carnale liefde, zoals ook tegen onkuis taalgebruik: 'In woorden niet te los, in daden niet te veyl.' De kunstenaars in kwestie nu hadden een dubbel, dat wil zeggen: voor de helft onmiskenbaar obsceen en dus voor Cats en zijn mede-moralisten verwerpelijk oogmerk. Onder de dekmantel van een onschuldige gebeurtenis schilderden zij uitbeeldingen van ondeugdzame liefde, en aangezien deze liefdesscènes bovendien visuele vertalingen waren van een weinig hoogstaande, en sedert Pels zonder twijfel onwelvoeglijke term, moet ook hun 'taalgebruik' op z'n minst als dubieus zijn beschouwd.

Van belang is in dit verband nog dat het de meeste voorstellingen aan een vermanend tegenwicht ontbreekt, zoals dat in andere categorieën van liefdesvoorstellingen wél aanwezig is, bijvoorbeeld in de talrijke varianten op het thema 'Het liefdespaar en de dood'. Wat dit betreft steken deze schilderijen ongunstig af (hoewel het de vraag is of de zeventiende-eeuwer dit ook constateerde) tegen allerlei kluchten, die door de auteurs geheel of gedeeltelijk 'gered' werden door toevoeging van een bepaalde dosis moraal. Misschien mogen we echter in de groep van pronkzuchtige vrouwen, op het schilderij van Pieter Codde, een moraliserend contrast zien in de trant van 'alles is ijdelheid', hetgeen voor de gehele compositie de door de dood bedreigde liefde zou impliceren (afb. 22).

Zeker tijdens het classicisme zal het genre voor mensen met een 'deftige' smaak niet in aanzien hebben gestaan, al zullen de scènes met jagers in het algemeen wel

hoger zijn aangeslagen dan die met vogelverkopers. Andries Pels, spreekbuis van het fatsoen, moet er bepaald een dédain voor hebben gehad. De desbetreffende schilderijen immers gaven juist het soort situaties weer die, wanneer zij op het toneel voorkwamen, door hem om hun taal en inhoud werden gelaakt. Van De Lairesse noch van Houbraken (we constateerden dit al) valt te verwachten dat ze een ander standpunt hebben ingenomen. De 'vulgariteit' van althans een deel van deze kunstwerken zal des te meer in het oog zijn gesprongen naarmate meer burgers minder vulgair werden. [158] In een tijd waarin zelfs het woord 'hoer' niet op het toneel kon worden geduld, moeten geschilderde invitaties tot vogelen op velen een minstens verwarrende indruk hebben gemaakt. Hierbij dient

natuurlijk wel te worden bedacht dat toneel zich in het openbaar, en schilderkunst zich hoofdzakelijk in de particuliere sfeer heeft afgespeeld.

Zoals het toneel in het laatste kwart van de zeventiende eeuw aan banden werd gelegd, zo werd het fatsoen, in tegenstelling tot in de voorafgaande perioden, meer georganiseerd gepropageerd en gehandhaafd. Krachtiger dan voorheen, zij het voor een deel onbewust, verleende de bovenlaag der burgerij haar steun hieraan, geneigd als zij eigener beweging was tot fraaiere façadebouw, tot meer verfijnde zeden en een meer verfijnd taalgebruik [159] - alsook tot een verfijnder soort uitspattingen, waarbij Frankrijk wellicht eveneens richtinggevend was.

De betrekkelijkheid van dit alles valt ten slotte af te leiden uit het feit dat kunstenaars voortgingen met het schilderen van erotische voorstellingen, verhuld en onverhuld, ook die waarin op veelbetekenende wijze vogels worden aangeboden, alle dominees, moralisten en voorvechters van het decorum ten spijt. Niet in de laatste plaats deden kunstenaars dit omdat een deel van het publiek voor het vogelen, ook voor het vogelen als visuele metafoor, klaarblijkelijk een onverminderde belangstelling had.

Eindnoten:

1 Robert Keyszelitz, *Der 'clavis interpretandi' in der höllandischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, München 1956 (diss.).

2 De tegenhanger van Metsu's *Vogelverkoper* bevindt zich eveneens in de Gemäldegalerie te Dresden. Voorgesteld is een meisje dat aan een oude vrouw een dode kip laat zien, terwijl de grijsaard die ook op het andere stuk figureert, terzijde een pijp zit te roken. Waarschijnlijk is hier sprake van een gelijksoortige dubbelzinnigheid; de betekenis is echter niet geheel duidelijk (zie opmerking op p. 35). De dorre boom die op beide composities achter de oude man staat, zou een allusie op zijn ouderdom en wellicht op zijn impotentie kunnen zijn. Zie ook noot 29.

3 Jacob Cats, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus*… (1618), ed. Amsterdam 1622. Volgens de opgave van W.C.M. de Jonge van Ellemeet, *Museum Catsianum*, Den Haag 1887[2], beleefde dit boek van Cats zesentwintig herdrukken (buiten die, opgenomen in de vele edities van *Alle de wercken*). Zie verder P.J. Meertens, *Letterkundig leven in Zeeland in de zestiende en de eerste helft van der zeventiende eeuw*, Amsterdam 1943, 254-258; H. Smilde, *Jacob Cats in Dordrecht. Leven en werken gedurende de jaren 1623-1636*, Groningen etc. 1938, 121-128; E. de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1967, 21-22.

4 C. Kilianus, *Etymologicum Teutonicae linguae, sive dictionarium Teutonico-Latinum* (1599), ed. Utrecht 1623, s.v. 'voghelen'; *Woordenboek der Nederlandsche Taal* (verder aan te halen als WNT), deel XXI, kol. 180-181: 'veugelen'; deel XXII, I, kol. 577-578: 'vogelen'. Vgl. het nog steeds gangbare Duitse woord 'vögeln' voor coïre, en het Italiaanse substantivum 'uccello' voor penis; zie Jacques Schnier, 'The symbolic bird in medieval and renaissance art', *The American Imago*, vol. 9, June 1952, nr. II, 24; A.G.J. Hermans, *Jacht en taal*, Schiedam 1951, 749; en J.A. Huisman, 'Nette en onnette woorden', in: *Nette en onnette woorden*, Hilversum etc. 1962, 13.

5 Constantijn Huygens, *Tryntje Cornelis* (ed. Alex Bolckmans), 's-Gravenhage 1960, 61; uitvoeriger annotaties in *Tryntje Cornelisdr*, (ed. (H.J. Eymael), Zutphen (1911), 17.

6 Zie bijvoorbeeld Werner Hensel, *Die Vögel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des Mittelalters*, Erlangen 1908 (diss.), passim; D. Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, 's-Gravenhage 1949, 19; idem, *Beschrijving en poging tot verklaring van het Tuin der Onkuisheid-drieluik van Jeroen Bosch*…, Amsterdam 1956, o.a. 28, 56, 57.

