

De pijp als indicator van onmatigheid

Over de relatie tussen de pijp en gender in de schilderijen van Jan Steen.



Datum: 2-07-12

Student: Saro Lozano Parra

Studentnummer: 3237354

Onder begeleiding van: Dr. Willemijn Ruberg

Afb.1 Jan Steen, *Slapende vrouw en rokende man aan een tafel*, 1660. Hermitage St. Petersburg.

Inhoudsopgave

Inleiding

Hoofdstuk 1. Historiografie

1.1 De arbeidsmarkt en het huwelijk

1.2 ‘Harde gegevens’

1.3 Gender

1.4 Rust, reinheid en regelmaat

1.5 Sterker en beter dan voorheen

Hoofdstuk 2. Kunsttheorie en methodiek

2.1 Disguised symbolism

2.2 Schijnrealisme

2.3 Methodiek

Hoofdstuk 3. De symboliek van het pijproken

3.1 Tabaksgeschiedenis van de Republiek

3.2 Vanitas en het fallussymbool

3.3 Moralistische literatuur

3.4 Gender: de gevolgen van onmatigheid en het verlies van controle

Hoofdstuk 4. Pijproken en de genderrolverdeling

4.1 De vrouw: kinderen, slapen en minachting

4.2 Het fallussymbool: seksualiteit

4.3 De man: onmatigheid, gokken en vechten

4.4 Masculiniteit, reinheid en schijnrealisme

Conclusie

Bibliografie

Inleiding

Op het schilderij *Het verlopen huishouden*¹ (afb. 2) van Jan Steen, daterend ergens tussen 1661 en 1664 ligt een spel kaarten en een zwarte hoed op de vloer. Een kooikerhondje, het Nederlandse hondenras dat vaker te zien is op de genreschilderijen van Steen (1626-1679), staat op het punt zich te goed te doen aan een groot stuk vlees op een zilveren schaal. Helemaal achterin heeft de dienstmeid haar werk neergelegd. Ze kijkt met een glimlach naar de vioolspeler die haar het hof maakt. Op de voorgrond staat een rijk gedekte tafel. De moeder des huizes ligt op de rand in beschonken toestand haar roes uit te slapen, terwijl de kinderen naar geld zoeken in haar buidel. Haar dochter heeft de buit al binnen. Ze kijkt vrolijk naar het gouden muntstuk dat ze in haar handen heeft. Haar broertje graait gretig en houdt angstvallig zijn slapende moeder in de gaten.

De vader des huizes zit centraal aan de tafel. Hij kijkt guitig over zijn schouder naar de toeschouwer. Hij lijkt het goed naar zijn zin te hebben, zo blijkt uit de blik, zijn glimlach en het been dat hij op de schoot van een schaars geklede dame heeft gelegd. Zij leunt naar hem toe en reikt hem zijn borrel aan. Haar duim en wijsvinger maken daarbij een cirkelvorm. De aap, rechtsboven op het hemelbed trekt aan de kleppen van de klok en zet de tijd stil. In de hand van de man rust evenwichtig een lange, witte Goudse pijp. Waarom is dit attribuut zo prominent afgebeeld? De kop van de pijp, het deel waar de tabak in wordt gestopt, staat op de ontblote boezem van de dame gericht. De pijp loopt in dezelfde dalende verticale lijn als het been dat hij op haar schoot heeft gelegd. De andere hand van de man rust in zijn zij: de roker is er eens goed voor gaan zitten.

Er is veel geschreven over de al dan niet verholde betekenis van de schilderkunst uit de Gouden Eeuw, een bloeiperiode voor de Nederlandse Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden. De genreschilderkunst, de weergave van het dagelijks leven op een schilderij is een cultureel onderdeel daarvan.² In deze scriptie zal ik het verband analyseren tussen het pijproken en de representatie van genderrollen in de genreschilderkunst van Jan Steen (1648-1679). Hierbij zal de focus liggen op de relatie tussen de symbolische betekenis van het pijproken en de manier waarop mannelijk- en vrouwelijkheid worden gerepresenteerd. De nadruk zal liggen op de representatie van mannelijkheid in de vroegmoderne tijd, omdat hier nog zeer weinig onderzoek

¹ In deze scriptie zullen de schilderijen van Jan Steen waar mogelijk worden benoemd in de oorspronkelijke titel.

² Wayne Franits, *Dutch seventeenth-century genre painting* (Amsterdam 2007), 121-125.

naar verricht is. De genreschilderijen van Steen lenen zich uitstekend als onderzoeksveld doordat ze vol zitten met verschillende symbolische attributen en betekenissen. Hier zal ik later op terugkomen.

De relatie tussen de man en vrouw in de zeventiende-eeuwse Nederlandse Republiek is al lange tijd een punt van discussie onder historici. Verschillende wetenschappers hebben vanuit verschillende vakgebieden hun licht laten schijnen op dit debat. Aangenomen wordt dat de positie van de vrouw hier relatief goed was ten opzichte van haar seksegenoten in vergelijkbare Europese mogendheden als Engeland, Frankrijk en Spanje in dezelfde periode. De economische historici Tine de Moor en Jan Luiten van Zanden vinden in de verandering van het huwelijkspatroon, de grotere zelfstandigheid van de vrouw en de daaropvolgende mogelijkheid om te werken de geboorte van het kapitalisme in West-Europa en een mogelijk antwoord op het economische succes van de Lage Landen.³

Sociaalhistorici analyseren de positie van de man en vrouw in de Republiek aan de hand van archiefmateriaal, zoals kerkelijke voorschriften van het huwelijksverbond en gemeentelijke cijfers en papieren. Op deze manier trachten zij het daadwerkelijke leven in de zeventiende eeuw bloot te kunnen leggen. Ook ooggetuigenverslagen en brieven behoren tot het bronnenmateriaal van de sociaalhistoricus. Een van hen is de historica Els Kloek waar ik verderop in deze scriptie nog uitgebreid op zal terugkomen.

De Britse historicus Simon Schama onderzocht in zijn invloedrijke boek *Overvloed en onbehagen: De Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw*, dat voor het eerst in 1987 verscheen, de onderlinge relaties tussen mannen en vrouwen op een cultureel-antropologische wijze. Naast de beschikbare cijfers gebruikte hij literaire en poëtische bronnen, emblemata en schilderkunst. In deze cultuurhistorische bronnen zocht hij het antwoord op de vraag of de positie van de vrouw daadwerkelijk zo zelfstandig en beter was door middel van de theorie over zuiverheid van de Britse antropologe Mary Douglas. Schama verklaart de macht van de vrouw binnenshuis die onder andere zo duidelijk zou blijken uit de reisverslagen van buitenlandse reizigers en de schilderijen van de serene huisvrouwen van Johannes Vermeer (1632-1675). Zij was de spil tussen goed (zuiver) en kwaad (vuil). Volgens Schama was het gezin de hoeksteen van de zeventiende-eeuwse Nederlandse samenleving. De vrouw was de verdediger op de vesting. Zij behield de zuiverheid

³ Tine de Moor en Jan Luiten van Zanden, *Vrouwen en de geboorte van het kapitalisme in West-Europa* (Amsterdam 2006), 30-41, 101-105.

van het gezin en het huishouden door de buitenwereld met al haar vuiligheid niet binnen te laten. Wanneer de vrouw buitenshuis kwam maakte haar standvastigheid plaats voor onmacht. Eenmaal blootgesteld aan de aardse verleidingen buiten de eigen geschapen zuiverheid van het huishouden was de vrouw niet in staat haar passies te controleren en verviel in ongepast gedrag, terwijl de man zich zowel binnen- als buitenshuis uitstekend leek te handhaven.⁴

Met deze scriptie hoop ik bij te dragen aan het debat over de relatie tussen de man en vrouw in de vroegmoderne tijd, de zelfstandige en vrije positie die de vrouw zou hebben gehad in de samenleving en de betekenis van mannelijkheid in de vroegmoderne Republiek. Dit zal ik doen door te kijken naar de representatie van de genderrollen op de genreschilderkunst van Jan Steen, daterend uit de zeventiende eeuw. In mijn doelstelling en methodiek zal mijn onderzoek meer raakvlak hebben met het werk van Schama dan met het werk van de sociaal en economische historici. Ik zal me louter bezighouden met de representatie en niet met het daadwerkelijke dagelijks leven. Hiermee hoop ik de beeldvorming over de rollen bloot te leggen en iets te kunnen zeggen over de betekenis en representatie van zeventiende-eeuwse vorm van vrouwelijk- en mannelijkheid, waar de nadruk zal liggen op het laatstgenoemde.

Om de analyse binnen de representatie in de schilderkunst mogelijk te maken zal ik de iconografische methodiek gebruiken zoals die is ontwikkeld door Eddy de Jongh, emeritus hoogleraar kunsttheorie en iconologie aan de Universiteit Utrecht. In 1974 schreef hij in de catalogus bij de tentoonstelling *Tot lering en vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw* over de betekenis van de Nederlandse zeventiende-eeuwse genreschilderkunst. De Jongh spreekt hierin van ‘schijnrealisme’. Achter de zichtbare werkelijkheid binnen het kader schuilt volgens De Jongh een dieperliggende betekenis die volgens hem ‘tot leringe ende vermaeck’ zou leiden bij de zeventiende-eeuwse toeschouwer.⁵ De betekenis zou schuilgaan achter verschillende objecten en symbolen die na een vluchtige eerste blik niet opvallen. De Jongh koppelt de betekenis over de symboliek van attributen als de luit of een tros druiven die hij vindt in zeventiende-eeuwse primaire bronnen als literatuur, poëzie en emblemata aan diezelfde attributen binnen de schilderkunst, om zo de achterliggende betekenis van het schilderij te analyseren. De Jonghs iconografische methodiek zal het gereedschap zijn waarmee ik

⁴ Simon Schama, *Overloed en onbehagen: de Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw* (Amsterdam 1988), 295-328, 379-431.

⁵ Eddy de Jongh, *Kwesties van betekenis: thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw* (Leiden 1999), 100.

de betekenis en de representatie zal ontleden. Door middel van primaire en secundaire bronnen zal ik de symboliek van het pijproken typeren en toepassen op de genreschilderkunst van Jan Steen, om zo een verband met de representatie van de genderrollen mogelijk te maken. In het derde hoofdstuk zal ik verder uitweiden over De Jonghs methodiek en zijn uitgangspunt van het schijnrealisme dat ik zal hanteren. Hierna zal ik, alvorens in te gaan op de schilderkunst in het vierde en vijfde hoofdstuk, een korte geschiedenis geven van tabak en de pijp in de Republiek en de symboliek van de pijp duiden aan de hand van primaire literaire bronnen en secundaire literatuur uit de zeventiende-eeuwse Republiek.

In deze scriptie zal ik me beperken tot het werk van één schilder. Jan Steen heeft zich met meerdere vormen van schilderkunst beziggehouden, in tegenstelling tot veel van zijn vakbroeders uit de zeventiende eeuw. Waar Jacob van Ruysdael (1628-1682) zich specialiseerde in landschappen en Frans Hals (1580-1666) zich op het portret schilderen stortte, deed Steen van alles wat. Hij schilderde historische taferelen, portretten en landschappen, maar de meeste bekendheid geniet hij door zijn genreschilderkunst waar hij één van de belangrijkste vertegenwoordigers van is. Zijn oeuvre beslaat een groot aantal werken die mannen en vrouwen tezamen weergeven. De toeschouwer ziet de mensen feestend op straat, op pleinen of in de gelagkamer van de talloze herbergen. Daarnaast was Steen in staat veelvuldig de Nederlandse ‘gezelligheid’⁶ weer te geven. Behalve zijn grote oeuvre aan geschikte genreschilderijen en de vele symbolen in zijn werk is er tevens een veelvoud aan afbeeldingen van mannen en vrouwen in gezelschap van een pijp te vinden, een derde reden om zijn werk als onderzoeksveld te nemen. In het laatste hoofdstuk zal ik zowel de representatie van de mannen en vrouwen die zijn afgebeeld in contact met de pijp analyseren. Tevens zal ik een tweede symboliek van de pijp, namelijk die als fallussymbool meenemen en afzetten tegen andere symbolische connotaties die ik zal vinden. Voor nu heeft de aap op het schilderij de tijd even stilgezet om tijd te maken de blik tussen de dichtgeknepen oogleden en de geniepige lach van de rokende man op *Het verlopen huishouden* te begrijpen, en de vrouw nog maar even te laten slapen.⁷

⁶ Het woord gezelligheid laat zich nog steeds moeilijk vertalen in een andere taal. Mariët Westermann, hoofd kunstgeschiedenis aan de New York University, omschreef gezelligheid in haar boek *The amusements of Jan Steen: Comic painting in the seventeenth century* (Zwolle 1997), als ‘a word best translated as cosy sociability, evoking drawn curtains, a log fire, the smell of a pipe, coffee, some hearty gossip’, 318.

⁷ De schilderijen die zullen worden besproken in deze scriptie zijn te vinden op de bladzijdes na het desbetreffende hoofdstuk waarin ze zijn genoemd.



Afbeelding 2. Jan Steen, *Het wanordelijk huishouden*, 1668. Apsley House, Londen

1. Historiografie

De Britse ambassadeur William Temple loopt de vertrekken van de Amsterdamse burgemeester Hendrick Hooft binnen en neemt plaats aan een houten tafel. Temple gaat zitten en spuwt op de vloer. De burgemeester ziet dit en keurt dit niet af, maar wijst zijn gast erop dat hij van geluk mag spreken dat zijn vrouw op het moment niet thuis is. Als ze hem had zien spuwen had er wat gezwaaaid. Daarop vroeg Temple aan zijn vriend hem meer te vertellen over deze zucht tot hygiëne. Hooft vertelde hem daarop een anekdote over een huis waar de gasten door de dienstmeid van de deur naar de trappen werden gedragen. Zo zou de gast de vloer niet bevuild met zijn modderlaarzen. Het schoeisel zou buiten blijven staan en bij de trap stonden pantoffels klaar voor de gast om aan te trekken.⁸

Deze anekdote van Temple is erg beroemd en wordt veel gebruikt door de wetenschappers die zich bezighouden met de rolverdeling tussen man en vrouw in de zeventiende-eeuwse Republiek. In dit hoofdstuk zal ik hier een kort overzicht van geven. Hierbij zal ik me beperken tot het brongebruik, de bevindingen en de lijn die wordt uitgezet om tot een analyse te komen van de rolverdeling en de machtsbalans tussen de seksen. Als eerste zal het onderzoek vanuit de economische en sociale historici worden bekeken, waarna ik het verschil met mijn werkwijze zal uitwerken. Het zal duidelijk worden dat de representatieanalyse van de rolverdeling in deze scriptie niet past in hun werkwijze door verschil in methodiek en onderwerpkeuze. Hierna zal ik ingaan op het onderzoek dat is gedaan vanuit gender- en vrouwengeschiedenis. Vervolgens zal ik de werkwijze van Schama uiteenzetten. Zo zal ik mijn scriptie positioneren binnen de verschenen literatuur over het debat over de rolverdeling tussen mannen en vrouwen in de Republiek tijdens de Gouden Eeuw.

1.1 De arbeidsmarkt en het huwelijk

De Nederlandse gezinshistoricus Donald Haks schrijft in zijn boek *Huwelijk en Gezin in Holland in de 17^e en 18^e eeuw* dat er in de zeventiende eeuw een evolutie heeft plaatsgevonden in het gezinsleven. In de Republiek is volgens Haks het huwelijk van een patriarchale relatie tot een kameraadschappelijke huwelijksvorm gegroeid. Wel werden de huwelijken grotendeels nog binnen

⁸ Sir William Temple, *The works of sir William Temple* (Edinburgh 1754), 459.

de maatschappelijke en religieuze groepen gesloten.⁹ Zowel bij de economische historici als de sociale historici is het huwelijk een belangrijk en veel gekozen onderwerp voor onderzoek over de genderrolverdeling in de zeventiende eeuw. Desalniettemin verschilt de aanpak en de richting van waaruit het huwelijk wordt benaderd vanuit beide vakgebieden.

Tine de Moor en Jan Luiten van Zanden claimen dat de modernisering van het huwelijkspatroon in de late middeleeuwen grote gevolgen had voor de economie en de samenleving die daarmee ontstond, resulterend in de Gouden Eeuw. De moderne samenleving is mogelijk gemaakt dankzij de nieuwe egalitaire verhoudingen in de relaties tussen man en vrouw. De oorzaak voor deze nieuwe, meer uitgebalanceerde rolverdeling tussen man en vrouw ligt volgens De Moor en Van Zanden grotendeels in de ontwikkelingen van de arbeidsmarkt tijdens de late middeleeuwen.¹⁰

In 1215 werd op het Vierde Lateraanse Concilie de consensusdoctrine aangenomen. Deze rooms-katholieke doctrine betekende dat er voor een voltrekking van een huwelijk de toezegging van zowel de man als de vrouw nodig was. De ideologische factor voor de verandering in het huwelijkspatroon lag er volgens de auteurs dus al. Het huwelijk vertoonde pas echt moderne vormen na de pestepidemie van 1348 die een enorme invloed had op de arbeidsmarkt. Ten eerste werd de arbeid schaars en stegen de reële lonen. De vraag en de deelname van vrouwen op de arbeidsmarkt speelden een sleutelrol bij de nieuwe rolverdeling. Het was hun deelname aan het arbeidsproces die sterk toenam na 'de zwarte dood'. Ten tweede veranderde de rolverdeling doordat jongvolwassenen de mogelijkheid hadden om in hun jonge jaren in loonarbeid te gaan als knecht in de leer bij een vakman of als meid in een huishouden. Hierdoor groeide de afhankelijkheid van ouders. Werken voor loon werd volgens De Moor en Van Zanden als normaal onderdeel opgenomen in de levenscyclus en geldt voor hen als één van de belangrijkste factoren voor de verandering van het huwelijkspatroon, en dus in de rolverdeling tussen man en vrouw.¹¹

Vanuit economisch perspectief zijn het de bredere, economische stromingen binnen de omstandigheden van een samenleving die uiteindelijk de menselijke omgangsnormen doen evolueren. De conclusies worden getrokken op basis van cijfers en grafieken. De rooms-katholieke consensusdoctrine, een religieus en cultureel omslagpunt in het huwelijkspatroon wordt door De

⁹ Donald Haks, *Huwelijk en gezin in Holland in de 17^e en 18^e eeuw* (Assen 1982) 124, 219-232.

¹⁰ Tine de Moor, Jan Luiten van Zanden, *Vrouwen en de geboorte van het kapitalisme in West-Europa*, (Amsterdam 2006), 13-17.

¹¹ Tine de Moor, Jan Luiten van Zanden, *Vrouwen en de geboorte van het kapitalisme in West-Europa*, 14-16, 21-23, 27, 41, 47, 50, 101-103.

Moor en Van Zanden neergezet als een ‘ideologische factor’ die al vaststond voordat de echte verandering inzette. De nieuwe huwelijksnormen en de daaropvolgende rolverdeling worden volgens hen pas echt aangewakkerd door de economische omstandigheden en veranderingen die plaatsvonden op de arbeidsmarkt.

1.2 ‘Harde gegevens’

Het zijn niet alleen de economische historici die kijken naar de huwelijkspatronen in de zeventiende eeuw om de rolverdeling te kunnen analyseren. Ook de sociaalhistoricus A. Th. van Deursen legt het huwelijk onder de loep. Hij waarschuwt dat er zeer weinig gezegd kan worden over de vrouw en haar positie. De bronnen van de sociaalhistoricus zijn zeer gering. Als er al wat geschreven is in een proces-verbaal of de notulen waarin de vrouw het woord krijgt is dit nog steeds gedocumenteerd door een man. Van Deursen leest uit acta, notulen en ander materiaal uit gemeentelijke en kerkelijke archieven hoe de mensen feitelijk handelden.¹² Ook gebruikt hij de verslagen en typeringen van de zeventiende-eeuwse buitenlanders die de Republiek aandeden. Eenduidig stellen zij allen dat de Hollandse vrouw erg mooi is en zelfstandig. Naast deze bronnen tracht Van Deursen via kerkelijke archieven met notulen en notities van de hand van predikanten de importantie en de regelementen van het huwelijk te duiden, om zo iets te kunnen zeggen over de vrouw en haar positie. Uit zijn vondsten concludeert hij dat de sociale zekerheid voor de vrouw zeer groot was door de huwelijksbescherming in de Republiek.¹³

Van Deursen gaat gestructureerd te werk en tracht puntsgewijs door middel van primaire geschreven bronnen een typering te geven van het dagelijks leven van beide seksen. Het boek *Gestalten van de Gouden Eeuw: een Hollands groepsportret* uit 1995 heeft eenzelfde werkwijze. In dit boek beschrijven verschillende wetenschappers een totaalbeeld van verschillende gestalten zoals de marktkoopman, de schilder en de zeeman. Eén van deze wetenschappers is Els Kloek. Ze concludeert dat de vrouwen in de Gouden Eeuw geen uniforme sociale groep vormen, maar wel degelijk een reputatie hadden. Volgens Kloek was het heersende beeld dat ze ondernemend, huiselijk en heerszuchtig waren. Haar beschrijvingen van individuele voorbeelden laten dit zien,

¹² Tineke van der Waal, ‘Het liefst met geloofsgenoten’, *Reformatorisch Dagblad* 6-6-2006.

