

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/175686>

Please be advised that this information was generated on 2017-12-05 and may be subject to change.

558

JAN STEEN

BEELD EN WOORD

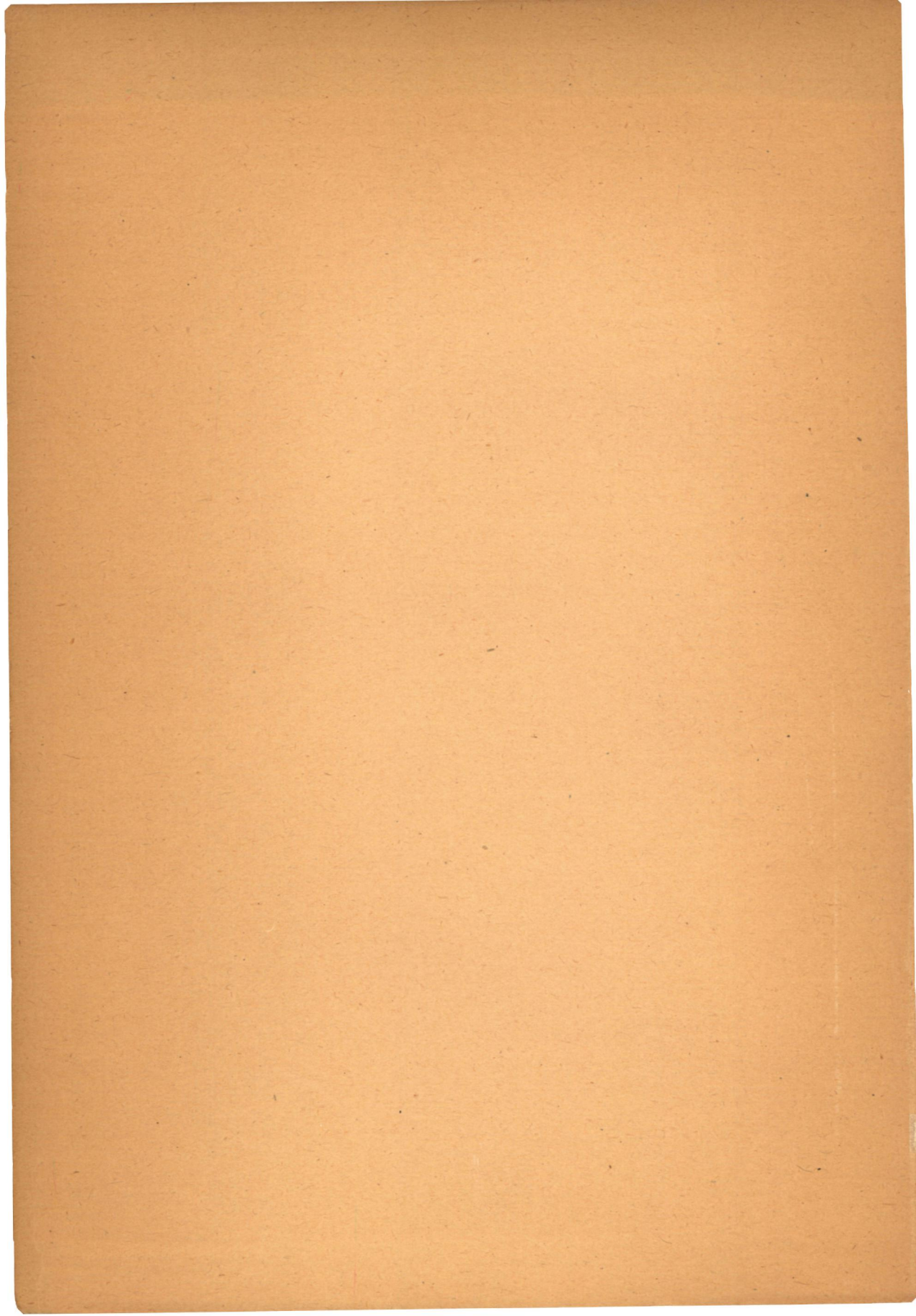
ACADEMISCH PROEFSCHRIFT TER VERKRIJGING
VAN DE GRAAD VAN DOCTOR IN DE LETTEREN
EN WIJSBEGEERTE AAN DE R.K. UNIVERSITEIT
TE NIJMEGEN, OP GEZAG VAN DE RECTOR
MAGNIFICUS DR. M. GOEMANS O.F.M., HOOG-
LERAAR IN DE FACULTEIT DER HEILIGE GOD-
GELEERDHEID, VOLGENS BESLUIT VAN DE
SENAAT DER UNIVERSITEIT IN HET OPENBAAR
TE VERDEDIGEN OP VRIJDAG 4 JULI 1952
DES NAMIDDAGS TE 4 UUR

DOOR

CORNELIS WILHELMUS DE GROOT S.J.

Geboren te Amsterdam

DEKKER & VAN DE VEGT N.V.
UTRECHT 1952 NIJMEGEN



JAN STEEN
BEELD EN WOORD

PROMOTOR: Prof. Dr. G. BROM

JAN STEEN

BEELD EN WOORD

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT TER VERKRIJGING
VAN DE GRAAD VAN DOCTOR IN DE LETTEREN
EN WIJSBEGEERTE AAN DE R.K. UNIVERSITEIT
TE NIJMEGEN, OP GEZAG VAN DE RECTOR
MAGNIFICUS DR. M. GOEMANS O.F.M., HOOG-
LERAAR IN DE FACULTEIT DER HEILIGE GOD-
GELEERDHEID, VOLGENS BESLUIT VAN DE
SENAAT DER UNIVERSITEIT IN HET OPENBAAR
TE VERDEDIGEN OP VRIJDAG 4 JULI 1952
DES NAMIDDAGS TE 4 UUR

DOOR

CORNELIS WILHELMUS DE GROOT S.J.

Geboren te Amsterdam

DEKKER & VAN DE VEGT N.V.
UTRECHT 1952 NIJMEGEN

Aan mijn Leerlingen.

Voorwoord

Een boek over Jan Steen dat in een grootse synthese de kunst van de meester samenvat, zou de vrucht kunnen zijn van een levensstudie ; dit proefschrift streeft een bescheidener doel na. Het werk van deze kunstenaar is zó veelzijdig en zijn schilderijen zijn zó talrijk, dat men zelfs na een langdurig contact met zijn kunst nog voortdurend ontdekkingen doet. Dit is ongetwijfeld aantrekkelijk, maar het kan iemand ook noodzaken het terrein van zijn onderzoek voorlopig te beperken.

Het doel van deze studie is vooral, het werk van Jan Steen te onderzoeken in de samenhang met de letterkunde. Reeds meerdere geleerden hebben zich met dit onderwerp bezig gehouden, maar toch is deze stof nog geenszins uitgeput.

Ofschoon een onderzoek naar de literaire achtergrond van Steen's kunst een belangrijk gedeelte van deze studie dus in beslag neemt, wordt er ook een hoofdstuk gewijd aan de wederzijdse betrekkingen tussen inhoud en vorm, terwijl eveneens getracht wordt, de geest van de kunstenaar te leren kennen, zoals die uit zijn kunstwerken spreekt. Een verhandeling over de roem van Jan Steen weerspiegelt tenslotte de ontwikkeling van de smaak, gelijk die valt waar te nemen in de waardering van deze kunstenaar.

Zo werd er op beperkter gebied toch naar een synthese gestreefd, die een duidelijk beeld tracht te geven van Jan Steen's kunst.

Inleiding

BEELD VAN DE TIJD

Pieter Breughel heeft de zatte weelde en goede overvloed van de zomer zeer realistisch weergegeven op zijn tekening van dezelfde naam (Hamburg). Een heuvelachtig korenveld golft naar een eindeloze verte. Ergens in het land vlekt een pittig torentje, boven het verkwikkend groen van een bomenpartij, in de trillende gloed van de Juli-zon. Forse kerels maaien het koren, en stevige vrouwen, bijna vormeloos in haar ineengedrongen plompheid, binden het in bussels te samen. Op de voorgrond tracht een vermoeide boer zijn onverzadigbare dorst te lessen. De waterkruik is met zijn opengesperde mond haast tot een geheel vergroeid. Een andere boer, wiens kuitspieren gespannen staan als gevulde varkensblazen, slaat met onweerstaanbaar geweld zijn vlijmscherpe zeis in het rijpe koren.

Voor onze moderne ogen ligt er over deze figuren iets onbetamelijks en ruws. Drastisch, vrijmoedig, zonder enige reserve wordt hier de mens afgebeeld in zijn oerkracht, een wezen nauw met de goede aarde verbonden, dat zich in de natuur volledig thuisvoelt.

Daar is wreedheid en geweld, een ongegeneerde ruwheid, een hartstochtelijk beleven van de werkelijkheid, een felle liefde voor het leven en een vrijmoedig genieten van de goede gaven die zijn verworven door noeste vlijt. Maar ook zien wij er een verkwikkende eerlijkheid tegenover de gebeurlijkheden van alle dag, en een hartelijke dankbaarheid voor wat de natuur schenkt, een nederig aanvaarden van wat het leven biedt aan armoede en rijkdom.

De verbeelding van de 16^{de} eeuwse Breughel weerspiegelt vrij getrouw de 17^{de} eeuwse mens. Zo'n type groeit er voor onze geest, wanneer wij het werk beschouwen van Ostade en Brouwer, Frans Hals en Jan Steen, en ons verdiepen in gedichten van Huygens en Cats. Een eenvoudig, stoer, kerngezond geslacht, dat met de natuur nog innig is verbonden, en onmiddellijk, fel, reageert op het leven.

Wat bij de beschouwing van onze kunst steeds weer opvalt, is de

uitbeelding van het drastische, die op velerlei wijze bij onze kunstenaars terugkeert.

Een uitstekend kenner van de Nederlandse kunst ¹⁾ heeft dit zelfs als één der meest karakteristieke elementen gezien. Wanneer Rembrandt zijn *Ganymedes* (Dresden) schildert, die, door de adelaar meegeleurd, tussen hemel en aarde zweeft, beeldt hij tegelijk uit, hoe de kleine jongen in zijn angst datgene doet, wat aan ieder menskind in een dergelijke toestand pleegt te overkomen. Voor de grote meester van onze schilderkunst was niets menselijks vreemd. Visioenen van brandende schoonheid heeft hij zijn volk nagelaten, maar ook beelden die soms pijnlijke verwondering opwekken door hun realisme, vooral in sommige etsen, zodat een hedendaags uitgever van zijn werk deze enkel op aanvraag meende te kunnen nasturen. ²⁾ Ook Vondel kende de wereld van het drastische. Deze dichter, man van orde en tucht, die in zijn lang, goed besteed leven niets bezit van het Bohémien-type, slaat in verschillende verzen, vooral van zijn hekeldichten, een toon aan die plat is en hard. Spot en hoon worden hier niet zelden gezocht in die elementen, waarover wij gewoonlijk in onze gesprekken zwijgen.

Een, overigens nog gematigde, proef van Vondel's mogelijkheden op dit gebied is het gedicht : *Geschreven uyt Maeghdenburg. Aan den Graef van Papenheijn* ³⁾. Nog drastischer is zijn : *Bloedbeuling van Maximiliaan Teeling* ⁴⁾. Het heeft geen zin, hier nog overtuigender voorbeelden te citeren. Men zocht de geestigheid vaak in laag-bij-de-grondse boertigheid, en zo was dan ook een geliefd motief in gedichten en toneelspeelen, een niet goed werkende spijsvertering. Vader Cats weet hiervoor een probaat middel. Vrijmoedig en realistisch spreekt hij over de middelen om de gezondheid te bewaren en op de eerste plaats wordt dan hier genoemd de klisteerspuit ⁵⁾. Hij geeft hier wel de volkse opvatting weer. 't Is dan ook niet bevreemdend, dat Jan Steen, de volkse kunstenaar bij uitstek, op zijn schilderijen zo graag met de klisteerspuit laat werken. Een ingewijde in onze 17^{de} eeuwse toneel-

¹⁾ Valentiner : *Rembrandt und seine Umgebung*. Strassburg 1905. S. 151.

²⁾ Bijlage in : Hans Wolfgang Singer — *Rembrandt II. Des Meisters Radierungen* — Stuttgart-Leipzig 1906. *Klassiker der Kunst VIII*.

³⁾ *De werken van Vondel*. (in tien delen) Uitgave W. B. Amsterdam 1927-1940, III. blz. 387.

⁴⁾ Vondel, V. blz. 945.

⁵⁾ *Alle de wercken van den Heere Jacob Cats*. 't Amsterdam M D C C XII, 2 dln. in : II, blz. 591.

literatuur heeft hierover opgemerkt : „Het purgeeren is van ouds een geliefkoosd therapeuticum voor het theater geweest, ook al om de prachtige gelegenheid daarbij geboden voor dubbelzinnige grappen en vieze zinspelingen. Het liedje van laxeerden werd zoo uit den treure door de geneesheeren gezongen, dat het hier en daar zelfs spreekwoordelijk wordt bespot : b.v. „Met goe moedt en purgatiën geneest men de Spaensche pokken”.⁶⁾

Zoekt men naar de mogelijke oorzaken van deze voorkeur, dan zal men vooreerst moeten wijzen op een blijkbaar ingeboren aard bij ons volk. Waarschijnlijk speelt ook een belangrijke rol het feit, dat onze kunstenaars geen hovelingen waren als Leonardo da Vinci en Rafaël, Rubens en Van Dyck, maar herbergier, kousenkoopman, kamerknecht, bedelaar, veerman en matroos. Trouwens ook Rubens schrok bij gelegenheid niet terug voor de uitbeelding van het drastische. Op zijn *Bacchanten* (Berlijn) laat hij in de stoet enkele putti meelopen die zich zeer onbehoorlijk gedragen, en op een vermaarde tekening uit de Albertina te Wenen beeldt hij zichzelf af, terwijl hij zijn behoefte doet⁷⁾.

Onze kunst was opgekomen in burgerkringen en werd beoefend door doorgaans eenvoudige, onontwikkelde mensen. De vruchtbare mildheid van het hofklimaat begunstigde haar niet, en zo kon voornamelijk sfeer en distinctie op de kunst geen invloed uitoefenen. Ja, zelfs de hoveling wordt bij ons een burger die omgang zoekt met de eenvoudige kunstenaar, en belangstelling heeft voor drastische thema's.

Zo schijnt de jonge prins Willem II tekenles gehad te hebben van Pieter Quast. Dit was een rabauw, berucht als vechtersbaas, in wiens huis ook vaak vechtpartijen plaats vonden. Intussen schijnt deze sinjeur vrij geregeld aan het hof verkeer te hebben⁸⁾.

De houding van de hoveling Huygens moet ons dan ook niet al te zeer verbazen, wanneer hij gedichten schrijft die alles behalve hoofs klinken. Uit het brein van deze edelman kwamen niet steeds edele gedachten. Men heeft deze dichtende Hagenaar zijn platheid, ruwheid

⁶⁾ Dr. J. B. F. van Gils : *De Dokter in de oude Nederlandsche Tooneelliteratuur*. Haarlem 1917 (diss. Amsterdam) blz. 99.