7 Het betreft hier een frontispice uit ms. 4014. Bibliothèque Nationale (fonds latin); beschreven in: L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la peinture flamande*, Brussel 1907, 35.
8 Bax, *Beschrijving*…, o.c. (noot 6) s.v. 'vogel'.
9 Een bijzonderheid is dat de schilder twee mannetjesmussen heeft weergegeven.
10 Zie voor Sanders van Hemessen (mogelijk ook de Brunswijkse Monogrammist), Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlijn 1970, 100 en 120-128; voor Van den Venne, E. de Jongh e.a., *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, Rijksmuseum, Amsterdam 1976, 251-253.
11 Het voorheen nagenoeg onbekende schilderij van De Gheyn dook in 1959 in de Engelse kunsthandel op.
12 Jan Grauls, *Volkstaal en volksleven in het werk van Pieter Bruegel*, Antwerpen etc. 1957, 141-147.
13 Leo Spitzer, *Über einige Wörter der Liebesprache. Vier Aufsätze*, Leipzig 1918, 31 e.v.; WNT, deel VII, ii, kol. 3111; deel III, ii, kol. 3561.
14 Bax, *Ontcijfering*…, o.c. (noot 6) 143-144; Carl Gustaf Stridbeck, *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. A. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*, Stockholm 1956, 109. Zie ook Huisman, o.c. (noot 4) 17, noot 14. Verder bijv. D.W. Robertson jr, *A preface to Chaucer. Studies in medieval perspectives*, Princeton 1963, 411, noot 30 (over de torenvalk, *kestrel*, als 'windfucker').
15 Voor De Jode, zie F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts* IX, Amsterdam z.j., 205. De desbetreffende gravure maakt deel uit van een serie temperamenten (Maerten de Vos inventor) en toont een krijgsman als Cholericus, vergezeld van een marketentster; voor Buytewech, zie E. Haverkamp Begemann, *Willem Buytewech*, Amsterdam 1959, 177; voor Van Bijlert, *Catalogus der schilderijen*, Centraal Museum, Utrecht 1952, 29 (nr. 61).
16 WNT, deel XII, ii, kol. 362.
17 *De werken van G.A. Bredero* (ed. J. ten Brink e.a.), I, Amsterdam 1890, 272.
18 Vondel, *De werken* (ed. Van Lennep-Unger), Leiden z.j., 1630-1636, 225 ('De Musch van Suzanne Bartelot'); Jacob Cats, *Houwelick*… (1625), in: *Alle de wercken*, Amsterdam 1665, 158. Zie ook Johan de Brune, *Banket-werk van goede gedachten*, Middelburg 1657, 176-177, paragraaf over '*Onkuysheyd*'; '… Zulcks dat een pijlicke weduwe die noch nauwelick wijfs waerd en was, van goed en overvloedigh bloed ghesponnen zijnde, heeft durven zegghen, dat zoo zy haer exempel en voorbeeld van de voghels moeste nemen, dat-ze liever de mosschen, als de tortel-duyven naer-volghen zoude.'
19 Cesare Ripa, *Iconologia, of uytbeeldingen des verstands*…, uyt het Italiaens vertaelt door D.P. Pers, Amsterdam 1644, 143-144. Zie ook Ioannes Pierius Valerianus, *Hieroglyphica*… (1556), ed. Lyon 1602, 245 ('De Perdice: amor turpissimus').
20 Caspar Barlaeus, *Epistolarum liber*, Amsterdam 1667, 627-629 (de brief is gedateerd 20 oktober 1635); (J. van Vloten), *Tesselschade Roemers en hare vrienden in 1632-1649*, Leiden 1852, 19.
21 E. Verwijs & J. Verdam, *Middelnederlandsch Woordenboek*, IX, 's-Gravenhage 1929, 774; E. Soens, 'Onuitgegeven gedichten van Anna Bijns', *Leuvensche Bijdragen* 1902, 305 (Refereyn XXIX, A: 'Blamclyc / eest / met voglene tsyne verkeerelt').
22 Verwijs & Verdam, o.c. (noot 21) 774.
23 *De werken van G.A. Bredero*, o.c. (noot 17) 348-349.
24 A.A. van Rijnbach, *De kluchten van Gerbrand Adriaensz. Bredero*, Amsterdam 1926 (diss.), 60.
25 *De werken van G.A. Bredero*, o.c. (noot 17) II, 196.
26 Jan Jansz Starter, *Steeck-boekjen ofte het vermaak der jeugdelyker herte*…, ed. Amsterdam 1786, 102. Het pendantvers 'aan de Dogters' eindigt met de regel 'Als 'k Vinke mijn Lief alleen'. Hier heeft 'vinken' de betekenis van 'vogelen' overgenomen.
27 I. Burghoorn, *Klucht-hoofdige snorre-pypen / quacken, en quinck-slagen*…, z.p. 1644, 38.
28 Het WNT, deel XXI, kol. 1167-1168, geeft het werkwoord 'vissen' in erotische zin, onder verwijzing naar Jan Zoet e.a. Een kleine zilveren penning van de zeventiende-eeuwse Utrechtse zilversmid Dirck Strycker, onder meer een visser en een vrouw voorstellend, draagt de inscriptie: 'Visscher hebt ghij oock ghevanghen yet. Neen ick maysken mijn hangel roe is slap en mijn aes en deucht niet' (Kon. Penningkabinet, Den Haag); zie J.W. Frederiks, *Dutch silver* III, Den

Haag 1960, 18 (nr. 49), pl. 33. (Voor de vis als fallisch symbool zie Bax, *Ontcijfering*…, o.c. (noot 6) 34-35, en C.W. de Groot, *Jan Steen. Beeld en woord*, Utrecht etc. 1952, 116).
Bij Jacob Westerbaen, *Gedichten* I, 's-Gravenhage 1672, 252, treft men de volgende regels aan: 'Nu vischt, nu vogelt ghy, en weetse bey te vangen: / Dees doet ghy in een strick, die aen den hengel hangen'. Het Rijksprentenkabinet te Amsterdam bezit een serie van twaalf gravures uit het begin van de zeventiende eeuw (kunstenaar anoniem), waaronder één prent waarop een visser en een vrouw zijn uitgebeeld. Het bijschrift hiervan luidt: 'Tis best dat ick visse, tvogelen my niet en dient/ Maeckt u dan aent poeyeren, sou ick u raeyen vrint.'
Ten slotte een voorbeeld dat te vinden is op een rijkelijk met illustraties overdekte nautilusschelp uit het begin van de achttiende eeuw in het Rijksmuseum. Naast elkaar gegraveerd zijn hier een voorstelling van een visser met een vrouw en een voorstelling van een vogelaar met een vrouw. De onderschriften vormen één zin: 'Als Ik Met Vissen Niet kan geraken / dan Moet Ik Met Voogelen Vrientschap Maken.'

29 Zie over dit liedboek G. van Rijn, *Atlas Van Stolk. Katalogus* I, Amsterdam 1895, 350-352, en D.P. Snoep, 'Een 17de eeuws liedboek met tekeningen van Gerard ter Borch en Pieter en Roeland van Laer', *Simiolus* 3 (1968-69), 77-134. Ongetwijfeld wijst ook de geknakte, deels in het water gevallen boom achter de oude man op de tekening op diens onvermogen *in sexualibus* (zie ook noot 2).