¹³ A. Th. Van Deursen, *Mensen van klein vermogen: het ‘kopergeld’ van de Gouden Eeuw* (Amsterdam 1991), 101-116.

maar geven ook blijk van uitzonderlijke, vrijgevochten vrouwen als de meesterschilderes Judith Leyster uit Haarlem en de Utrechtse geleerde Anna Maria van Schurman.¹⁴

In alle drie de werkwijzen, hun gebruik van bronnen en methodiek is te zien dat zowel economische historici als Van Zanden en sociaalhistorici als Van Deursen en Kloek zich grotendeels beperken tot primaire tekstuele bronnen en cijfers. Door middel van deze gegevens trachten zij iets te zeggen over de daadwerkelijke positie en rolverdeling in de Gouden Eeuw. Dit is duidelijk te zien in hun geloof en gebruik van cijfers over bijvoorbeeld het aantal vrouwen binnen gildes, de veranderingen op de arbeidsmarkt waar de vrouw op in konden springen, cijfers over gesloten huwelijken uit verschillende kerkarchieven en persoonlijke anekdotes uit brieven.¹⁵ Een vreemde eend in de bijt zijn de beschrijvingen van buitenlandse reizigers en ideaalbeelden van de moralisten die enkele onderzoekers gebruiken in hun analyses. Dit zijn representaties van vrouwen, voorstellingen die zijn gemaakt door derden van bepaalde personen die de buitenlandse toeschouwer of geleerde heeft waargenomen. Deze representaties kunnen zowel woordelijk als beeldend zijn geweest, opgevangen en waargenomen in een kroeg of gelezen in een emblemataboek. De sociale en economische historici trachten uitsluitend cijfers en statistieken te vinden. Wanneer er in het werk van de sociaalhistorici wordt gesproken over de representaties uit de moralistische literatuur en de reisverslagen worden de beelden behandeld als afspiegelingen van de werkelijkheid in plaats van een representatie daarvan. Wanneer er sprake is van representatie of beeldvorming, zoals binnen moralistische literatuur, vermelden zij steevast dat de oplage van het werk van Cats en dus de bekendheid van zijn werk groot was. Er wordt geen gebruik gemaakt van de schilderkunst. Een onderzoek dat louter iets zou zeggen over de representatie van de man en vrouw en dus niets zou zeggen over het ‘echte’ leven in de Republiek, zou voor historici als Van Zanden en Van Deursen geen afgerond onderzoek zijn. Ik kan me niet vinden in die kritiek. Om iets te kunnen zeggen over cultuur en mentaliteit in de Gouden Eeuw zal ik me beperken tot de representatie gegeven in de schilderkunst. Hiervoor zal ik gebruik maken van kunstcultuurtheorie – in dit specifieke geval een kunsthistorische theorie – waar ik in hoofdstuk twee op zal terugkomen.

¹⁴ Els Kloek, ‘De Vrouw’, in *Gestalten van de Gouden Eeuw: een Hollands groepsportret* (Amsterdam 1995), 256.

¹⁵ Els Kloek, *Vrouw des huizes*, 97-99.

1.3 Gender

Ondanks haar veelvuldig gebruik van sociaalhistorische bronnen en methodiek lijkt Kloek zich e willen richten op een cultuurgeschiedenis over de Nederlandse vrouw. Zij wil zich namelijk bezighouden met vrouwengeschiedenis waarin gender en genderrelaties de grootste spil zijn.¹⁶ Feministische geschiedenis veranderde in de jaren tachtig in gendergeschiedenis waarmee het in mindere mate een emancipatoire aangelegenheid werd. Volgens historica Marjan Schwegman zou vrouwengeschiedenis moeten functioneren als een vorm van wetenschappelijke kritiek. Hierin moet niet worden bewezen dat door middel van geschiedenis en geschiedschrijving feministische idealen aangetoond kunnen worden, het zou volgens Schwegman een uitnodiging moeten zijn om het concept van gender structureel toe te passen binnen historisch onderzoek, een uitnodiging die al eerder werd gedaan door de Amerikaanse historica Joan Scott.¹⁷ Kloek is het met Schwegman eens wat betreft de specificering van vrouwengeschiedenis maar voorziet problemen voor vroegmoderne vrouwenhistorici zoals zij. Schwegmans onderzoeksveld beslaat de negentiende en twintigste eeuw waarin de vrouwenrol voor zowel mannen als vrouwen bespreekbaar was.¹⁸ In de periode vóór de Verlichting was dit nog niet het geval. Kloek ziet een cultuurgeschiedenis van de vrouw uit de Gouden Eeuw als de oplossing voor de vroegmoderne vrouwenhistorici. Eerder onderzoek heeft laten zien dat er nieuwe ruimtes, vrijheden en mogelijkheden ontstonden voor de vrouw. Vandaar dat ze het boek *Women of the Golden Age: an International debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy* samenstelde in 1994. Het werk is een open discussie en zoektocht naar de mogelijkheden van het onderzoek voor vrouwengeschiedenis in deze periode vanuit verschillende disciplines. Opvallend is de wijze waarop representatie wordt gebruikt in sociaalhistorisch opzicht. Sociale historici schrijven over de representaties van vrouwen gegeven door Jacob Cats en de dichter Bredero alsof deze een afspiegeling zijn van de werkelijkheid. Vaak worden deze representaties gebruikt als een goede aanvulling op het beeld wat het archiefmateriaal oplevert. De gegevens produceren een beeld en de literaire representaties laten zien dat dit ook als levenswijze en voornemens werden beschouwd. Zijn representaties geen

¹⁶ Els Kloek, Nicole Teeuwen, Marijke Huisman (red.), *Women of the Golden Age: an international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy* (Hilversum 1994), 12.

¹⁷ Marjan Schwegman, 'Fairy tales or history? The future of women's history', in Mirjam de Baar (red.) *In de ban van het verhaal. Elfde jaarboek voor vrouwengeschiedenis* (Nijmegen 1990), 121, Joan Scott, 'Gender: A useful category for historical analysis', *The American Historical Review* 91 (1986), 1053-1075.

¹⁸ Olwen Hufton, 'Women in History I. Early Modern Europe', *Past and Present* 101 (1983), 126.

afspiegeling van de werkelijkheid dan worden ze in sociaalhistorisch werk gepresenteerd als een letterlijke opvulling van het onderzoek. Dit wordt duidelijk in Kloeks boek *Vrouw des Huizes*, verschenen in 2009. Cultuurhistorische bronnen zoals schilderijen, zeventiende-eeuwse poppenhuizen en gedichten worden binnen een eigen kader door de sociaalhistorische tekst heen gewoven. Deze kaders hebben een andere kleur en er staan afbeeldingen in. De stukken lijken hierdoor licht verteerbaar en bedoeld om de tekst aantrekkelijker te maken.¹⁹ Opmerkelijk is dat Kloek vrouwengeschiedenis wil schrijven die geen emancipatoire karakter heeft, maar daarbij gendertheorie en het schrijven van gendergeschiedenis buiten beschouwing laat. Hierdoor lijkt haar werk toch emancipatorisch van karakter te zijn. Gendergeschiedenis zoals cultuurhistorici die schrijven en waartoe Scott wetenschappers voor uitnodigde heeft betrekking op de sociale en historische constructie van mannelijk- en vrouwelijkheid en onderzoek naar historische vraagstukken met deze begrippen als gereedschappen. Kloek schrijft een geschiedenis over de huisvrouw en laat alles daaromheen weg. Ze doet geen genderonderzoek maar schrijft een sociale geschiedenis van de vrouw en haar daadwerkelijke leven. Dit noemt ze een cultuurgeschiedenis zonder emancipatorisch karakter. Dat is opmerkelijk want haar werk heeft de schijn tegen.

Opvallend is dat alle besproken historici vanuit elk vakgebied zich concentreren op de vrouw. Wanneer er wordt gesproken over gender, de betekenis ervan of de manier waarop de rollen zijn ontstaan of worden aangeduid is dat voor de vrouw. Het gaat niet over de man of de mannelijkheid. De geschiedenis over mannelijkheid is nieuw. Stefan Dudink beschrijft theorieën over mannelijkheid die zijn gebruikt binnen de geschiedschrijving. Zelf onderzocht Dudink onder andere de betekenis van mannelijkheid in een portret van koning Willem I uit 1818 en in gedichten van Johannes Immerzeel waarin typeringingen werden gegeven als ‘echte mannen’ die verschenen na de Belgische revolutie van 1830.

De besproken werken en methodes om de mannelijkheid te typeren en destilleren zijn gestoeld op discoursanalyse en lichaamsgeschiedenis. In zijn artikel formuleert hij gender als ‘a cultural set of changing, perceived differences between women and men that shapes the lives of women and men but also has an impact on other historical events and processes – one of these being the writing of history itself.’²⁰ Hij concludeert dat mannelijkheid als begrip constant in beweging is en een breed scala aan karakteristieken en gedragingen bedekt, afhankelijk van tijd en

¹⁹ Els Kloek, *Vrouw des Huizes*, 72-105.

²⁰ Stefan Dudink, ‘Multipurpose masculinities: Gender and power in Low Countries’ histories of masculinities’, in: *Low Countries Historical Review* 127 (2012), 9.

ruimte. Autoritaire, vaderlijke figuren, zoals koning Willem I kon zowel een vriendelijke, lieve mannelijkheid betekenen als een strenge, gevoelloze vorm daarvan.²¹

Volgens Dudink is de ‘masculinity-as-it-emerges-in-conflict’ een goed startpunt voor de analyse van een conceptualisatie van gender in het algemeen. Zelf ziet hij in het werk van de dichter Immerzeel uit 1830, dat mannelijkheid moraliteit en gematigdheid betekende, maar dat deze onderhevig was aan passies die moeilijk controleerbaar waren. Mannelijkheid werd beschreven als de capaciteit om verleiding te weerstaan, passies te baas te zijn en zo de controle te houden over de situatie.²²

Alvorens verder te gaan en het werk van Schama kort uiteen te zetten valt het volgende op uit de uiteenzetting over historisch genderonderzoek. Net als Schwegman ligt het onderzoeksveld van Dudink met name in de negentiende eeuw en dus niet in de vroegmoderne tijd. Daarnaast is er nog maar zeer weinig geschreven over mannelijkheid, om maar te zwijgen over mannelijkheid in de vroegmoderne tijd. Dit gat hoop ik te vullen door het een en ander te kunnen zeggen over de representatie van mannelijkheid in de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst van Jan Steen.

Kloek stelt dat het moeilijk is voor vrouwenhistorici zoals zij om onderzoek te doen naar de vroegmoderne tijd waar in de maatschappij nog geen ruimte was voor discussie over de rolverdeling van de man en vrouw zoals in de negentiende en twintigste eeuw. De oplossing die ze vervolgens presenteert is het onderzoek naar de Republiek in de Gouden Eeuw. Haar onderzoek is vervolgens geen cultuurgeschiedenis zoals ze haar werk zelf noemt, maar een sociale geschiedenis van louter de vrouw, geschetst met gebruik van zoveel mogelijk bronnen. De cultuurhistorische bronnen die ze gebruikt fungeren als licht te versmaden zijwegen in een eigen kader door de eigenlijk sociaalhistorische tekst heen. Kloek laat hier een kans liggen op onderzoek dat kennis oplevert over vrouwen zonder een emancipatorisch karakter die ze zelf voorstaat, namelijk de beoefening van gendergeschiedenis. Mijn cultuurhistorische bronnen -de schilderijen van Jan Steen en de representaties gegeven door zeventiende-eeuwse moralisten- zullen niet als zijwegen worden gepresenteerd maar als onderzoeksveld. In deze scriptie hoop ik te laten zien dat de oproep van Scott en gendergeschiedenis zoals zij die presenteert zal bijdragen aan het debat over de positie van de vrouw en de relatie tot de man in de Gouden eeuw en kennis kan opleveren waar Kloek toe oproept maar niet uitvoert.

²¹ Stefan Dudink, ‘Multipurpose masculinities’, 17-18.

²² Ibidem, 7.

1.4 Rust, reinheid, regelmaat

‘[...] Ik heb geprobeerd de paradoxen van het Nederlandschap te verkennen in het kader van sociale overtuigingen en gedragingen. Het boek bevat dus veel meer over pijproken en stoepen schrobben dan over de Synode van Dordrecht of de economische achtergronden van de Engelse Oorlogen.’²³ Zo begint Schama zijn boek over de Nederlandse cultuur in de zeventiende eeuw. Hij wil weten hoe de Nederlanders zich vormden en hoe hun gewoontes en typeringen ontstonden. Het punt dat Schama wil maken is dat er binnen de Republiek een grote verzameling aan paradoxen bestond en deze tegenstellingen in vele opzichten hebben gezorgd voor de voorspoed van de Republiek.

In het geval van de rolverdeling tussen man en vrouw en in het bijzonder voor de positie van de laatstgenoemde is de paradox tussen wereldsheid en huiselijkheid belangrijk.²⁴ Hij stelt dat de Nederlanders gedwongen waren te reizen om aan de kost te komen en noemt het volk de belangrijkste reizigers van de zeventiende eeuw. De reizen en de handel die de Republiek naar grote, nieuwe delen van de wereld brachten stonden volgens Schama haaks op hun tegenzin om te koloniseren. Op de schepen van de Verenigde Oost-Indische Compagnie verzamelden zich ex-gedetineerden, landlopers en de minstbedeelden. Zij hadden een motief om te vertrekken, de rest bleef liever thuis, waar vrede, deugd en voorspoed heerste.

Op een kleinere schaal past volgens Schama de paradox tussen wereldsheid en huiselijkheid in de samenleving in het binnen- en buitenhuiselijke leven in de Republiek. De straten brachten het slijk der aarde met zich mee en aardse verleidingen die buiten de huiselijke deur gehouden moesten worden. In haar boek *Purity and danger* (1966), zoekt Mary Douglas de grenzen tussen vuil en schoon en de antropologische betekenis daarvan voor mensen en hun samenleving. De definitie die Schama gebruikt uit haar werk en toepast op de zeventiende-eeuwse Republiek is vuil als ‘materie op de verkeerde plaats.’²⁵ Volgens Schama was wat hij noemt de ‘massale devotie voor reinheid’²⁶ in de Republiek geen gevolg van materiële overwegingen, maar deze ontstond uit morele wetten die diep waren geworteld in de collectieve mentaliteit van de bevolking binnen hun concepten over schaamte, trots, saamhorigheid en isolement. Vies zijn betekende volgens Schama

²³ Simon Schama, *Overvloed en onbehagen*, 15.

²⁴ Ibidem, 390.

²⁵ Simon Schama, *Overvloed en onbehagen*, 383.

²⁶ Ibidem, 381.

meer dan modderspetters op de vloer. Het betekende het binnenhalen van ziekte, immoraliteit en onkuisheid. Daartegenover betekende schoon het liefhebben van je vaderland, altijd waakzaam voor de verdediging van land, stad, huis en haard voor invallen van vervuilers en de vervuiling van invallers. Volgens Schama was het gebruik van schoonmaakgerei een geaccepteerde calvinistische metafoor voor de patriotistisch bravoure om de onreinheid van de buitenstaander aan te geven. Schoonmaken in de Republiek was onderdeel van het onderscheiden van goed en kwaad. Natuurlijk was de huisvrouw als zij de vloer boende niet telkens bewust bezig de duivel buiten de deur te zetten, maar het zou volgens Schama onhistorisch zijn het huishouden onbelangrijk te achten en de morele associaties niet te onderkennen.

Schama probeert om binnen de primaire bronnen bewijzen te vinden voor de theorie van Douglas. Een van die bronnen is het werk van de zeventiende-eeuwse arts Johan van Beverwijck uit Dordrecht die het gezinsleven de ‘fonteyne en oorspronck’ noemde van de Nederlandse Republiek. Volgens hem kwam het huwelijk eerst, dan de kinderen, vervolgens het huis en dan pas het algemeen goed.²⁷ Deze opvatting verschilde volgens Schama wezenlijk van andere zeventiende-eeuwse staten waar het moraal werd opgebouwd rondom het vorstenhuis of adellijke omgangsnormen. In de zeventiende-eeuwse handleiding voor het huishouden van J. Colerus uit 1660 wordt het huishouden als volgt getypeerd: ‘Deeze Kunst, heeft de grondslag van de voorspoed onzes Vaderlands gelegd, en is nog hedendaags het Fondament waar op den Welvaart van ieder huisgezin moet gebouwd worden.’²⁸ Naast de geschreven bronnen van Colerus en Beverwijck vindt Schama herkenningspunten van Douglas’ theorie in de emblemata van Roemer Visscher, Jan Luiken en Jacob Cats. Hiernaast bekijkt hij de representaties op schilderijen van onder anderen Jan Steen, Pieter de Hooch en Gerard ter Borch. De vrouw is de moeder, de hoeder van het zuivere huisgezin, zo citeert Schama Cats. Zij was het die de grens bewaakte tussen de vuile straat en het schone huis. Het gezin was het maatschappelijke fundament en werd in de moraliserende literatuur vaak vergeleken met een klein koninkrijk waarin de vader als heer des huizes gehoorzaamheid kon verwachten, mits hij volgens Schama wettelijk regeerde en zich rechtvaardig gedroeg. De hiërarchie en werkverdeling waren gebaseerd op een wederkerigheid van taken en plichten met als doel het stichten van een vruchtbare christelijke vrede. Een goed bestierd huisgezin was volgens Schama de hechte basis en redding van de Nederlandse cultuur die anders onherroepelijk door

²⁷ Johan van Beverwijck, *Van de wtneementheyt des vrouwelicken geslachts* (Dordrecht 1643), 206-212.

²⁸ J. Colerus, *De ervarene en verstandige huyshouder* (Leiden 1965), xv.

materialisme bezoodeld zou zijn geweest. Het gezin was het moreel gezuiverde en zorgvuldig bewaakte terrein waar zondes als begeerte, lust, gemakzucht en luiheid werden omgezet in deugden als spaarzaamheid, vroomheid, nederigheid en trouw.²⁹

De vrouw werd niet streng beperkt door een mannelijk patriarchaal bewind. Slaan was uit den boze en de noodzaak van wederzijdse liefde voor een goed huwelijk is opvallend. De man werd aangesproken door de kerk en door de veelgelezen moralisten als Cats. De vrouw moest weliswaar gehoorzaam zijn, maar niet onvoorwaardelijk. Dat zij boog voor zijn wil moest niet worden gezien als onderwerping maar als eervolle plicht met als doel het huis tot een aangename plaats te maken.

Schama formuleert het gezinsleven in de zeventiende eeuw als ‘de ondeelbare, primaire cel waaruit uiteindelijk het hele weefsel van het gemenebest was opgebouwd.’³⁰ Het gezin en de huishouding was het maatschappelijke fundament, de microkosmos en een voorwaarde voor een goed bestuurde Republiek. De macht van de vrouw ligt in dit statement en de paradox die volgens Schama in de Republiek verankerd ligt. De vrouw is de verdediger van het reine, en dus het goede. Zij staat op de drempel en bewaakt de grens. Hoewel zij moest gehoorzamen was er maar één echt de baas binnenshuis. De vrouw was de nobele taak toebedeeld het gezin te onderhouden en het huishouden tot veilige haven te maken. Schama vindt in de geschreven moralistische en literaire bronnen en de representaties die worden gegeven van de vrouwen in de genreschilderkunst de beaming van zijn paradoxthese en het bewijs voor zijn toepassing van Douglas’ theorie die als een sluier al zijn bevindingen overdekt.

1.5 Sterker en beter dan voorheen

Wetenschappers uit de verschillende vakgebieden concluderen allemaal, hoewel de invalshoek van het onderzoek verschilt, dat de positie van de Hollandse vrouw in de zeventiende eeuw beter was dan ooit tevoren. Allen gebruiken ze de moralistische literatuur van onder anderen Cats en de verslagen van buitenlandse reizigers die unaniem verbaasde en verwonderde beschrijvingen achterlieten. Vanuit economisch historisch perspectief heeft de vrouw een betere positie gekregen door de verandering van de arbeidsmarkt en mogelijkheden voor haar om te werken en zich

²⁹ Simon Schama, *Overvloed en onbehagen*, 379-400.

³⁰ *Ibidem*, 388.

financieel onafhankelijk op te kunnen stellen tegenover haar ouders. Sociaalhistorici laten zien dat het huwelijk niet langer een verbintenis was die werd gesloten door ouders van het echtpaar en dat het huwelijk pas mocht worden gesloten wanneer beide partijen blijk hadden gegeven van de wil in het huwelijksbootje te stappen. Het huwelijk voorzag de vrouw van sociale bescherming.