⁷⁾ Zie voor deze merkwaardige tekening van Rubens : R. Druwé : *Peter Pauwel Rubens of Adam van Noort ?* Tiel (z. j.)

⁸⁾ C. Veth : *Een portret van Prins Willem II door Pieter Quast*. in : *Oude Kunst II*. (1917) blz. 269 v.

en viesheid verweten, en terecht ⁹⁾. Men kan niet ontkennen dat er dikwijls in zijn gedichten een zekere humor zit. Zijn *Trijntje Cornelis* blijft ongetwijfeld, ondanks bovengenoemde gebreken, een pittig en geestig stuk. De schilderachtige, pikante volkstoos is vaak voortreffelijk getroffen, de situaties worden boeiend en plastisch uitgebeeld, maar daarmee komt het werk nog geenszins op een hoger plan te staan. Jan Steen zal later somtijds schilderen, wat heren als Huygens, (niet enkel in *Trijntje Cornelis*) en Hooft in zijn *Warenar*, uitdrukkelijk durven te zeggen. De toon van het openbaar leven was klaarblijkelijk niet fijn uitgevallen, en het publiek had geen al te teer en spoedig verontrust gemoed. Het stoorde zich aan geen krasse gevallen.

Vrijmoedig sprak men ook over zeer intieme zaken. De moderne mens heeft hierover andere opvattingen dan Vondel b.v. die in zijn : *Geboorteklock van Willem van Nassau* ¹⁰⁾, zonder veel reserve spreekt over de zeer persoonlijke aangelegenheden van vorstelijke personen. Dit gedicht, overigens een voortreffelijk stuk poëzie, valt op door pikante beschrijvingen van het somatische, en de realistische uitbeelding van zinnelijke pracht die ontvouwd werd bij de nationale feesten in onze gouden eeuw, al zal deze vaak ook meer pompeus dan gracieus zijn geweest. Logge Hollanders, wier benen nog stijf zijn van de evenwichtsoefeningen op de deinende schepen, proberen een sierlijke kuitenflicker te slaan, dansend om de Oranje-boom, en zwaarwichtige nimfen, pas ontvlucht uit het drassig polderland, gaan spelevaren op de Vijverberg. Hoe plastisch en smakelijk vertelt Vondel dit ! Bacchanalen tovert niet alleen de levenslustige Zuidnederlander Rubens op het doek, ook de menist Vondel schildert die, al missen zijn bacchanten ook veel van de pittoreske zwier en hoofse elegantie.

Niet minder vrij in zijn uitdrukkingen is Vondel in zijn gedicht : *Bruyloftbed van de E. Heere P. C. Hoofd en de Joffre Helionora Hellemans* ¹¹⁾, verzen waarmee hij de Drost van Muiden eert. De vrome dichter van *Bespiegelingen van God en Godsdienst*, die in zijn *Lucifer* ons meeneemt in de meest verheven kreitsen, stond doorgaans met beide benen op deze aarde, die hij in al haar schoonheid en beperkingen wist te aanvaarden als een waardig geschenk van God.

⁹⁾ Dr. G. Kalf : *Studiën over Nederlandsche Dichters der zeventiende eeuw.* Haarlem 1915², blz. 363 v.

¹⁰⁾ Vondel, II. blz. 765 v.

¹¹⁾ Vondel, III. blz. 153 v.

De vrijmoedige toon wordt banaler bij Cats. Een aanzienlijk gedeelte van het werk van deze dichter is gewijd aan het huwelijk. Hij beschouwt dit op velerlei wijzen. Niet zelden ook behandelt hij verhoudingen die niet helemaal in orde zijn, en hij doet dit voor onze smaak vaak ordinair.

Typerende voorbeelden van zijn poëzie op dit gebied zijn wel : *Ongelyck Houwelyck* en *Twee verkracht en beyde getrouwt* ¹²⁾). Het eerste thema werd ook meermalen door onze schilders als onderwerp genomen, o.a. door Jan Steen ¹³⁾).

Cats' tijdgenoten hebben zijn smaak aanvaard en er zelfs behagen in gevonden. Voor velen waren de Bijbel en Vader Cats de stenen tafelen, waarop de godsdienstige en zedelijke wet van hun leven gegrift stond. Pas veel later heeft deze poëet zijn populariteit als kunstenaar verloren, en ingeboet aan gezag als zedemeester van ons, zo graag moraliserend, volk. Maar dat hij eeuwenlang mocht rekenen op de belangstelling van de Nederlanders, bewijst dat hier een geestesgesteldheid aanwezig was, die zijn vaak grove vrijmoedigheid niet alleen kon verdragen en verwerken, maar zelfs waarderen. De ronde ruwheid die spreekt uit de interesse voor drastische gevallen, komt ook, en misschien nog sterker, tot uiting in andere levensverhoudingen. Deze tijd was hard en onbarmhartig en zelfs, op zijn wijze, wreed. Zeker, ons volk bezat een ruim gevoel voor verdraagzaamheid, waardoor bij ons publieke wredeheden als heksenprocessen en bloedige openbare feestelijkheden als Auto da fe's niet voorkwamen. Maar dit wil niet zeggen, dat het gemoed van de 17^{de} eeuwse burger fijner gecultiveerd was. Constantijn Huygens zal zonder mededogen, en zelfs met zeker leedvermaak negen puntdichten schrijven op een gehangen misdadiger ¹⁴⁾, en 't ontbreekt Vondel allerm minst aan vlotheid, wanneer hij de fiolen van zijn toorn in een stroom van de meest onverwachte en grove scheldwoorden uitstort over zijn vijanden ¹⁵⁾. Wanneer aldus de verheven

¹²⁾ Jacob Cats, o.c. in : II blz. 51 v. blz. 82 v.

¹³⁾ *De Ongelijke liefde* is een oud thema in de beeldende kunst en de literatuur. Quinten Metsys en zijn school beelden het uit. Het dient o.a. ook als thema voor een schilderij van Moeyaert (Rijksmuseum).

Dit thema komt ook elders voor. cf : o.a. Hans Baldung Grien's doek uit 1527 (Karlsruhe); Hans von Kulmbach : *Ongelijk liefdespaar*, ± 1510.

¹⁴⁾ *De gedichten van Constantijn Huygens*, uitgave Dr. J. A. Worp. Groningen III 1893 blz. 187 - 195 - 207 - 209 - 211. V 1895 blz. 140 - 160 - 180 - 218.

¹⁵⁾ Vondel, b.v. *Een nieuw lietgen van Reyntgen de Vos*. III. blz. 111 vlg. *Rommel-pot vant Hane-kot*. III. blz. 115 v.

geesten reageerden, kon men niet veel anders verwachten van de dichters op het tweede en derde plan. Dit bewijst de verzen en toneelstukken schrijvende glazenmaker Jan Vos. In Juni 1660 bracht Maria Stuart, de weduwe van Willem II, een bezoek aan Amsterdam. Vos had de smakeloosheid om voor de optocht, die bij deze gelegenheid gehouden werd, een praalwagen te ontwerpen waarop de onthoofding was voorgesteld van Karel I, vader van de Koningin. In een polemieek die hierop volgde gaat Jas Vos één van zijn tegenstanders, de kluchtenschrijver Jan Zoet, met de volgende verzen te lijf.

„k Zat op een ezel, laat gij door uw aarswis weeten.
Gij schrijft, gelijk men zegt, niet zoet : maar zot van aart :
Het zou een ezel zijn, hadt ik op U gezeeten :
Want gij zijt, als gij rijdt, een ezel op een paardt.
Ik rep niet dat uw wijf in 't Spinhuis wierdt gedreeven.
Ik zeg niet dan dat gij van 't IJ gebannen zijt :
Gij hadt, om geldt, voor 't hof en teegens 't hof geschreeven.
Geen zwaardt had macht op U, riept gij, in deeze strijdt ;
En 't is de waarheidt : vraagt gij mij maar wisse blijken ?
Een buffel heeft een huidt die voor geen zwaardt zal wijken” 16)

De zeden waren minder verfijnd, de zenuwen minder gevoelig dan in onze dagen. Dit leert ons ook de hardheid, waarmee Hendrik de Keyser het „dolhuis”, volgens een officiële opdracht versierde met een beeld van *de Razernij*, dat op het voetstuk vier tronies van krankzinnigen vertoont, (thans in Rijksmuseum) 17). De kunst ging hier, in onbarmhartigheid, werkelijk niet verder dan de realiteit : de historische verzamelingen in musea voor geneeskunde bewijzen dit 18). Voor zieken en ongelukkigen was men niet bijzonder zacht en meedogend, men moet dit ook niet verwachten in de omgang van de mensen onder elkaar. De 17^{de} eeuwers schrokken niet terug voor liederlijke drinkgelagen. Vooral bij bruiloften kon men onmatig veel eten. Breughel laat op zijn *Boerenbruiloft*, (Wenen) de voorraden op uit-haars-hengsels-gelichte deuren aandragen. Dit is niet overdreven. Het feest kon dagen lang duren. Allerlei middelen werden uitgedacht om toch

16) E. F. Kossmann: *Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van het Nederlandsche tooneel in de 17^e en 18^e eeuw.* 's Gravenhage 1915. blz. 123.

17) Dr. Elisabeth Neurdenburg: *De zeventiende eeuwse beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden.* Amsterdam 1948. blz. 58-59.

18) Zie een dergelijke verzameling in het Stedelijk museum te Amsterdam.

maar veel te drinken. Men stak b.v. een spaander aan, gaf hem rond, zeggend : „Luitje leeft nog”, en de persoon, in wiens hand de spaander uitging, moest „een glas in 't lijf zetten”, op Luitjes uitvaart. Op zo'n wijze kon men het gezelschap in een volslagen roes verlaten ¹⁹⁾). Vaak moest wereldlijk en geestelijk gezag ingrijpen. Dan daverden de preekstoelen van het schelden en razen der dominees over de bruiloften. „Het ene feest vloei'de in het ander, als de Jordaan in de Dode Zee” ²⁰⁾). Misschien is nog wel het meest kenmerkend voor de 17^{de} eeuwse mens, de wijze waarop men kinderen, die op schilderijen van Frans Hals en Jan Steen zo'n wereld van levensblijheid oproepen, behandelde en opvoedde. Op de scholen was men uiterst streng, dikwijls wreed. Het gewone tuchtmiddel was de plak. De plak was minder erg dan de roede. Men sloeg op gekleed of naakt lichaam, naarmate de strengheid der straf. In wees- en armenscholen vooral, vond men geselpalen, waaraan jongens en meisjes gezeseld werden. Soms ook kregen de kinderen een zwaar blok aan hun been. Hiermee moesten zij openlijk langs de straten gaan en zelfs 's Zondags naar de kerk. Meisjes mochten, voor straf, zitten op : „Iederen kussens met uitstekende speldekens puntwaerts naar boven gekeerd”. Wanneer een knaap het soms wat al te bont had gemaakt, hing de meester hem in een zak buiten het raam ²¹⁾). In de eeuw van de barok stoot men op de meest verrassende verhoudingen en ongehoorde afmetingen.

Maar het portret van onze voorouders dreigt zo wel wat te somber uit te vallen : de eenvoudige rechtvaardigheid eist, dat wij ook de goede zijden belichten. Vooreerst mogen wij dan constateren, dat er naast veel tijdelijke uitpattingen en losbandigheid, een vrij constant-sobere levenswijze aanwezig was. Ja, feitelijk krijgt men de indruk, dat ons volk zich nog beter wist te gedragen onder het „penuriam pati” dan onder het „abundare”. Zij waren wel diep doordrongen van de volkse wijsheid : het zijn sterke benen die de weelde kunnen dragen. De eenvoudige burger stelde zich in het dagelijks leven met degelijk, maar zeer eenvoudig voedsel tevreden. Men at, zeker in de aanvang van de 17^{de} eeuw, vooral broodmaaltijden met veel boter en kaas, maar

¹⁹⁾ K. van Alkemade en M. P. van der Schelling: *Nederlands displegtigheden etc.* 3 delen. Rotterdam I, 1732; II. 1732; III. 1735. In deel II blz. 184.

²⁰⁾ Dr. G. D. J. Schotel: *Het Oud-Hollandsch Huisgezin der zeventiende eeuw.* Leiden. (z.j.)², blz. 273.

²¹⁾ Schotel, o.c. blz. 86-87.

nooit op één boterham boter en kaas. Deze sobere spijzen werden soms wat afgewisseld met wat lichte warme spijzen, maar brood bleef het voornaamste voedsel. Men nuttigde dit met een dronk koud of warm bier, met water. Later, wanneer het volk tot grotere rijkdom is gekomen, worden ook de spijzen weelderiger ²²⁾). Deze soberheid heerste ook in de meer voorname kringen. De eenvoud in handel en wandel van de grote staatsman De Witt, en van de beroemde zeeheld De Ruyter, was wereldvermaard ²³⁾). Is het ook niet typerend voor de Hollandse eenvoud in de 17^{de} eeuw, dat in de Rijp, geboortedorp van de bekende Adriaan Leeghwater, maar drie paar schoenen aanwezig waren? Deze werden door de schepenen opgevorderd, als zij voor zaken van de Staten naar den Haag moesten. Inderdaad nog een patriarchale samenleving! ²⁴⁾)

Mochten wij ons soms hebben gestoten aan de ruwheid van de 17^{de} eeuwers, die zo weinig mededogen kenden met sommige noden van medemenssen, dan doen wij toch goed te bedenken, dat er vaak een sympathieke belangstelling leefde voor het lot van geestelijk minderwaardigen. Boven het „Spinhuis” dat de Magistraat liet bouwen in Amsterdam, O.Z. Achterburgwal, als tuchthuis voor misdadige vrouwen, stond gebeiteld:

„Schrik niet, ick wreek geen kwaed, doch dwing tot goed,
Straf is mijn hand, doch lieflyck mijn gemoed” (P. C. Hooft 1596)

Een andere eigenschap, die ook nu nog ons volk eert, ontbrak niet in de gouden eeuw: het verlangen om te helpen waar nood heerste. Ofschoon de Hollander zuinig was, en te voorzichtig om zijn geld roekeloos uit te geven, deed men niet spoedig tevergeefs een beroep op zijn liefdadigheid. Koning Karel II van Engeland zou in 1672 gezegd hebben: „that he was of opinion, that God would preserve Amsterdam from being destroyed if it were only for the great charity they have for the poor” ²⁵⁾).

Ook de vrijmoedigheid in spreken en het drastische in de uitdruk-

²²⁾ Schotel, o.c. blz. 72, 304-306, 325-328.

²³⁾ Prof. Dr. P. Geyl. *Geschiedenis van de Nederlandsche Stam*. Tweede Deel 1609-1688, Amsterdam 1934, blz. 650 v.

²⁴⁾ Aldus verhaalt A. Leeghwater in het *Klein Chronykje* achter aan zijn *Haarlemmermeerboeck*.

ook: J. Huizinga: *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw*. Haarlem 1941, blz. 99 v.