30 W. van Focquenbroch, *Alle de werken* II, ed. Amsterdam 1709, 5-9.

31 Jeroen Jeroense (ps. van H. Sweerts), *Koddige en ernstige opschriften op luyffens, wagens, glazen, uithangborden, en andere taferelen* I, ed. Amsterdam 1698, 47. Wat het opschrift betreft: 'By 't eeten van een Entvogel…', zou men dit vers in verband kunnen brengen met een schilderij van Reinier Covijn (verzameling dr. Albert Bader, Milwaukee), waarop een meisje bezig is een eend schoon te maken terwijl een drinkende man zijn arm om haar schouders legt. Een schilderij en een tekening van een meisje dat een eend plukt, kennen we ook van Barent Fabritius (tent. cat. *Rembrandt als leermeester*, Leiden, De Lakenhal 1956, nrs. 41 en 116). In deze gevallen is een op de erotiek betrekking hebbende betekenis evenmin uitgesloten maar uiteindelijk onbewijsbaar. Zie verder Jeroen Jeroense, I, 24 ('*Twee Makkers gevangen zittende schreven aldaar aan de Muir*:/Jan Hantjes en Pieter Schier/ Hebben geseten alhier,/ Niet om haar dievery,/ Noch om haar schelmery,/ Maar om haar eerlijke Veugelary'); en I, 92 ('*Op een Toebaksdoos daar een mans persoon met een Visje, en een vrouwspersoon met een Vogeltje op stond:* /Het Vissen is goet, / Maar 't Vogelen is wel zo zoer'). In de negentiende-eeuwse herdruk - Amsterdam 1830 - zijn deze drie gedichten weggelaten.

32 (Gysbert Tysens), *Apollo's Marsdrager, veylende allerhande scherpzinnige en vermakelyke snel, punt, schimp en mengeldigten*… II ('De 39, druk'), z.p. 1725, 129. Zie ook: Ibidem, I ('De zeven-en negentigste druk'), z.p. z.j. (ca. 1700), 20.

33 Ibidem, I, 7 en 76. Zie ook het overigens onevenwichtige en tendentieuze boek van H.F. Wirth, *Der Untergang des niederländischen Volksliedes*, Den Haag 1911, 150.

34 Tysens, o.c. (noot 32) I, 79. Zie verder de 'samen-spraeck' tussen een jager en een vrijer, geciteerd op p. 39; en WNT, deel VII, i, kol. 70. Tevens: 'kitteljacht': WNT, deel VII, ii, kol. 3191-3192.

35 Ook in de negentiende en twintigste-eeuwse literatuur stuiten we soms nog op de woorden 'vogelen' en 'vogelaar'. In J. Immerzeels *Lotgevallen van Balthazar Knoopius* (1813), ed. Amsterdam 1842, 28, blijkt het woord 'vogelen' respectabeler geworden: 'Ik weet het niet, maar het schijnt mij toe, dat best zou zijn, onzen zoon maar eerst eens in zijne zaken te zetten; en dan eens te zien, of hij uit zich-zelven niet eens uit vogelen zal gaan.' 'Vogelaar', ongeveer in de betekenis van koppelaar, wordt gebruikt in een boekje van een oud-hoofdinspecteur van de Amsterdamse recherche ('een kijkje achter de schermen'): C. Batelt, *Duister Amsterdam*, Amsterdam z.j. (1911), 67. Het woord 'vogelen' is in Vlaanderen nog steeds gangbaar en niet bijzonder onfatsoenlijk. Louis Paul Boon bijv. gebruikt het in *De Kapellekensbaan* (1953), ed. Amsterdam 1966, 242: 'Tegen de paster vertellen ze dat ze jezuske gaarne zien… en tegen vieze, die daar aan de Iste vuile huizen boven het café op kamers woont, tegen die vertellen ze dat ze gisteren nog een meisje langs achter hebben gevogeld… en tegen andré de theosoof vertellen ze dat ze de doden hebben horen spreken. Zodat de paster peinst dat alle mensen jezuske gaarne zien, en vieze dat iedereen de meisjes alachter vogelt…'

36 Huisman, o.c. (noot 4) 7-18, en J.J. Dijkhuis, 'Nette en onnette woorden; historische kanttekeningen bij een cultuur-psychologisch probleem', in: *Nette en onnette woorden*, o.c. (noot 4) 34-35. De beschavingsvormen van de kleine aristocratische groeperingen die reeds in de eerste helft van de zeventiende eeuw en ook daarvóór een aparte plaats innamen, blijven

hier buiten beschouwing. Zie Fokke Veenstra, *Ethiek en moraal bij P.C. Hooft. Twee studies in renaissancistische levensidealen*, Zwolle 1968, 11-101 ('Aristocratische moraal. Een facet van de Geeraerdt van Velsen').

37 Constantijn Huygens de Zoon, *Journaal van 21 oktober 1688 tot 2 september 1696* I (Werken uitgegeven door het Historisch Genootschap gevestigd te Utrecht. Nieuwe Reeks nr. 23), Utrecht 1876, 152 (9 juli 1689).

38 Metsu varieerde de compositie enige tijd later. Op een schilderij in de Uffizi te Florence wordt een staande jonge vrouw benaderd door een zwierige jager, die het geweer op zijn schouder laat rusten en die in zijn linkerhand, waarmee hij tegelijkertijd de kolf naar beneden drukt, een patrijs vasthoudt. Zie S.J. Gudlaugsson, 'Kanttekeningen bij de ontwikkeling van Metsu', *Oud Holland* 83 (1968), 27-28 en 41. Zie voor Tysens noot 32.

39 Wilhelm R. Valentiner, *Pieter de Hooch*, Klassiker der Kunst, Stuttgart etc. 1929, 240 (als Hendrick van der Burch).

40 WNT, deel IX, kol. 1345-1346.

41 Afgebeeld in Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte… Renaissance*, München 1909, 263.

42 Roemer Visscher, *Brabbelingh* (1614), ed. Amsterdam 1669, 147. Zie voorts C.W.M. Verhoeven, *Symbolick van de voet* (diss. Nijmegen), Assen 1956, 94-99; William A. Rossi, *The sex life of the foot and shoe*, New York 1976; en De Jongh e.a., o.c. (noot 10) 259-261. Een veelzeggende toepassing ook bijvoorbeeld in *Incogniti scriptoris nova poemata. Nieuwe Nederduytsche gedichten en raedtselen* (ed. Jochen Becker), Soest 1972, 184: 'Schilderken sprackse Conterfeyt my eens na 'tleven/ Ick sal u een paer fluele schoene geven…'

43 *Een schoon liedekens-boeck* (1544), (ed. Hellinga), 's-Gravenhage 1941, 1; P.C. Hooft, *Gedichten*. Volledige uitgave door F.A. Stoett, II, Amsterdam 1900, 228; vs. 292 uit het treurspel *Geeraert van Velsen* (Rey van Amstellandsche Joffrên): 'Dat ick (God lyd het nimmermeer) / Zy teghen die schand opghewassen; / Sprack Geerart van Velsen tot zyn Landtsheer, / Uw slete schoen myn voet niet passen.' Roemer Visscher, o.c. (noot 42) 36.

44 Volgens Gudlaugsson, o.c. (noot 38) 32, stelt de uit het raam hangende man Metsu zelf voor. Ik kan mij met deze zienswijze moeilijk verenigen. Er is m.i. ook geen sprake van 'de gestolen buit van *De slapende jager*' (o.c. 35, noot 76). Het vermoedelijk obscene manuaal van de man in het venster is hier kennelijk als een grijp-gebaar opgevat.