Volgens het cultuurhistorische perspectief van Schama is de vrouw een belangrijke spil in de samenleving. Zij hield de wacht bij de grens tussen de reinheid van het gezin en het huishouden en de viezigheid van de buitenwereld. Dat was een uitermate belangrijke rol omdat volgens Schama de Hollandse samenleving in de Gouden Eeuw gestoeld was op paradoxale tegenstellingen. Eén van die tegenstellingen was het leven binnen- en buitenshuis, die ik later in deze scriptie naast mijn eigen conclusies over de symboliek van het pijproken en de gevolgen voor genderrepresentaties zal leggen. Verandert de representatie van de vrouw binnenshuis van de representatie die van haar wordt gegeven wanneer ze zich buiten haar huis bevindt? Aangezien het gezin de hoeksteen van de samenleving was, moet Schama concluderen dat de rol van de vrouw belangrijk was en haar een zekere macht gaf binnenshuis. Haar bewegingsruimte was groter en beter dan de positie van vrouwen in omliggende landen.

Is de sterkere, betere en vrijere positie van de vrouw die blijkt uit de drie besproken vakgebieden terug te zien in de genreschilderkunst van Jan Steen? Deze vraag zal ik meenemen in mijn verdere onderzoek. De onderzoeksresultaten van de sociale- en economische- en vrouwenhistorici zal ik bundelen in de stelling dat de positie van de vrouw in de Gouden Eeuw sterk verbeterd lijkt en relatief goed was.

Om de representatie van de rolverdeling tussen man en vrouw te kunnen analyseren zal ik net als Schama cultuurtheorie toepassen. Omdat ik de representatie zal onderzoeken in de zeventiende-eeuwse schilderkunst heb ik gekozen om de kunsttheorie en methodiek te gebruiken van een wetenschapper die veel heeft betekend voor het onderzoek naar Hollandse genreschilderkunst, waar ik in het volgende hoofdstuk verder over zal uitweiden.

2. Kunsttheorie en methodiek

‘De voorkeur voor het lezen van diepzinnigheden uit gewone dingen [...], het genoegen dat men beleefde aan versluiering en dubbelzinnigheden, het spel met het raadselachtige, we komen het onophoudelijk tegen in de zeventiende eeuw.’³¹ Zo begint De Jongh zijn inleiding in de catalogus uit 1976 over de tentoonstelling van genreschilderkunst in het Rijksmuseum te Amsterdam. Hierna haalt hij zijn voornaamste bron aan, de raadpensionaris en dichter Jacob Cats, die sprak over ‘aengename duysterhey’ in zijn eigen werkwijze. Wanneer bevindingen werden versluierd zouden ze volgens Cats meer impact hebben. De Jongh gebruikt de emblemata³² van Cats in zijn iconografische analyse om de symboliek van verschillende attributen op genrevoorstellingen te kunnen duiden. Om de methodiek te begrijpen is er een korte uiteenzetting nodig over De Jonghs kunsttheorie van de Duits-Amerikaanse kunsthistoricus Erwin Panofsky waar vanuit De Jongh zijn analyse heeft gevormd. Uit De Jonghs theorie vloeit grotendeels de rechtvaardiging van zijn gehanteerde methodiek die ik na de kunsttheoretische context van zowel Panofsky als De Jongh verder zal uitwerken.

2.1 Disguised symbolism

Panofsky geldt als één van de belangrijkste grondleggers van de hedendaagse iconografie die hij zelf beschrijft als ‘het onderdeel van kunstgeschiedenis dat zich bezighoudt met het onderwerp of betekenis van een kunstwerk’.³³ Hij ontwikkelde een methode om schilderijen te analyseren door een studie naar ideeën en gebruiken in de kunst uit de Italiaanse Renaissance. Vervolgens probeerde hij deze in verband te brengen met middeleeuwse en classicistische opvattingen.³⁴ De

³¹ Eddy de Jongh, *Tot lering en vermaak: betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw* (Amsterdam 1976), 20

³² Emblemata zijn volgens Cats ‘stomme beelden, ende nochtans spreekende: geringe saken ende niet te min van gewichte: belachelijke dingen, en nochtans niet zonder wijsheyt: In dewelke men de goede zeden als met de vingers wijzen, ende met handen tasten kan.’ Hij bestempelde hen als een aparte artistieke categorie, gekarakteriseerd door de wisselwerking van uitbeelden en uitleggen in de samenkomst van woord en beeld. Het embleem geeft de lezer een beeld van een denkbare werkelijkheid met een onderliggend moraal en mogelijk te hanteren normen en waarden. Het voornaamste doel van deze combinatie van pictura en poesis was het leren en vermaken van haar publiek.

³³ Erwin Panofsky, *Iconologie: thema's en de symboliek bij de Renaissance schilders* (Amsterdam 1970), 7, J.F.H.H. Van Bergen, *Voorstelling en betekenis: theorie van de kunsthistorische interpretatie* (Leuven 1986), 17.

³⁴ Panofsky's analyse van het zestiende-eeuwse schilderij *Het Arnolfini huwelijk* van Jan van Eyck uit 1434 is een klassieke analyse binnen de iconografie. In dit schilderij vond Panofsky in een aantal door Van Eyck weergegeven objecten de symboliek van een sacrament. Het hondje voor het echtpaar symboliseert volgens hem de trouw, de enige

betekenis die Panofsky geeft aan de weergegeven objecten in een afbeelding wordt *disguised symbolism* genoemd. Panofsky geloofde dat er meer in een schilderij zit dan alleen de vorm prijsgeeft. Er zou meer schuilgaan achter wat hij de *formele* weergave noemt.

Om zijn theorie te demonstreren geeft Panofsky het voorbeeld van een man die hij op straat tegen het lijf loopt. De man neemt vervolgens zijn hoed voor hem af. Panofsky zegt op dat moment theoretisch gezien niets anders waar te nemen dan 'een verandering in bepaalde onderdelen van het vormcomplex dat deel uitmaakt van het totale binnen mijn gezichtsveld vallend samenstel van kleuren, lijnen en massa's'.³⁵ Wanneer Panofsky het vormcomplex benoemt als een object (de heer op straat), en de verandering in dit beeld als handeling of gebeurtenis (het afnemen van de hoed), is de grens van formele waarneming overstegen en de stappen tot de vorming van betekenis gezet. Het vormcomplex krijgt betekenis door de duiding van een handeling. Abstract gezien vindt er een vormverandering plaats. Wanneer de man geobjectiveerd is wordt de verandering een handeling of gebeurtenis. Hij noemt dit de *feitelijke betekenis* van waaruit hij een zekere *expressieve betekenis* zou kunnen halen. Misschien ziet hij dat de heer somber is of juist vrolijk. Volgens Panofsky zit het verschil in de handeling die geïdentificeerd kan worden in tegenstelling tot de expressieve betekenis die aanvoeld wordt. Beide maken deel uit van de dagelijkse vertrouwdheid met objecten en gebeurtenissen en de praktische ervaring hiermee, zodat Panofsky ze onder de noemer *primaire* of *natuurlijke* betekenis bundelt.

Om de handeling als een groet te benoemen moet de waarnemer vertrouwd zijn met de reële wereld van objecten en gebeurtenissen, maar eveneens met de niet-reële wereld van een beschaving met haar eigen gebruiken en culturele tradities. Dit noemt Panofsky *secundair* of *conventioneel*. Dit verschilt van de primaire betekenis doordat zij begrepen wordt in plaats van waargenomen. De groet als handeling kan volgens Panofsky tevens inzicht geven in de *persoonlijkheid* van het individu, die wordt gevormd door de tijd waarin het individu leeft en zijn nationale, sociale en culturele achtergrond. Wel stelt hij dat het onmogelijk is om op basis van één handeling een eerlijk beeld van het individu in kwestie te schetsen. Daarvoor zouden er teveel gegevens nodig zijn. Panofsky draait dit vervolgens om: vanuit één handeling zijn niet alle geestelijke kenmerken te destilleren, maar alle geestelijke kenmerken zitten in elke afzonderlijke

brandende kaars op de kroonluchter zou Gods alwetend oog verbeelden. In de spiegel achter het echtpaar hangt een spiegel. In de omlijsting van de spiegel is de lijdensweg van Jezus zien.

³⁵ Erwin Panofsky, *Iconologie*, 8.

handeling besloten, zodat elke afzonderlijke handeling kan worden geïnterpreteerd in het licht van deze eigenschappen. Hij noemt dit de *intrinsieke betekenis*.³⁶

Dan komen we tot de driedelige methode van waarneming die volgens Panofsky moet worden gehanteerd bij het analyseren van schilderkunst uit de Renaissance en van classicistische werken. De eerste is de *pre-iconografische beschrijving*, de analyse van de primaire of natuurlijke betekenis en de expressieve betekenis. Een vereiste voor deze interpretatie is praktische ervaring met de objecten en gebeurtenissen die zijn afgebeeld op het te analyseren schilderij. Hierna volgt de *iconografische analyse*, de analyse van het secundaire of conventionele onderwerp die kennis van thema's en begrippen eist. Dan volgt *iconologische interpretatie*, de analyse van verwijzingen, of wel de duiding van de intrinsieke betekenis en symbolische waarden, waarvoor kennis van geestelijke stromingen en de culturele, sociale en nationale omstandigheden van het tijdperk van belang is.³⁷

Panofsky ontwikkelde zijn theorie vanuit zijn onderzoek naar de schilderkunst uit de Italiaanse renaissance waarin de humanistische kunsttheorie centraal stond. Deze was gebaseerd op de woorden 'Ut pictura poesis' van de Romeinse dichter Horatius: 'Zo de schilderkunst, zo de dichtkunst.' De kunsten zouden een ideaalbeeld moeten weergeven van de menselijke natuur die kon functioneren als een deugdzaam, didactisch voorbeeld voor de toeschouwer. De nadruk lag in de Italiaanse renaissance op een compositie waarin geïdealiseerde menselijke figuren verwickeld waren in een morele actie met een duidelijk waar te nemen expressie. De schilderkunst uit de Italiaanse renaissance was als een boek dat een verhaal vertelde en zo de toeschouwer normen en waarden presenteerde voor het dagelijks leven.³⁸

2.2 Schijnrealisme

De Jongh volgt Panofsky in zijn stelling over *disguised symbolism*. Hij breidde Panofsky's theorie verder uit om tot een bruikbare theorie te komen voor de zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen. De Jonghs grondgedachte is dat er meer schuilt achter de zeventiende-eeuwse voorstellingen. De uitdraging van een moraal in de verpakking van beelden of woorden vindt de kunsthistoricus niet

³⁶ Ibidem, 7-9.

³⁷ Ibidem, 7-21, voor het schema, zie blz. 19. Voor een heldere uitleg over de betekenis van Panofsky's drie lagen van analyse zie J.F.H.H. Van Bergen, *Voorstelling en betekenis*, 21-32.

³⁸ Franz Grijzenhout en Henk van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief: Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijden* (Heerlen 1992), 27-28.

alleen in het werk van Panofsky maar ook in de zestiende-eeuwse Hollandse allegorische voorstellingen. Via deze allegorische voorstellingen vond het geven van verhulde betekenis volgens De Jongh zijn weg tot de genrevoorstellingen van de zeventiende eeuw. De combinatie van realistische vormen en beelden met zinnebeeldig denken zijn volgens De Jongh typerend voor de zeventiende eeuw.³⁹ Een gedoofde kaars symboliseerde de vluchtigheid van het leven; een schaduw op de muur stond voor de dreigende dood die de mens eeuwig achtervolgde. Wanneer een vrouw aan een spinnenwiel werd uitgebeeld had de schilder volgens De Jongh de opzet een gevoel van huiselijkheid op te roepen. Als een man een vrouw zijn net gevangen patrijzen aanbiedt op een schilderij had dit een erotische connotatie. Het vasthouden van een tros druiven stond volgens hem voor maagdelijke waardigheid.⁴⁰ In de lijn van Panofsky's *disguised symbolism* analyseert De Jongh de schilderkunst uit de Gouden Eeuw, maar gaat verder in op de symbolische waarden en de verhulling daarvan. Volgens hem is er binnen de genreschilderkunst sprake van twee soorten bedrog: het bedrog van de schijnbaar natuurgetrouwe nabootsing, en het bedrog dat ontstaat door de versluiering van wat er daadwerkelijk met de voorstelling wordt bedoeld.⁴¹ Dit noemt hij schijnrealisme. Het schilderij oogt realistisch, maar verhult haar betekenis.

De Jongh maakt onderscheid tussen een thema, het zichtbare onderwerp van een schilderij, en het motief, vaak een kleiner onderdeel in het schilderij dat een sturend karakter heeft in de achterliggende betekenis van het weergegeven thema. Bepaalde voorwerpen en attributen in zeventiende-eeuwse schilderijen – of motieven zoals De Jongh ze noemt – hebben vaak een dubbele functie. Ze fungeren als concreet waarneembare objecten, maar geven ook uitdrukking aan een idee, een moraal, intentie, geestigheid of toestand. Veel van deze objecten hebben dus een dubbele functie binnen de zeventiende-eeuwse schilderkunst. De Jongh probeert hiermee aan te tonen dat de schilderijen de functie hadden de toeschouwer een les bij te brengen, hetzij gedekt. Hierin is duidelijk de invloed van Panofsky te zien en de opvatting dat ook de Hollandse genreschilderkunst gebaseerd is op het humanistische *ut pictura poesis credo*.

³⁹ Eddy de Jongh, *Tot lering en vermaak*, 17-18, Eddy de Jongh, 'Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', in cat. *Rembrandt en zijn tijd* (Brussel 1971), 143-145.

⁴⁰ Zijn artikel 'Grape symbolism in paintings of the 16th and 17th centuries' over de betekenis van de vaak afgebeelde handeling van het vasthouden van een tros druiven in de Hollandse schilderkunst uit de zeventiende eeuw wordt in één adem genoemd met de analyse van het Arnolfini huwelijk van Panofsky. De Jongh's artikel is een uitstekend voorbeeld van de iconografische methodiek om symboliek en betekenis in zeventiende-eeuwse genreschilderkunst te duiden.

⁴¹ Eddy de Jongh, *Tot lering en vermaak*, 20.

Om deze beweringen te staven grijpt De Jongh terug op primaire literaire bronnen. Naast de aangename duisterheid waar Cats over spreekt vindt De Jongh aanknopingspunten voor zijn theorie van schijnrealisme bij de schaarse hoeveelheid gepubliceerde werken van zeventiende-eeuwse kunsthistorici en kunstenaars. In de lofrede van de Leidse schilder Philips Angel uit 1641 over zijn eigen vak spreekt de schilder zich positief uit voor een zo realistisch mogelijke weergave van de werkelijkheid op een schilderij. De Jongh merkt op dat Angel niet het negentiende-eeuwse woord ‘realistisch’ gebruikt. Angel noemt zichzelf en zijn vakbroeders ‘na-bootsers van ‘t leven’ en daarom,

‘Alsmen de natuerlicke dingen daer mede nader by komt’, zouden de schilders daar niet voor terug moeten deinzen.⁴² Dertig jaar later stelt Samuel van Hoogstraten: ‘[...] een volmaekte Schildery is als een speigel van de Natuer, die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt. [...] bywerk dat bedektlyk iets verklaert.’⁴³ Een andere kunsthistoricus, Karel Mander, prijst in 1616 de ‘aerdige versieringen en sin-rycke uytbeeldinghen.’⁴⁴

Volgens De Jongh is de zeventiende-eeuwse genrevoorstelling de stroming bij uitstek waarin de drie onderdelen van de humanistische imitatie waarneembaar zijn, geformuleerd in diverse poëtica’s: de nabootsing van het leven, spiegel van de samenleving en het beeld van de werkelijkheid.

De Jonghs theorie leunt in zijn geheel op het *ut pictura poesis* credo uit de poetica van Horatius. Panofsky liet zien dat de humanistische kunsttheorie werd gehanteerd om het schilderij een verhaal te laten vertellen waarin actie en moraal werden uitgebeeld en de toeschouwer in staat stelde lering te trekken uit het kunstwerk. Volgens De Jongh werd deze theorie voortgezet in de zestiende-eeuwse allegorische voorstellingen. Via deze route kwam ze terecht bij de genreschilderkunst van de zeventiende eeuw. De combinatie tussen woord en beeld vindt hij terug bij Cats, waarin beeld en woord passend werden gemaakt en dienden tot lering.

⁴² Philips Angel, *Lof der schilder-konst* (Leiden 1642), 41.

⁴³ Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (Rotterdam 1678), 25.

⁴⁴ Eddy de Jongh, *Tot lering en vermaak*, 15-16.

2.3 Methodiek

De Jongh gebruikt Angel, Mander, Van Hoogstraten en Cats in zijn argumentatie en als rechtvaardiging voor zijn theorie over zeventiende-eeuwse schilderkunst. Cats heeft een speciale rol, omdat hij door De Jongh niet alleen als beargumentering wordt gebruikt, maar eveneens deel uitmaakt van de methodiek.

Het grote succes en de wijde verspreiding van de emblemata van Cats onder de Nederlandse bevolking in de zeventiende eeuw is volgens De Jongh met zekerheid vast te stellen. De oplagecijfers van *Houwelycken* en *Sinne- en Minnebeelden* waren exorbitant hoog, net als het aantal herdrukken ervan. Dit betekent dat de bekendheid van de emblemata, de woorden en beelden onder een groot deel van de Nederlandse bevolking bekend was.⁴⁵ De Jongh laat tevens in het werk van Angel zien dat Cats vele malen genoemd wordt in combinatie met schilderkunst en de verwerking van zijn spreuken en wijsheden in de kunst.⁴⁶ Ook kunstenaars waren dus bekend met het werk van Cats.

De Jongh wil aantonen dat een object, of het motief, uitdrukking geeft aan een idee of een intentie die het thema van het genreschilderij beïnvloedt. Om de verhulde betekenis uit de schilderijen te destilleren gebruikt De Jongh informatie uit primaire bronnen buiten het kader, met name het werk van Cats. Alvorens te beginnen aan een iconografische analyse moet de symboliek van een terugkerend attribuut onderzocht worden. De Jongh deed dit al met de luit, de gekooide vogel en het vasthouden van een tros druiven afgebeeld in de genreschilderkunst.⁴⁷ In het geval van de tros druiven vond hij de symboliek van een tros druiven in het werk van Cats. De tros zou staan voor de eer en maagdelijke waardigheid. Met deze informatie analyseerde hij de genreschilderijen waarop hij de handeling waarnam. Zo gaf hij de individuen en de genreschilderijen nieuwe betekenis. Na deze iconografische analyse trekt hij zijn vondst door en tracht aan de hand van de symboliek en de iconografie de mentaliteit over het begrip maagdelijke waardigheid aan te tonen. Dat de betekenis van buiten het kader komt, in dit geval uit het werk van Cats, beschouwt De Jongh niet als een probleem. Cats geldt namelijk als tijdgenoot van de genreschilders. De kans dat de bevolking in de Republiek bekend was met de culturele opvattingen

⁴⁵ Eddy de Jongh, *Kwesties van betekenis*, 92.

⁴⁶ Eddy de Jongh, *Tot lering en vermaak*, 22.

⁴⁷ Voor deze analyses, zie het artikel 'Grape symbolism in paintings of the 16th and 17th centuries', in *Simiolus* 7 (Amsterdam 1974), 166-191, en zijn artikelen in het boek *Kwesties van betekenis: thema en motief in de Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw* (Leiden 1999).

over talige uitdrukkingen en de kennis over symboliek met betrekking op normen en waarden binnen het werk van Cats is dus groot. De populariteit van zijn werk geeft aan dat een groot deel van de bevolking bekend was met de betekenissen en symboliek die in het werk van Cats is weergegeven.

Op deze manier zal ik De Jonghs theorie toepassen op mijn onderzoek. Eerst zal ik op basis van primaire bronnen en secundaire literatuur een duiding geven van de pijp, die ik daarna zal toepassen op de genreschilderijen waarop de pijp is afgebeeld. Deze toepassing zal een verband laten zien tussen het gevonden motief, gesymboliseerd door de pijp, en de betekenis voor de afgebeelde genderrollen op de genreschilderijen van Jan Steen. Het verband tussen het pijproken en de genderrepresentaties die zichtbaar worden zullen bijdragen aan de discussie over de rol van mannen en vrouwen in de zeventiende eeuw. Alvorens de iconografische analyse gegeven kan worden zal eerst de symboliek van het pijproken gevangen moeten worden.

3. De symboliek van het pijproken

Het pijproken vond rond 1620 zijn plaats tussen gewoontes binnen de Nederlandse samenleving. Buitenlanders op doortocht verbaasden zich over de blauw gezette gelagkamers en schrokken van de Hollandse vrouwen die rook door hun pikzwarte gebitten bliezen.⁴⁸ Pijproken bracht de Republiek niet alleen genot in de taveernes, tabakshuizen en herbergen, het werd tevens een gewas om te verbouwen en te verhandelen. Er ontstonden nieuwe landbouwmogelijkheden en economische winstperspectieven. Daarnaast werd het na aankomst in de beginperiode gebruikt als medicijn en ingezet om de stank die in en rond de straten hing te camoufleren.