²⁵⁾ *Travels through Holland by an English gentleman*. 1693 p. 27.

kingen van ons volk hebben tenslotte nog een gunstige keerzijde. Voor Vondel geldt ongetwijfeld, (en zal dit ook niet voor Rubens het geval zijn, en voor zovele andere kunstenaars van de bloeiende, weelderige, levensaanvaardende barok?), dat hij het lichamenlijk schoon en de bekoorlijkheid daarvan beschouwde als een bijzondere Godsgave, gegeven om het sacrament des huwelijks, en daarom heilig binnen de gestelde orde. Zo worden zijn verzen, ook wanneer hij zeer intieme menselijke verhoudingen beschrijft, nooit zwoel en troebel, maar spreekt er uit een sterke, oergezonde geest. Vondel was niet zo naïef, om te menen, dat de erfzonde de mens niet zou geraakt hebben in zijn diepste wezen. Hij kende de realiteit van de vleeselijke begeerte in de mens, maar hij kende die binnen een orde door God gesteld en door de mens te eerbiedigen. De verrijzenis van het lichaam was voor hem een troostvol geloofsartikel, omdat zijn kunstenaars-ziel bevredigd werd door het vooruitzicht, dat, wat hij nu in schone verzen bezong, eens met de geest zou verheerlijkt worden in een onvergankelijk leven ²⁶).

De „amor spiritualis” tot het geschapene, welke Ignatius aan allen die zijn *Geestelijke oefeningen* verrichten, als een kostbare verworvenheid meegeeft door het leven, is door Vondel, en door vele andere kunstenaars van de glorieuze barok, in verzen, kleuren en lijnen dankbaar en hartelijk beleden. Hier krijgt „de gouden eeuw” ook voor de geest, iets van een gouden glans.

Tegen deze achtergrond, wisselend van aspect, hebben wij Jan Steen en zijn werken te zien. Hij is niet beter, maar ook niet slechter dan land- en tijdgenoten, ja, telkens zullen wij hem herkennen als een echt kind van zijn tijd. Dit appeltje uit de Leidse schildersbent viel inderdaad niet ver van de vaderlandse boom.

Maar dit is zijn goed recht en zijn kracht, want zo geldt ook voor Jan Steen afzonderlijk, wat eens is opgemerkt over de deugden en tekortkomingen van ons gehele volk : „Uitsluitend door zichzelf te zijn, kan een volk de mensheid iets eigen en oorspronkelijks geven” ²⁷).

Jan Steen werd in 1626 geboren te Leiden, als zoon van een bierbrouwer. Uit zijn jeugd is zeer weinig bekend. Hij treedt in de open-

²⁶) Gerard Brom: *Vondels geloof*. Amsterdam 1935, blz. 342-349. Anton van Duinkerken: *Dichters der contra-reformatie*. Utrecht 1932, blz. 74-75.

²⁷) G. Brom: *Hollandse dichters en schilders in de zeventiende eeuw*. in : *Handelingen van het achttiende Ned. Philologen-congres*. 1939, blz. 25.

baarheid wanneer hij in 1646 in Leiden als student wordt ingeschreven. In 1648 richt hij in dezelfde stad, met andere schilders, het St. Lucas-gilde op. Zijn eerste leermeester schijnt geweest te zijn de Utrechtse meester Knüpfer. Van 1649—1654 woonden Jan Steen in 's-Gravenhage, waar hij een leerling was van de landschapschilder Jan van Goyen. 3 October 1649 huwde hij met diens dochter Grietje. Zijn zoon Thaddeus werd 6 Februari 1651 gedoopt in de R.K. Kerk, Oude Molstraat te 's-Gravenhage ; zijn oudste dochter Eva werd daar eveneens gedoopt, 12 December 1653.

De welgestelde situatie van zijn ouders was waarschijnlijk de reden, dat de kunstenaar in 1654 in Delft een bierbrouwerij kon huren, toen de kunst hem geen onbezorgd maatschappelijk bestaan wilde bezorgen ²⁸⁾. In 1656 en 1657 wordt hij nog in oorkonden van deze stad vermeld. De jaren 1656—1660 bracht hij door in Warmond, terwijl hij van 1661—1669 in Haarlem woonde. Daar de bierbrouwerij in Delft blijkbaar niet naar wens ging, had zijn vader deze in 1657 geliquideerd.

In 1669 stierf zijn vrouw Grietje die hij zo vaak, schoon uitgedost en met stralend gezicht, had uitgebeeld. Vier jaar later hertrouwde hij met Maria van Egmont, weduwe van de boekverkoper Nicolaes Herculeus. Uit dit huwelijk werd in 1674 een zoon geboren, Theodorus (Dirk). Deze ontving het Doopsel 16 Juli 1674 te Leiden. Uit beide huwelijken waren nog meer kinderen geboren, die regelmatig in zijn kunst als model dienden ²⁹⁾.

Jan Steen stierf in 1679 en werd 3 Februari van dat zelfde jaar in de Pieterskerk te Leiden begraven ³⁰⁾ In zijn betrekkelijk kort leven is deze kunstenaar buitengewoon vruchtbaar geweest. Hij heeft honderden fijn-uitgewerkte doeken nagelaten, die een grote en standvastige werklust veronderstellen.

²⁸⁾ Rechterlijk Archief Delft (berustend in het algemeen Rijksarchief te 's Gravenhage). C. V. 70, fol. 46. Cautie van Jan Steen te Leiden, die te Delft brouwersgereedschap koopt van de brouwerij *De Slange*, Koornmarkt W.Z. Van Bleyswyck, in : *Beschrijvinge der Stadt Delft 1667*, vermeldt op blz. 735: Aan de Oude-Delft: Brouwerij *De Slange*, naderhand *Roskam* (genaamd) over de Haver-brugge.

²⁹⁾ Prof. W. Martin: *Rembrandt en zijn tijd*. Amsterdam (1935-36), blz. 246-268.

³⁰⁾ J. C. Overvoorde: *Uit de laatste levensjaren van J. Steen*. in : *Oudheidk. Jaarboek VI* (1926) blz. 148-150.



1. ZELFPORRET, AMSTERDAM, RIJSMUSEUM.



2. LABAN EN RACHEL, LEIDEN, LAKENHAL.



3. DE AANBIDDING DER HERDERS, ROTTERDAM,
VERZAMELING A. A. VAN SANDICK.

De Inhoud

RELIGIEUZE SCHILDERIJEN
BRONNEN VAN INSPIRATIE : H. SCHRIFT EN ANDER
GESCHRIFTEN

Onderwerpen uit de gewijde geschiedenis nemen bij Jan Steen een vrij belangrijke plaats in. Volgens een voorlopige lijst ¹⁾ heeft Steen negen en zestig stukken nagelaten met religieuze onderwerpen. Hier moeten nog worden bijgevoegd werken als het z.g. *Huwelijkscontract* uit Brunswijk, dat volgens latere ontdekkingen een *Tobias* blijkt voor te stellen ²⁾.

Vervolgens zal er wellicht ook nog, bij nadere beschouwing, een of andere voorstelling van *De Verloren Zoon* bijkomen. Dit verhaal is in de 16^{de} eeuw, in de Nederlanden, vaak geschilderd als vermomd genrestuk, ter waarschuwing tegen uitspattingen en als aansporing tot vergevingsgezindheid ³⁾. Jan Sanders van Hemessen en andere schilders, evenals toneelspelers, gaven de *Parabel van de verloren zoon* met volle nadruk op de episodën, waar het Evangelie zo kies over heen

¹⁾ Dr. C. Hofstede de Groot : *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII Jahrhunderts*. Erster Band; unter mitwirkung von Dr. W. R. Valentiner Esslingen a. N. — Paris 1907.

In de tekst wordt voortdurend hiernaar verwezen onder de afkorting: H.d.G. Er bestaat op de catalogus van Hofstede de Groot een onmisbare aanvulling van Ed. Trautscholdt, bij het artikel over Jan Steen, in *Künstlerlexicon*, dl. 44 van Thieme-Becker.

²⁾ Het thema *Tobias* was zeer populair in de 17^e eeuw. Jan Steen schilderde het drie maal, n.l.

I) *Tobias' huwelijkscontract* (Het z.g. *Huwelijkscontract* uit het museum te Brunswijk). Zie voor de juiste interpretatie hiervan het artikel van Fink, in *Zeits. für B.K.* LX (1925) blz. 230.

II) *Tobias en Sara, knielend in gebed* (coll. Goudstikker) Thieme-Becker, supp. no. 25a en no. 25b.

III) *De genezing van de ouden Tobias*. H.d.G. no. 24.

Dit werk is verbrand in 1864, tegelijk met het Rotterdamse museum. cf : J.G.v.Gelder, in : *Oud-Holl.* XLIII (1926) blz. 208.

³⁾ Prof. W. Martin, *Rembrandt en zijn tijd*. blz. 98.

glijdt ⁴⁾). De lijst vermeldt een hele reeks van feest-voorstellingen en herberg-scenes. Schuilt er wellicht hier of daar geen *Verloren Zoon* onder deze stukken ? ⁵⁾).

Van de negen en zestig stukken, daar als „bijbels” vermeld, zijn er zes en twintig stuks, die over thema’s uit het Oude Testament handelen, en één en veertig uit het Nieuwe Testament. Twee onderwerpen zijn wel religieus, maar niet Schriftuurlijk, n.l. *Het concert van de H. Caecilia*, en *St. Michaël met de gedode draak* ⁶⁾).

De zeven en zestig bijbelse stukken behandelen de volgende thema’s : Loth en zijn dochters — De verstoting van Hagar — De uittocht van Laban — Laban zoekt de afgodsbeelden, die door Rachel verborgen zijn — Joseph en de vrouw van Potiphar — De jonge Mozes verwerpt de kroon van Pharao — De aanbidding van het gouden kalf — Mozes

⁴⁾ Florimond van Duyse : *Het oude Nederlandsche Lied*. 's Gravenhage-Antwerpen. 1907. III. 2581.

⁵⁾ In de catalogus van H.d.G. stellen de nummers 523-656 vrolijke gezelschappen en feestelijke maaltijden voor. Hier ligt dus nog een uitgebreid terrein voor onderzoek. Is b.v. ook niet H.d.G. no. 440 een voorstelling van *De verloren zoon* ? Het stuk wordt daar genoemd *Das Fest einer vornehmen Gesellschaft ins Freien*. Het komt in de beschrijving practisch overeen met H.d.G. no. 52, dat genoemd wordt *Der verlorene Sohn*. De attributen, voorkomend op no. 440 maken het thema van *De verloren zoon* niet onmogelijk. Wellicht is ook H.d.G. no. 255 een bijbelse voorstelling. H.d.G. vermeldt dit als *Fischverkauf am Meeresufer*. Maar dit werk is afkomstig uit het Jezuitenklooster te Brussel. Zou het niet mogelijk zijn b.v. dat dit een voorstelling is van Christus met zijn leerlingen, aan de oever van het meer? Of wellicht de gebeurtenis verhaald in Math. 17:26? De afkomst der verblijfplaats, Jezuitenklooster, maakt dit niet onwaarschijnlijk. cf. in dit verband ook H.d.G. no. 255a en no. 255b.

De archivaris der Societeit van Jezus, van de Belgische provincie, kon hierover geen nadere inlichtingen geven.

⁶⁾ H.d.G. nos. 68 en 69.

Volgens Dr. J. B. F. van Gils is de figuur op H.d.G. no. 69, niet Michaël, maar Daniël. Zijn gegeven hiervoor ontleent hij aan de, volgens protestantse opvatting, apocriefe boeken van het Oude Testament. De redenering van v. Gils is goed, alleen is er één moeilijkheid: deze jonge man op Steen's schilderij heeft vleugels.

In *Oud-Holland* 1942 (blz. 127) trachtte Prof. Bern. Alfrink te bewijzen, dat het Rafaël moet zijn, en hij doet dit zeer scherpzinnig.

In *Oud-Holland* 1942 (blz. 184) antwoordt van Gils, dat hij de figuur blijft houden voor Daniël. J. Steen zou, volgens hem, inspiratie gevonden hebben, of kunnen hebben, in een klein R.K. Schoolboekje: *Die Historie van den Ouden Tobias* etc. Amsterdam Anno 1617.

cf : J. B. F. v. Gils : *Jan Steen in den Schouwburg*. in : *Oud-Holl.* LIX (1942) blz. 57.

B. Alfrink : *Rafaël, niet Daniël, bij Jan Steen*. in : *Oud-Holl.* LIX (1942) blz. 127.

J. B. F. v. Gils : *Toch Daniël, niet Rafaël bij Jan Steen*. in : *Oud-Holl.* LIX (1942) blz. 184.

slaat water uit de rots. (Dit thema komt twee maal voor) — Samson en Delila — De bespotting van Samson door de Philistijnen — Samson in de handen van de Philistijnen — David keert als overwinnaar terug — Bathseba ontvangt de brief van David — Een vrouw brengt David's brief aan Bathseba — Thamar en Amnon — Ester voor Assuerus. (Dit thema keert vijf maal terug) — Haman en Mordokai — Het gebed van Tobias — Tobias geneest zijn vader — Het huwelijk van Tobias — De onthoofding van Holofernes.

De geboorte van Johannes de Doper — Johannes de Doper preekt in de woestijn (Dit thema heeft Steen drie maal) — De geboorte van Christus in Bethlehem — De aanbidding der herders. (Dit thema keert zeven maal terug) — De vlucht naar Egypte (tweemaal) — Rust op de vlucht — De kindermoord te Bethlehem — De H. Familie — De twaalfjarige Jezus in de tempel — De bruiloft te Kana (zes maal) — Christus bij Maria en Martha — De verloren zoon (twee maal) — De verloren zoon onder de lichte vrouwen — De terugkeer van de verloren zoon, (twee maal) — De onrechtvaardige heer — De heer, die de arbeiders het loon uitbetaalt ⁷⁾ — De gelijkenis van de rijke vrek en de arme Lazarus, (twee maal) — Christus zegent de kinderen — Jezus drijft de wisselaars uit de tempel — De maaltijd van Christus — De gevangenneming van Christus — Christus in Emmaus — Anaias en Saphira — De zeven werken van barmhartigheid ⁸⁾.

Hoe interessant en leerrijk de beschouwing van de lijst van religieuze onderwerpen bij Jan Steen kan zijn, de betekenis er van wordt ons pas goed duidelijk, wanneer wij zien, hoe ouderen dan Jan Steen, en tijdgenoten dezelfde motieven tot onderwerpen van hun stukken kozen. Bij het overzicht hiervan is bijzonder gelet op de voornaamste schilders die gewerkt hebben in Leiden en in Delft, steden waar Steen een belangrijk deel van zijn leven doorbracht. Zie hier een beknopt verslag : P. Lastman : *Huldiging van David* ; Jan Mostaert : *De verstoting van Hagar* ; Cornelis Engelbrechtsen : *De verstoting van Hagar* ⁹⁾ ; Jan v. Scorel : *Prediking van Johannes de Doper* (± 1527) en *Mozes slaat water uit de rots* (Utrecht) ¹⁰⁾ ; Lucas van Leiden : *Lot en zijn doch-*

⁷⁾ Dit werk is zeer waarschijnlijk hetzelfde als het voorgaande.

⁸⁾ Deze bijbelse taferelen zijn bij H.d.G. genummerd van 1-67.