45 Zie Eduard Plietzsch, *Holländische und flämische Maler des* XVII. *Jahrhundert*, Leipzig 1960, 71 en afb. 109; en Peter Sutton, 'Hendrick van den Burch', *The Burlington Magazine* 122 (1980), 315-326, i.h.b. 324-325.

46 Daniël Heinsius, *Nederduytsche poemata*, Amsterdam 1616, 78. De eerste vier regels van het vers luiden: 'Cupido leert het spel dat Hollandt heeft gevonden, / Hy proeft te gaen op 't ys, hy heeft twee schaetsen aen. / Hy heeft twee ysers scherp aen zijne voet gebonden, / Daer mede hy meynt op 't water vast te staen…'

47 I.H. van Eeghen, 'De verzamelaar Nicolaas Doekscheer', *Bulletin van het Rijksmuseum* 19 (1971) 173-182, i.h.b. 175 en afb. 3.

48 WNT, deel XIV, kol. 2856.

49 Voor de Metsu in Florence zie noot 38.

50 Bax, *Ontcijfering*…, o.c. (noot 6) 34.

51 Rijksprentenkabinet, Amsterdam; beschreven in A. Bartsch, *Le peintre-graveur*, XVIII, Leipzig 1870, nr. 114: 'Le vieillard et la courtisane'.

52 De Groot, o.c. (noot 28) 91 e.v. Aertgen van Leyden (Prentenkabinet Rijksuniversiteit Leiden), afgebeeld in J. Bruyn, 'Twee St. Antoniuspanelen en andere werken van Aertgen van Leyden', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 11 (1960), 70.

53 Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Rotterdam 1678, 183: '… maer men zach'er ook een hondt, die op een onstichtelijke wijze een teef besprong. Zeg vry, dat dit gebeurlijk en natuerlijk is, ik zegge dat het een verfoeilijke onvoeglijkheyt tot deze Historie is.' Zie voor decorum p. 46-58.

54 Zes jaar na het schilderij van Codde, in 1639, ontstond Rembrandts zelfportret met de roerdomp. Wat de demonstratieve manier betreft waarop Rembrandt deze vogel aan de toeschouwer toont, past dit schilderij in de reeks werken van Codde, Metsu, Slingelandt en Verkolje. In tegenstelling tot de voorstellingen op deze schilderijen echter, ontbreekt het in dit zelfportret aan versterkende, 'gelijkgerichte' details, die een bepaalde interpretatie zouden wettigen. Niettemin moet rekening worden gehouden met de mogelijkheid dat Rembrandt zich hier als 'vogelaar' (minnaar) heeft willen presenteren.

55 WNT, deel V, kol. 1464.

56 Roemer Visscher, o.c. (noot 42) 91.

57 Zie voor de haan noot 14. Voor de eend noot 31 en De Groot, o.c. (noot 28) 90-91. Hooft gebruikt in zijn 'Koelte van Antwoordt' het woord 'end' (eend) in de betekenis van 'vrouw':

> Wilt ghij dat mijn' wóórden wóórden
> Strecken, die in fujk van kóórden
> Lokken ander' enden, (mój)
> Wijzend hun den wegh te kóij,
> Daer mij in een Adlaer lókte,
> Die zijn hartjen overdókte
> En te gijsel stelde, dat
> Het bedenkelijke padt
> Dat zoo menigh end doet schrejen…

Zie P. Tuynman en F.L. Zwaan, *Proeven van tekst en commentaar voor de uitgave van Hoofts lyriek*, II. *Gedichten voor Huygens*, Amsterdam 1968, 96, 127 en 128.

58 Lucas van Leyden: Hollstein, o.c. (noot 15) X, 71. In Fuchs, o.c. (noot 41) 21, vindt men dezelfde voorstelling op andere wijze weergegeven, maar wederom met de kan voor het bed; deze gravure staat hier op naam van Lucas van Leyden. Pieter Coecke van Aelst: afgebeeld in J.G. van Gelder, 'Een nieuw werk van Pieter Coecke van Aelst', *Onze kunst* I (1929), 134-136. Joachim Wttewael: vermeld in catalogus van *Schilderijen*, Gemeentemuseum Arnhem 1956, 41.

59 H. Goltzius (toegeschreven aan): kunsthandel Hartveld, Antwerpen 1937. Willem van Mieris: vermeld in catalogus *Schilderijen*, Hermitage, Leningrad 1958, nr. 1856. Naast de pot op het schilderij van Van Mieris ligt een omgevallen kandelaar; de kaars is eruit gevallen. Ook hier is de symboliek duidelijk genoeg. Zie voor de kaars noot 64.

60 Navolger van Vincent Sellaer: vermeld in catalogus *Schilderijen*, Rijksmuseum Amsterdam 1920, nr. 348 (als Vlaams, tweede helft van de zestiende eeuw). Nicolaus Knüpfer: vermeld in catalogus Museum der bildende Künste, Leipzig 1929, nr. 956. Philips Galle naar Goltzius: afgebeeld in Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte… Renaissance Ergänzungsband*, München 1909, 119.

61 Ook de twee potten die, op een prent van Heinrich Ullrich († 1621), een liefdespaar - een boer en een kasteelvrouw - flankeren, zijn in zoverre irrelevant voor de voorstelling dat ze geen natuurlijke functie vervullen. Ongetwijfeld dienen ze hier dan ook als uterussymbolen. Afgebeeld in Eduard Fuchs, *Geschichte der erotischen Kunst*, München 1920, 211. Een ander voorbeeld is misschien nog de op de grond liggende kan op Isaac Koedijks *Het lege wijnglas*; deze kan is dan niet alleen een verwijzing naar de man met het lege glas maar ook naar het vrijende paar in de nis op de achtergrond, waarvan de vrouw bovendien nog een kan in haar hand houdt. Afgebeeld in tent. cat. *Vermeer. Oorsprong en invloed*, Museum Boymans, Rotterdam 1935, nr. 63a, afb. 138.

62 Zie P.J. Vinken, 'Some observations on the symbolism of the broken pot in art and literature', *The American Imago* 1958, 149-174.

63 Uien stonden ook bekend als aphrodisiacum; zie H.K. Poot, *Het groot natuur-en zedekundigh werelttoneel…* II, Delft 1743, 48. Godfried Schalken schilderde een voorstelling van een meisje met een tros worsten, waarvan één in haar hand als duidelijke fallische toespeling; een ander meisje kreeg van Schalcken een haring in de hand met dezelfde bedoeling. Zie De Groot, o.c. (noot 28) 116. De Groot greeft verscheidene voorbeelden van dit soort 'vulgaire' toespelingen: o.c. 62 en 116.

64 WNT, deel VII, i, kol. 680. Johannes Sartorius, *Adagiorum Chiliades Tres…* Ex recensione Cornelii Schrevelii, ed. Leiden 1656, 590.

65 Jacob Cats, *Silenus Alcibiadis, sive Proteus*, o.c. (noot 3) 66 e.v. ('Fit spolians spolium'). Daniël Heinsius, *Emblemata amatoria*, Amsterdam 1608, 20 ('Il mal mi preme, & mi spaventa il peggio').