In dit hoofdstuk zal ik de symboliek van de pijp en het roken ervan voor de genreschilderkunst bepalen. Na een uiteenzetting over de tabaksgeschiedenis in de Republiek volgt een beschouwing over de symboliek van het pijproken gegeven door Jacob Cats in zijn moralistische literatuur. Die zal ik vervolgens koppelen aan genderonderzoek. Met deze verzameling aan gegevens en eventuele aanvullingen vanuit secundaire bronnen zal ik concluderend de pijp en het pijproken als motief in de genreschilderkunst definiëren.

De pijp en de rook heeft in de zeventiende-eeuwse schilderkunst naast het motief dat ik zal gebruiken, namelijk die van de duiding van genderrollen, nog twee andere symbolische motieven. De eerste is de koppeling van de pijp gekoppeld aan het thema *vanitas*, de vergankelijkheid en leegte van het leven. Deze symboliek komt met name voor in stillevens. Het andere motief is de pijp als fallussymbool. Beide motieven zullen eveneens in dit hoofdstuk aan bod komen. Ik zal beargumenteren waarom te hebben gekozen voor het motief van gender en of ik één van de beide motieven nog mee zal nemen in mijn analyse van de genreschilderkunst van Jan Steen.

Net als De Jongh zal ik het motief formuleren aan de hand van primaire bronnen. Aanvullend zal ik genderonderzoek gebruiken om het motief nog duidelijker vorm te geven. Vervolgens zal de definitie die de analyse oplevert gebruikt worden als gereedschap om het motief te duiden. Zo fungeert het werk van Steen niet alleen als onderzoeksveld voor de representatie van mannen en vrouwen, maar tevens als toetssteen voor de symboliek van het pijproken. Nu volgt eerst een korte uiteenzetting van de tabaksgeschiedenis in de Republiek.

⁴⁸ Roelof Murrus, *La Hollande et les Hollandais aux XIIème et XIIIème siècles, vus par les Français* (Parijs 1925), 256.

3.1 Tabakgeschiedenis van de Republiek

Tabak is aan het begin van de zeventiende eeuw nog verre van wijdverspreid. Sinds 1550 sierde de tabaksplant Spaanse en Nederlandse botanische tuinen, maar als genotsmiddel was de plant nog onbekend. De Nederlandse historicus Emanuel van Meteren schreef in zijn boek *Historiën der Nederlanden* in het jaar 1578 dat hij geïnteresseerd raakte in tabak door studenten van de universiteit Leiden. Zij cultiveerden de tabaksplant in de botanische tuinen:

‘Door dese verscheyden Voyagien van diversche Natien, gehbrocht een ghedroocht kruyt, opghewonden en gerolt, dit gebrucyken sy met een silveren ofte steenen ghebacken, der roock daer van int lijf ende mont ende dien vol vanden roock hebbende balsen dien weder ten Neusgaten uyt. [...] veel gebrucken het dat alle uren van den daghe, [...] smorgens vroech ende savonts spade. Ende dese menschen verleckeren soo daer aen, ghelijck den Dronckaerts aen Wijn ende Bier doen.’⁴⁹

Tabak kwam Nederland binnen via haar havens, in eerste instantie via Spaanse schepen die op hun ontdekkingsreizen naar Amerika voeren.⁵⁰ Later, tegen het begin van de zeventiende eeuw werd er in de havensteden Rotterdam en Delfzijl tabak gerookt, met name door de zeelui die dit leerden van hun Spaanse en Engelse collega’s. Volgens Hendrik Roessingh is het goed voor te stellen dat Engelse matrozen aan Europese wal met trots het roken -dat zij leerden van de indianen die zij ontmoetten bij hun ontdekkingsstochten- toonden en daarmee de nieuwsgierigheid van de bewoners in de Republiek wekten.⁵¹

In eerste instantie werd de tabak vooral bekeken vanuit medisch perspectief.

De eerder genoemde arts Johan van Beverwijck schreef in zijn werk *Schat der Gesontheyt* dat tabak goed hielp bij de aanpak van de pest: het zou de stank en gecontamineerde lucht weghouden. De Nijmeegse stadsgeneesheer Ysbrand van Diemerbroeck schreef in zijn verslag over de Nijmeegse pest uit 1646 dat pijproken het krachtigste voorbehoedsmiddel was tegen de pest. Dit is niet opmerkelijk gezien de levensomstandigheden en de ziektes die werden verspreid door het ontbreken van lichamelijke hygiëne. Ook zou tabak helpen bij andere kwalen:

⁴⁹ Emanuel van Meteren, *Historiën der Nederlanden en haar naburen oorlogen tot het jaar 1612* (’s Gravenhage 1635).

⁵⁰ Georg Brongers, *Nicotiana tabacum* (Groningen 1964), 15-22, H.K. Roessingh, *Inlandse tabak: expansie en contractie van een handelsgewas in de zeventiende en achttiende eeuw in Nederland* (Wageningen 1976), 60.

⁵¹ H.K. Roessingh, *Inlandse tabak*, 50.

‘[tabak] trekt so geweldich alle vochticheydt en slijmicheydt uyt het hoofd. Maer behalven dese kracht, heeft hij noch een verdroogende eygentheyt, [tabak] werpt de maegh om, en maeckt den buyck heel los, met groote ontroeringe van ’t geheele lichaem.’⁵²

In 1622 publiceerde Johannes Meander een medische dissertatie over het medisch gebruik van tabak. Wonden en tumoren werden behandeld met verse tabaksbladeren en mensen met reuma, maagklachten en hoofdpijnen werd tabak voorgeschreven.⁵³ De opvattingen over de geneeskrachtige werking van tabak en de nieuwsgierigheid die de pronkende, rokende zeelui bij de bevolking opwekte hebben volgens Roessingh bijgedragen aan de populariteit van het roken van tabak.⁵⁴ Toch was het volgens hem al vóór het begin van de zeventiende eeuw duidelijk dat de medicinale doeleinden als excuus werden gebruikt om tabak voor het genot te roken. Het is volgens Roessingh een misverstand te denken dat vanuit de medicinale doeleinden van tabak het roken maatschappelijk aanvaardbaar werd. Rond 1600 was het pijproken reeds in alle Europese landen doordrongen, hoewel op kleine schaal. Volgens hem was pijproken als genotsmiddel op zijn laatst rond 1620 een sociaal gebruik in de Republiek. De tabak in de Gouden Eeuw moet worden vergeleken met de zware shag van nu en niet met de filtersigaret, zo stelt Roessingh. De tabak was zwaar en het was goed mogelijk dat het roken toentertijd zeker bij geregeld gebruik een bedwelmende werking heeft gehad. De stank was penetrant en trok overal in. Vandaar dat er met name werd gerookt in de daarvoor bestemde tabakshuizen, taveernes, herbergen en buiten, op straat of op zee.⁵⁵ De gewoonte van het tabak roken werd van de zeelui overgenomen door studenten en intellectuelen en drong al snel daarna door tot aan de onderste lagen van de bevolking. Andere manieren van het gebruik van tabak, zoals het kauwen ervan won pas na 1660 aan populariteit.⁵⁶

Er werd vanuit verschillende hoeken hevig tegen het pijproken geprotesteerd. Er waren protestgeluiden van verschillende aard, met de religieuze tegenstanders voorop. Volgens verschillende dominees was het tabak roken overgenomen van heidense indianen: dienaren van de duivel die de tabak gebruikten om in hun trance contact te maken en hun meester te dienen. Een

⁵² Johan van Beverwijck, *De schat der gezondheid* (Amsterdam 1992), 108.

⁵³ Georg Brongers, *Nicotiana tabacum*, 26.

⁵⁴ H.K. Roessingh, *Inlandse tabak*, 51.

⁵⁵ Benjamin Roberts, ‘Rokende soldaten: mannelijke rolmodellen voor de jeugd in de vroege zeventiende eeuw?’, in: Leendert F. Groendendijk, Benjamin D. Roberts (ed.), *Losbandige jeugd: jongeren en moraal in de Nederlanden tijdens de late middeleeuwen en de vroegmoderne tijd* (Hilversum 2004), 54.

⁵⁶ H.K. Roessingh, *Inlandse tabak*, 58-59, 61, 63.

goed christen zou deze heidenen niet mogen en moeten imiteren. Roken betekende volgens de religieuze protesten God ontkennen en de duivel vereren.⁵⁷ Een andere koppeling tussen het pijproken en de inheemse afstamming ervan die binnen het religieuze protest werd gemaakt was die van seksuele losbandigheid. Volgens Schama bevatten de opsommingen over de rokende indianen anekdotes, verhalen en beeltenissen van naakte indianen die tijdens het roken openlijk copuleerden, urineerden en zich bezighielden met andere ongemanierdheden.⁵⁸ Het pijproken werd volgens hem snel opgenomen in de lijst van afrodisiaca: stimulerende middelen ter bevordering van de geslachtsdrift. De kleien pijpen waren volgens Schama het begin van het fallussymbool, pas in de negentiende eeuw van de troon gestoten door de sigaar. Dit is tevens te zien aan houten en stenen stelen waarin mannen en vrouwen in erotische poses zijn gesneden.⁵⁹ De seksuele connotatie was ook terug te vinden in andere facetten in de Republiek. Een van de beroemdste bordelen in Amsterdam in het midden van de zeventiende eeuw heette ‘Marie de Tabaksverkoopster’.⁶⁰

Andere kritiek was van morele aard. De onoplettende roker maakte het risico op brandgevaar groter. Doordat de roker onvoorzichtig zijn pijp scheef op een tafel legde of met het instrument nog in de mond in slaap viel kon de brandende as die na een tijdje op de houten vloeren en tafels zou vallen voor een grote ramp zorgen.⁶¹

Roken werd gelijkgesteld met het drinken van alcohol, omdat het dezelfde gevolgen had voor de zintuigen. De actie van het roken werd aangeduid als ‘een pijpje tabak drinken’.⁶² De roker en de drinker waren niet goed in staat hun zonden te beteugelen en dus werd de daad zondig en schandelijk verklaard.⁶³ Pijproken werd ook wel het ‘droge dronkenschap’ genoemd. Het maakte de geest roetig en stemde de roker melancholisch. Veel roken zou tot verlammingen leiden. Het maakte de mens apathisch. Roessingh citeert in zijn boek de Nederlandse schrijver Rembert

⁵⁷ Ibidem, 89-90.

⁵⁸ Simon Schama, *Overvloed en onbehagen*, 215. Dolores Mitchell, ‘Women and nineteenth-Century images of smoking’, in: Sander L. Gilman, Xun Zhou (ed.), *Smoke: a global history of smoking* (Londen 2004), 294.

⁵⁹ Georg Brongers, *Pijpen en tabak* (Bussum 1964), 35.

⁶⁰ Jeroen Jeroense (red.), *Koddige en ernstige opschriften* (Amsterdam 1698), 2, 33.

⁶¹ Simon Schama, *Overvloed en onbehagen*, 218.

⁶² Benjamin Roberts, ‘Rokende Soldaten: Mannelijke rolmodellen voor de jeugd in de vroege zeventiende eeuw?’, Benjamin. D. Roberts (ed.), *Losbandige jeugd*, 59, Eddy de Jongh, ‘Vluchtige rook vereeuwigd: Betekenissen van tabaksgebruik in zeventiende-eeuwse voorstellingen’, in: B. Tempel (ed.), *Rookgordijnen: Roken in de kunsten van olieverf tot celluloid* (Amsterdam 2003), 107-110.

⁶³ Benjamin Roberts, ‘Rokende Soldaten: Mannelijke rolmodellen voor de jeugd in de vroege zeventiende eeuw?’, in: Leendert F. Groendendijk, Benjamin. D. Roberts (ed.), *Losbandige jeugd: Jongeren en moraal in de Nederlanden tijdens de late Middeleeuwen en de Vroegmoderne Tijd*, 59.

Dodoens die de bedwelmende werking van tabak roken vergeleek met het giftige bilzekruid en het roken van opium in zijn *Cruydt-boeck*, verschenen in 1608.

‘[...] maer wat langer oft wat meer ghebruyct zijnde, is oorsacke van eenige drinckenschap, min noch meer dan off zy van den aldersterksten wijn gedroncken hadden. Waer nae dickswijls eenen vasten slaep pleegt te volgen: min noch meer dan het pleeg te gebeuren de gene die opium inghenomen hebben.’⁶⁴

Dodoens wijst er even later op dat alleen sterke mensen de rook kunnen verdragen. Hij zegt te hebben waargenomen dat wanneer vrouwen, kinderen en oude lieden tabak dagelijks gebruikten zij daar ziektes aan de hersenen aan overhielden.⁶⁵

Vanuit de overheid was er in een vroeg stadium ook kritiek, zeker toen het roken aan populariteit won. De import van tabak kostte de staat namelijk veel geld en drukte op de handelsbalans: het werd een kostenpost en een verspilling van de nationale welvaart, zo zegt Roessingh. Dit veranderde in een winstgevende situatie na een opmerkelijk initiatief rond 1640 dat de rol van de Republiek op de internationale markt veranderde, nieuwe economische winst en landbouw mogelijkheden openden en de kritiek de kop indrukte.

De snij-en droogindustrie waar de tabak vanuit Virginia en Maryland werd bewerkt en geëxporteerd naar Rusland en het Oostzeegebied was in eerste instantie geconcentreerd rondom Amsterdam. De productie en nijverheid verplaatsten zich van de grote stad naar Amersfoort, Barneveld, Nijkerk en rond de landbouwgronden van Wageningen waar begonnen werd met het telen van inheemse tabaksgewassen.⁶⁶ De tabaksbladeren die deze teelt opleverde waren veel grover dan de bladeren uit de Noord-Amerikaanse koloniën en ideaal om hiermee te vermengen. Hierdoor ontstond een veel goedkoper eindproduct voor de binnenlandse verkoop en om te verhandelen. De positie van de Republiek binnen de tabaksindustrie groeide en zorgde voor winsten. De handelstochten draaiden geen verliezen meer en er ontstond nieuwe werkgelegenheid rond het snijden, verwerken en telen van tabak.⁶⁷ Door deze aanpassing werd de tabak voor de Nederlandse consument goedkoper waardoor de drempel om te roken werd verlaagd. Doordat de kritiek vanuit medisch perspectief gering was en de economische verliezen omgezet werden in

⁶⁴ Rembert Dodoens, A. Schierbeek (ed.), *Bloemlezing uit het Cruydt-boeck van Rembert Dodoens* (Amsterdam 1954), 111.

⁶⁵ Rembert Dodoens, A. Schierbeek (ed.), *Bloemlezing uit het Cruydt-boeck van Rembert Dodoens*, 111.

⁶⁶ Simon Schama, *Overvloed en onbehagen*, 201, H.K. Roessingh, *Inlandse tabak*, 146-178, 186-238.

⁶⁷ H.K. Roessingh, *Inlandse tabak*, 146-178.

winst zwakte de kritiek zodanig af dat het pijproken de ruimte had om zich als veelvuldig gebruikt genotsmiddel te ontwikkelen. De kritiek van morele aard bleef bestaan maar bleek niet opgewassen tegen de wil om te roken in de Republiek.⁶⁸

Onmisbaar in de Nederlandse tabaksgeschiedenis en tevens medeoorzaak van de economische winsten die de Republiek maakte met de tabaksindustrie is de productie van de Goudse pijp. Dit attribueert ontstond door een samenloop van omstandigheden. Het leger van Prins Maurits van Nassau beschikte over veel Engelse huurlingen. Zij hadden toestemming van de prins gekregen om zich te vestigen in de Republiek en deden dit veelal in de stad Gouda. Toen de nieuwe Engelse bewoners kwamen was Gouda een stad in verval. Een aantal grote stadsbranden had grote schade aangericht. Gouda kampte met grote economische problemen waar de Engelse huurlingen verandering in zouden gaan brengen. Zij zagen potenties in de stad, met name in de vele verlaten pottenbakkerijen. Hier zouden zij pijpen gaan bakken, een ambacht die zij de Goudenaren zouden leren. Tot aan 1637 produceerden de Engelse inwoners meer pijpen dan de Goudenaren, maar na 1641 veranderde dit.⁶⁹ In 1660 werd het eerste pijpenmakersgilde opgericht. Dit betekende dat er op dat moment zoveel bedrijfjes en pijpenmakers bezig waren dat er controle en afspraken nodig waren binnen de vakbroeders om elkaar niet voor de voeten te lopen. De stad Gouda bloeide op door de werkgelegenheid en de export van de Goudse pijp. Het is deze pijp die in verschillende maten terugkomt in de zeventiende-eeuwse schilderkunst en onderwerp van analyse is in deze scriptie. De Goudse pijp evolueerde tot een populair exportproduct en werd verkocht op het Europese vasteland, maar ook in Noorwegen, Rusland, het huidige Indonesië en Amerika.⁷⁰

Pijproken is op zijn laatst vanaf 1620 een sociaal geaccepteerd genotsmiddel. De kritieken die ontstonden werden al snel monddood gemaakt doordat de economische winsten door de tabaksteelt en de productie van de Goudse pijp steeg. Kritiek vanuit de kerk en van morele aard bleef, maar kon de drang van de bevolking om te roken niet stoppen. Er werd een link gelegd met de seksuele losbandigheid van de heidense indianen, van wie het genotsmiddel was overgenomen, waarmee volgens Schama de symboliek van de pijp als fallussymbool en de connotatie met seksuele escapades en onzedelijk gedrag ontstond. Ook werd roken geassocieerd met alcoholisch drankgebruik. De actie werd beschouwd als het drinken van een pijpje en overmatig gebruik zou

⁶⁸ H.K. Roessingh, *Inlandse Tabak*, 88-98, Simon Schama, *Overvloed en onbehagen*, 211-213.

⁶⁹ D.A. Goedewaagen, *Goudsche pijpen: de geschiedenis van de pijpmakerij te Gouda* (Gouda 1942), 3-10.

⁷⁰ D.A. Goedewaagen, *Goudsche pijpen*, 5.

leiden tot het droge dronkenschap. De roker zou worden bedwelmd door een nevel in het hoofd vergeleken met het roken van opium. Alleen sterke mensen zouden de rook kunnen verdragen, dat betekende dat volgens de geleerde zeventiende-eeuwer vrouwen en kinderen er ziek van zouden worden. Alleen het masculiene lichaam zou bestand zijn tegen de inhalatie van de tabaksrook.

3.2 Vanitas en het fallussymbool

Alvorens in te gaan op de manier waarop pijproken terugkomt in de moralistische literatuur zal ik kort eerst de twee andere symbolische motieven die worden gebruikt binnen de zeventiende-eeuwse schilderkunst presenteren: het vanitasmotief en de pijp als fallussymbool.

Het stilleven was een zeventiende-eeuws genre waarin de nadruk lag op de representatie van objecten zonder een narratieve context.⁷¹ Eddy de Jongh schreef over de symboliek binnen deze schilderijen en gaf betekenis aan het stilleven. Tot laat in de negentiende eeuw werd gedacht dat het stilleven een weinigzeggend genre was en dat de schilders ervan weinig status genoten. Ook de al eerder genoemde kunsthistoricus Samuel van Hoogstraten noemde de stilleven-schilders als de normale soldaten in het leger van de kunst en droeg zo bij aan de lage importantie die er aan het genre werd gegeven.⁷²

Het thema van de *vanitas*, de vergankelijkheid en leegte van het aardse leven hangt volgens De Jongh samen met het credo *memento mori*, vrij vertaald als ‘gedenk te sterven’. Zelfs de schilderijen van vazen met een grote bos bloemen erin heeft volgens hem de symboliek van *vanitas*: ‘zoals bloemen spoedig verwelken, zo is ook het leven van de mens kort en vluchtig.’⁷³

De pijp komt ook voor op de stillevens met een vanitasthematiek. Samen met de schedel, de bloem en de rook die van de pijp vandaan komt wanneer het object in de asbak ligt staat het volgens De Jongh voor de vluchtigheid van het leven. De pijp als vanitasmotief is louter te vinden in de genre van het stilleven, zo laten de voorbeelden zien die De Jongh aandraagt. Daarbij staat de pijp als symbool nooit op zichzelf als vanitasmotief. De pijp wordt altijd afgebeeld in combinatie met een ander vanitasmotief. De nadruk in de vanitasschilderijen ligt op de combinatie van objecten op het stilleven en niet op de actie van het pijproken of de gevolgen daarvan. Dit maakt

⁷¹ Eddy de Jongh, *Still-life in the age of Rembrandt* (Auckland 1982), 13, Roy Brian Sonnema, *The early Dutch vanitas still-life* (Fullerton 1980), 2-3.