⁹⁾ Max J. Friedländer : *Die Altniederländische Malerei*. Zehnter Band. Leiden 1934.

¹⁰⁾ Friedländer, o.c. Band XII.

ters (twee maal) ; *Potiphar's vrouw toont haar man Jozef's klee* ; *Mozes slaat water uit de rots* ; *Triomf van David* ; *Judith's triomf over Holofernes* ; *Dans om het gouden kalf* ; *Aanbidding der herders*. Deze alle zijn schilderijen van Lucas van Leiden ; verder bestaan er van deze meester nog de volgende gravures : *Ontmoeting tussen David en Abigail* ; *Samson in de schoot van Delila* ; *Verstoting van Hagar* ; *Rust op de vlucht naar Egypte* ; *De verloren zoon* ; *Ester voor Assuerus* ¹¹⁾).

Rembrandt : *Tobias en zijn vrouw* ; *Samson en Delila* ; *Bathseba met de brief van David* ; *Samson's blindmaking* ; *Tobias geneest zijn vader* ; *De verstoting van Hagar* ; *Tobias en zijn vrouw*, (twee maal) ; *Mordokai, Ester en Assuerus* ; *Jozef en de vrouw van Potiphar*, (twee maal) ; *Assuerus, Haman en Ester* ; *Haman in ongenade* ; *Jezus verjaagt de wisselaars uit de tempel* ; *De Emmausgangers*, (vier maal) ; *De rust op de vlucht naar Egypte*, (drie maal) ; *De H. Familie*, (vijf maal ; soms variëren hier de attributen) ; *Johannes de Doper predikend* ; *De arbeiders in de wijngaard* ; *De aanbidding der herders*, (twee maal) ; *Terugkeer van de verloren zoon* ¹²⁾).

Hieruit blijkt, dat Rembrandt zeer veel onderwerpen met Jan Steen gemeen heeft. Opvallend is ook dat verschillende thema's bij beiden herhaaldelijk voorkomen. Zo ontmoet men bij Rembrandt meermalen de Tobias-scene, de verhalen van Samson en Ester, de Emmausgangers, de aanbidding der herders, de rust op de vlucht naar Egypte en de H. Familie.

't Is interessant te constateren, dat sommige onderwerpen in de 17^{de} eeuw zeer populair waren, o.a. voorstellingen uit de geschiedenis van Tobias, Samson en Ester. Des te merkwaardiger is het, dat Rembrandt tussen zijn schilderijen geen enkele voorstelling heeft van *De bruiloft te Kana*, terwijl Jan Steen dit thema minstens zes malen opneemt. Een kenner van onze gouden-eeuwse kunst is van mening dat in het algemeen de verhalen, die het rijkste waren aan innerlijke conflicten, Rembrandt het meest geboeid hebben : zo in het Oude Testament de geschiedenis van Abraham, Jacob, Samson, Ester en Hagar ; in het Nieuwe Testament : de geboorte van Christus, de Betsjidenis, de Kruisiging en graflegging van Christus ; Lazarus, Christus

¹¹⁾ Friedländer, o.c. Band X.
N. Beets : *Lucas de Leyde*. Bruxelles-Paris 1913.

¹²⁾ Adolf Rosenberg, *Rembrandt. Des Meisters Gemälde*. Stuttgart-Leipzig 1904. *Klassiker der Kunst II*.

in Emmaus, de barmhartige Samaritaan en de verloren zoon ¹³). Bij het etswerk van Rembrandt zijn ook nog verschillende onderwerpen, die Jan Steen eveneens behandelt. Waarschijnlijk heeft hij zich wel laten beïnvloeden door motieven uit dit oeuvre van Rembrandt. Een vluchtig overzicht van de verwante thema's volgt hier ; uit het Oude Testament zien wij : *De verstoting van Hagar* ; *De triomf van Mordokai* ; *De blinde Tobias* ; *De engel verdwijnt voor de familie van Tobias* ; deze laatste twee scènes heeft Jan Steen niet in deze vorm, maar het zijn wel weer *Tobias-scènes*.

Het Nieuwe Testament inspireerde tot de volgende taferelen : *De aankondiging aan de herders* ; *De aanbidding der herders*, (twee maal) ; *De vlucht naar Egypte*, (vier maal) ; *Rust op de vlucht*, (twee maal) ; *De H. Familie*, (twee maal) ; *Jezus als knaap onder de schriftgeleerden*, (drie maal) ; *Christus drijft de handelaars uit de tempel* ; *Christus in Emmaus*, (twee maal) ; *De verloren zoon* ¹⁴). Gerard Dou, wiens levensjaren met die van Steen ongeveer samenvallen, heeft drie keren het thema van *Tobias geneest zijn Vader* ¹⁵). Verder heeft deze kunstenaar nog een ander thema uit Tobias' leven, n.l. *De blinde Tobias gaat zijn zoon tegemoet*. Jan Steen heeft dit thema niet. Toch geeft ook dit weer een bewijs voor de populariteit van het *Tobias-verhaal* in de 17^{de} eeuw, ofschoon het voor Protestanten apocrief is. Carel Fabritius schilderde één keer *Tobias en zijn vrouw* ¹⁶). Gabriël Metsu verrijkte ons met taferelen van : *Lot en zijn dochters* ; *De verstoting van Hagar* ; *De rijke vrek en de arme Lazarus* en *De Judaskus* ¹⁷). Jan Steen heeft een *Gevangenneming van Christus*, waarbij Judas ook de belangrijke rol speelt. Tenslotte is er nog een werk van Johannes Vermeer, voorstellend *Christus bij Maria en Martha*, één van de weinige schilderijen met een religieus onderwerp van deze meester ¹⁸).

Wanneer wij de reeks van onderwerpen beschouwen, die Jan Steen uitwerkte, komt vanzelf de gedachte op : hoe komt hij aan deze thema's ? Maar zodra wij ook de motieven zien, die tijdgenoten kozen,

¹³) W. Martin, *Rembrandt en zijn tijd*. blz. 39.

¹⁴) Zie voor het etswerk van Rembrandt : W. von Seidlitz : *Krit. Verzeichn. der Radierungen Rembrandts*. Leipzig 1922.

¹⁵) Hofstede de Groot. o.c. no's 1-2-3-4. (onder : G. Dou.)

¹⁶) Hofstede de Groot. o.c. no. 1 (onder : Fabritius).

¹⁷) Hofstede de Groot. o.c. no's 1-2-8-10 (onder : G. Metsu).

¹⁸) Hofstede de Groot. o.c. no. 1 (onder : Vermeer).

en die, gelijk wij zagen, vaak met de motieven van Steen's schilderijen samenvielen, volgt vanzelf de noodzakelijkheid, om onze vraag breder op te zetten, en ons bezig te houden met de kwestie : hoe kwamen ouderen dan Steen, hij zelf, en tijdgenoten van de meester aan hun onderwerpen ?

Bij enkele ouderen is ongetwijfeld de keuze soms bepaald door een opdracht van de Kerk of van een of ander gilde, dat een bepaalde religieuze voorstelling wilde bezitten. Dit geldt zeker voor sommige stukken van Jan van Scorel en Lucas van Leiden, die in opdracht voor de Kerk enkele panelen uitvoerden. Voor zover wij weten, heeft Jan Steen nooit een opdracht van de Kerk gehad, noch van een of ander gilde ¹⁹⁾. Het schijnt ook wel uitgesloten, dat dit nog in zijn tijd in de Noordelijke Nederlanden, vooral in de provincie Holland, gebeurde ²⁰⁾. Ontleende hij wellicht zijn thema's aan andere schilders van zijn tijd, of aan vroegere meesters ? Ook dit is niet waarschijnlijk, en zelfs indien het zo 't geval was, dan blijft nog de vraag open : hoe kwamen die andere meesters aan hun onderwerpen ? Werd hij geleid door literaire inspiratie ? Zeker niet alleen, al kan niet ontkend worden, dat wellicht toneelspelen hem somtijds een idee ingaven voor de uitwerking van een bepaald onderwerp, zoals nog later blijken zal. Men heeft beweerd : „In zijn scènes van de Bijbel of de oudheid vond Jan Steen een levendige inspiratie in de opvoeringen van de Rederijkers, die voor hem een brug waren tussen natuur en fantasie” ²¹⁾. Maar 't is nog veel interessanter, dat de schrijvers van toneelspelen en grotere gedichten zo vaak thema's kozen die geliefd waren bij de kunstschilders ²²⁾. 't Is daarom raadzaam, een diepere

¹⁹⁾ Het schilderij van Jan Steen : *De aanbidding van de herders*, dat Hofstede de Groot jaren geleden ontdekte in een kerk te Leitmeritz, is wel toevallig daar terecht gekomen.

Zie : C.H.d.G. : *Een altaarstuk van J. Steen in de Domkerk te Leitmeritz*. in : *Ned. Spectator* 1892 (blz. 104-105).

²⁰⁾ Bij het werk van J. Steen komt nogal eens het onderwerp voor : *De bruiloft te Kana*. Dit zou hierin zijn oorzaak vinden, dat de Rederijkers op huwelijksfeesten van welgestelden, dit als een soort toneelspel of als levende beelden opvoerden. Van deze opvoeringen wenste men dan vaak een „foto”. cf : A. Heppner : *The popular theatre of the Rederijkers*. in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. III, 1939-40, p. 44.

²¹⁾ cf : A. Heppner, o.c. p. 25.

²²⁾ Een zeer goed hulpmiddel, om de thema's te vergelijken die in de literatuur en schilderkunst der 17^e eeuw werden behandeld, is : *Catalogus der Bibliothek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden* (part. II section 3). uitg. Th. J. I. Arnold, Leiden 1887, met supplement.

oorzaak te zoeken voor deze algemene voorkeur : in de aard en aanleg namelijk van het Nederlandse volk ²³). Ons volk bezit eigenschappen en tradities die het heeft medegedeeld aan de kunstenaars. En 't is begrijpelijk, dat het de ideeën en gevoelens waaruit het leefde, ook wilde zien uitgebeeld. De aandacht mag hier wel gevestigd worden op een paar eigenschappen, die ons waarschijnlijk het werk van Jan Steen beter doen begrijpen.

Vooreerst is ons volk diep-godsdienschtig, vooral in de 16^{de} en 17^{de} eeuw ²⁴).

Een andere kenmerkende eigenschap van ons volk is zijn bijbelvastheid. Met de bijbel werd het opgevoed, en uit de bijbel putte het zijn vrome spreuken, die aan het leven lijn en richting gaven. Het verwondert dan ook niet, dat er zovele toneelspelen geschreven werden van bijbelse inspiraties, en dat de voorkeur hiervoor zo groot was, terwijl natuurlijk de grote voorkeur ook weer de inspiratie en productie van bijbelse stukken bevorderde ²⁵). De invloed van de Bijbel is nog bijzonder goed merkbaar in onze taal. Vele woorden, uitdrukkingen en spreekwoorden voor het dagelijks gebruik, zijn ontleend aan de H. Schrift. Zo maakt de moderne mens zelfs nog veel meer gebruik van de H. Schrift, dan hij misschien wel vermoedt ²⁶).

Maar boven alles is kenmerkend voor de Nederlandse geest : de behoefte om te moraliseren. Daaraan dankte Vader Cats zijn grote populariteit. Niet Cats alleen evenwel moraliseerde. Wij vinden deze zelfde eigenschap in de werken van Roemer Visscher en Coornhert, Huygens en Stalpaert, ja, naast Vader Cats hebben wij ook Vondel. Het moraliseren zit dus blijkbaar de Nederlander in het bloed, en 't lijkt dat om deze reden verschillende thema's, ook in onze schilderkunst, meermalen terugkeren en met name bij Jan Steen. Zo de voorkeur van hem en zijn tijdgenoten voor de geschiedenis van Tobias.

²³) J. Huijzinga : *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw*. Haarlem 1941. Prof. Dr. C. H. Edelman (en anderen). *De Nederlandse geest*. Naarden 1946.

²⁴) L. J. Rogier : *Geschiedenis van het Katholicisme in Noord Nederland in de 16^e en de 17^e eeuw*. 2 dln. Amsterdam 1945. Dr. G. v. Woesik S.J. : *Het Wilhelmus*. in : *Studiën* deel 130 (1938) blz. 290 vlg.

A. Chorus : *Psychologische verschillen tussen Protestanten en Katholieken in Nederland*. in : *Het Gemeenebest* V. afl. 3.

²⁵) Zie noot 22.

²⁶) J. Verdam (Stoett) — *Uit de Geschiedenis der Nederlandsche Taal*. Zutphen 1923⁴ blz. 228 v.

Tussen de Heilige Boeken van het O.T. is het boek Tobias een uitgesproken didactisch moraliserend boek met deze strekking : de gehoorzaamheid wordt beloond, ook hier op aarde reeds. God heeft aan een enkel gebod een stoffelijke beloning verbonden, n.l. een lang en gelukkig leven op aarde. Deze beloning van het goede en zegen in dit ondermaanse vond dankbaar weerklank in de gedachtenwereld van de 17^{de} eeuwse Hollander.

De kinderlijke eerbied en gehoorzaamheid van Tobias vindt een vrouwelijke parallel in Ester. Ook zij toonde door alle troebelen heen een oprechte toewijding voor haar pleegvader Mordokai, en hier wordt eveneens deze deugd reeds op aarde beloond ²⁷⁾. Het moraliserend gemoed kon zich dus aan deze figuren stichten.

Het lot van Samson bewijst, dat een lichtzinnig leven vaak hier op aarde al de gevolgen van het kwaad moet uitboeten. De mens zij dus gewaarschuwd !

Jan Steen zal het ons helpen herinneren door zijn kunst. En omdat blijkbaar het moraliseren ook hem bijzonder in het bloed zat, deed hij dit graag. Moeten wij dus vooreerst niet vanuit dit gezichtspunt, n.l. vanuit de typische kenmerken van de Nederlandse geest, het werk van Steen trachten te benaderen ?

't Is evenwel ook mogelijk met vrij grote waarschijnlijkheid de onmiddellijke bronnen van diverse stukken van Jan Steen aan te wijzen. In 1620 vèrgastte de dichter Cats het leergierig vaderland op zijn gedicht *Selfstrijt*. Dit geeft in uitvoerige dialogen de geschiedenis van Potiphars vrouw, die Joseph tot kwaad wil verleiden. Cats heeft hier de deugd en de ondeugd scherp tegenover elkaar geplaatst : de vrouw is een monster van wellust, de jonge man verschijnt als een bovenaards wezen, een engel in mensengedaante. Dit eenvoudige, sprekende procédé grijpt het hart van het volk, en vermoedelijk is ook Jan Steen onder de indruk van dit berijmd verhaal gekomen. In ieder geval bezitten wij van hem een schilderij dat het gegeven van Joseph en Potiphar's vrouw tot onderwerp heeft, en het zou niet verwonderlijk zijn, als in Cats' gedicht de inspiratiebron moet gezocht worden

²⁷⁾ Wellicht wordt de keuze van dit thema ook nog geleid door deze gedachte, zo geliefd bij de 17^e eeuwse Hollanders : zoals Israël, zijn ook de Zeven Verenigde Nederlanden Gods uitverkoren volk. En zoals God steeds weer Israël te hulp kwam, hier door een vrouw, Ester, zo komt God ook steeds weer zijn uitverkoren volk van de Zeven Verenigde Nederlanden te hulp.

voor Steen's kunstwerk. De volgende pathetische en grootsprakige woordenvloed, die Sefhira, zoals Potiphar's vrouw heet, over de standvastig weigerende Joseph uitstort, brengt ons volledig in de sfeer van het burgerlijk pathetische, dat Steen's religieuze werken kenmerkt.