66 Voor Sanders van Hemessen, zie Renger, o.c. (noot 10) 129, afb. 82; voor Maes, De Jongh e.a., o.c. (noot 10) 145-147; Steen: National Gallery, Londen, nr. 2559.

67 Afgebeeld in Fuchs, o.c. (noot 41) 293. Zie ook Valerianus, o.c. (noot 19) 135 ('De Fele: muliebris salacitas').

68 Bax, *Ontcijfering…* (noot 6) 225.

69 Arthur Henkel & Albrecht Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des* XVI. *und* XVII. *Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, 750: 'Het lichaam is de koy, die houdt de ziel ghevanghen.'

70 De Jongh, o.c. (noot 3) 34-38.

71 Heinsius, *Emblemata amatoria*, o.c. (noot 65) 21. Andere erotische details in Steens schilderij zijn het konijn (symbool der vruchtbaarheid: zie Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, 93; alsook van de carnale liefde: zie Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600* II, Genève 1959, 231 en 241-242) en het juk (huwelijkssymbool: zie Ripa, o.c. (noot 19) 208).

72 Frans van Mieris en Godfried Schalcken: De Jongh, o.c. (noot 3) afb. 23 en 24. Cats, *Silenus Alcibiadis* …, o.c. (noot 3) 102-103. Voor achttiende-eeuwse voorbeelden zie Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte… Die Galante Zeit. Ergänzungsband*, München 1911, 90 en 171. Zie ook C.J. de Bruyn Kops, 'Elisabeth Geertruida Wassenbergh en haar familie, een 18de-eeuws schildersmilieu te Groningen', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 12 (1961), 139 en 143.

73 Fuchs, o.c. (noot 61) 238. Zie ook idem, o.c. (noot 72) 31 en 148.

74 WNT, deel VII, ii, kol. 5322 e.v. ('kooi'); vgl. noot 57. WNT, deel VII, ii, kol. 5329 ('kooien').

75 Salomon van Rusting, *De kat in 't vagevuur, of mislyke kattendroom van antique en moderne saken*, in: *De vol-geestige werken*, ed. Amsterdam 1712, II iii, 14. Zie ook *d'Amsterdamze kordewagen*, Amsterdam 1662, II: 'Wegh dan met Jaaje, / Die zoo licht by yeder koyt…'

76 WNT, deel VIII, ii, kol. 1960-1961 ('lichtekooi').

77 E. de Jongh, 'De nood van het naakt', in: *Symbiose. Een bloemlezing uit drie jaargangen*, 's-Gravenhage 1965, 10-25.

78 Zie over het begrip 'schaamtegrens': Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation*, Bazel 1939, I, passim, II, 397-409. Over 'normen': J.A.A. van Doorn & C.J. Lammers, *Moderne sociologie. Systematiek en analyse*, Utrecht etc. 1967, 92-96, en H. de Jager en A.L. Mok, *Grondbeginselen der sociologie*, Leiden 1965, 32-36. In zijn uit 1644 daterende *Wetsteen der vernuften* (in: *Alle volgeestige werken*, ed. Amsterdam 1681) geeft Jan de Brune de Jonge te kennen dat er voor hem, als tijdgenoot, weinig duisterheid omtrent deze schaamtegrenskwestie bestond. Voor ons scheppen de waardering en vooral de rubricering van De Brune's woorden reeds problemen. Zoals trouwens ook andere in dit artikel aangehaalde teksten 'sociologisch' problematisch blijven. Jan de Brune 'aan den lezer' (4-5): 'Ons mannevolk is, deur de bank, in allerley zoorten van porteryen voor den tijd, zo zeer gekonfijt, dat zy, om de huwelixpligt aan hun bruits te betalen, zich met Pieter Aretijn niet eens hoeven te beraatstaan: en, het teerer geslacht is ook veeltijds zo afgerecht, en deurslepen, dat zy den eersten nacht van haar bruiloft, naaulix yet nieuws konnen leeren… ik wil zeggen, dat zy, door velerhande snuffeleryen, en door het hooren en beschouwen van 't geen wulpze hofjonkers, en kriele dartelingen, dikwils in haar tegenwoordigheid, oneerbiedelik uitboezemen, en bedrijven, gemeenlik wel zo veel geleert hebben, datze (hoe of ik het stameren zal?) van de middelen, waar door twee perzoonen de wereldt met een derde verrijken, niet t'eenemaal onkundig zijn.'

79 P. Wittewrongel, *Het tweede boeck van de Oeconomia Christiana ofte Christelicke huys-houdinghe*. Amsterdam 1661, passim; vooral 1140 e.v., en 1167-1194 ('Dat de Schouwtooneelen ende Schouw-spelen, rechte Scholen der ydelheyt, ende sondige hooghten zijn; van de welcke alle Christelicke Huys-vaders ende Huys-moeders een afkeer ende grouwel moeten hebben; op dat noch sy, noch hare Kinderen, noch yemandt van hare Huys-ghenooten, sich daer aen en komen te besondigen, noch oyt aenschouwers der selve en zyn'). Het type Wittewrongel was in de zeventiende eeuw niet zeldzaam, maar m.i. is de invloed van kunst smadende dominees op de cultuur toch betrekkelijk gering geweest.

80 Op de overzichtstentoonstelling van het werk van Kees van Dongen, van 28 mei tot 10 juli 1949 in het museum Boymans te Rotterdam gehouden, werden op last van de politie verscheidene naakten verwijderd. De naakten op de Van Dongen-tentoonstelling, die van 8 december 1967 tot 28 januari 1968 in hetzelfde museum was te zien, waren blijkbaar geheel in overeenstemming met de geldende normen.

81 Zie noot 36.

82 Zie A.J. Kronenberg, *Het kunstgenootschap Nil Volentibus Arduum*, Deventer 1875 (diss.); J. te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde* IV. *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde van de Republiek der Vereenigde Nederlanden* II, Haarlem 1924, 412-469; en C.G.N. de Vooys, 'Omgangstaal in het begin en tegen het einde van de zeventiende eeuw', *De nieuwe taalgids* 45 (1952), 129-139.

83 Vondel, o.c. (noot 18) 1621-1625, 96-101; en J.A. Worp, *Een onwaerdeerlycke vrouw. Brieven en verzen van en aan Maria Tesselschade*, 's-Gravenhage 1918, 311: 'Tesselschade boven mijn slaep-camer'. Zie ook de voorbeelden in H.F. Wirth, o.c. (noot 33) 149-156. Voorts P.H. van Moerkerken, *Het Nederlandsch kluchtspel in de 17de eeuw*, 2 dln., Sneek z.j.; Joh. Vorrink, *Het minnedicht in de zeventiende eeuw*, Leiden 1919. Beide werken zijn sterk verouderd. In