⁷² Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (Rotterdam 1678), 75.

⁷³ Eddy de Jongh, *Kwesties van betekenis*, 132-133.

het motief voor onderzoek naar de genderrollen zo goed als onmogelijk. Niet alleen komt het motief louter voor op stilleven, maar de combinatie met andere objecten zou het onderzoek erg moeilijk maken. Als het motief al bruikbaar zou kunnen zijn, zouden de objecten als de schedel en bloemen ook meegenomen moeten worden door de nadruk op de combinatie voor de weergave van het vanitasmotief. Een derde reden waarom ik niet heb gekozen voor dit motief voor verder onderzoek is dat de symboliek van de vergankelijkheid van het leven niet de mogelijkheden kan bieden om aan mijn doelstelling om bij te dragen aan de discussie over de relatie tussen mannen en vrouwen in de zeventiende eeuw, iets waar de tweede symboliek wel aan zou kunnen bijdragen.

De pijp en later de sigaar en sigaret worden binnen onderzoek naar betekenis van schilderkunst algemeen aanvaard als een symbolen die seksualiteit voorstaan. Met name in de negentiende eeuw zet de sigaret duidelijk de seksuele toon tussen man en vrouw.⁷⁴ Binnen de koloniale schilderkunst heeft de waterpijp een belangrijke seksuele connotatie. Vaak worden er halfnaakte, liggende vrouwen afgebeeld met een waterpijp die wachten op een man (afb. 3). Koloniale afbeeldingen zoals die van Ingres of van de Franse schilder Delacroix geven een oosterse wereld weer die vrouwelijk en sensueel oogt.⁷⁵

In de zeventiende-eeuwse schilderkunst is het de kleien pijp die wordt afgebeeld en die volgens Schama het begin is van het fallussymbool dat staat voor seksuele losbandigheid, een associatie die onder andere wordt opgeroepen door referenties naar de indianen van wie het roken is gekopieerd. In geen van de bovengenoemde gevallen wordt deze symboliek echt kunsttheoretisch of historisch onderbouwd. De pijp, en daarna de sigaar en de sigaret lijken een algemeen aanvaard object dat staat voor een fallus. Schama schaaft de pijp onder de afrodisiaca. Volgens hem is de pijp net als de open oester, de luit, gebroken eierschalen en de hartenaas een symbool voor seksualiteit en passie.⁷⁶ Ondanks de weinige onderbouwing van deze symboliek kan de toeschouwer in sommige gevallen niet om de obsceniteit heen die door middel van de pijp wordt uitgebeeld. Op het schilderij *De handtastelijke gast* van Jan Steen zit een man te kijken naar hoe de meid in een herberg aan de rok wordt getrokken door een herberggast. Terwijl hij het paar

⁷⁴ Dolores Mitchell, 'Women and nineteenth-century images of smoking', in: Sander L. Gilman, Xun Zhou (ed.), *Smoke: a global history of smoking* (Londen 2004), 295-296.

⁷⁵ Benno Tempel, 'Symbol and image: smoking in art since the seventeenth century', in: Sander L. Gilman, Xun Zhou (ed.), *Smoke: a global history of smoking* (Londen 2004), 220.

⁷⁶ Simon Schama, 'The unruly realm: appetite and restraint in seventeenth-century holland', *Daedalus* 108 (1979), 107-109.

bekijkt maakt hij het obscene gebaar waarmee hij de seksuele spanning van het bekeken stel typeert: hij steekt zijn pink in de kop van pijp zonder zijn blik van het paar af te wenden (afb. 4).

De symboliek van de pijp als fallussymbool draagt bij aan de vorming van de genderrollen door het motief van seksualiteit en sensualiteit op zeventiende-eeuwse schilderkunst. Ondanks de weinige theoretische onderbouwing is deze symboliek niet af te schrijven in dit onderzoek. Daarom zal ik in de analyse van de genrevoorstellingen terugkomen op deze symboliek en de meerwaarde van het door mij geformuleerde motief toetsen aan het motief van seksualiteit die de pijp als fallussymbool weergeeft. Om het derde motief -de pijp als indicator van onmatigheid- goed te formuleren volgt nu eerst een beschouwing van het pijproken binnen de moralistische literatuur uit de zeventiende eeuw.

3.3 Moralistische literatuur

De tegenstanders van het pijproken waren dit niet zozeer omdat het slecht was voor de gezondheid. De humanisten vreesden dat de bedwelming van de zinnen zou leiden tot verlies van de christelijke vrije wil. Het overmatig drink- en rookgedrag gelijkstellen met het in gevaar brengen van de staat was voor de moralisten een manier om de zonde van de vraatzucht en onmatigheid aan de kaak te stellen. Volgens één van deze moralisten, de Nederlandse geleerde Petrus Scriverius zou tabak een diepe melancholie veroorzaken bij mannen waardoor zij niet meer geschikt zouden zijn als soldaat. Ook zou het slecht zijn voor het voortplantingsmechanisme van de man. Hiermee zouden de mannen bijdragen aan de verzwakking van de staat door het beroven van gezonde burgers.⁷⁷ Het toegeven aan onmatigheid kon vele vormen aannemen: seksuele uitspattingen, tegennatuurlijke zonde, verdoving, doodse slaap of dronken razernij. De humanisten stonden het tegenovergestelde voor, namelijk een voortdurende waakzaamheid ter verdediging van de vrijheid door de matigheid in het wereldse leven.⁷⁸

Vrome calvinisten als de dichter Constantijn Huygens zagen het roken als een ijdele gewoonte, iets wat niet paste in het leven van matigheid dat hij als calvinist voorstond. De eveneens calvinistische Jacob Cat die veelvuldig wordt gebruikt door De Jongh, heeft zich eveneens uitgelaten over pijproken in zijn werk en er verschillende symbolische connotaties aan

⁷⁷ Petrus Scriverius, 'Saturnalia', in: Joannes de Mediolano, *Schola Salernitana, sive de conservanda valetudine praecepta metrica* (Rotterdam 1649), 21.

⁷⁸ Schama, *Overvloed en onbehagen*, 214.

verbonden. Cats had er een milde opvatting over. Hij veroordeelde het roken niet maar schreef er louter met lichte spot over. Hij zag het zelfs als een wenselijk alternatief voor het drinken van alcohol. Onder zijn embleem ‘Fumo Pascuntur Amantes’ (afb. 5) uit *Sinne- en Minnebeelden* dat verscheen in 1627 staat:

‘mijn keuken is een pijp, een doos myn schapperae, die draag ik altijd met, waar dat ik genen gae, Een blat is myn gebract; van hier ô grage monden, de schoorsteen is mijn neus, is dat niet wel gevonden? En roock dat is myn dranck, wat pas ick op den wijn, ick kan oock sonder hem gerust en vrolick sijn.’⁷⁹

Op het embleem zit een rokende man aan een tafel. Hij kijkt voor zich uit terwijl er een wolk rook uit zijn mond verdwijnt. Achter zijn rug komt Cupido aangelopen. In de ene hand heeft hij zijn koker vast en in de andere hand drie attributen die zijn pijlen zouden moeten zijn. De pijlen zijn vervangen door een drietal pijpen dat hij voor zich uit houdt. Onder deze afbeeldingen zijn moralistische alinea’s te lezen die verschillende interpretaties geven aan de afbeelding en de actie van het pijproken die daarin is opgenomen. De eerste koppeling die wordt gemaakt is al genoemd, namelijk tabak als de vervanger van alcohol. Deze koppeling is geen symbolisch motief: de pijp staat niet synoniem voor alcohol. Cats maakt een vergelijking tussen alcohol en tabak waarmee hij ze op één lijn zet. Het zijn twee zijdes van dezelfde munt, ondanks dat Cats zijn lezer liever ziet roken dan drinken.

De tweede koppeling is die tussen het roken en de lust die afgebeeld is als Cupido die in plaats van pijlen pijpen schiet en daarmee de liefde verspreidt. Cats’ gedicht onder de afbeelding luidt:

‘Den damp [...] inde lucht weten uyt te wasemen, schijnt aende omstanders voor’t eerste vry yet sonderlings ende vermaeckelijck te wesen, maer kort daer nae drijft deselve een stanck in de neus, en tranen uyt den ooghen. Dit soude misschien niet qualijcken passen op soodanige hoofsche streken, die nu en dan in den schijn wel soo wat aensienlijck, ende oock vriendelick haer laten aensien, maer eyndelick in der daer niet alleenlijck ydel ende beuselachtich, maer oock gantsch schadelijck werden bevonden. In’t openbaer [wertmen dickwils] ten hooghsten ghepresen [...] ende vermaeckt. In voeghen datmen, hoe nauwe men ooc op sijn stuck letten mach, eyntelijck evenwel selfs met schijn vereeringhe, deerlijck werd mishandelt.’⁸⁰

⁷⁹ Jacob Cats, *Sinne- en Minnebeelden* (1627), van: <http://emblems.let.uu.nl/c162713.html#pi> (24-05-2012). Deze site is een project van de Universiteit Utrecht, die tot 2006 een groot aantal emblemata van verschillende schrijvers heeft gedigitaliseerd en vertaald.

⁸⁰ Jacob Cats, *Sinne- en Minnebeelden* (1627), van: <http://emblems.let.uu.nl/c162713.html#pi>.

Roken is volgens Cats net zo bedrieglijk als de liefde: het lijkt erg aangenaam, maar wie goed kijkt ziet dat de roker huilt van de prikkelende rook. Zo ook de liefde. Het oogt aardig maar de kans is groot dat er niets bestendigs zal standhouden. Schijn bedriegt, net zoals roken bedrieglijk is. De derde symbolische vergelijking, die tussen het hofse leven en de rook heeft een soortgelijke betekenis. De gunsten die men aan het hof krijgt zijn even vluchtig als rook, volgens Cats een reden om het hofleven te vermijden. Zowel de koppeling tussen het hofleven en de roker als van de liefde met de roker is gebaseerd op de moralistische uitleg dat schijn bedriegt. Beide betekenissen hangen samen met de rook die vrijkomt bij het pijproken.

De laatste symbolische koppeling tussen woord en beeld in het werk van Cats is voor dit onderzoek interessant. Cats schrijft:

[...] De krekkel eet den dau; de salamander wint, tis vreemt waer menigh dier sijn dranck en eten vint. Wil yemant met bescheyt de reden plaetse gheven, men houft gheen groote kost, om wel te moghen leven, Ghy daerom wieje zijt, die wenst te zijn gherust, en eyst gheen meerder goet, maer bid om minder lust.⁸¹

Uit dit citaat vallen twee dingen op. Ten eerste de morele doelstelling die Cats stelt: het een plaats geven van de rede. Ten tweede is dat hij de matiging noemt die nodig is om deze doelstelling te bereiken. Eis niet meer dan nodig is, maar bid juist om minder lust, zo stelt Cats. Volgens de onderzoekers⁸² die de emblemata hebben gedigitaliseerd geeft Cats hier een positieve betekenis aan de roker. Begeertes zouden beteugeld moeten worden en men zou tevreden moeten zijn met weinig zoals de roker tevreden is met zijn pijp. Zij stellen dat de roker functioneert als beeld voor de mens die leeft met wat God hem aanreikt.⁸³

Hoewel Cats tabak niet krachtig afwijst is het onwaarschijnlijk dat Cats de deugd van gematigdheid en het plaats geven van de rede zou symboliseren door de weergaven van een tevreden roker. Het roken van tabak was immers een genotsmiddel, niet een actie die binnen een matig bestaan paste. Vanuit het embleem van Cats is het nog niet helemaal duidelijk wat nu precies de symbolische betekenis zou kunnen zijn van het pijproken. Een aantal gegevens wordt wel duidelijk. Zowel de humanisten, de calvinisten als Cats kennen aan de matigheid een belangrijke rol toe in het dagelijkse leven met als doel het dagelijkse leven door het verstand te laten leiden.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Dit zijn P. Boot, H. Brandhorst, M. De Gruijter, D. Stiebral, H. Van Baren, G. Huijning, J.A. Blans, E. Stronks en J. Tijlstra, allen betrokken bij realisatie van het digitaliseren van emblemata in opdracht van de Universiteit Utrecht.

⁸³ Jacob Cats, *Sinne- en Minnebeelden* (1627), van: <http://emblems.let.uu.nl/c162713.html#pi>.

Overmatig rookgedrag zou volgens hen leiden tot bezoedeling van de rede en omgezet worden in controleverlies en verschillende negatieve uitspattingen. Daarom zou het vreemd zijn als Cats, zelf ook een calvinist die matigheid als een hoog goed beschouwde, een roker de *positieve* symbolische waarde zou geven van matigheid zoals de bovengenoemde onderzoekers claimen. Dit betekent enerzijds dat de doelstelling ‘de rede een plaets gheven’ als belangrijk levensdoel werd geacht en werd geassocieerd met de pijp, alleen niet op de manier zoals de Utrechtse onderzoekers deze verwoorden. Anderzijds is het duidelijk dat de pijp als indicator functioneert voor de matigheid binnen het leven van de bevolking in de Republiek, maar niet zoals eerder is geopperd. Wat betekent de koppeling tussen pijp roken en het plaatsnemen van de rede door middel van matigheid dan wel? Dit zal duidelijk worden aan de hand van de volgende genderanalyses.

3.4 Gender: de gevolgen van onmatigheid en het verlies van controle

Als het pijproken de indicator is van onmatigheid en controleverlies, hoe kan deze symboliek dan bijdragen aan de representatie van genderrollen? Stefan Dudink concludeerde na een analyse van het werk van de dichter Immerzeel dat het begrip mannelijkheid moraliteit en gematigdheid betekende. Het was moeilijk deze mannelijkheid op te houden omdat zij onderhevig was aan innerlijke passies die moeilijk controleerbaar waren. Volgens Dudink werd mannelijkheid beschreven als de capaciteit om verleiding te weerstaan, passies het hoofd te bieden en het behouden van controle over de situatie.⁸⁴

De Engelse historicus Anthony Fletcher trekt een soortgelijke conclusie over mannelijkheid in het vroegmoderne Engeland. Mannelijkheid is volgens hem de geoefendheid van het verstand, gebaseerd op zelfbeheersing en interne discipline.⁸⁵ Het verlies van zelfbeheersing zou volgens Fletcher het verlies van mannelijkheid betekenen. Vraatzucht, dronkenschap, ontucht en sodomie komen allemaal voort uit een algehele onmatigheid die het gevolg was van het verlies aan zelfbeheersing. Dit zou de man verlagen tot het niveau van kinderen die geen maat konden houden, omdat kinderen nog niet geleerd hadden zichzelf te kunnen beheersen. Wanneer de mannelijkheid verloren ging werd volgens Fletcher deze inefficiëntie verwoord in vrouwelijke terminologieën als

⁸⁴ Stefan Dudink, ‘Multipurpose masculinities: gender and power in low countries histories of masculinities’, 17-18.

⁸⁵ Anthony Fletcher, ‘Manhood, the male body, courtship and the household in early modern England’, in: *History* 84 (1999), 419.

emotionele zwakheid, zachtheid, fijngevoeligheid en genotzucht.⁸⁶ Vrouwelijkheid was volgens hem gebaseerd op het tegenovergestelde van controle. Vrouwen waren slachtoffer van hun innerlijke passies, niet in staat tot beheersing daarvan, maar lustige wezens zonder een inherent natuurlijk besef van matigheid.

Voor de historicus Benjamin Roberts betekende de vorm van mannelijkheid die Fletcher beschreef voor de zeventiende-eeuwse man heel concreet de bedwinging van de begeerte naar tabak, alcohol en seks.⁸⁷ Hij zoekt naar de rolmodellen voor de zeventiende-eeuwse jeugd in de Republiek. Roberts gaat uit van dezelfde definitie van mannelijkheid als Dudink en Fletcher, maar vindt een ‘Schamiaanse’ tegenstelling in het concept mannelijkheid door zijn analyse van de zeventiende-eeuwse rolmodellen voor de jeugd. De tegenstelling die Roberts vindt in deze rolmodellen ging tussen ‘de deugdzame vader die zijn begeerte met behulp van de rede onder controle hield’, en de ‘onbeheerste soldaten en matrozen die onbekommerd en ongelimiteerd van tabak en de andere “geneugten des levens” genieten’, waar uiteindelijk beide een vorm van mannelijkheid representeren.⁸⁸ Dit levert een conflict op in het proces van de jeugd naar volwassenheid: de redelijkheid en matigheid van hun vaders stond voor mannelijkheid, maar volgens Roberts waren de ongecontroleerdheid en excessen waaraan de matrozen en soldaten zich toegeed deden een overgangsrite van kind tot man. Deze tegenstelling werkt hij nog verder uit aan de hand van het drankgebruik onder zeventiende-eeuwse jongeren.

Alcoholgebruik droeg volgens Roberts net als tabak die paradoxale tegenstelling in zich - met als enige verschil dat tabak roken een jonger fenomeen was dan het drinken van bier en wijn. De jeugd werd steeds gewaarschuwd door de moralisten voor de gevaren van overmatig drinken. Het zou leiden tot het verlies van geld, een slechte fysieke staat en een val van de sociale ladder. De dronkaard had een zondeval gemaakt in zijn verlies van zelfbeheersing en dus zijn mannelijkheid verloren en werd beschouwd als dom en vies.⁸⁹ Hij was gevallen voor vraatzucht en werd zo blootgesteld aan meer zondes. De paradox lag volgens Roberts besloten in de dubbele symboliek van mannelijkheid in het drankgebruik. Aan de ene kant was dronkenschap een roof van de mannelijkheid door het verlies aan zelfbeheersing, maar aan de andere kant gold de dronkaard

⁸⁶ Anthony Fletcher, ‘Manhood, the male body, courtship and the household in early modern England’, 419-421, 436.

⁸⁷ Benjamin Roberts, ‘Rokende Soldaten: Mannelijke rolmodellen voor de jeugd in de vroege zeventiende eeuw?’, 61.

⁸⁸ Ibidem, 70. Zie ook zijn artikel ‘The “Marlboro men” of the early seventeenth century masculine role models for dutch youths in the Golden Age?’, in: *Men and masculinities* 9 (2006), 76-94.

⁸⁹ Benjamin Roberts, ‘Drinking like a man: the paradox of excessive drinking for seventeenth-century Dutch youths’, in: *Journal of family history* 29 (2004), 244.

als mannelijk door zijn daden. Mannen die veel dronken verlustigden zich aan vrouwen, rookten en gokten: alledrie sociale gebruiken die immoreel waren maar wel een mannelijke connotatie droegen. Roberts noemt overmatig drankgebruik een rite tot de verwording van jongen tot man.⁹⁰

Hij gebruikt een ander opmerkelijk begrip, namelijk reinheid.⁹¹ Hij stelt dat dit voor de vrouwen in de zeventiende-eeuwse Republiek de belangrijkste waarde was. Een vrouw zou altijd nuchter moeten blijven omdat er een zeer dunne lijn bestond tussen excessief drinken en betrokken raken bij seks voor het huwelijk.⁹² Deze grens moest ten allen tijde bewaakt worden om haar reinheid te behouden en zo haar eer en die van haar familie te waarborgen. Zo denkt ook de mediëvist A. Lynn Martin erover: ‘Just as women were expected to maintain their chastity so also were they expected to maintain their sobriety. The two double standards were linked because of the widespread opinion that a sober woman was chaste while a drunken woman would be promiscuous.’⁹³ Vrouwen zouden de neiging hebben om onmatig te zijn en hadden meer moeite met het betugelen van hun zonden dan mannen.

Uit het onderzoek van Roberts en de mening van Fletcher en Martin wordt duidelijk dat de representaties van mannelijkheid en vrouwelijkheid afhangen van onmatigheid die hier vorm aan geeft. De rede moest voor deze matigheid zorgen. Wanneer vrouwen niet door redelijkheid maat konden houden verloren ze hun reinheid, haar meest kostbare bezit. Deed de man dit niet, dan hoefde dit nog geen gevolgen te hebben voor zijn masculiniteit. Het tabaksgebruik en de pijp symboliseert deze onmatigheid. Deze symbolische betekenis van de pijp is de koppeling tussen de onmatigheid en de representatie van mannelijk- en vrouwelijkheid waaraan deze onderhevig zijn. De pijp en het roken ervan geeft onmatigheid aan die weer een indicator was voor mannelijk- en vrouwelijkheid. Voor vrouwen betekent onmatigheid een verlies van haar eer en reinheid. Voor mannen is de betekenis van onmatigheid tweeledig. Onmatigheid betekende een tekort aan de mannelijkheid zoals die door Cats wordt weergegeven. Tegelijkertijd kon onmatigheid juist het tegenovergestelde betekenen en fungeren als indicator van masculiniteit. Overmatig rookgedrag, drankgebruik en de gevolgen daarvan golden tevens als mannelijke bezigheden. Zowel zelfbeheersing en controle als baldadigheden, overmatig rookgedrag en drankgebruik golden als een vorm van mannelijkheid en maakte deel uit van het een ontwikkeling van jongen tot man. Het

⁹⁰ Benjamin Roberts, ‘Drinking like a man: the paradox of excessive drinking for seventeenth-century dutch youths’, 248.