„Het moet'er nu op staen, ik ben der op gebeten,
De boosheyt hangt aen een, gelijck dees goude keten
Van boven tot beneên met schakels is gehecht,
Sond'is een trotsig dink, noyt ging het sonder knegt.
Wie eens het quaet begint, die moet'er vor-der wagen,
Wie schijn van onschult soekt, dient aldereerst te klagen :
Want die met volle mont eerst luyde roepen kan,
Al is 't een rechten boef, het schijnt een eerlijck man.
Die eens heeft ingegaen de streeck van slimme wegen,
En mach om geen bedroch of leugens zijn verlegen ;
't Moet al, 't moet op de baen, om niet te zijn begett ;
Wat dient er veel geseit ? quaet dient met quaet bedekt.
Wanneer een grammen moet, en magt om uyt te voeren
Te samen zijn gepaert, wat kan se niet beroeren ?
Sy breeckt al wat se raekt, gelyck een donderslag,
Hoe Joseph, vreest gy niet, gy weet wat ick vermag.
Denkt hoe u saken staen ; mijn man sal my geloven,
En u van stonden aen van alle goet berooven,
Doen steken in een kot, soo doncker als de nacht,
Daer nimmer gulde son, of mane wert verwacht.
Daer sal een wreede beul, een onbeschofte guyt,
U lichaem taesten aen, u geesten doen verdwijnen :
Daer sal een wreede beul, een onbeschofte guyt,
U grijpen by den hals, u kleeren trecken uyt,
U douwen op de banck, u jonge leden binden,
U, door sijn wreede konst, onmenschelicken winden,
En reken yder lidt van hoofde tot de voet,
Gelijck men 't sachte was omtrent den vyere doet.
Daer sal een wreede beul, met naelden en de spellen
U steken in het lijf, u moede sinnen quellen,
U houden van den slaep, en al den langen nacht
Uytmergen uwe jeugt, verteeren uwe kracht.
Daer sal een wreeden beul u lijf vol water gieten,
En springen op u buyck, en weder uyt doen schieten :

In 't korte, wat men vint tot wreede pijnen nut,
Dat sal, op u alleen, dan worden uytgeput"... 28)

Ofschoon de samenspraken te veel uitgedijd zijn om een geladen dramastische effect te bereiken, en om voortdurend te boeien, zijn zij toch vaak zeer plastisch en volks, zo dat er genoeg mals en pikants aanwezig is, dat Jan Steen kan aangetrokken hebben. De populaire wijsheid, in bondige aphorismen dikwijls uitgestrooid, is de meester als uit het hart gegrepen. Zal hij immers ook niet op deze wijze, zijn levenservaring uitbeelden op vele van zijn schilderijen?

De invloedssfeer van Cats en zijn onmiddellijke inwerking op de schilder blijkt nog duidelijker uit verschillende andere werken van Steen.

In 1637 verscheen er een ander boek van Jacob Cats, dat buitengewoon veel opgang gemaakt heeft :

*'s Weerelts Begin, Midden, Eynde
besloten in den
Trou-ringh
met den Proef-steen van den Selven 29).*

't Is een uitvoerig gedicht vol wonderlijke avonturen, geestige beschrijvingen en pittige opmerkingen. Dit werk heeft om de romantische inhoud en boeiende verhaaltrant, veel indruk gemaakt op de tijdgenoten en de geslachten die aanstonds hierna kwamen, en ook Jan Steen is niet achteloos voorbijgegaan aan dit fantastisch poëem, dat aan zijn verbeelding het begeerde voedsel gaf. Zijn stukken met bijbelse onderwerpen bewijzen dit. Zo is het waarschijnlijk, dat de kunstenaar het onderwerp van *Het huwelijkscontract* (Brunswijk) niet rechtstreeks ontleend heeft aan de H. Schrift, Tobias 7/16, maar aan Jacob Cats' *Trou-ringh*. In de *Aenmerckingen op Adams Houwelijk*, wordt daar gezegd : „My en gedenckt ook niet in al het oudt ofte nieuw Testamen van eenige houwelicke voorwaerden gelesen te hebben, alleenlick sie ick dat in 't Apocryphe boeck van Tobias staet : En sy namen een brief, en schreven de houwelic-Stichtinge. Tob. VII" 30).

Voor deze veronderstelling pleit het feit, dat op Steen's schilderij,

28) Cats, o.c. I blz. 198.

29) Cats, o.c. II blz. 1 v.

30) Cats, o.c. II blz. 13.

op de achtergrond links boven de deur, de schepping van Eva wordt voorgesteld. In *Adams houwelick*, dat Cats noemt het *Gront-houwelick*, zinspeelt de dichter op de schepping van Eva als de eerste echtverbintenis ³¹⁾.

In dit grote gedicht van Cats ontmoeten wij meer thema's, die Jan Steen eveneens koos als onderwerp voor een schilderij. Zo is één van de zeldzame trouwgevallen, die de dichter verhaalt, het *Huwelijk van Antonius en Cleopatra*. Dit wordt twee maal ook een onderwerp voor Jan Steen. Ofschoon dit allerminst een bijbels motief is, moge het hier toch volgen, omdat het duidelijk in dit verband Steen's verhouding tot Cats illustreert. Cats beschrijft op geestige wijze de vele intrigues van de listige vrouw, maar ook besteedt hij veel aandacht aan de vermaarde maaltijd der Egyptische koningen.

„Die lieden soecken vreugt, onseker watse willen,
En quisten rijk en selfs in noyt bedachte grillen :
Geen moeyten is te groot ; geen kosten is te veel,
Ten dienste van den buyck en van de gulle keel.
Sy doen een groot beslag en feesten toe-bereyden,
Tot anders geen gebruyck als voor haer lieve beyden :
Een yder poogt om strijt te brengen aan den dag,
Wat dier en seldsaem is of geestig schijnen mag.
Sy doen waer van wel eer de menschen niet en wisten,
Sy gaen een wet-spel aen om veel te mogen quisten ;
Sy kieser rechters uyt, sy stellen panden by,
Sy hangen prijsen op voor kost en leckerny
Me-vrou gaet boven-al haer gullen hoogmoet toonen,
Sy roemt op eenen tijt twee hondert duysent kroonen,
En vijftig boven dat, wanneer het haer gevalt,
Te spillen over disch, als sy in weelde malt.
De Vorst die hoort' et aen, maer kan het niet bevinden,
Dat iemand op een mael een rijkdom sal verslinden ;
Maer sy stelt in het werck de kragt van haren geest,
En brengt hem voor het oog een wonder deftig feest,
Maer wat de keuken schaft en scheen niet by te komen,
Al wort oock meenigmael de tafel op-genomen ;

³¹⁾ A. Fink : *Jan Steen's Hochzeit der Tobias*. in : *Zeits. Bild. Kunst*. Band 60 — S. 230-233.

Wat sy te voorschijn brengt, of aen de gasten biet,
 De Vorst blijft onvernoegt, en hy en ach'et niet
 Maer sy doet niet alleen den heeten dorst verdwijnen
 Met soet en edel nat, met al de beste wijnen,
 Met al dat wijngaert geeft : maer des al niet-te-min
 Sy drinckt oock schatten selfs en rijke peerels in.
 Daer hing een deftig paer ontrent haer frissche wangen,
 Die niemant oyt en sag als met een diep verlangen,
 Sy waren bijster schoon en uytermaten groot,
 Een peerel, sonder meer, een peerel woeg een loot.
 Van dees' heeft sy der een van haer paruyk genomen,
 En flucks een vinnig suer op tafel laten komen,
 Dat goot de Koningin in seker aerdig glas,
 En stack doen in het vocht het edel zee-gewas.
 Daer smolt het schoon juweel : en doen het was ontbonden,
 En is'er anders niet als suyver nat gevonden :
 Dit wert in wijn gemengt, en tot een drank gemaekt,
 En 't glijt hun door de keel, eer dat het iemand smaekt" ³²⁾.

Cats beschrijft ook uitvoerig de rijke omgeving van dit feest : gouden schalen en kannen, kostbare tapijten en exquise meubelen zijn in de zalen van dit weelderige hof in overvloed aanwezig ; voor Jan Steen, belust op schone stillezens, een prachtige gelegenheid om eens uit te halen. De kunstenaar behandelt in de Leidse Lakenhal het thema van de verkwiste parel. Wij kunnen ons verheugen in het prachtig stilleven van kostbare vazen, meubelen en kleden dat de meester ontwierp. De gastvrouw op zijn schilderij is weinig koninklijk, waartoe ook wellicht de burgerlijke toon van het gedicht aanleiding gaf. Men heeft over het onderwerp, zoals het door Cats behandeld werd, opgemerkt : „Cats' gemeenzame verteltrant is niet geschikt om dit gegeven op hoger plan te houden" ³³⁾. Jan Steen heeft er een populaire voorstelling van gemaakt, waarin hij zijn kleurenliefde kon uitvieren ³⁴⁾. Herhaaldelijk worden in *Trou-ringh* feiten gememoreerd

³²⁾ Cats, o.c. II. blz. 172.

³³⁾ *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*. 's Hertogenbosch IV (z.j.) blz. 109.

³⁴⁾ Jan Steen heeft twee maal het onderwerp : *Antonius en Cleopatra*. Het kleinste is gedateerd 1667 (Göttingen - Universiteit). Men heeft als bronnen voor deze schilderijen gezien, o.a. een toneelstuk van Willem van Nieuwe-

en scènes beschreven, die Jan Steen in zijn schilderijen heeft gecommentarieerd. In de samenspraak, volgend op het *Houwelijk van State*, worden door één der sprekers de histories ter sprake gebracht van *Dauids terugkeer als overwinnaar*, Jacob, zijn dubbel huwelijk met Lea en Rachel, en de twist met zijn schoonvader Laban, de verstoting van Hagar, en wederom het huwelijk van Tobias en Sara ³⁵). Wij kunnen al deze thema's terugvinden op schilderijen van Jan Steen. Cats besluit zijn groot gedicht met : *Lof sangh op het geestelick Houwelijk van Godes Soon*. Deze zang, rijk aan zeer schone verzen, vooral in het tweede gedeelte dat over het Nieuwe Testament handelt, beschrijft ook een reeks van gebeurtenissen, die Steen eens of meerdere malen koos als onderwerp voor zijn kunst. Men ontdekte nog niet elders de bronnen, waaruit de meester voor deze voorstellingen putte. Hier volgen de thema's, in de volgorde, waarin zij door Cats worden beschreven : Loth en zijn dochters ; De verstoting van Hagar ; de scène : Jacob — Lea — Rachel — Laban ; Joseph en de vrouw van Potiphar ; Mozes slaat water uit de rots ; Aanbidding van het gouden kalf ; De geboorte van Christus ; de vlucht naar Egypte ; de kindermoord te Bethlehem ³⁶).

De simpele, sympathieke verzen van Cats op het kleine Jezus-kind kunnen geschreven worden onder Steen's *Aanbidding van de herders*

landt: *Aegyptica ofte Aegyptische tragoedie van M. Anthonius en Cleopatra*. Dit stuk was geschreven, kort vóór Jan Steen zich in Amsterdam vestigde. A. Heppner o.c. blz. 36.

D. van Kouwenhoven schreef eveneens een treurspel *Cleopatra*, dat in 1669 verscheen, en misschien vroeger werd gespeeld. Bredius : *Jan Steen*, blz. 38. Het tableau van Steen, uit de Lakenhal, is van 1669.

't Is natuurlijk mogelijk dat deze stukken mede de kunstenaar beïnvloed hebben bij de uitwerking van zijn onderwerp, maar Cats' werk schijnt toch wel het meest beslissend te zijn. Dit werk lag waarschijnlijk zoveel gemakkelijker onder zijn bereik.

³⁵) Cats : o.c. II blz. 31.

Dat Jan Steen Cats' gedicht *Trou-ringh* goed kende moge ook nog het volgende bewijzen : de meester heeft meerdere malen het thema van een *min-ziek meisje*.

Een minziek meisje komt ook in Cats' *Trou-ringh* voor en wel in de episode *Seldsaem trougeval tusschen een Spaens edelman en een heydinne* Cats o.c. II blz. 139 vlg. en ook in de episode : *Liefde-brant uyt koude*, Cats o.c. II, blz. 70 v.

Zou bovendien de maagdenroof, voorgesteld aan de wand van een *Minziek meisje* (H.d.G. no. 130) bij Jan Steen niet doelen op *Maegden-roof van de Benjamytten*, weer een episode uit *Trou-ringk* van Cats o.c. II blz. 32 v. ? H.d.G. meent, dat dit schilderij aan de wand voorstelt : *Centauren die nymphen roven*.

³⁶) Cats, o.c. II, blz. 222 v.

(Rotterdam ; coll. Sandick), dat een pastorale in zuidelijke trant is genoemd ³⁷⁾ ; hartelijk, eenvoudig, landelijk, met gevoel voor humor, maar ook met voldoende schroom voor het heilige :

„Het was den blijdsten dag als Christus neder quam,
En uyt een ware Maegt sijn vleesch en voetsel nam.
Het kint, het wonder kint ; in doecken opgewonden,
Wort in een slechten stal van Harders uyt gevonden,
Door Harders eerst begroet te midden in der nacht,
Eer dat'er eenig mensch aan desen Harder dacht" ³⁸⁾.

Ziet Jan Steen op zijn schilderij Christus' geboorte niet als „den blijdsten dag", het begin van een nieuw tijdperk ? Een rossige zonsopgang opent deze nieuwe dag. In de verzen op Christus' geboorte is de dichter Cats in dit groots opgezet, en ondanks tekortkomingen, indrukwekkend epos, op zijn best. Ook de *Aanbidding der herders*, van Jan Steen, behoort tot zijn meest geslaagde religieuze stukken. Wij kunnen ons indenken dat de volkse en zo realistische Leidse Meester in het fantastisch en romantisch poëem van Cats voor zijn verbeelding onmiddellijke inspiratie, of ook wel onderbewuste aansporing vond. Het gedicht van Cats verscheen in de jeugd van Jan Steen, in die jaren, waarin men het meest openstaat voor allerlei blijvende en voorbijgaande indrukken en invloeden. Het was modern, toen hij opgroeide, en het zal derhalve voor hem al de aantrekkelijkheid gehad hebben van het nieuwe, dat jonge mensen steeds aantrekt. Zo heeft hij de herinnering aan dit gedicht meegedragen door het leven, en in verschillende perioden daaruit de inspiratie kunnen putten voor zijn merkwaardige religieuze schilderstukken ³⁹⁾.