het boek van Vorrink ontbreekt bijvoorbeeld Matthys van de Merwede, een erotisch dichter van formaat, over wie neerlandici gedurende lange tijd hun staf hebben gebroken. G. Kalff, *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde* IV, Groningen 1909, 491, heeft het naar aanleiding van Van de Merwede's *Uyt-heemsen oorlog ofte Roomsche mintriomfen*…, 's-Gravenhage 1651, over 'minnepoëzie van zoo brutale zinnelijkheid als in onze literatuur maar zelden vertoond was.' J. te Winkel, *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde* III. *Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde van de Republiek der Vereenigde Nederlanden* I, Haarlem 1923, 545-546, doet Van de Merwede misprijzend af in enkele zinnen ('wulpsch werkje in Ovidiaanschen trant'); Gerard Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, 's-Hertogenbosch 1964, 317, is even kort aangebonden, zij het met iets meer appreciatie. De gewraakte bundel had overigens succes, want zij werd driemaal herdrukt, in 1654, 1657 en 1675. In 1653 manifesteerde Van de Merwede zich echter als 'bekeerling' door een bundel *Geestelyke minne-vlammen* te laten verschijnen. Droeg het titelblad van de eerste bundel slechts de initialen van de auteur, op dat van het tweede boek stond zijn naam voluit: Jonkheer M. van de Merwede, Heere van Clootwijk. Dat sterk erotische poëzie en religieuze verzen uit de pen van één dichter vloeiden, is in de zeventiende eeuw een niet ongewoon verschijnsel (een ander voorbeeld vinden we in Joan Blasius die korte tijd na zijn *Fidamants kusjes* uit 1663 een stichtelijke bundel het licht deed zien). In sommige gevallen is sprake van een 'bekering', een enkele maal bovendien van een verloochening (Justus de Harduwijn en zijn *Weerliicke liefden tot Roosemond*, Jan Luiken en zijn *Duytsche lier*). Zie voor de 'bekering' van Bredero: J.A. Emmens, 'Ay Rembrant, maal Cornelis stem', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 7 (1956), 141-143; voor die van Cornelis Pietersz. Biëns: Te Winkel, o.c. (noot 82) 1, 323-324.

84 *Zeeusche nachtegael… door verscheyden treffelijke Zeeusche poëten by een ghebracht*…, Middelburg 1623 (herdrukt in 1632, 1633 en 1651), 7-13.

85 Ibidem 12-13.

86 Ibidem 13. Zie ook Nicolaas Beets, *Alle de gedichten van Anna Roemers Visscher* I, Utrecht 1881, 117 e.v.

87 Van Rijnbach, o.c. (noot 24) XXVIII en LXVIII, heeft de aandacht gevestigd op het feit dat 'zelfs een vrouw als Margaretha van Navarre behagen had in het thema van de klucht van de Molenaar.' Zie ook Elias, o.c. (noot 78) I, 244-245, over een 'practical joke' met een zesjarig meisje, georganiseerd door zeventiende-eeuwse Franse hofdames, een duidelijk voorbeeld van een 'anders' gelegen schaamtegrens. Verrassend in dit opzicht is ook de brief, gedateerd 23 mei 1624, die Huygens ontving van zijn vriendin Dorothea van Dorp, een in hofkringen verkerende freule uit Den Haag. In deze brief wordt over Anna Roemers als volgt geschreven: 'Anna Rommers is hier met haren man. Joffrou Dimmers heeft haer gesien. Sy is soo versiert met den man als ofse een jonghe malote waer. Al bevrucht - de siekelijcke vrou! Ick en sal haer niet verwachten om te sien. Ick sou qualijck worden om sulken ouwen crijng soo mal te zien.'; zie J.A. Alberdingk Thijm, 'Constantin Huygens en de familie van Dorp', *De Dietsche Warande* 1864, 485.

88 Worp, o.c. (noot 83) 328-329.

89 Ibidem 331-332.

90 Ibidem 329. Het Latijnse vers is uitvoeriger:

> Anguis Barlaeâ quidam veteranus in herba
> Arrecto tumidus vertice colla levans
> In latebris, incauta, tuis, in valle rosarum
> Muscosi gestit fontis inire Specum.

91 Zie over Oudaans kritiek de door Eymael bezorgde editie van *Tryntje Cornelisdr.*, o.c. (noot 5) 93 e.v. Verder Te Winkel, o.c. (noot 82) I, 508.

92 G. Kalff, 'Trijntje Cornelis', *De gids* 1913, 499; Knuvelder, o.c. (noot 83) 227-228.

93 Zie verder bijv. G. Kalff, *Studiën over Nederlandsche dichters der zeventiende eeuw*, Haarlem 1915, 363-364 (over Huygens). Typerend is ook Van Vlotens irritatie over Van Baerle's 'hoogst minzieken aard': (Van Vloten), o.c. (noot 20) 15 e.v.; en Van Moerkerkens inleiding bij de door hem uitgegeven kluchten ('Vele zijn walglijk vies, vuil en obsceen'): Van Moerkerken, o.c. (noot 83) 1, 1-10. Andere voorbeelden in H.J. Eymaels inleiding tot *Tryntje Cornelisdr*.

94 Starter, o.c. (noot 26) *Voorreden*; Kalff, o.c. (noot 83) IV, 179.

95 Opmerkelijk, door de voor ons gevoel inderdaad scherpe contrasten, is de in 1662 te Amsterdam uitgegeven bundel *d'Amsterdamze kordewagen*, waarin vijf religieuze gedichten geheel

willekeurig verspreid staan tussen een groot aantal dikwijls obscene verzen (123-124: Morgen-zangh; 125-126: Avont-zangh; 182-186: Zangh, op Christi Besnijdenis; 228-230: Op de Geboorte Christi; 239-240: Op de Geboorte Christi). Zie voor Bredero: Van Rijnbach, o.c. (noot 24) XXVII, XXVIII, 3 en 46.

96 Worp, o.c. (noot 83) 3-5.

97 A.C. Crena de Iongh, *G.C. van Santen's Lichte Wigger en Snappende Siitgen*, Assen 1959, 287.

98 J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland* II, Groningen 1908, 102. Zie ook Kronenberg, o.c. (noot 82) 83-116, over 'vriend en vijand' van Nil Volentibus Arduum.

99 G. Kalff, *Literatuur en tooneel te Amsterdam in de zeventiende eeuw*, Haarlem 1895, 182-183; Worp, o.c. (noot 98) II, 102; Te Winkel, o.c. (noot 82) II, 438-442.

100 Andries Pels, *Gebruik én misbruik des tooneels* (1681), ed. Amsterdam 1718, 35-36. Zie ook idem, *Q. Horatius Flaccus dichtkunst op onze tyden, én zéden gepast*…, Amsterdam 1677. Voorts Knuvelder, o.c. (noot 83) 375-380.

101 Pels, *Gebruik én misbruik*…, o.c. (noot 100) 28.

102 A.G. van Hamel, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theorieën over litteratuur in Nederland*, 's-Gravenhage 1918, 90, 179-181; zie ook H.E.H. van Loon, *Nederlandsche vertalingen naar Molière uit de 17de eeuw*, 's-Gravenhage 1911 (diss.), 64-66.

103 J.C. van Holten, 'Een opvoering van Bredero's Moortje in 1689 en 1691', *De nieuwe taalgids* 45 (1952), 227-228; en J.P. Naeff, *De waardering van Gerbrand Adriaenszoon Bredero*, Gorinchem 1960 (diss.), 37-38.