⁹¹ Ibidem, 244, 245.

⁹² Ibidem, 244.

⁹³ A. Lynn Martin, *Alcohol, sex and gender in late medieval and early modern Europe* (Basingstoke 2001), 134.

is daarom interessant om te zien welke van deze twee representaties van mannelijkheid worden weergegeven op de genrevoorstellingen van Jan Steen en wat dit zegt over de rolverdeling tussen de man en vrouw binnen de afbeelding. De genderanalyse van Roberts roept tevens vragen op die kunnen bijdragen aan het analyse van de mannelijke representatie. Volgens Robert zou de dronkaard zijn mannelijkheid verliezen en degenereren tot het niveau van een kind. Is dit ook het geval met de gerepresenteerde roker? Heeft de roker op de voorstelling geen controle meer over de situatie? En hoe zit dit met de rokende vrouw, verliest zij controle? Hier zal ik na de analyse van de schilderijen op terugkomen.

Vanuit het werk van Cats wordt duidelijk dat het ideaalbeeld voor zowel mannen als vrouwen wordt gevormd door zelfcontrole. De rede een plaats geven is het streven, matigheid het gereedschap om dit doel te bereiken. Vanuit onderzoek naar gender in de vroegmoderne tijd blijkt dat mannelijk- en vrouwelijkheid wordt gemeten aan onmatigheid. De pijp en het roken ervan is het motief die deze onmatigheid toonbaar maakt. Het pijproken heeft een mannelijke connotatie, terwijl onmatigheid typerend is voor vrouwelijkheid. De vrouw heeft immers geen controle over haar verlangens. Wanneer zij zich op de schilderijen zou handhaven en zich zou kunnen weerhouden van het pijproken zou dit niet vrouwelijk zijn: de verwachting van haar vrouwelijkheid is dat ze toegeeft aan haar verlangens. Daarbij wordt roken als een mannelijke bezigheid gezien, dus mocht de vrouw roken zou ze eveneens haar vrouwelijkheid verliezen.

Binnen mannelijkheid ligt dit gecompliceerder. Geeft de man toe aan onmatigheid en staat hij dus in contact met een pijp, dan hoeft dit geen verlies van mannelijkheid te betekenen. Zowel zelfbeheersing als zondige acties waaraan niet toegegeven zou moeten worden werden gezien als masculien. Gokken, vechten, overmatig drankgebruik en rookgedrag hoorden bij het mannelijkheidsproces van jongen tot man. Naast Cats' beschrijving van mannelijkheid dat een matig leven betekende geleid door het verstand gold het onmatige tegendeel eveneens als een vorm van mannelijkheid. De vraag is dus welke vorm van mannelijkheid er via de pijp wordt afgebeeld binnen de genrevoorstellingen van Jan Steen. Wat betekent dit voor de representatie van mannelijkheid op genreschilderkunst in de zeventiende eeuw?



Afbeelding 3. Odalisque met een Slaaf. J.A.D. Ingres, 1839-1840



Afbeelding 4. De Handtastelijke Gast, Jan Steen 1665-1670.



Afb. 5. Fumo Pascuntur Amantes. Embleem uit Jacob Cats, *Sinne- en Minnebeelden* (1627), Universiteitsbibliotheek Utrecht, Universiteit Utrecht.

H4. Pijproken en de genderrolverdeling

De schilder Jan Steen heeft zich in tegenstelling tot zijn eigentijdse vakbroeders niet gespecialiseerd in het schilderen van één bepaald thema binnen de schilderkunst. Hij schilderde historische en mythische taferelen, portretten, landschappen en genrestukken. Deze laatste vorm, waar ik me in deze scriptie tot zal beperken, geeft de toeschouwer het gevoel gast te zijn in het leven van afgebeelde mensen. De schilderijen van de mensen in hun alledaagse leven staan ons nabij, zo stellen zowel De Jongh als Wouter Kloek.⁹⁴ Het lijkt alsof de toeschouwer even deel mag uitmaken van een huishouden. De interpretatie van de genrevoorstellingen is een punt van discussie binnen de kunstgeschiedenis omdat Steens intenties onbekend zijn.⁹⁵ Een ander probleem is de fluctuerende kwaliteit van zijn kunst. Sommige schilderijen zijn van hoge kwaliteit en een blijk van groot vakmanschap, terwijl andere weer middelmatig zijn of zelfs teleurstellend. Doordat Steen meerdere vormen en thema's heeft geschilderd is het moeilijk om een ontwikkeling bij hem aan te wijzen binnen zijn oeuvre. Steen wordt daarmee een ongrijpbare kunstenaar waar geen pijl op te trekken valt, waardoor er vanuit zijn persoon en carrière weinig gezegd kan worden over zijn genrevoorstellingen. Het enige gegeven dat wordt aangehaald is zijn kortstondige carrière als brouwer en herbergier. Hij moet veel inspiratie hebben gekregen voor zijn genrestukken door de observatie van de bezoekers van zijn gelagkamer.⁹⁶

Sinds het begin van de studie en observatie van het werk van Jan Steen is de mening dat hij op humoristische wijze velerlei scènes heeft uitgebeeld waarin grote hoeveelheden symbolen zijn verwerkt. Zijn eerste biograaf Arnold Houbraken schreef al tussen 1718 en 1721 over '[een] persoon die het leven met de nodige humor beziet.'⁹⁷ Houbraken is van mening dat de persoonlijkheid van Steen in zijn schilderijen werd gereflecteerd. Steen was volgens Houbraken een niet al te serieuze grappenmaker die veel dronk, altijd vrolijk was en zich vaak dwaas gedroeg.⁹⁸ De beeldvorming van Steen als een losbandig figuur dat het leven niet al te serieus nam is in de huidige literatuur losgelaten en vervangen door Steen als een scherp waarnemer en een

⁹⁴ Eddy de Jongh, 'Jan Steen, dichtbij en toch veraf', in: H. Perry Chapman, Wouter Th. Kloek, Arthur K. Wheelock Jr., *Jan Steen: Schilder en Verteller* (Amsterdam 1996), 39, Wouter Th. Kloek, *Jan Steen (1626-1679)*, 5.

⁹⁵ Simon Schama, 'The Unruly Realm: Appetite and Restraint in Seventeenth Century Holland', 103-105, Wouter Kloek, *Een huishouden van Jan Steen* (Hilversum 1998), 10-12.

⁹⁶ Wouter Kloek, *Een huishouden van Jan Steen*, 16, 21.

⁹⁷ Jan Konst, Manfred Sellink (ed.), *De Grote Schouwburg: Schildersbiografieën van Arnoud Houbraken* (Amsterdam 1995), 103.

⁹⁸ Jan Konst, Manfred Sellink (ed.), *De Grote Schouwburg: Schildersbiografieën van Arnoud Houbraken*, 103-111.

‘chroniqueur van de levens van mensen uit zijn eigen tijd’.⁹⁹ Het gegeven dat Steen op humoristische wijze en door middel van symbolen de aandacht op zijn werk vestigt is daarentegen nog wel de overheersende opvatting. De apen, de luit en de pijp zijn louter drie voorbeelden van de vele symbolen die uiteraard door De Jongh niet over het hoofd worden gezien en door hem worden gekoppeld aan moralistische lessen voor de zeventiende-eeuwse toeschouwer. Andere wetenschappers zoals Mariët Westermann leggen meer nadruk op de humor in het werk van Steen dan op de lering¹⁰⁰. Zij is van mening dat Steen veel van de decors en kleding in zijn werk baseerde op komische theaterstukken.¹⁰¹ Kunsthistoricus C.W. de Groot legt de nadruk op de connectie tussen woord en beeld. De titels van een aantal schilderijen laten volgens hem niets over aan de verbeelding en laten duidelijk de woorden zien in beeld.¹⁰² Hij gaat op zoek naar zeventiende-eeuwse literaire inspiratiebronnen die Steen mogelijk hebben bereikt. Ook De Jongh (de verbanden met de literatuur van Cats), en Westermann (de link met komische teksten), leggen nadruk op de link tussen woord en beeld en de literaire inspiratiebronnen van Steen.

In dit hoofdstuk zal de nadruk liggen op het toetsen van het tot beeld verworden symbool van onmatigheid, namelijk de pijp en de invloed daarvan op de betekenis van mannelijk- en vrouwelijkheid op de schilderijen. Ik zal uitsluitend de genrestukken meenemen in mijn analyse waarop mannen en/of vrouwen zijn afgebeeld in het bijzijn van een pijp. Thematische genrestukken, schilderijen die een beeld geven van een specifiek feest zoals de Sint Nicolaasfeesten en Driekoningen zijn buiten beschouwing gelaten. Deze schilderijen hebben als thema de weergave van het feest en zijn vaak grootser en uitbundiger. Individuen maken plaats voor grotere hoeveelheden mensen. Voor deze analyse is het geen vereiste dat er daadwerkelijk wordt gerookt: afbeeldingen van individuen met pijpen in de hand en schilderijen waar pijpen op tafel of gebroken op de grond liggen worden in ogenschouw genomen. In dit onderzoek gaat het

⁹⁹ Karel Braun, *Alle tot nu toe bekende werken van Jan Steen* (Rotterdam 1980), 6.

¹⁰⁰ Mariët Westermann, *The amusements of Jan Steen: comic painting in the seventeenth century* (Zwikkell 1997), 11. Westermann tracht te laten zien dat de betekenis van de schilderijen van Steen ligt in de humorvolle weergaves door een reconstructie te maken van zijn sociale status, de verwachtingen van toeschouwers, hun perceptie over de afgebeelde figuren en Steens interesse in komische teksten en toneelstukken. De Jongh gebruikt de symboliek binnen de schilderijen van Jan Steen veelvuldig in zijn betogen voor het schijnrealisme, waarin hij steeds de link legt naar moralistische teksten van onder anderen Cats en de symboliek die hierin wordt gegeven aan figuren die tevens worden afgebeeld in het werk van Steen. Voor een artikel van De Jongh dat uitsluitend het werk van Steen behandelt, zie: ‘Jan Steen, dichtbij en toch veraf’, in: H. Perry Chapman, Wouter Th. Kloek, Arthur K. Wheelock Jr, *Jan Steen: schilder en verteller* (Amsterdam 1996).

¹⁰¹ Mariët Westermann, ‘Steens komische ficties’, in: H. Perry Chapman, Wouter Th. Kloek, Arthur K. Wheelock Jr, *Jan Steen: schilder en verteller* (Amsterdam 1996), 53.

¹⁰² C.W. de Groot, *Jan Steen: beeld en woord* (Utrecht 1952), 10.

eveneens om de actie van het roken, de mogelijke gevolgen daarvan en de associatie die de pijp op zich symboliseert in contact met afgebeelde personen. Ik zal beginnen met een beschouwing van de pijp als fallussymbool waar ik enkele problemen zal aanstippen die zich voordoen in een analyse met deze symboliek als uitgangspunt. In de daaropvolgende analyses van de vrouw en de man zal ik aantonen waarom de interpretatie van de pijp als fallussymbool beperkter is dan die van de pijp als symbool voor onmatigheid en waarom het beter is de seksualiteit die wordt gesymboliseerd door de pijp te incorporeren in een bredere interpretatie waarin onmatigheid centraal staat. De schilderijen zijn gecategoriseerd naar de gemoedstoestand waarin de representaties waarin de mannen en vrouwen in begeben. De slapende vrouw zal apart behandeld worden, net als de vechtende man en de verleiding tussen beide seksen in het bijzijn van de pijp. Ik zal eindigen met enkele concluderende opmerkingen over de pijp als fallussymbool en mijn bevindingen wat betreft de symboliek van onmatigheid recapituleren. Eerder gestelde vragen naar aanleiding van Schama's antropologische theorie over paradoxen en reinheid en de representatie van mannelijkheid in de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst zullen aan bod komen in de conclusie.

4.1 Het fallussymbool: seksualiteit

In een aantal gevallen kan de toeschouwer zich moeilijk onttrekken aan de seksuele lading van de pijp binnen de genrestukken van Jan Steen. Een voorbeeld hiervan is het reeds genoemde schilderij *De handtastelijke gast* (afb. 4), waar een toeschouwer zijn pink in de kop steekt -een weinig verhullend gebaar voor copuleren- bij het zien van een man die de meid aan haar rok op zijn schoot tracht te trekken. Het fallussymbool staat voor seksualiteit, sekseverschillen en de aantrekkingskracht daarbinnen tussen de man en vrouw. Op deze manier is de pijp een symbool van seksualiteit, een fallussymbool dat de seksuele verhouding symboliseert van de man en vrouw in kwestie. Er zijn een aantal andere voorbeelden waar de pijp de seksualiteit benadrukt. Op het doek *Handtastelijke gast en triktrakspeler in herberg* (1667) zit er opnieuw een handtastelijke herberggast aan een vrouw (afb. 6). Achter hen speelt een aantal mannen het spel triktrak,¹⁰³ maar nog belangrijker is de pijp die op de voorgrond is afgebeeld. De pijp ligt met de kop op een vuurtest, een lemen pot die diende om de gerookte tabak in te deponeren. De combinatie van de

¹⁰³ Een bordspel dat werd geïntroduceerd rond 1500 en erg populair werd in het Frankrijk onder Lodewijk XIV.

pijp en een vuurtest, die volgens Braun een bekend symbool was voor seks,¹⁰⁴ komt vaker voor wanneer seksualiteit in het schilderij wordt benadrukt. Op *De verleiding* (1668), waar een man in bed ligt en de vrouw op bed staat en door de liggende man aan haar rok wordt getrokken zien we eveneens een vuurtest met daarop een pijp (afb. 7). Op beide schilderijen is de seksuele spanning zowel thema als motief: de pijp als fallussymbool symboliseert seksualiteit en de relatie van de man tot vrouw is duidelijk seksueel getint. Op het laatstgenoemde schilderij ligt het paar al bijna tezamen in bed en in de herberg liegen de avances van beide handtastelijke gasten er niet om, hoewel beide vrouwen niet erg gewillig zijn.

Op *Het dansend paar* (1662) is de seksualiteit wat genuanceerder (afb. 8). Hierop zien we een verlegen ogend meisje van stand dat door een goedlachse simpel uitziende man aan de hand wordt genomen om te dansen op de muziek. De man gooit één been al in de lucht en heeft zijn gulp openstaan. Op de voorgrond schilderde Jan Steen de vuurtest met daarop een pijp.¹⁰⁵ Omdat de seksuele lading wat genuanceerder ligt in dit genrestuk deelt het niet in de overeenkomst die alle andere bovengenoemde schilderijen wel gemeen hebben, namelijk een verzameling aan seksuele symbolen. Los van de combinatie van de pijp in de vuurtest die bij alle weergaves te zien zijn liggen er andere symbolen voor seksuele toespelingen, namelijk gebroken eierschalen, een flapkan, de ruitenaas en open mosselschelpen, symbool voor de vagina.

De pijp als fallussymbool leunt op de allereerste plaats in de genrestukken van Jan Steen op de combinatie met de vuurtest en vaak ook op andere seksuele beeldende symbolen. Daarbij zijn de schilderijen waarop de pijp als fallussymboolmotief aandoet duidelijk in hun thema: op alle weergaves is er contact tussen de man en vrouw. Houdt de pijp als seksueel motief stand wanneer deze zonder de vuurtest of andere symbolen wordt afgebeeld en wanneer er geen sprake is van duidelijk fysiek contact? Mocht dit niet het geval zijn dan is de fallische symboliek van de pijp zeer beperkt.

Op het schilderij *Herbergtafereel met zogende vrouw* (1660) lijkt er ruimte voor een andere mogelijke interpretatie (afb. 9). Op dit schilderij is er duidelijk fysiek contact tussen de herbergbezoeker en de zogende vrouw. De pijp die voorkomt ligt niet op een vuurtest maar is in handen van een man naast de zogende vrouw. De man wil de pijp aansteken. Hier lijkt geen sprake

¹⁰⁴ Karel Braun, *Alle tot nu toe bekende werken*,

¹⁰⁵ De pijp in combinatie met de vuurtest is tevens terug te vinden in de schilderijen *de onstuimige vrijer* (1666) en *de herderlijke vermaning* (1668), die zich op onbekende plek bevinden. Wel zijn er weergaves van deze schilderijen te vinden in het overzichtswerk van Braun waarin de schilderijen terug te vinden zijn onder de nummers 226 en 285.

van een fallische symboliek maar eerder van een chaotische samenkomst in een gelagkamer. Een mogelijke oplossing van de beperkte toepasbaarheid van de fallische symboliek is om de seksualiteit te zien als een exces van de onmatigheid zoals die is gekarakteriseerd binnen het genderonderzoek naar de vroegmoderne tijd. Niet alleen hevig drankgebruik, rookgedrag, gokken en vechten hoorden volgens Roberts tot de vorm van mannelijkheid, maar ook de betasting van vrouwen maakte hier deel van uit.¹⁰⁶ Op deze manier zouden de seksuele toespelingen deel uitmaken van de seksuele losbandigheid als gevolg van onmatigheid. Alvorens overhaaste conclusies te trekken over de mogelijke beperking van de toepasbaarheid van de fallische symboliek moeten eerst de andere weergaves van mannen en vrouwen met een pijp worden bekeken en de symboliek van onmatigheid en de daaropvolgende toonbaarheid van gender verder onderzocht worden, beginnend met de representatie van de vrouw.

4.2 De vrouw: losgeslagen kinderen, slapen en minachting

Benno Tempel beweert dat op het schilderij *Zoals de ouden zongen* (1665)¹⁰⁷ de vrouw de enige is die nog controle lijkt te hebben, net als op het werk *Soo d'Oude Songen, Soo Pypen de Jonge* (1668).¹⁰⁸ Op beide taferelen (afb. 10 en 11) is een binnenhuis-tafereel te zien waar mannen, vrouwen en kinderen zijn afgebeeld. De vrouw is het middelpunt aan de tafel, in beide gevallen afgebeeld met een tevreden glimlach en een baby in haar armen. De mannen drinken wijn of schenken elkaar bij en maken muziek. In vergelijking met hen lijkt ze rustig en bewust van haar taken als vrouw. Ze maakt zich niet schuldig aan tabak- of drankgebruik maar zorgt voor haar kroost.

Wanneer we de pijp in ogenschouw nemen moet de positie van de vrouw op een andere manier worden gedefinieerd. Zoals gezegd staat de vrouw op beide schilderijen centraal met een baby in haar armen. Naast haar staan drinkende en muziek makende mannen afgebeeld. Hier omheen staan de personen die door middel van de pijp laten zien dat de vrouw, hoewel haar representatie er rustig en kalm uitziet is zij toch de controle over de situatie kwijt. De kinderen op beide schilderijen hebben zich een pijp toegeëigend. De een kijkt ondeugend naar de toeschouwer met de pijp in de hand terwijl een ander al aan de pijp lurkt. De suggestie wordt gewekt dat de

¹⁰⁶ Zie H3, *Gender: de gevolgen van onmatigheid en het verlies van controle*.

¹⁰⁷ Jan Steen, Rijksmuseum te Amsterdam, 1668.

¹⁰⁸ Jan Steen, Mauritshuis Den Haag, 1665.

vrouw in het midden de moederfiguur is door het kind op haar arm. Ze is de andere kinderen uit het oog verloren waardoor zij in staat zijn zich tegoed te doen aan tabak. Dit beeld van de vrouw die haar taken als huisvrouw en moeder binnenshuis links laat liggen komt vaker voor in het werk van Jan Steen.¹⁰⁹ Opvallend is dat op deze vergelijkbare schilderijen het gezelschap niet lijkt te zitten in een herberg of gelagkamer maar in een ruimte die lijkt op een woonkamer. Hierin zou de vrouw volgens Schama en de sociale-en economische historici de touwtjes in handen hebben en haar nieuw verworven vrijheden en macht uit kunnen oefenen.

De afgebeelde vrouwen worden niet neergezet als zwak of ondergeschikt aan de man. Zij maakt net als de man deel uit van het gezelschap. Dit komt overeen met de conclusies over de verbeterde positie van de vrouw. De pijp suggereert iets anders. De vrouw verzuimt binnenshuis haar taken en laat haar kinderen los die zich verlekken aan het genotsmiddel. De vrouw mag dan op gelijke hoogte deel uitmaken van het gepeupel, zij verloochent een van haar belangrijkste taken als vrouw: ze let niet op haar kroost.