Ook van andere werken met dit soort onderwerpen, geschilderd door Jan Steen, is de literaire bron aan te wijzen. Men heeft aangetoond dat het toneelstuk van Ab. de Koning : *Het drama van Samson*, gepubliceerd in 1618, het schilderij heeft beïnvloed van *Samson en Delila* (Londen, Matthiesen) ⁴⁰⁾. Ook werd er geschreven over

³⁷⁾ Dr. B. Knipping O.F.M. : *De iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*. Hilversum : I, 1939 ; II, 1940. In II, blz. 254.

³⁸⁾ Cats, o.c. II, blz. 239.

³⁹⁾ De overeenkomst tussen de thema's die Lucas van Leiden koos en de keuze van Cats is ook zeer interessant. Beiden behandelen b.v. ook het verhaal van *David en Abigail*. Dit werd bovendien eenmaal als onderwerp gekozen door Aelbert Cuyp (Bazel).

⁴⁰⁾ A. Heppner, o.c. blz. 40.

de invloed van Job van de Wael's stuk : *David en de Goliath* van 1619, op Steen's schilderij : *David keert als overwinnaar terug* (Kopenhagen 1671). De verwantschap hier is treffend : zo is de indeling van Steen's schilderij dezelfde als die van de Wael voor de toneelschikking geeft. De brandende rokende toorts op het werk beantwoordt aan de verzen van de toneeldichter :

„Met grooten Rooc en Damp, die na den Hemel klom,
En over 't Legher heen als een mistwolcke swom”.

Interessant is bovendien dat de schilder een „Rood Roosjen” ver-
toont, (de vrouw met een luit, achter David, heeft rood haar), en
dat van de Wael een „Rood Roosjen” laat optreden, want hij schreef
dit stuk voor de kamer *Het Rood Roosjen* te Schiedam ⁴¹⁾.

Jan Steen schilderde ook, gelijk wij zagen, meermalen de historie
van Ester. In 1638 verscheen er in Amsterdam een stuk van de doctor-
poëet, Nicolaes Fonteyn : *Esther of het beeld van Gehoorzaamheid*.
Populairder schijnt nog in Amsterdam het stuk te zijn geweest van
Joannes Serwouters : *Hester, of de bevrijding van de Joden*. Dit werd
vaak herdrukt tussen 1659 en 1751.

Het schilderij *Ester en Assuerus* (Leningrad) toont veel verwant-
schap in compositie van de hoofdgroep, met de titelplaat van
Serwouters' eerste editie. Deze schijnt dus aan de Leidse meester niet
onopgemerkt voorbij te zijn gegaan ⁴²⁾. Verrassend is ook de verge-
lijking van Steen's schilderij *Thamar en Amnon* ⁴³⁾ met het drama
van J. L. Mayvogel, uit 1642 : *De verleiding van Thamar of Amnon's
verleidende liefde*, opgevoerd door de Rederijckers te Hoorn. Het stuk
verscheen in 1659 te Amsterdam. Men zal bespeuren dat de kunst-
schilder ongetwijfeld met veel belangstelling kennis heeft genomen
van dit toneelspel ⁴⁴⁾. Het schilderij : *De geschiedenis van de rijke*

⁴¹⁾ J. B. F. van Gils : *Jan Steen en de Rederijckers*. in : *Oud-Holland* LII
(1935) blz. 130 v.

⁴²⁾ A. Heppner, o.c. blz. 41-42.

⁴³⁾ H.d.G. no. 16.

⁴⁴⁾ A. Heppner, o.c. blz. 43.

In dit verband moeten ook de volgende werken van Jan Steen vermeld
worden:

Bathseba met David's brief. H.d.G. no. 14-15.

Christus in het huis van Martha en Maria. H.d.G. no. 51.

Christus die de wisselaars uitdrijft. ('s Gravenhage, coll. v. Oss.) H.d.G.
no. 62.

Cf : *Zeitschr. für B.K.* LXI, blz. 337.

vrek en de arme Lazarus ⁴⁵⁾ schijnt tenslotte wel samen te hangen met twee toneelspelen over dit zelfde onderwerp. In 1582 verscheen van Coornhert het stuk : *De rijke man en de arme Lazarus* en in 1615 gaf Coster een ander stuk uit met dezelfde titel. Men meent dat Steen zich op deze spelen sterk geïnspireerd heeft ⁴⁶⁾).

Wanneer de barok van de 17^{de} eeuw over de grootste bloei heen is, ontstaat er in de landen van West-Europa een verlangen om zich terug te trekken in de eenzaamheid ; voortgekomen uit een gevoel van ontgoocheling wellicht over de vergankelijkheid van al het aardse, werd deze resignatie gemakkelijk een mode, waaraan ook mensen meededen die 's levens teleurstelling niet al te fel hadden ondervonden. Ook in ons land horen wij een zwakke echo van het lied vol heimwee naar de afzondering, dat zo sterk klonk in Spanje, in een oplevende eremieten-cultus. Afbeeldingen van kluzenaars werden alom gevraagd. Gerard Dou en Johan van Staveren kwamen met hun talrijke genre-stukjes tegemoet aan de begerige vraag van het publiek ⁴⁷⁾).

Wellicht is ook Jan Steen daardoor op het idee gebracht om meerdere malen St. Jan de Doper te schilderen, de grote kluzenaar uit de oudheid en bovendien patroon van de kunstenaar. Onmiddellijke inspiratie hiertoe kan hij gevonden hebben in Vondel's : *Johannes de Boetgezant*, dat in 1662 verscheen. Maar Vondel's rijkversierde *Johannes de Boetgezant* is voor ons volk hoogstens een titel, terwijl het beeldje van de Doper, dat Jan Steen zijn dochter als Sinterklaaspop geeft, (*St. Nicolaas-avond* : Rijksmus.) ons in zijn heerlijke armoede zal bijblijven ; en de voorstellingen van *Johannes die preekt in de woestijn* bewijzen dat de kunstenaar zijn tijdgenoten zag als mensen, die ook oprechte belangstelling hadden voor het Evangelie.

PROFANE TONEELSPLEN ALS BRON VAN INSPIRATIE

Wanneer men aandachtiger het werk van Jan Steen beschouwt, komt dikwijls de gedachte op, dat hem bij het maken van zijn kunstwerken ongetwijfeld een bepaald stuk literatuur voor de geest stond,

⁴⁵⁾ H.d.G. no. 59.

⁴⁶⁾ A. Heppner, o.c. blz. 43.

⁴⁷⁾ Gustav Schnürer : *Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit*. Paderborn-Wien-Zürich 1937. S. 205 f.f. Dr. B. Knipping O.F.M. *De iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*. in : II blz. 257 v.

of dat hij met de uitbeelding van sommige voorwerpen een zekere gedachte heeft willen weergeven of illustreren ¹⁾). Maar ook is het opvallend, dat men bijna nooit in concreto kan aangeven, wat voor hem een inspiratie-bron was. 't Zullen vaak slechts vermoedens of veronderstellingen blijven. Vandaar deze uitkomst van een geleerde : „Dat hier twijfel mogelijk is, hoe typeerend is dit eigenlijk niet voor de geheele kunst van Jan Steen ! Ieder voorval kristalliseerde zich in zijn fantasie tot een verhaal met een bepaalde pointe en iedere aanleiding om de bonte en overdreven gestalten van het vroolijke tooneel te gebruiken was hem daarom welkom” ²⁾).

Als hier dan ook een poging gedaan wordt om Jan Steen te ontcijferen aan de hand van de literatuur, moet men rekening houden met het feit, dat er weinig absoluut zeker is, of overtuigend te bewijzen. Meer dan ooit ervaart men hier telkens de waarheid van Goethe's woord :

„Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben,
Durch die man zu den Quellen steigt”.

Want naast de moeilijkheid die aan zo'n studie op zich zelf verbonden is, kwam nog deze zorg, dat het onmogelijk is het hele werk van Jan Steen te overzien ³⁾). Anderzijds zijn er ook zeker zeer vele toneelstukken en boekjes uit Steen's tijd niet meer te bereiken. De meeste spelen handelen over lichtmissen, lichte vrouwen, ontucht,

¹⁾ Op deze wijze zien b.v. de volgende schrijvers

J. B. F. van Gils : *Jan Steen in den Schouwburg*. (in : *Oud-Holland*, LIX (1942) blz. 57 v.

J. B. F. van Gils : *Jan Steen en de Rederijkers*. (in : *Oud-Holland*, LII (1935) blz. 130 v.

J. B. F. van Gils : *Jan Steen in den Schouwburg*. (in : *Op de Hoogte*, Maart 1937, blz. 92.)

S. J. Gudlaugsson : *De komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenoten*. 's Gravenhage 1945.

Albert Heppner : *The popular theatre of the Rederijkers*.

F. Schmidt-Degener : *Veertig meesterwerken van Jan Steen, met een karakteristiek van zijn kunst*, door F. Schmidt-Degener en tekst bij de prenten van Dr. H. E. van Gelder. Amsterdam 1927.

C. Veth : *Jan Steen's onsterfelijkheid*. (in : *De Nieuwe Gids* XXIII² (1908) blz. 811-834.

²⁾ S. J. Gudlaugsson, o.c. blz. 64-65.

³⁾ Er bestaat nog geen boek, met het volledige werk van Jan Steen, in foto's. Het rijksbureau voor kunsthistorische documentatie te 's Gravenhage heeft een ruime collectie afbeeldingen, ofschoon ook deze nog niet volledig is. Van deze collectie heb ik een dankbaar gebruik gemaakt.

diefstal, vrijerij, geoorloofde of ongeoorloofde ; de taal is plat, ruw, vaak onbehoorlijk, wel geestig, maar dan meer boertig of bot komisch. Wanneer zó de mensen der 17^{de} eeuw waren, lijkt het niet bepaald een hoogstaand gezelschap. Wel tracht de schrijver doorgaans de klucht op het einde een moraliserende draai te geven ; een minder bekende dichter uit de 17^{de} eeuw, E. Pels, bezingt in een sonnet de blijspelen van W. D. Hooft, en hij prijst deze kluchten om hun zedelijke strekking : „Hij maakt syn Boertery tot leeringh ; hij leert en sticht de mensen, zodat zij zich kunnen wachten van 't bedroch der Hoeren en haer treken". Ook Bredero geeft in zijn *Klucht van de molenaer* de vermaning mee aan de hoofdpersoon van het stuk :

„Dat ghy niet wilt dat u gheschiet,
En doet sulcks an een ander niet" 4).

De schrijvers van deze stukken keuren het kwaad zelden goed, ja, zij veroordelen het doorgaans. Maar intussen heeft men verschillende zaken min of meer smakelijk verteld, waarbij het publiek ongetwijfeld vergenoegd zal gegnuifd hebben.

Geloof niet, dat deze stukken gespeeld zijn voor een ordinaar publiek, want we kennen de schouwburg, waar ze werden opgevoerd. Niet zelden is dit de Amsterdamse Schouwburg !

Hoe stond nu Jan Steen tegenover deze stof ? Zelden hebben wij een rechtstreeks gebruik van de kluchten bij hem kunnen constateren. Wel werd soms de indruk gewekt, dat hem bij bepaalde schilderijen een of andere klucht voor de geest gestaan heeft. Vaak tonen zijn stukken dezelfde sfeer, waarin de kluchten zich afspelen. Ook Jan Steen schildert lichtmissen en lichte vrouwen ; hij beeldt dronkenschap uit ; de kleding van zijn vrouwelijke personages is vaak, voor onze moderne smaak, indecent. Maar bij dit alles bewaart Jan Steen toch meer reserve.

Hij behoeft geen woorden te gebruiken, wat zeer waarschijnlijk ook scheelt voor de indruk op ons gevoel. Toch doen de kluchten van de 17^{de} eeuw ons het werk van Jan Steen beter begrijpen, en het werk van Steen werpt meer licht op de mentaliteit der 17^{de} eeuwers, die dergelijke kluchten konden smaken, en er naar vroegen.

Wanneer men de kluchten leest, zou men de indruk krijgen, dat

4) P. H. v. Moerkerken, *Het Nederlandsch Kluchtspel in de 17^{de} eeuw*. Sneek. 2 dln. (z.j.) in I. blz. 6.

huwelijkstrouw zeldzaam was, en weinig gewaardeerd werd. Hiermee zijn zeker in tegenspraak de schilderijen van Jan Steen, waarin hij het huiselijk leven schildert in genoegelijke scènes bij de jaarlijkse huiselijke feesten, zoals Driekoningen, St. Nicolaas, Doop, Kandeelmaal, en de stukken, waarop het huiselijk leven van iedere dag wordt afgebeeld. Maar vooral de heerlijke lieve kinderen, die Steen schilderde, zijn een pleidooi voor huiselijk geluk. Dat de 17^{de} eeuw overigens de huwelijkstrouw cultiveerde moge ook de prachtige huwelijkslyriek van Vondel bewijzen, en de gedichten van Cats.

In hoeverre hebben de kluchten nu rechtstreeks op Jan Steen's werk invloed gehad ?

De 21^{ste} September 1618 werd op de Leeuwarder kamer een stuk vertoond als tussenspel in J. Starters' *Daraide* ⁵⁾. Deze klucht beschrijft hoe Jan Soetekau gaat uitzien naar een vrouw. In zijn geheel doet het stuk denken aan sommige situaties bij Jan Steen, in het bijzonder aan zijn schilderij *De oude minnaar* ⁶⁾. Het schilderij stelt voor, hoe een man, op jaren reeds, kaal van hoofd en fantastisch gekleed, met zijn hoed in de hand, voor een jong boerenmeisje een charmante buiging maakt. Uit zijn zak steekt een fluit. Het jonge meisje zit onder de schouw. Naast haar zit een oudere vrouw, achter haar staat een man van middelbare leeftijd, die spottend lacht om de oude minnaar.

Toch moet hier opgemerkt worden, dat de situatie, die Steen daar schildert, anders is dan Starter ze beschrijft. Maar dit konden wij vooruit verwachten. De sfeer van deze klucht is ook aanwezig in Steen's schilderij. Reeds werd opgemerkt, hoe de oude minnaar een fluit in de zak draagt. Slaat dit wellicht op het spreekwoord :

„De vooglaar, op bedriegen uit,
Den vogel lokt met zoete fluit” ? ⁷⁾

⁵⁾ *Jan Soetekau gaat uitzien naar een vrouw*, uit het Tussenspel in J. Starters *Daraide*. Eerst verhoond op de Leeuwarder Kamer. *Och mocht het rijsen!* Den 21 Septemb. : 1618. Ende daer na hervat 't Amsterdam op de Eerste Nederduytsche Academi den 25 February 1621. Op den Regel : „Seght niet, dit wil ick dus, O mensch ! Want God schickt alles na syn wensch.” (Vignet : het Amsterdamse wapen) t'Amstelredam, Voor Dirck Pietersz. Voskuyl, Boek-vercooper in de Kas onder 't Stad-huys 1621.

⁶⁾ H.d.G. no. 421.

⁷⁾ P. J. Harrebomée : *Spreekwoordenboek der Nederlandsche Taal of Verzameling van Nederlandsche spreekwoorden en spreekwoordelijke uitdrukkingen van vroegeren en lateren tijd*. 3 delen, Utrecht : 1858-1861-1870. Voor het aangehaalde spreekwoord, zie : 1ste deel blz. 193*).