104 Worp, o.c. (noot 98) II, 90-103; en H.A. Enno van Gelder, *Getemperde vrijheid. Een verhandeling over de verhouding van Kerk en Staat in de Republiek der Verenigde Nederlanden en de vrijheid van meningsuiting inzake godsdienst, drukpers en onderwijs, gedurende de 17e eeuw*, Groningen 1972, 151-163.

105 Wittewrongel, o.c. (noot 79) 1186 c.v.; Te Winkel, o.c. (noot 82) II, 256-261.

106 (Gerard van Hasselt), *Kronijk van Arnhem*, Arnhem 1790, 269.

107 Theodore Rodenburgh, *Eglentiers poëtens borst-weringh*, Amsterdam 1619, 189.

108 Ibidem 190, 211-212, 237.

109 Ibidem 189. Zie ook Van Hamel, o.c. (noot 102) 88-89.

110 I.H. Krul, *Pampiere wereld ofte wereldsche oeffeninge* (1644), ed. Amsteldam 1681, Het derde deel, 217.

111 Giov. della Casa, *Galatéus óf welgemanierdheid*, Amsterdam 1715, 81; zie ook ibidem 88-89 ('Van de onëerbaare woorden').

112 Somaize, *Le dictionnaire des Precieuses* (1661), ed. Livet, Paris 1856.

113 Zie Veenstra, o.c. (noot 36) 209. Van belang is ook de Nederlandse vertaling van Gracián's *Oráculo manual: de konst der wijsheit*, In 't Frans gebragt door A. de la Houssai en nu vert. door M. Smallegange, 's-Gravenhage 1700. Later in de achttiende eeuw verschenen nog verscheidene andere gedragsboeken, waaronder *De hoofsche welleventheid*…, Amsterdam 1733; en C.V.L., *Het groot ceremonieboek der beschaafde zeeden*…, Amsterdam (1735).

114 Baldazar de Castiglione, *De volmaeckte hovelinck*…, Amsterdam 1662, 521.

115 John Charles Nelson, *Renaissance theory of love. The context of Giordano Bruno's Eroici furori*, New York 1958, 75-84.

116 Reeds in het eerste van de zestien boeken waaruit zijn *Pegasides Pleyn* is samengesteld, zet Houwaert uiteen 'hoe meest alle menschen tot welde gheneghen zijn, ende hoe aenlockelijck, bedrieghelijck, ende onghetrou, die luxurieuse Venus met haeren soone Cupidine is, ende hoe sorghelijck, perijculeus, ende variabel d'eerdsche vreucht is, ende hoe naer cleyn welde oft vreucht ghemeynlijck volght groote allendicheydt, swaericheydt, ende bitter lijen: ende hoemen die wijsheydt behoort gheloove te gheven, ende te volghen, en d'eerdsche vreught, Venerem ende Cupidinem te verlaten': Jehan Baptista Houwaert, *Pegasides Pleyn ofte den lust-hof der maechden* (1583), ed. Delft 1615, xiiii.

117 *Den bloem-hof van de Nederlantsche ieught*, Amsterdam 1608 en 1610; ed. Van Dis-Smit, Amsterdam etc. 1955, X, 31-32, 52-53 en 112-121. De tegenstelling liefde-minne komt hier onder steeds andere benamingen voor.

118 D.V. Coornhert, *Zedekunst dat is wellevenskunste* (1586), ed. B. Becker, Leiden 1942, 30; Cats, *Houwelick*, o.c. (noot 18) 158; Pels, *Gebruik én misbruik*… o.c. (noot 100) 18, 35, 36, 59.

119 Coornhert, o.c. (noot 118) 29.

120 Ibidem 35 e.v.

121 Zie hiervoor S.F. Witstein, *Bronnen en bewerkingswijze van de ontleende gedeelten in Rodenburghs Eglentiers poëtens borstweringh (1619). Het proza-betoog en de emblemata*, Amsterdam 1964, 36 e.v. De '*Digressio liefde-min*' wordt door de schrijfster uitvoerig behandeld: 32-42.

122 Rodenburgh, o.c. (noot 107) 122-123. Vgl. voor Kruls standpunt ten aanzien van de dichotomie liefde-minne: N. Wijngaards, *Jan Harmens Krul. Zijn leven, zijn werk en zijn betekenis*, Zwolle 1964, 272 e.v.

123 F. Veenstra, 'Hooft: enkele aspecten van de levens- en wereldbeschouwing der Renaissance', in: *Geestelijke achtergronden bij enkele grote schrijvers*, Den Haag 1958, 82-105. Tevens Veenstra, o.c. (noot 36) 155-156.

124 Veenstra, 'Hooft: enkele aspecten…', o.c. (noot 123) 95.

125 Ibidem 95-96.

126 Zie Meertens, o.c. (noot 3) 267-281.

127 Het *Houwelick* beleefde 25 herdrukken; zie W.C.M. de Jonge van Ellemeet, o.c. (noot 3) 15-18. De vraag of Cats soms niet zijn doel voorbij is geschoten, dan wel een hypocriet is geweest, heeft de nodige discussie opgeleverd. Wantrouwen wekte vooral Cats' *Selfstryt, dat is crachtighe beweginghe van vlees en gheest, poëtischer wijse verthoont in den persoon ende uytte ghelegentheyt van Joseph, ten tyde hy by Potiphars huys-vrouwe wiert versocht tot overspel*…, Middelburg 1620. Ook enkele tijdgenoten hebben twijfel geuit over de invloed van Cats' werk. Zo bijv. Johan van Heemskerck, *Minne konst. minne baet, en verscheyde minne dichten* (1622), ed. Amsterdam 1660, 318:

> Sluyt Cats gedichten op: syn soete sinne beelden,
> Ik weet niet wat voor soet in mijne sinne teelden.
> Sijn Joseph overwint, de geest behout het velt;
> Maer ick ly niet te min door Sephira gewelt.

Voorts Jacob Westerbaen, *Nieuw-Avond-School*…, 's-Gravenhage 1667, 37:

> Wie denckt de woorden nae
> Die de beroemde Cats de geyle Sephyra
> Voor haere lusten in syn Selfstrijd heeft doen spreecken,
> Die niet een viertjen in zijn boezem voelt ontsteeken
> Of niet een kleyne bres in sijne kuysheyd lijdt,
> Schoon den Hebreeuwer knecht daer dapper tegen strijdt.

(Iets dergelijks schrijft ook Pels, *Gebruik én misbruik*…, o.c. (noot 100) 26: '…Die ritze tokkeling moog' Jozefs hette dooven; / Maar 'k durf dat wonder van den kyker niet gelooven'). Het oordeel van Kalff, die bestrijdt dat Cats een huichelaar is geweest, zonder de mogelijkheid uit te sluiten dat zijn werk de lezer soms erotiseerde, lijkt mij in het algemeen aanvaardbaar. Kalff steunt zijn argumentatie o.a. met passages uit *Houwelick: Studiën*…, o.c. (noot 93) 250 e.v. Zie tevens Meertens, o.c. (noot 3) 386, noten 290-291.