Naast de representatie waarin ze haar taak uit het oog verliest is de vrouw binnen de genreschilderkunst van Steen veelvuldig slapend afgebeeld. Op *De wijn is een spotter* (1663-1664) ligt een vrouw voor de ingang van een huis of herberg (afb. 12).¹¹⁰ Ze wordt op een houten kruiwagen getrokken terwijl de mensen om haar heen lachen en naar haar wijzen. De vrouw ligt er laveloos bij en lijkt tot niets in staat. Naast haar op de grond ligt de pijp parallel aan haar lichaam niet meer in één stuk. Op de andere genrestukken waar de slapende vrouw en de pijp worden afgebeeld heeft ze het attribuut nog in de hand. Op *Wat baet er kaers of bril, als den uyl niet sien en wil* (1668-1672) ligt een vrouw in de schoot van een dronken uitzierende man (afb. 13). Hij heft zijn glas, zij ligt met haar ogen gesloten deels op een houten bank en in de schoot van de man. De pijp in haar hand rust ondersteboven in haar kruis. Op *De gevolgen van onmatigheid* heeft de man plaatsgemaakt voor kleine kinderen (afb. 14).¹¹¹ De vrouw zit op een stoepje haar roes uit te slapen met de pijp nog tussen haar vingers. Achter haar rug heeft één van de kinderen de weg naar haar geldbuidel gevonden en graait erin. De rest staat er lachend omheen. Op grond ligt fruit en brood, maar ook stukken van een pijpensteel.

¹⁰⁹ Jan Steen, *Soo voer gesongen, soo na gepepen* (1663-1665), Mauritshuis Den Haag, Jan Steen, *In weelde siet toe* (1663), Kunsthistorisches Museum Wenen, Jan Steen, *Het verlopen huisgezin* (1665), particulier bezit.

¹¹⁰ Jan Steen, plaats onbekend, (1663-1664).

¹¹¹ Jan Steen, National Gallery Londen, (1665).

De slaapster met de pijp in haar hand is de representatie van een vrouw die heeft toegegeven aan onmatig gedrag -zo suggereert de pijp in haar hand- en is de controle over zichzelf volledig kwijt. Niet alleen lijken haar taken niet meer uitvoerbaar, ze is volledig afhankelijk van de situatie waarin ze is terecht gekomen door haar besluit zich te wagen aan genotsmiddel(en). Ze wordt beroofd door kinderen, valt in slaap op schoot van een dronkelap of laat zich beduusd op een kruiwagen sleuren. In dit geval ligt de pijp naast haar op de grond als symbool van haar onmatig gedrag waardoor zij er op dergelijke wijze aan toe is.

Steen heeft enkele andere genrestukken geschilderd waarop een rokende man is afgebeeld en een vrouw hen slapend gezelschap houdt. Het verschil met het vorige genrestuk is de actie van de man jegens de vrouw. Op het schilderij *Man blaast rook naar dronken vrouw* (1660-1665), neemt de man zijn hoed af, maar zijn actie is weinig galant (afb. 15). Zoals de titel al suggereert blaast de meest linkse man een rookwolk in het gezicht van een slapende vrouw die haar lege glas in haar kruis laat rusten.¹¹² De man rechts aan de tafel bekijkt lachend het tafereel, tevens met een pijp in zijn mond. Op deze manier symboliseert de pijp en de rook die wordt uitgeblazen de minachting voor de onmatige vrouw.

En het wordt nog erger voor de vrouw, en wel op *Wie een varken is, moet in 't kot* (1674-1678).¹¹³ Een groot gezelschap staat buiten onder een boom voor een herberg, alle ogen zijn gericht op een vrouw met ontblote borsten (afb. 16). Ze wordt aan haar armen getrokken in de richting van een varkenshok. Op de trede die zij moet aflopen, precies in de richting van het hok, liggen stukken van een gebroken pijp. De vrouw is op dit schilderij gedaald tot het niveau van een varken door haar onmatigheid, de mensen om haar heen trekken haar richting het hok. De pijp symboliseert haar weg naar beneden, het gevolg van haar onmatigheid en het verlies van haar vrouwelijkheid. De consequentie: ze hoort bij het varken in het kot.

Wanneer de vrouw wordt afgebeeld met het symbool van onmatigheid heeft dit duidelijke consequenties voor de representatie van haar vrouwelijkheid. De vrouwen die zijn afgebeeld op de genreschilderijen van Jan Steen met de pijp in hun handen of dichtbij hen zijn in verschillende mate de controle over de situatie verloren. Dit controleverlies fluctueert binnen de schilderijen. De afgebeelde vrouw wordt weergegeven alsof ze geheel de weg kwijt is en ter plekke, op de stoep of aan de herbergtafel de roes uitslaapt. Wanneer ze binnenshuis wordt afgebeeld lijkt ze als gelijke

¹¹² Zie ook: Jan Steen, *pijproker die rook blaast naar slapende vrouw* (1663-1664).

¹¹³ Jan Steen, *Mauritshuis Den Haag* (1674-1678)

deel uit te maken van het feestgedruis maar verliest zij oog voor haar vrouwelijke taken. Opvallend is dat de vrouw die richting het varkenshok wordt getrokken niet de liefelijke, vrouwelijke uitstraling heeft als de vrouwen met de baby in de arm binnenshuis. Er lijkt dus een gradatie te zitten in de representatie van de vrouw naarmate de onmatigheid wordt geschonden. Als laatste blijft de betekenis over van de rook die in het gezicht van de slaapster wordt uitgeblazen. De vrouw heeft geen connectie tot de pijp, is al aan het slapen als gevolg van onmatigheid en wordt vervolgens slachtoffer van een denigrerende actie van de man. In dit geval is het niet de pijp die een boodschap of idee symboliseert, maar de rook die wordt uitgeblazen. Het laat de superioriteit zien van de man die klaarblijkelijk meer kon hebben en beter tegen het genotsmiddel kon.

In geen van de bovenstaande schilderijen zijn andere seksuele symbolen afgebeeld. De pijp als fallussymbool staat er alleen voor, want er is evenmin op deze schilderijen sprake van fysiek contact met seksuele intenties tussen een man en vrouw. Houdt de fallische symboliek stand zonder de duidelijke thematiek in het schilderij en andere seksuele symbolen? In het geval van de representatie van de vrouw is dit niet het geval. Wanneer de pijp gebroken op de grond ligt of nog slap wordt vastgehouden tijdens het slapen lijkt de symboliek niet in de richting van seksualiteit te wijzen, maar op de consequenties van haar uitgevoerde actie. De moeilijkheid van het fallussymbool lijkt te zitten in de vergrote afstand tussen De Jonghs scheiding van thema en motief. De Jongh maakt onderscheid tussen het thematische onderwerp van het schilderij en het motief, uitgedragen door een bepaald symbool dat het thema van het schilderij kan beïnvloeden. Wanneer het thema duidelijk seksueel getint is blijkt het motief van het fallussymbool goed toepasbaar. Op het moment dat het motief moeilijk te herleiden is uit het thema, het op het oppervlak zichtbare onderwerp van het genrewerk en de pijp niet in combinatie met de vuurtest en andere seksuele symbolen staat, is het motief niet te herleiden tot een fallisch symbool. De symboliek wijst op het onmatige gedrag van de vrouw. De consequentie van die onmatigheid is het verlies van haar vrouwelijkheid die wordt gesuggereerd door haar slechte fysieke gesteldheid, verlies van controle en lak aan haar taken als vrouw.

4.3 De man: onmatigheid, gokken en vechten

De mannelijkheid die voortkomt uit de beschrijvingen van Cats bestaat uit matigheid door redelijkheid. Genderonderzoek heeft aangetoond dat er een tweede opvatting bestond van mannelijkheid in de zeventiende eeuw. Deze werd gevormd door onmatigheid, geconcretiseerd als gokgedrag, vechtpartijen, overmatig drankgebruik en rookgedrag en aanranding van vrouwen.¹¹⁴ Het is duidelijk dat binnen de genrestukken van Steen waar seksualiteit op de voorgrond staat en de pijp als fallussymbool fungeert de mannen ongeoorloofd de vrouwen betasten en aanklampen. Ze trekken haar aan de rok of het schort en nemen haar op schoot, ook als het de schijn heeft dat ze er niet van gediend is. Wanneer de fallische symboliek binnen de representatie van mannen op de genrestukken niet kan standhouden zou het een mogelijke oplossing zijn de seksualiteit als een gevolg van onmatigheid te zien. Hoe zit dit met de andere vormen van onmatigheid, komen die ook voor op het werk van Steen? Of is het de ideale mannelijkheid van Cats die wordt gerepresenteerd?

Op twee schilderijen lijkt de representatie van de man een les te zijn voor wat er kan gebeuren wanneer hij zich schuldig maakt aan onmatigheid. Op *Beroving in een bordeel* (1665-1668) ligt een man dronken in een bordeel met een pijp voor hem op de grond.¹¹⁵ De prostituee naast hem graait in zijn buidel. Nog duidelijker wordt dit op *De bestolen vioolspeler* (1670-1674).¹¹⁶ De toeschouwer ziet een dikke man met een grote pijp in zijn hand met de kop in zijn kruis (afb. 17). Hij wordt geflankeerd door twee dames. De oudere vrouw is de koppelaarster die het meisje aan de man probeert te brengen. Doordat ze hem afleidt kan het meisje in de roze jurk ongezien in zijn buidel naar muntstukken graaien. De man lijkt niets door te hebben en wordt gestraft om zijn onoplettendheid door beroving. Deze voorstellingen zijn dus geen weergaves van de mannelijkheid waar Cats op doelde, maar wel een waarschuwing voor de mannelijkheid waar Roberts naar refereert. De onmatigheid, gesymboliseerd door de pijp in de hand en gebroken op de grond zorgt voor uitschakeling van de rede en dus voor moeilijkheden.

De genrevoorstellingen waar de man vechtend op wordt afgebeeld lijken niet zozeer gebrand op lering. Op *Vechtpartij in een herberg* (1671) gooit een man de tafel om (afb. 18). De

¹¹⁴ Zie hoofdstuk 3, Gender: de gevolgen van onmatigheid en het verlies van controle.

¹¹⁵ Jan Steen, Musée du Louvre Parijs. Braun, 339.

¹¹⁶ Jan Steen, Mauritshuis Den Haag.

kaarten en pijpen die erop lagen vallen eraf.¹¹⁷ Een vrouw probeert een man te weerhouden zich te mengen in het naderende gevecht. Op het schilderij *Vechtende kaartspelers in een herberg (de wijn is een spotter)* (1664-1668) is het een nog grotere chaos (afb. 19).¹¹⁸ Rechts zit een man rustig in de hoek een pijpje te roken terwijl de andere gebroken op de grond liggen. Mannen liggen over elkaar heen terwijl wederom een vrouw een vechtersbaas probeert tegen te houden. Ook ligt er een triktrakspeel en een aantal kaarten op de grond.¹¹⁹ De vechtende mannen lijken weinig last hebben van hun onmatigheid, behalve dan de dreiging van een pak slaag. In vergelijking met de slapende vrouwen die geminacht, beroofd of naar een varkenshok gedirigeerd worden lijkt de vechter zijn mannelijkheid niet kwijt te raken zoals dat bij de vrouw wel duidelijk het geval is. De vechters worden lachend gadeslagen. Hetzelfde geldt voor de gokker. Vechten en het spelen van spelletjes wordt door Steen meerdere malen gecombineerd. Op het schilderij dat eveneens *Vechtende kaartspelers* (1671) heet, ligt buiten bij een herberg een triktrakspeel op de grond (afb. 20). Aan de tafel waarop het spel lag zit een simpel geklede man met een gebalde vuist richting de deftig geklede staande man die zijn degen wil trekken maar wordt tegengehouden door een vrouw. De pijp ligt gebroken op de grond.

Er is een duidelijk verschil tussen de representatie van de beroofde man die wordt gestraft voor zijn onmatigheid en de vechtende man die daar geen duidelijke consequenties aan overhoudt. Ook lijkt de lering verder weg dan op een schilderij als *De bestolen vioolspeler*. Wanneer de gokker wordt afgebeeld zonder dat het spel gepaard gaat met een vechtpartij ligt de pijp niet gebroken op de grond, maar rust in de mond van de speler tijdens het hanengevecht, een kaartspel of triktrak.¹²⁰ De rokende, gokkende mannen zijn bedaard en zitten rustig aan hun spel. Het lijkt alsof de onmatigheid hun mannelijkheid niet aantast. De indicator geeft onmatig gedrag aan, wat blijkt uit het waarneembare gokgedrag, maar zijn mannelijkheid lijdt er niet onder zoals de vrouw haar vrouwelijkheid verliest. De man blijft kalm en speelt op zijn gemak het spel.

¹¹⁷ Jan Steen, onbekende plaats.

¹¹⁸ Jan Steen, Museum of Arts Detroit.

¹¹⁹ Zie ook de schilderijen en

Vechtende kaartspelers in een herberg (1664), Alte Pinakothek Munchen. Braun, 346 en 205.

¹²⁰ Zie Jan Steens, *de triktrakspeelers* (1667) onbekende plaats, *de dorstige dobbelaar* (1668) Hermitage St. Petersburg, *de kaartspelers* (1664-1668) Longleat House Warminster, *het hanengevecht in de herberg* (1673) Gemeentemuseum het markiezenhof Bergen op Zoom, *Vechtende kaartspelers* (1671), Staatliche Museen Berlijn, *de papegaaiekooi* (1665) Rijksmuseum Amsterdam respectievelijk 228, 244, 286, 304, 353 in Braun.

Des te opvallender zijn de genrevoorstellingen waarop de mannen met een pijp op een ‘neutrale’ manier worden afgebeeld door Steen. Wanneer de roker niet gekoppeld wordt aan een vechtpartij of een partij dobbelen rookt hij in het bijzin van zijn gezin of andere mannen ongestoord zijn pijp.¹²¹ Zijn masculiniteit blijkt uit het feit dat zijn onmatigheid hem onberoerd laat. Hij valt niet in slaap en ligt niet in de goot. Op *De eenzame drinker* (1660-1662) zit een man met een grijze baard in een herberg aan tafel (afb. 21). Zijn pijp ligt op de tafel. Op het genrestuk *de pijpstopper* (1653-1658) maakt de man zijn pijp klaar om hem op te steken (afb. 22). Hij glimlacht terwijl hij zijn ‘pijp stopt’.

De man is nergens degene die maat houdt. Of de man nu neutraal, vechtend of gokkend wordt weergegeven, zijn mannelijkheid lijdt niet onder de excessen van onmatigheid. De mannelijkheid waar Cats over spreekt komt niet voor op de genrevoorstellingen geschilderd door Jan Steen. De neutrale man bij Steen komt het dichtst in de buurt van een representatie van mannelijkheid gebaseerd op redelijkheid zoals die door Cats wordt beschreven, maar omdat ook de neutrale roker van Steen zich eveneens verlekkert aan het genotmiddel onthoudt ook hij zich niet van onmatig gedrag. Het feit dat zijn mannelijkheid er niet onder lijdt wijst erop dat de mannelijkheid niet aangetast wordt door onmatigheid. Cats’ ideaalbeeld komt wel indirect voor in de weergaves van de bestolen mannen die een waarschuwing lijken voor onmatig gedrag. De mannen verliezen hun controle en laten zich bestelen. De weergave is dus die van onmatige mannelijkheid, maar in dit geval draagt die een negatieve connotatie. Het overgrote deel van de mannen op de genrevoorstellingen draagt deze negatieve connotatie niet. De vechtende man verliest controle over de situatie die uitloopt op chaos, maar dit verlies van controle betekent geen verlies van mannelijkheid: de vechtersbaas wordt niet gestraft voor zijn onmatigheid, zoals dit bij de vrouw wel het geval is. Hun representatie is er niet een van vernedering zoals *De bestolen vioolspeler* of de vrouw op *De gevolgen van onmatigheid*. Dit wordt nog duidelijker in de weergave van de gokkende man. Hij geeft toe aan zijn onmatigheid door te gokken en te roken. In het geval van de vechtende man is de pijp deel van de chaos die ontstaat, waardoor die vaak gebroken op de grond ligt of op de grond valt. Bij de gokker lijkt de pijp juist kalmte te brengen. De mannen zitten rustig aan een tafel te spelen, terwijl ze aan hun pijp lurken. Er is absoluut geen

¹²¹ Zie Jan Steens, *Herbergtafereel met pijproker en open vuur* (1650-1652) Hermitage St. Petersburg, *de reuk* (1653-1656) National Trust Banbury, *Vrolijk huisgezin* (1660) Rijksmuseum Amsterdam *Soo d’Oude Songen*, *Soo Pypen de Jonge* (1663) Mauritshuis Den Haag, Braun, 20, 63, 134, 200.

sprake van controleverlies, hoewel er wel degelijk sprake is van onmatigheid door de actie van het roken, met als resultaat een mannelijkheid gerepresenteerd door onmatige acties zoals roken, drinken, vechten, gokken en het betasten van vrouwen. Opmerkelijk is wel de rol van een paar individuele vrouwen op de genreschilderijen waar vechtende mannen op zijn afgebeeld. Meermaals trachten de afgebeelde vrouwen de mannen te weerhouden van deelname of het starten van een gevecht. De vrouwen lijken hier wel degelijk over macht te beschikken om de mannen weerstand te bieden en hen te weerhouden van vechten. Heeft ze dan toch meer macht en controle dan was gebleken uit de schilderijen waarin ze wordt beschimpt en bestolen?

Er lijkt geen sprake te zijn van een fallische symboliek bij de weergave van de vechtende en gokkende man. Ook na de definiëring van het motief is er geen sprake van seksualiteit binnen het thema, terwijl deze wel duidelijk naar voren komt in de schilderijen als *De verleiding* en *De handtastelijke gast*. In alle schilderijen die zijn besproken in de paragrafen over de man en vrouw komt de pijp voor zonder de vuurtest of andere seksuele indicatoren. De fallische symboliek lijkt geen stand te houden wanneer enkel de pijp zonder andere symbolen wordt afgebeeld. Er is geen sprake van seksualiteit bij de slapende vrouw, de bestolen vrouw, de vechtende of gokkende man. Wel hebben zij allen gemeen dat zij zich mee hebben laten voeren door onmatigheid en daar nu de consequenties van voelen. Er is nog wel enige fallische symboliek bij de bestolen mannen te vinden, mede omdat zij worden bestolen door vrouwen van lichte zeden, maar uiteindelijk zijn zij ook slachtoffer van onmatigheid die het voor de vrouwen mogelijk maakt hen te bestelen. De primaire betekenis mag dan de spanning tussen de man en de vrouw zijn die hem bestelt, de achterliggende betekenis die dit mogelijk maakt is de onmatigheid. Dit wordt nog duidelijker wanneer de voorkomende seksualiteit binnen de genrevoorstellingen van Jan Steen wordt geschaard onder de excessen van onmatigheid. Het is duidelijk dat de fallische symboliek beperkt is in de afhankelijkheid van een duidelijk waarneembaar thema en andere symbolen die het seksuele motief van de pijp versterken: de genreschilderijen waarvan het fallussymbool als motief deel maakt hebben een duidelijk seksueel onderwerp. De symboliek van onmatigheid blijkt daarentegen op alle genrevoorstellingen van Jan Steen waar de pijp op voorkomt toepasbaar, eveneens op de schilderijen met een seksuele thematiek. De mannen die erop zijn weergegeven vergrijpen zich aan vrouwen die vaak ongewillig afgebeeld zijn, een daad die net als gokken, vechten en overmatig rookgedrag hoorde bij een bepaald type mannelijkheid.¹²²

¹²² Zie hoofdstuk 3, Gender: de gevolgen van onmatigheid en het verlies van controle.



Afbeelding 6. Jan Steen, *Handtastelijke gast en triktrakspelers* (1667), Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 7. Jan Steen, *De verleiding* (1668), Bredius Den Haag.



Afbeelding 8. Jan Steen, *dansend paar met vioolspeler* (1662), Frans Halsmuseum.



Afbeelding 9. Jan Steen, *Herbergtafereel met zogende vrouw* (1660), National Gallery Victoria Melbourne



Afbeelding 10. Jan Steen, Zoals de ouden zongen 1665, Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 11. Jan Steen, *Soo d'Oude Songen, Soo Pypen de Jonge* (1668), Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 12. Jan Steen, *De wijn is een spotter* (1663-1664), plaats onbekend.



Afbeelding 13. Jan Steen, *Wat baet er kaers of bril, als den uyl niet sien en wil* (1668-1672), Rijksmuseum Amsterdam.



Afbeelding 14. Jan Steen, *de gevolgen van onmatigheid* (1665), National Gallery Londen.



Afbeelding 15. Jan Steen, *man blaast rook naar een dronken vrouw* (1660-1665), National Gallery Londen.



© Mauritshuis

Afbeelding 16. Jan Steen, *Wie een varken is, moet in 't kot* (1674-1678), Mauritshuis Den Haag.



Afbeelding 17. Jan Steen, *de bestolen vioolspeler* (1670-1674), Mauritshuis Den Haag.



Afbeelding 18. Jan Steen, *Vechtende kaartspelers* (1671), onbekende plaats.



Afbeelding 19. Jan Steen, *Vechtende gokkers (de wijn is een spotter)* (1664-1668), Museum of Art Detroit.