Ook de vrijer Jan Soetekau weet in Starters stuk zoet te fluiten, hoor slechts :

„Ha ! daer isse, myn eygen Sangt,
Mijn hart, mijn troost, mijn siel, mijn lyf, mijn ingewangt,
Hoe staat het leven al ? mijn engeltje, mijn eygen schaepje ?”
Het meisje gaat hier niet op in, maar Jan houdt vol, en vervolgt :
„Wel hoe hartje ? hoe liefje ? hoe sel hum dit schicken ?
Ick spreek iou ommers so lieflyck toe als ick kan,
En wilje dat noch niet nemen voor vol an,
Hoe sal ick het dan maken ? seght, mijn vriendelyckheyd,
Ick heb iou so verbranst lief, en geef jij mij dan suck bescheyd,
Dat 's ommers gien roy”.

Het meisje blijft stug en afwerend, waarom Jan dapper verder gaat :

„Ey niet myn hartje, weest doch met my te ly
Hoe benje dus kraftigh quaed ? men moet ommers wel een beetje
vrijen”.

Eindelijk schijnt er toch enig toenadering te zijn, en Jan Soetekau zegt :

„'t Is Jan Soetekau, iou eyghen Sint Jan,
Die iou so besuckt lief het dat hy niet duuren en kan,
Ey myn hartje doet de deur op, laet myn iens kycken
Iou versulverd aesingt, dat men by de maen wel mach gelycken,
Och ! dat je wist hoe diep datje in myn hart staet,
Jy soud seggen, ick doe qalyck, dat ick de knecht in deure smart
laet,

Ick mach myn over de goe Slocker noch ontfarmen,
En 't lieve blancke lijf eens lieffelyck omarmen” ⁸⁾.

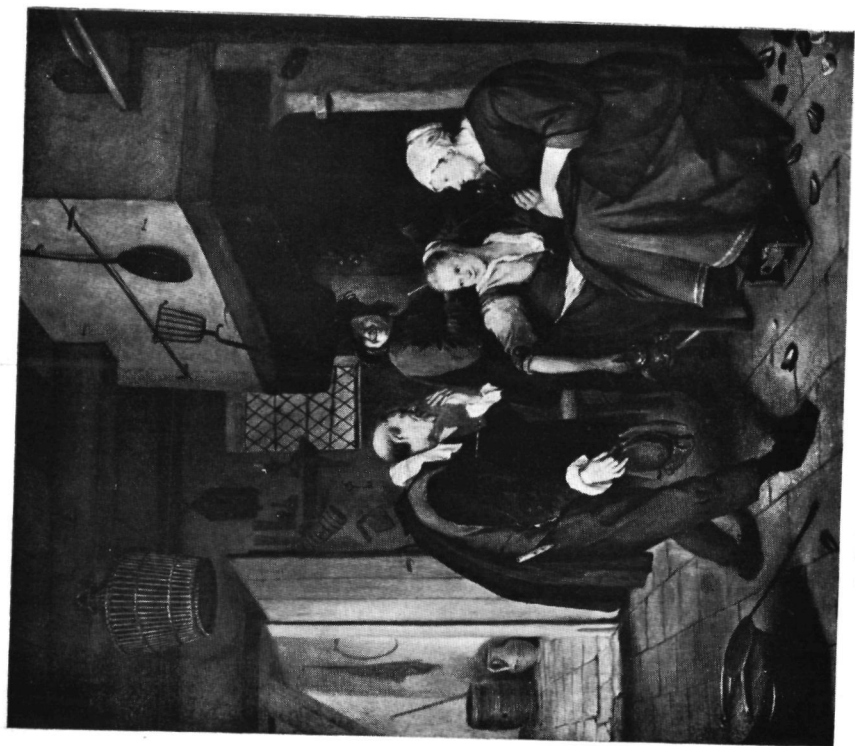
Tenslotte weet Jan Soetekau het met zijn zoete woorden zo ver te brengen, dat het meisje, Trijn, geheel en al door hem gewonnen wordt. Ook Trijn begint nu Jan Soetekau met allerlei lieve woordjes aan te spreken.

Nog sterker lijkt de sfeer van Jan Steen's schilderijen, in 't bijzonder van zijn *De oude minnaar*, aanwezig in J. Starter's stuk van *Melis*

⁸⁾ v. Moerkerken, o.c. blz. 78 v. Vers : 103-105 ; 114-119 ; 126-127 ; 140-147.



4. HET SNIJDEN VAN DE KEI, ROTTERDAM,
MUSEUM BOYMANS.



5. DE OUDE MINNAAR, LONDEN,
VERZAMELING LORD SWAYTHLING.



6. SOO DE OUDEN SONGHEN, SOO PYPEN DE JONGHEN,
'S GRAVENHAGE, MAURITSHUIS.
VROLIJK GEZELCHAP

Tyssen 9). Ook hier kan men zich weer de vraag stellen, of dit hele komische verhaal niet slaat op Steen's doek, bijzonder het volgende.

De oude minnaar bij Jan Steen heeft, gelijk wij zagen, een kale schedel ; boven dit kale hoofd staat een kaars. Nu spreekt Melis Tyssen :

„Myn aesingt en myn mongt staen altijd even net,
Besongder as ickse so een reys in de pruym heb geset.
En kyck ereys hoe het glimt, niet waer ? aers noch aers
Of het eblancket waer, bekyck het ereys te degen by de kaers”.

Op het doek van Steen wordt het kale hoofd van de oude minnaar een weinig opgevrolijkt door een haarlok, die van voren nog een weinig zichtbaar is. Bij Starter spreekt Melis Tyssen uit naam van een denkbeeldig meisje :

„Heer wat wast een goe sul !

Wat had hy blancker vleys ! ia maer, wat had hy een lieve krul
Veur syn veurhoofd !” 10)

Dit zijn dus wel motieven, die op Jan Steen's schilderij voorkomen. 't Is evenwel nog een vraag of hij zich door Starter's spel direct of indirect heeft laten inspireren.

Het stuk van W. D. Hooft : *Jan Saly* en het vervolg daarop : *Tweede Deel van Drooge Goosen*, geschreven door Soet, verplaatsen ons wederom in situaties, zoals wij die bij Jan Steen kunnen vinden. De schilder heeft een *Boerenbruiloft* 11) die ons doet denken aan het stuk van W. D. Hooft 12). Deze beschrijft Jan Saly als een oude vrijer, die graag wil trouwen, maar hij weet niet met wie. Wanneer hij hier en daar om raad vraagt, bemerkt men al spoedig zijn onnozelheid, waar misbruik van gemaakt wordt. Er is n.l. een bedrogen

9) Uit : J. Starters, *Boertigheden*. Kluchtigh Tafel-spel. Van Melis Tijssen, een half-backen Vrijer, gaende van d'eene Vrijster nae d'ander te vrijen. (Friesche Lust-hof, Beplant met enz. door Jan Jansz. Starter. 't Amstelredam Voor Dirck Pietersz. Voscuyl (1621).

10) v. Moerkerken, o.c. blz. 111 v. Vers 29-32 ; 37-39.

11) H.d.G. no. 465.

12) Uit : W. D. Hoofts *Jan Saly*, Ghespeelt op d'ouwe kamer *In Liefd' Bloyende* Tot Amstelredam, den 13 November 1622.

„Het spreek-woort seyt, die der minst toe doen,
Die moeten gheveenlyck de kinderen voen.”

't Amstelredam, voor Cornelisz Willemsz. Blau-laken Boeckverkooper wonnende in Sint-Jans straet, uit vergulden A.B.C. Anno 1622.

cf : P. v. Moerkerken, o.c. blz. 115 v.

meisje, en daaraan weet men Jan Saly te binden. Hij is opgetogen. Na een maand wordt een kind geboren. Hij aanvaardt dit als vanzelfsprekend, en men besluit, in het stuk van Hooft, Jan Saly niet uit de droom te helpen.

Jan Steen beeldt op zijn schilderij een lelijke gestalte af, de bruidegom, die al enigszins op leeftijd is. Hij tracht zijn bruid mee te tronen naar het slaapvertrek. Het bruidje zelf heeft wel het figuur van een zwangere vrouw. Verder ziet men op Steen's schilderij de gewone attributen van een 17^{de} eeuwse bruiloft : de grote zaal met takken opgesierd ; aan de deur der slaapkamer wacht een lachende vrouw, met een kaars in de hand, op de komst van het bruidspaar ; stoeiende kinderen en feestende gasten scheppen bovendien een sfeer van uitbundigheid. Opvallend is ook op de schilderij van Jan Steen het stro, dat als gehakt strooisel, op de grond is gestrooid. Aan de bruidskroon hangt een gewei ¹³). Deze twee laatste attributen wijzen er op, dat de bruidegom reeds bij zijn intrede in de huwelijksstand bedrogen is. Bovendien zijn de schaamteloze gebaren van de gasten in dit opzicht veelzeggend. 't Zou dus niet verwonderen, wanneer dit stuk van Hooft op Jan Steen inderdaad inspirerend heeft gewerkt.

Het toneelspel van J. Soet : *Tweede Deel van Drooge Goosen* ¹⁴) wekt herinneringen op aan Steen's schilderij : *De galante aanbieding* uit het Fitzwilliam Museum, Cambridge. ¹⁵).

De Drooge Goosen van J. Soet wordt door twee studenten en Joncker Vrerick, die een meisje bedrogen heeft, aangezet om het zwangere

¹³) Over de betekenis van het gehakte stro, bij onze voorouders, kan men aardige bijzonderheden vinden bij :

J. ter Gouw : *De Volksvermaken*. (Haarlem 1871) blz. 538.

Zie ook Goethe, *Faust*, deel I v. 3577.

Voor het z.g. „Blauwtje" lopen in de 17^e eeuw, cf. ook : Schotel, o.c. blz. 230. Wat het gewei betreft : in de 17^e eeuw betekende : iemand horens aanzetten, etc. iemand bedriegen. Verschillende oude spreekwoorden duiden op deze betekenis, b.v. „Hij is een horendrager" (Harrebomé, deel I blz. 152^a) d.w.z. hij is de man van een echtbrekster. Evenzo de uitdrukking : „Die tot een koekoek geboren is, zal de horens niet gemakkelijk ontgaan". (Harrebomé, deel I, blz. 334^a).

¹⁴) Het stuk is getiteld : J. Soet : *Tweede Deel van Drooge Goosen*. Op 't Spreek-woord :

„Men koopt dick maels een Koe

En krijgt het Kalfje toe."

t'Amsterdam, bij Jacob Thomasz Sergeant, Boeck-drucker, woonende in de Thuyn-straet, in St. Joris, Anno 1636.

P. v. Moerkerken, o.c. blz. 157 v.

¹⁵) Afbeelding in S. J. Gudlaugsson, o.c. blz. 65.

meisje te huwen. In zijn onnozelheid gaat hij op het voorstel in. Hij siert zich deftig op en maakt zijn opwachting bij het meisje.

Jan Steen toont ons een onnozel uitziend persoon, die zich in een opzichtig costuum heeft gestoken. In zijn rechterhand draagt hij een mandje met lekkernij, dat hij een vrouw aanbiedt, die naast een heer zit. Deze heer houdt zijn linkerhand op haar schouder. De binnentredende man, die de galante aanbieding heeft te doen, schijnt weinig van deze vertrouwelijke houding te merken.

Dergelijke onnozele vrijers treffen wij wel meer aan in onze literatuur en beeldende kunst van de 17^{de} eeuw. Jan van de Velde beeldde een dergelijke type af op zijn illustraties voor Starter's spel van *Melis Tijssen* ¹⁶⁾. Naast dit werk van Jan Steen komt een dergelijke „halfbacken” vrijer ook voor op *De galante aanbieding* (Brussel).

De vrijheid, waarmee Jan Steen zich schijnt te inspireren op sommige toneelspelen, werd zelfs eens de oorzaak van een debat over de zin en de betekenis van een bepaald schilderij. Een kenner meende in Steen's *Afscheid van de winter* (uit de collectie Hensé te Londen) een scène te ontdekken uit M. Gramsbergens *Kluchtige Tragedie : of den Hartoog van Pierlepon*, terwijl een ander kenner er de uitbeelding in zag van een volksfeest, waaraan de Rederijkers niet zelden meewerkten ¹⁷⁾.

¹⁶⁾ Afbeelding in S. J. Gudlaugsson, o.c. blz. 64.

¹⁷⁾ Dr. J. B. F. van Gils : *Jan Steen in den Schouwburg*. in : *Oud-Holland* 1942 (LIX) blz. 60-61.

Dr. A. Heppner in zijn, reeds aangehaalde, artikel in het *Journal of the Warburg* etc. blz. 45-46. Bij dit artikel vindt men ook een afbeelding van het schilderij van J. Steen op blz. 46 no. 7^c.

Dr. A. Heppner schrijft in genoemd artikel, over dit schilderij, aldus : „Een schilderij van Jan Steen, vroeger in de collectie Hensé te Londen, schijnt verband te houden met een feest bij de viering van een verandering in het seizoen.

Vaak wordt er melding gemaakt van Mei-feesten, en omdat de herberg op dit schilderij is versierd met frisse berkentakken, kan worden aangemen, dat het zulk een feestelijkheid voorstelt. 't Is een scene van woeste grappen en streken : een oude man, gehuld in lakens, met een houten potlepel als scepter, wordt door een jong stel op een verhoog getild, dat op biertonnen rust. Rondom de oude man en de jonge lui zijn figuren die knielen, roken en drinken ; Jan Steen is ook present. Op de achtergrond bevinden zich een kreupel familie-lid en een gerimpelde oude vrouw, waarachter een figuur staat die een heksenbezem draagt. Het schilderij stelt waarschijnlijk een soort feestviering voor van *De afdanking van de winter*, en het is gerechtvaardigd te vermoeden, dat bij zulk een populaire feestviering de Rederijkers waren geroepen om te assisteren.” blz. 45-46. Over ditzelfde schilderij zegt J. B. F. van Gils, in zijn bovengenoemd artikel : „Het is dat (schilderij) uit de collectie Hensé te Londen, waarin Heppner

Het spel van Gramsbergen ¹⁸⁾ is zeker niet onaardig en behoort tot de betere kluchten van de 17^{de} eeuw. De inhoud is, in 't kort, ongeveer als volgt : een boer, Mieuwes Teeuwesz, heeft een bijeenkomst bijgewoond van de Noordwijker Rederijerskamer. Terugkerend naar huis is hij nog zo onder de indruk van de „dichtkunst” die hij bij de Rederijers gehoord heeft, dat het hem zelf ook tot dichten inspireert. Een groep reizende toneelspelers hoort zijn verzen, die hij, luidop voor zich zelf declameert, en besluit hem er tussen te nemen. Zij doen hem het voorstel, om lid van hun gezelschap te worden, maar eerst moet hij dan een proef van zijn bekwaamheid afleggen. Bovendien zal 't hem ook het nodige geld kosten. Snipsnap, een van de toneelspelers, spreekt Mieuwes aan, aldus :

„Wel Elenbaas, wij hebben 't over geleit, op navolgende wijs, asje zult hooren :

Voor eerst zelje 25 gulden geven tot zekerheid dat je van de Compagnie bent ;

Item, je zult alle Rollen leeren moeten die jij niet van buiten kent,

een Rederijers-Meifeest meent te zien, een z.g. *Afscheid van den Winter*. De geïmproviseerde stelling op twee tonnen en het gordijn doen stellig aan een rederijers-voorstelling denken ; maar een *Afscheid van den Winter*, kan men er moeilijk uithalen. Zij herinnert veeleer aan M. Gramsbergen's *Kluchtige Tragedie, of den Hartog van Pierlepon*, door van Moerkerken *De Hartog van één avond* geheeten (*Ned. Kluchtspel* 1ste deel, blz. 264). Dit tooneelstukje behandelt de geschiedenis van een boer, Mieuwes Teeuwisz, die 's avonds laat van een bijeenkomst der Noordwijksche rederijers-kamer huiswaarts keert. Hij vindt zich zelf een heele piet, en loopt op zijn eentje te rijmen en voor te dragen. Een troepje reizende komedianten beluistert hem, zij spreken hem aan en willen hem lid van hun gezelschap maken. Hij moet echter eerst een proef van zijn bekwaamheid afleggen. Men zal in een herberg gaan, om een tooneelstuk op te voeren, en onze boer moet voor hertog spelen. Hij wordt daar met veel strijkages ontvangen en blijft er na afloop slapen. Op het schilderij ziet men, hoe twee vroolijke kwanten in knielende houding den op het podium getilden man in nachtgewaad de noodige eerbewijzen brengen. Het is niet onmogelijk, dat wij hier te doen hebben met een scène uit *De kluchtige Tragedie, of den Hartog van Pierlepon*. Deze klucht werd in 1650 voor het eerst gedrukt en in den Amsterdamschen Schouwburg vertoond. Uit de verschillende herdrukken, die het stuk beleefde, zou men mogen opmaken, dat het lang op het repertoire gebleven is. Jan Steen moet het wel gezien hebben.”