128 Cats, *Houwelick*, o.c. (noot 18) 148 ('Ghy, wilt u jeugdigh lijf met geen blancketsel strijcken…') en 168 ('Is 't niet een selsaem stuck, dat, oock in onse dagen, / De groote van het lant den boesem open dragen?'). Vrouwelijke opmaak, blanketsel, 'ghemaeckte Schoonheyt' worden eveneens gehekeld in Stefano Guazzo, *Van den heuschen burgerlycken ommegangh*… Alkmaar 1603, 242-243 (zie hierboven p. 50). Vgl. verder Huygens' *Kostelick mal* uit 1622, opgedragen aan Cats, vooral vs. 213 e.v. ('…'t zijn grouwelicker sweeren / Die ick ontplaesteren gae: De schilders van de kleeren / Verstouten op het werck; men valt'er aen de huyt, / Die drinckt verw en vernis meer dan een' nieuwe Luyt…').

129 Jacob Cats, *Harders-clachte*, in: *Monita amoris virginei... Maechden-plicht*…, Amstelredam 1622, 114. Dit verhaal wordt herhaald in Jacob Cats, *Spiegel vanden ouden ende nieuwen tijdt*, 's-Gravenhage 1632, 52 e.v.

130 Cats, *Houwelick*, o.c. (noot 18) 157 en 158.

131 Zeer uitvoerig aan het einde van het boek 'Bruyt', *Houwelick*, o.c. (noot 18) 72 ('Kort begrijp van de plichten des houwelijcks').

132 Voor de zestiende en zeventiende-eeuwse Nederlandse vertalingen van de *Colloquia*, zie *Bibliotheca Erasmiana*, Nieuwkoop 1961, 68-69. Huwelijkskwesties: zie de diverse commentaren in Craig R. Thompson, *The colloquies of Erasmus*, Chicago etc. 1965, 86-87, 99 e.v., 111-112, 114-115, 401-403.

133 Elias, o.c. (noot 78) I, 230-241; en P.N.M. Bot, *Humanisme en onderwijs in Nederland*, Utrecht etc. 1955, 213-219. Bot geeft ongewild een nuttige correctie op Elias die, zestiende- met negentiende-eeuwse opvattingen contrasterend, geheel voorbij gaat aan de contemporaine, 'pedagogische' kritiek op de *Colloquia*. De *Colloquia* werden door een commissie te Rome voor schoolgebruik verboden en op de Index geplaatst. Ook het Concilie van Trente sprak er zijn veroordeling over uit. Een Nederlands verbod volgde op de diocesane synode te Utrecht in 1562. 'Luther wilde er niet van horen', aldus Bot (214), 'dat het kinderen in handen werd gegeven en Melanchthon beval dat men slechts die colloquia zou lezen, waar voor de kinderen niets schadelijks in stond.' Zie tevens Thompson, o.c. (noot 132) XXIX e.v.

134 Ibidem, XXVII.

135 Cats, *Houwelick*, o.c. (noot 18) 156. Zie noot 126. Vgl. De Brune de Jonge, o.c. (noot 78) 'Aan den lezer' (4-6), die zich over deze kwestie minder zorgen maakt.

136 Cats, *Houwelick*, o.c. (noot 18) 162; Aristoteles, *Politica*, lib. 7, cap. 17; Propertius, *Elegiarum Libri* IV, lib. 2, eleg. 4 (moet zijn: 5).

137 Cats, *Houwelick*, o.c. (noot 18) 161-162.

138 A. Meesters, 'Didericus Camphuysens verhouding tot de schilderkunst', *Vondelkronick* 1939, 277-287.

139 D.R. Kamphuyzen, *Stichtelyke rymen*… (1623), ed. Amsterdam 1713, 396-410 en 411-467. In zijn proefschrift *Daar moet veel strijds gestreden zijn. Het leven van Dirk Rafaelsz Camphuysen (1586-1627)*, Meppel 1967, 242-248, telt H.G. van den Doel in totaal vierendertig zeventiende-eeuwse drukken van de *Stichtelyke rymen*. De 'Idolelenchus' komt in deze dissertatie overigens slechts terloops ter sprake (o.c. 74).

140 Kamphuyzen, o.c. (noot 139) 396-398.

141 Ibidem, 411, 418-419, 421-422.

142 Zie hierboven p. 53.

143 Coornhert, o.c. (noot 118) 31. Vondel, o.c. (noot 18) 1642-1645, 163. In andere gevallen heeft Vondel, die zich hier aan een topos lijkt te conformeren, een minder puriteinse houding aangenomen.

144 Gerard de Lairesse, *Het Groot Schilderboek* II, Amsterdam 1707, 12.

145 J.J.M. Timmers, *Gerard Lairesse* I, Amsterdam 1942 (diss.), 10 en 12.

146 De Lairesse, o.c. (noot 144) I, 106-107.

147 Horatius, *De arte poetica*, vs. 180-182: 'Segnius inritant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator…'

148 De Lairesse, o.c. (noot 144) I, 108.

149 Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, II, Amsterdam 1719, 120. (Vgl. noot 127 over Cats' *Selfstryt*.)

150 Ibidem II, 117-122; Houbraken, o.c. (noot 149) I, Amsterdam 1718, 137-139.

151 Zie over Torrentius de samenvatting van A.G. van der Steur, 'Johannes Torrentius', *Spiegel Historiael* 1967, 217-224.

152 Houbraken, o.c. (noot 149) II, 119.

153 Ibidem I, 13.

154 Ibidem II, 120.

155 Andries Pels, *Gebruik én misbruik*…, o.c. (noot 100) 27.

156 Houbraken refereert in dit verband bovendien aan Junius en aan zijn leermeester Van Hoogstraeten (resp. Houbraken, o.c. (noot 149) I, 138 en II, 121-122). Zie Franciscus Junius, *De Schilderkonst der Oude*, Middelburg 1641, 230; en Van Hoogstraeten, o.c. (noot 53) 184. Houbraken beschrijft zijn leermeester als zedemeester (o.c. II, 121-122): 'My gedenkt ook noch, als ik by hem woonde om de Konst te leeren, dat toen de Minnebrieven van Nazo door A. Valentyn vertaalt, waren in druk gekomen, en ik uit leeslust, die ter leen verzocht, maar tot antwoort kreeg, *Zulks is niet dienstigh; den Dichter is 'er om gebannen geweest in Pontus, en de Vertaalder behoorde daarom voor altyd in 't Rasphuis verbannen te worden, om dat 'er dingen in zyn die nutter waren verzwegen, of verduistert, dan ontdekt, en over zulks die nooit geweten, nooit ter proef zouden zyn gestelt geweest, tot bederf van de wulpse en losse jeugt*.'

157 Zie voor de smaak van Huygens, *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*. Uit het Latijn vertaald… door A.H. Kan, met een bijdrage van G. Kamphuis, Rotterdam etc. 1946, 66-88 en 141-147 (G. Kamphuis, 'Constantijn Huygens als kunstcriticus').

158 Het begrip 'vulgariteit', onder welke benaming ook gebruikt, varieert bij de diverse classicisten, zoals bijvoorbeeld blijkt wanneer men de standpunten van auteurs als De Bisschop, Van Hoogstraeten en De Lairesse met elkaar vergelijkt. Volgens een classicistische opvatting

weerspiegelde het milieu van een kunstenaar zich in diens werk. Zie hiervoor J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1964 (diss.) 57 e.v., 82-83, 119-121.

159 Worp, o.c. (noot 98) II, 103.