Afbeelding 20. Jan Steen, *Vechtende kaartspelers* (1671), Staatliche Museen Berlin



Afbeelding 21. Jan Steen, *de eenzame drinker* (1660-1662), Smith College Museum Northampton.



Afbeelding 22. Jan Steen, *de pijpstopper* (1653-1658), Kröller-Möller museum.

Conclusie

De afbeelding op de titelpagina van deze scriptie is typerend voor de genrewerken van Steen als het gaat om de representatie van genderrolverdeling in combinatie met de pijp als indicator van onmatigheid. Op *Slapende vrouw en rokende man aan een tafel* (1660) staan beide seksen in contact met de pijp als indicator van onmatigheid. De vrouw legt haar hoofd te ruste op haar arm die op de tafel ligt. Haar gezicht staat weinig vrolijk. De man naast haar lacht richting de toeschouwer terwijl hij een Goudse pijp in zijn hand houdt. De lach en zijn kleine oogjes verraden dat het hier om een tevreden roker gaat. De pijp van de vrouw ligt gebroken op de grond. Zij is bezweken onder de onmatigheid, de man niet. Wanneer zij onmatig gedrag vertoont verliest zij haar vrouwelijkheid. De man doet hetzelfde, maar verliest zijn masculiniteit niet. Hij geniet van zijn tabak.

De pijp is binnen de genreschilderkunst van Steen het symbool of motief van onmatigheid en hiermee de indicator van vrouwelijk- en mannelijkheid. De representatie die wordt gegeven van de vrouw wanneer zij in contact komt met onmatigheid is er een die de controle en het zicht op haar taken als vrouw in verschillende gradaties kwijtraakt. De masculiniteit van de mannelijke representatie wordt versterkt door de onmatigheid. De representaties van de gokkers, de vechtersbazen en de dronken handtastelijke herberggasten geven geen vernedering of controleverlies weer zoals dit bij de vrouw wel het geval is. In veel gevallen versterkt het motief zijn mannelijkheid doordat blijkt dat de man niet zichtbaar lijkt aangetast door de onmatigheid, zoals dit het geval is bij de neutrale en gokkende representatie van de zeventiende-eeuwse man. In het geval van de vechtende mannen worden zij weergegeven alsof zij opkomen voor hun trots en eer.

We hebben gezien op welke wijze wetenschappers vanuit verschillende disciplines hebben bijgedragen aan het debat rond de positie van de man en vrouw in de vroegmoderne Republiek. Vanuit de economische- en sociale historici is het beeld overgebleven van een sterke positie van de vrouw. Ze participeerde in de arbeidsmarkt en zij had een stem gekregen in de voltrekking van het huwelijk dat haar eveneens een sterke sociale zekerheid bood. Stroken de beeldvorming en representaties binnen de genreschilderkunst van Jan Steen nu met het beeld dat Schama en de sociale- en economische historici geven van de versterkte positie van de vrouw? Deels is dit wel het geval, maar uiteindelijk is er geen sprake van een daadwerkelijk versterkte positie als het gaat

om haar representatie binnen de genreschilderkunst van Steen. Aan de ene kant is de representatie van de vrouw veelvuldig te vinden buiten op straat of in de herbergkamers van Jan Steen. Haar bewegingsruimte is dus niet gelimiteerd tot binnenshuis. Een lichtpunt zijn de vrouwen die durven op te staan en een aantal mannen tijdens vechtschènes trachten te weerhouden zich erin te mengen. Aan de andere kant, op het moment dat haar representatie in een niet-huiselijke omgeving wordt weergegeven is de vrouw slachtoffer van de situatie. Ze ligt dronken op de grond, op tafel en de menigte vindt dat ze in het varkenshok thuishoort en verliest daarmee haar eer en waardigheid. Dikwijls komt de representatie van de vrouw binnenshuis er ook bekaaid vanaf. Het motief -de pijp als indicator van onmatigheid- heeft ons het beeld opgeleverd van een vrouw die wel degelijk deel uitmaakt van het vrolijke gezelschap en niet onderdoet voor de mannelijke bezoekers van het huishouden, maar in tegenstelling tot hen zicht op haar taken verliest die haar vrouwelijkheid vormen. Uiteindelijk is het typerend voor de vrouw dat zij zich niet kan handhaven in haar vrijere en verbeterde rol, het is immers vrouwelijk om geen weerstand te kunnen bieden aan de verleidingen. Op het moment dat de afgebeelde vrouwen daadwerkelijk vrijer zijn in hun doen laten de representaties in het genrewerk van Steen zien dat ze falen en niet lijken om te kunnen gaan met de nieuwe mogelijkheden in hun dagelijkse leven.

Hoe verhoudt dit beeld zicht tot de paradoxentegenstellingen binnen de samenleving in de Republiek zoals Schama die presenteert? Volgens hem is de tegenstelling tussen het eigen huis en de buitenwereld gescheiden door een dieperliggende mentaliteit over de opvattingen over hygiëne en vuil, gedefinieerd als materie op de verkeerde plaats. In deze samenleving had de vrouw een rol van waakzame wachter op de vesting. Zij bewaakte de reinheid van het huis en het gezin en zorgde dat alle wereldse vuiligheid buiten de deur bleef. Dat was één van haar belangrijkste taken. Het gezin en het huishouden waren het moreel gezuiverde en bewaakte terrein. De viezigheid en zondes speelden zich af buiten het huis. De vernieuwde macht en verbeterde positie van de vrouw wordt volgens Schama duidelijk door haar taak als hoofd van het huishouden en het gezin. Zij was de bewaakster van de microkosmos van waaruit de zeventiende-eeuwse samenleving heeft kunnen bloeien. De macht van de vrouw en haar belangrijke positie binnen de samenleving zoals Schama die schetst komen niet overeen met de representaties van de vrouwen die Steen de toeschouwer voorschotelt. Interessant is wel de manier waarop antropologische theorie van Douglas -vuiligheid als materie op de verkeerde in de paradox van wereldsheid en huiselijkheid- lijkt te passen in de gevolgen van onmatigheid die de vrouwen ondergaan op de schilderijen. Wanneer zij zich op de

genreschilderijen van Steen buitenshuis begeven raken zij onder invloed van verschillende excessen en zijn zij niet meer de krachtige vrouwen die zij binnenshuis volgens Schama wel waren. Tabak en pijproken was een ‘werelds’ fenomeen. Hiermee bedoel ik dat het van buiten kwam: het werd meegenomen vanuit de koloniën en was een actie die buitenshuis plaatsvond. Dit wereldse fenomeen komt vervolgens de huiskamer binnen zoals dit het geval is op *Zoals de ouden zongen* en *Soo d’Oude Songen*, *Soo Pypen de Jonge* (afb. 10 en 11) en lijkt invloed te hebben op de huiselijkheid en daarmee in de habitat van de vrouw waar zij volgens Schama de belangrijke positie innam. Wanneer de pijp zich in de huiskamer bevindt is een chaos het gevolg. Het huishouden lijkt niet meer georganiseerd en rein. De vrouw lijkt niet de wachter op de drempel maar verliest haar taken uit het oog door invloed van de wereldse genoegens, in dit geval tabak. In dit opzicht draagt deze representatieanalyse bij aan de stelling van Schama dat de tegenstelling tussen wereldsheid en huiselijkheid invloed had op de mentaliteit van haar bewoners.

Het weinige onderzoek naar mannelijkheid in de vroegmoderne tijd heb ik getracht op te vullen door mijn analyse van de onmatigheidssymboliek van het pijproken en de gevolgen daarvan op de representatie van mannelijkheid. Over de rol van de man en een mogelijke verandering in zijn bestaan wordt door Schama en de anderen niet gerept. De vraag werd hierdoor dus welke vorm van mannelijkheid dragen de mannelijke representaties binnen de genrevoorstellingen van Jan Steen? Met de pijp als indicator van onmatigheid zou de representatie van de man in contact met de pijp zijn mannelijkheid moeten verliezen wilde de representatie overeenkomen met de mannelijkheid die Cats voorstond. Dit is duidelijk niet het geval. De mannelijkheid naar onmatigheid die al naar voren kwam uit genderonderzoeken van Roberts, Fletcher en Dudink is ook de masculiniteit die terug te vinden is in de representaties van de gokkers en de vechtersbazen geschilderd door Steen. Zelfs diegenen in de schilderijen van Steen die worden beroofd en een les lijken te zijn tegen overmatig gebruik van tabak worden gevormd naar aanleiding van onmatigheid. De representaties van de zeventiende-eeuwse mannen uit de Republiek geven toe aan onmatigheid en verliezen daarbij hun mannelijkheid niet. Ze verliezen niet de controle zoals de vrouwen die verliezen. Zij ligt laveloos op een schoot, slaapt op straat en wordt bestolen wanneer zij toegeeft. De man drinkt er nog eentje, lurkt aan zijn pijp en lacht vrolijk verder. De vechtersbazen die worden tegengehouden door de vrouwen lijken niet in te leveren aan mannelijkheid maar lijken juist ermee te winnen. Hun aanzet tot vechten lijkt een moedige daad. De representatie is er niet een die beeld wil geven aan een ondoordachte en domme zet. Er lijkt

eerder sprake van het opkomen van de man voor zijn eigen goed recht en eer. In tegenstelling tot de dronkaard waar Roberts over spreekt is er geen sprake van een duidelijk degenereren van de representatie van de roker. Dit wordt het duidelijkst bij de weergave van de rokende gokker die kalm blijft en ongestoord zijn spel voortzet.

Hoewel in alle moralistische literatuur mannelijkheid wordt gerepresenteerd als redelijkheid en matigheid is dit niet de representatie van mannelijkheid op de genreschilderijen van Steen. De man is nergens degene die maat houdt, hij geeft toe en voldoet niet aan de mannelijkheid die door de moralisten wordt aangeprezen. Dit betekent niet dat hun representaties niet meer masculien zijn. Integendeel. Juist de overgave aan onmatigheid, het betasten van de vrouwen, het gokken en lallen horen bij het mannelijkheidsproces en de masculiniteit die duidelijk waar te nemen zijn in de representaties van de zeventiende-eeuwse man binnen de genrewerken van Jan Steen.

Met deze scriptie heb ik aangetoond dat met gender als analyse-instrument het goed mogelijk is om een niet emancipatorisch onderzoek te schrijven dat bijdraagt aan het debat over de positie van de vrouw en de relatie tot de man in de Nederlandse Republiek waartoe Kloek ondanks haar voornemen niet toe in staat was. Haar methodiek en brongebruik belemmerden haar voornemens. Een herhaling van Scotts uitnodiging lijkt nogmaals nodig te zijn. Deze representatieanalyse naar de gendervorming van vrouwelijk- en mannelijkheid in de Gouden Eeuw is maar een bescheiden bijdrage aan de mogelijkheden van gendergeschiedenis om tot waarde te zijn voor een cultuurgeschiedenis van de relatie van mannen en vrouwen ten tijde van de Nederlandse Republiek in de vroegmoderne tijd.

Bibliografie

Primaire literatuur

- Angel, Philips. *Lof der Schilder-konst* (Leiden 1642),
- Beverwijck, Johan van. *De schat der gezondheid* (Amsterdam 1992),
- Beverwijck, Johan van. *Van de Wtnementheyt des Vrouwelicken Geslachts* (Dordrecht 1643).
- Colerus, J. *De Ervarene en Verstandige Huyshouder* (Leiden 1965),
- Hoogstraeten, Samuel van. Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt: verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen: ten hoogsten noodzakkelijk, tot onderwijs voor alle die deeze edele, vrye, en hooge konst oeffenen, of met yver zoeken te leeren, of andere eenigszins beminnen (Rotterdam 1678),
- Jeroense, Jeroen. Koddige en Ernstige Opschriften op Luyffens, Wagen, Glazen, Uithangborden, en andere Taferelen: Van langerhand by een gezamelt en uitgeschreven, door een liefhebber der zelve (Amsterdam 1698).
- Konst, Jan, Sellink, Manfred. *De Grote Schouwburg: Schildersbiografieën van Arnould Houbraken* (Amsterdam 1995).
- Meteren, Emanuel van. *Historiën der Nederlanden en haar naburen oorlogen tot het jaar 1612* ('s Graveshage 1635).
- Murriss, Roelof. *La Hollande et les Hollandais aux XIIème et XIIIème siècles, vus par les Français* (Parijs 1925).

Secundaire literatuur

- Bergen, J.F.H.H. Van *Voorstelling en Betekenis: Theorie van de Kunsthistorische interpretatie* (Leuven 1986),
- Braun, Karel. *alle tot nu toe bekende werken van Jan Steen* (Rotterdam 1980).
- Brongers, Georg. *Nicotiana Tabacum* (Groningen 1964).
- Deursen, A. Th. van. *Mensen van klein vermogen: het 'kopergeld' van de Gouden Eeuw* (Amsterdam 1991).
- Dodoens, Rembert, Schierbeek, A. *Bloemlezing uit het Cruydt-boeck van Rembert Dodoens* (Amsterdam 1954).
- Dudink, Stefan. 'Multipurpose Masculinities: Gender and Power in Low Countries Histories of Masculinities', in: *Low Countries Historical Review* 127 (2012), 5-18.
- Fletcher, Anthony. 'Manhood, the Male Body, Courtship and the Household in Early Modern England', in: *History* 84 (1999).
- Franits, Wayne. *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting* (Amsterdam 2007).
- Goedewaagen, D.A. *Goudsche Pijpen: de Geschiedenis van de Pijpmakerij te Gouda* (Gouda 1942).
- Groot, C.W. de *Jan Steen: Beeld en Woord* (Utrecht 1952).
- Grijzenhout, Franz, Veen, Henk van, *De Gouden Eeuw in Perspectief: Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijden* (Heerlen 1992).
- Haks, Donald. *Huwelijk en Gezin in Holland in de 17^e en 18^e Eeuw* (Assen 1982).
- Hufton, Olwen 'Women in History I. Early Modern Europe', in: *Past and Present* 101 (1983), 419-437.
- Jongh, Eddy de. 'Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th Centuries', in *Simiolus* 7 (Amsterdam 1974), 166-191.

- Jongh, Eddy de. 'Jan Steen, dichtbij en toch veraf', in: H. Perry Chapman, Wouter Th. Kloek, Arthur K. Wheelock Jr, *Jan Steen: Schilder en Verteller* (Amsterdam 1996).
- Jongh, Eddy de. *Kwesties van Betekenis: Thema en Motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw* (Leiden 1999).
- Jongh, Eddy de. 'Realisme en Schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw', in cat. *Rembrandt en zijn tijd* (Brussel 1971), 143-195.
- Jongh, Eddy de. *Still-lif in the age of Rembrandt* (Auckland 1982), 13, Roy Brian Sonnema, *The Early Dutch Vanitas Still-Life* (Fullerton 1980).
- Jongh, Eddy de. *Tot lering en vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw* (Amsterdam 1976).
- Jongh, Eddy de. 'Vluchtige rook vereeuwigd: Betekenissen van tabaksgebruik in zeventiende-eeuwse voorstellingen', in: B. Tempel (ed.), *Rookgordijnen: Roken in de kunsten van olieverf tot celluloid* (Amsterdam 2003), 85-126.
- Kloek, Els, Huisman, Marijke, Teeuwen, Nicole. *Women of the Golden Age: An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy* (Hilversum 1994).
- Kloek, Els. *Vrouw des Huizes: een cultuurgeschiedenis van de Hollandse huisvrouw* (Amsterdam 2009).
- Kloek, Wouter Th. *Een huishouden van Jan Steen* (Hilversum 1998).
- Kloek, Els 'De Vrouw', in *Gestalten van de Gouden Eeuw: Een Hollands Groepsportret* (Amsterdam 1995), 241-281.
- Kloek, Wouter Th. *Jan Steen (1626-1679)* (Amsterdam 2005).
- Kloek, Wouter Th, Wheelock Jr, Arthur K. *Jan Steen: Schilder en Verteller* (Amsterdam 1996).
- Lynn Martin, A. *Alcohol, Sex and Gender in Late Medieval and Early Modern Europe* (Basingstoke 2001).
- Mitchell, Dolores. 'Women and Nineteenth-Century Images of Smoking', in: Sander L. Gilman, Xun Zhou (ed.), *Smoke: a Global History of Smoking* (Londen 2004), 206-217.
- Moor, Tine de, en Zanden, Jan Luiten van. *Vrouwen en de geboorte van het kapitalisme in West-Europa* (Amsterdam 2006).
- Panofsky, Erwin. *Iconologie: Thema's en de Symboliek bij de Renaissance schilders* (Amsterdam 1970).
- Roberts, Benjamin. 'Drinking Like a Man: the Paradox of Excessive Drinking for Seventeenth- Century Dutch Youths', in: *Journal of Family History* 29 (2004), 237-250.
- Roberts, Benjamin. 'Rokende Soldaten: Mannelijke rolmodellen voor de jeugd in de vroege zeventiende eeuw?', in: Leendert F. Groendendijk, Benjamin. D. Roberts (ed.), *Losbandige jeugd: Jongeren en moraal in de Nederlanden tijdens de late Middeleeuwen en de Vroegmoderne Tijd* (Hilversum 2004), 53-71.
- Roberts, Benjamin. 'The "Marlboro Men" of the Early Seventeenth Century Masculine Role Models for Dutch Youths in the Golden Age?', in: *Men and Masculinities* 9 (2006), 76-95.
- Roessingh, H.K. *Inlandse Tabak: Expansie en contractie van een handelsgewas in de zeventiende en achttiende eeuw in Nederland* (Wageningen 1976).
- Schama, Simon. *Overloed en Onbehagen: De Nederlandse Cultuur in de Gouden Eeuw* (Amsterdam 1988).

- Schama, Simon. 'The Unruly Realm: Appetite and Restraint in Seventeenth Century Holland', *Daedalus* 108 (1979), 103-123.
- Schwegman, Marjan 'Fairy Tales or history? The future of women's history', in Mirjam de Baar (red.) *In de ban van het verhaal. Elfde Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* (Nijmegen 1990), 119-124.
- Scott, Joan. 'A Useful Category for Historical Analysis', in: *The American Historical Review* 91 (1986), 1053-1076.
- Tempel, Benno. 'Symbol and Image: Smoking in Art since the Seventeenth Century', in: Sander L. Gilman, Xun Zhou (ed.), *Smoke: a Global History of Smoking* (Londen 2004), 206-217.
- Waal, Tineke van der. 'Het liefst met geloofsgenoten', *Reformatisch Dagblad* 6-6-2006.
- Westermann, Mariët. 'Steens komische ficties', in: H. Perry Chapman, Wouter Th. Kloek, Arthur K. Wheelock Jr, *Jan Steen: Schilder en Verteller (Amsterdam 1996)*, 53-69.
- Westermann, Mariët. *The Amusements of Jan Steen: Comic Painting in the Seventeenth Century* (Zwolle 1997).

Internetsites

- Cats, Jacob. *Sinne- en Minnebeelden* (1627), van: <http://emblems.let.uu.nl/c162713.html#pi> (24-05-2012).

Lijst met gebruikte schilderijen en afbeeldingen

Fumo Pascuntur Amantes. Embleem uit Jacob Cats, *Sinne- en Minnebeelden* (1627), Universiteitsbibliotheek Utrecht, Universiteit Utrecht.

J.A.D. Ingres, *Odalisque met een Slaaf* (1839-1840).

Jan Steen

- Dansend paar met vioolspeler* (1662), Frans Halsmuseum.
- De bestolen vioolspeler* (1670-1674), Mauritshuis Den Haag.
- De eenzame drinker* (1660-1662), Smith College Museum Northampton.
- De gevolgen van onmatigheid* (1665), National Gallery Londen.
- De pijpstopper* (1653-1658), Kröller-Möller museum.
- De verleiding* (1668), Bredius Den Haag.
- De wijn is een spotter* (1663-1664), plaats onbekend.
- Handtastelijke gast en triktrakspelers* (1667), Rijksmuseum Amsterdam.
- Herbergtafereel met zogende vrouw* (1660), National Gallery Victoria Melbourne
- Het wanordelijk huishouden* (1668). Apsley House, Londen
- Man blaast rook naar een dronken vrouw* (1660-1665), National Gallery Londen.
- Slapende vrouw en rokende man aan een tafel* (1660). Hermitage St. Petersburg
- Soo d'Oude Songen, Soo Pypen de Jonge* (1668), Rijksmuseum Amsterdam.
- Vechtende kaartspelers* (1671), Staatliche Museen Berlijn.
- Vechtende gokkers (de wijn is een spotter)* (1664-1668), Museum of Art Detroit.
- Vechtende kaartspelers* (1671), onbekende plaats.
- Wie een varken is, moet in 't kot* (1674-1678), Mauritshuis Den Haag.
- Wat baet er kaers of bril, als den uyl niet sien en wil* (1668-1672), Rijksmuseum Amsterdam.
- Zoals de ouden zongen* (1665), Rijksmuseum Amsterdam.