Aldus Dr. J. B. F. van Gils, blz. 60-61.

¹⁸⁾ M. Gramsbergen, *Kluchtige Tragedie : of den Hartog van Pierlepon*. Vertoont op d'Amsterdamsche Schouburg, den 17 van Loumaand, 1650. (Vignet : een Bijenkorf, waaronder : *In Liefd' Bloeyend*). 't Amsterdam, Gedrukt bij Tijmen Houthaack. Voor Dirck Cornelisz. Houthaack, Boeckverkooper op de Nieuwe-Zijds Kolck 1650.

En of je tot speelen bequaam bent dat zullen wij wel haast probeeren ;

Voorders, de gemeene beurs geeft zoo veel as je nacht en dag kunt verteeren :

Dit is onze order, wat dunk je of men ze volgen kan ?”

Mieuwes antwoordt :

„Wel duidelijk Konfrateurs, het staat me te schelmachtig wel an” Hij declameert dan weer een aantal zelfgemaakte „Referijnen”, die natuurlijk door de troep overdreven bewonderd worden. Zij gaan nu een herberg binnen om daar een toneelspel op te voeren, waarin Mieuwes zal debuteren. Snipsnap vertelt hem welk stuk zij zullen opvoeren en zet ook de rolverdeling uiteen :

„Wel, luister, ik weet middel, wij zullen jou as een groot Hartoog kleeden,

En ik zal Axkax je Hofmeester wezen, en Bollebebijn je naaste Raad,

Poffel je Secretaris, en Spillebien ook zoo een man van Staat,

En die'er overschiet zal jou as Laquay verstrekken ;

Letter nou op, de streek die ik er mee veur heb zal ik je ontdekken ;

Een van ons met een Laquay zal van jou uitgestuurt, quanzuis,

In de beste Herberg van Leiden gaan en huren voor U de beste van 't huis,

Zoo behendig, dat'er niemand iets af komt te weten,

En dat de Waart alles bereit, gelijk als of'er een Hartoog zou komen eten :

Nu, as wij er bennen, zullewe tot vermaak van jou, as Hartoog van Pierelepon,

Zoo iets zien te Agieren, of het zijn Hoogheit vermaken kon,

En zoo jij je dan zoo weits, of je een Hartoog waart, weet te hounwen,

Dat niemant achterdocht krijgt, zoo wil ik je wel vertrouwen

Een Amadis van Grieken te speelen, of een Sint Joris die de Draak deurstak,

Ja zoo je dat wel uitvoert, je bent een roo Letter in jou Almenak”.

Mieuwes : „Gien questie vrienden, ik zel die duivel wel ien Kaars aansteeken”.

Het stuk ontwikkelt zich verder, gelijk de toneelspelers dit voorzien hebben. Mieuwes speelt de rol van Hertog, en na afloop van het

stuk blijft hij ook in de herberg slapen. Wanneer hij 's morgens ontwaakt, bemerkt hij dat het toneelgezelschap reeds vertrokken is, nadat het natuurlijk, op zijn rekening, het nodige verteerd heeft. Hierdoor spoedig geheel ontuchtend, steekt hij zich weer in zijn boerenplunje, en besluit een proces-verbaal te laten opmaken van de oplichterij ; de waard zal getuige moeten zijn. Hij heeft evenwel geen groot vertrouwen in de goede afloop van de zaak. Hij zegt :

„Kom, laten we ereis loopen sien wat dat'er te quaat is :

Men mooje Spaarpot, daar ik ien hiel jaar over egaart heb, sel dit moeten boeten.

Maar jij Speciaal, je zelt veur een Notaris al dit werk getuigen moeten :

Ick zel ien certificatie laten maken, soo heb ik'er noch verhaal op

Hoewel ik niet veul goets van'er hoop. Wangt het scheen ien noot druftig Korporaalschop" ¹⁹⁾).

Het schilderij van Steen stelt voor een grote gelagkamer, waar een aantal herberggasten zich op luidruchtige wijze vermaken. Rechts vooraan is op biertonnen een podium opgeslagen. Enige personen tillen daar een dik heerschap op, dat in lakens gewikkeld is, bij wijze van mantel. Op de grond knielt de een en ander en eert aldus de man, die blijkbaar een vorst of iets dergelijks moet voorstellen. De man zelf heeft ook schik in het geval. Op de achtergrond, in de zaal, bevinden zich nog andere personen, die wij ook elders ontmoeten op de stukken van Jan Steen. De zaal is met groen en frisse takken opgesierd.

Wanneer men zich nu afvraagt, of dit schilderij een scène voorstelt uit Gramsbergens stuk, dan lijkt het antwoord weer niet gemakkelijk te geven. Ongetwijfeld is op dit doek de sfeer aanwezig van een toneelstuk, en spontaan zou men vermoeden, het schilderij ziende, dat Steen een bepaald stuk op het oog heeft gehad. Dat iemand nu heeft geopteerd voor dit spel van Gramsbergen, lijkt ook niet al te willekeurig. Toch zijn er tegen zijn mening twee bezwaren : vooreerst, het verwondert dat Jan Steen, wanneer hij de hertog-scène uit dit stuk heeft willen verbeelden, geen gebruik heeft gemaakt van de mogelijkheid, om dit heerschap en de andere mee-spielenden uit te dossen in opzichtige pronkkleren, zoals dit bij rederijkers-voorstellingen gebruikelijk was.

¹⁹⁾ v. Moerkerken, o.c. blz. 264 v. Vers 69-75 ; 93-108 ; 312-316.

Waar het hier toch om een stuk gaat van een hertog, een hofmeester enz., zou dit een schone gelegenheid zijn geweest, die Steen zeker wel aangestaan had. Ook in andere stukken, waar blijkbaar rederijkers optreden, o.a. in *Samson en Delila*, *Samson in de handen der Philistijnen* ²⁰⁾ pronkt Steen graag met prachtgewaden van het toneel. Vervolgens : in het toneelspel van Gramsbergen speelt de boer in volle ernst zijn rol. Op het stuk van Steen heeft de man zelf blijkbaar veel schik in het geval.

Het zou daarom toch niet zo vreemd zijn, wanneer Steen inderdaad hier heeft willen geven een vrij veel voorkomend huiselijk feest, gelijk de tegenpartij dit meent. Dit waren immers thema's die bij Jan Steen niet zelden terugkeerden, b.v. zijn *St. Nicolaasfeest* en *Driekoningengeest*.

Toch blijkt uit dit alles wel, hoe moeilijk het is, om voor de kunst van Jan Steen iets met zekerheid uit kluchten en toneelspelen te kunnen afleiden. De oorzaak hiervan is wel, dat Jan Steen geen illustrator is, zonder meer.

Hij bindt zich niet aan een gegeven ; hij borduurt er op door, fantaseert er bij, scheidt een nieuwe klucht, of ziet nog andere en nieuwe mogelijkheden in een reeds bestaand toneelstuk. Het is zo juist wat werd opgemerkt : „Het toneel is voor Jan Steen de brug naar de realiteit”.

Een thema, dat bij Jan Steen voortdurend terugkeert, is : het borddeel. De voorlopige lijst van Steen's werken vermeldt niet minder dan dertig borddeelscenes, waarbij nog niet medegemeld zijn de stukken die genoteerd zijn met nummer en letter ²¹⁾. De belangstelling voor dit gegeven moet in de 17^{de} eeuw nogal vrij belangrijk geweest zijn, in bepaalde kringen. Wij treffen dit onderwerp ook herhaaldelijk aan tussen de toneelspelen.

Daar ons onderzoek zich hier vooral wil uitstrekken tot de invloed van het toneelspel op Steen's oeuvre, wordt ook hier de vraag gesteld : heeft Jan Steen sommige van deze thema's gebruikt en, in hoeverre gebruikte hij somtijds deze stof ?

²⁰⁾ H.d.G. no. 10 en no. 12.

²¹⁾ H.d.G. no. 823-852.

Hofstede de Groot noteert in zijn catalogus schilderijen, waarvan hij niet zeker is, of ze misschien reeds elders in zijn lijst vermeld zijn, onder een cijfer met letter, bv. 498^c.

Het spel van J. H. Kruls : *Klucht van Drooghe Goosen* ²²⁾ heeft Jan Steen wellicht gekend ; sommige bordeelscenes bij de schilder ademen dezelfde sfeer. Mogelijk komt dit ook, omdat het thema in de 17^{de} eeuw zo veelvuldig voorkwam.

Te Leningrad bevindt zich een schilderij van Jan Steen, voorstellend een grijsaard, die in een berucht huis is terecht gekomen ²³⁾. (Zelfs in deze stof weet Jan Steen de thema's te variëren). Ook in de 17^{de} eeuwse toneelliteratuur is dit onderwerp niet ongewoon. M. Fockens schreef een spel, genaamd : *Klucht van Dronken Hansje* ²⁴⁾, waarin een verliefde grijsaard optreedt. Het stuk is vrij banaal. Nog twee andere kluchten borduren op dit zelfde thema door, n.l. *De klucht van Sr. Filibert* ²⁵⁾ en *Klucht van de verliefde Grysert* ²⁶⁾. Dergelijke spelen doen ons enigszins begrijpen, waarom Jan Steen zich met deze thema's kon ophouden. Overigens is het niet waarschijnlijk, dat Jan Steen zich direct op deze spelen heeft geïnspireerd.

Een weinig meer aandacht willen wij besteden aan het spel van J. de Mol : *Bedrogen Lichtmis*, omdat het niet onmogelijk lijkt, dat Jan Steen de inhoud van dit toneelspel vrij verwerkt heeft in één van zijn schilderijen. Het gegeven is in de geest van de zo juist genoemde stukken. Een lichtzinnig jongmens heeft een meisje verleid. Zijn moeder is over het geval bedroefd en vertoornd. Ofschoon zij de zaak niet ongedaan kan maken, wil zij toch haar zoon ernstig voor zijn misdrijf

²²⁾ J. H. Kruls : *Klucht van Drooghe Goosen*. Ghespeelt op de Amstelredamsche Kamer, den 5 December 1632. (Vignet : Het wapen van Amsterdam) t'Amsterdam. Voor Dirck Cornelisz. Houthaeck, Boeckvercooper op de Nieuwe zijts Colc, in 't Borgoens Cruys 1630. v. Moerkerken, o.c. blz. 143.

²³⁾ H.d.G. no. 797.
Dit schilderij van Jan Steen draagt verschillende namen. Hofstede de Groot noemt het *Der kranke Greis*. Gudlaugsson (o.c. blz. 49) duidt het aan met : *De uitgedroogde grijsaard*.

²⁴⁾ M. Fockens : *Klucht van Dronkken Hansje*. Gespeelt op d'Amsterdamsche Schouwburg (Vignet : Bijenkorf, waaronder *In Liefd' Bloeyende*). 't Amsterdam, Bij Dirck Cornelisz. Houthaeck, Boeckvercooper, op de hoek van de Nieuwe-zijds Kolck. In 't Jaer 1657. v. Moerkerken, o.c. blz. 347 v.

²⁵⁾ *De klucht van Sr. Eilibert. Genaamt Oud-Mal*. Op het Spreekwoord : „Als Oud-Mal begint te scheuren, soo is 'er geen stoppen aen". Eerst gespeelt bij de Kamer, *vernieuwt uyt liefde*, binnen Gorinchem, op den 12 Meert, 1657. Tot Gorinchem, Voor Sander Vinck, Boeckvercooper, Anno 1657.

v. Moerkerken, o.c. blz. 355 v.
²⁶⁾ *Klucht van de Verliefde Grysert*. Gespeelt op d'Amsterdamsche Schouwburg (Vignet : *Perseveranter*) 't Amsterdam, Bij Jacob Lescaille, op de Middeldam, naast de Vismarkt 1659.
v. Moerkerken, o.c. blz. 365 v.

straffen. Na overleg met een buurvrouw, wordt de zoon voor het dilemma gesteld : ofwel het verleide meisje, Machtelt, huwen, of anders : van zijn toekomstige erfenis afzien, en uit het land verdwijnen.

De moeder stelt het meisje van haar besluit in kennis, en spreekt haar aldus toe :

„’t Is geen noot, Machteltje, al wil hij jou niet Trouwen,
Weest niet bedroeft ; ick selje voor mijn Dochter houwen,
Hem Bastaert, jou Erfgenaem maecken van al mijn goet.
Je selt in Huys bij mijn woonen, weest welgemoet,
Wij sullen saem gelijck als Moêr en Dochter leven :
Schrey niet, blijft maer in huys, om ’t kindt de Mam te geven,
En ick sel gaen besien, dat ick hem krijggh aan boort
(Machtelt binnen).

De fielt het mij lang genoegh gebrutst, hij moet nou voort
Met deze schepen ; daer is doch geen salf aen hem te smeeren.
Hoe willese hem dat Kindermaecken verleeren ;
Komt hij maer op ’et Schip, of in Oost-Inje aen,
’k Wed dat hem de weeldrigheyt daer wel sel vergaen ;
Hij sel die peeckel sonden noch moeten uyt sweeten,
Als hij daer stinkent vleys en drooge Rijs moet eeten,
Dan sel hij ’t eerst voelen, wat hij mij heeft gedaen.
Och, sel hij wel seggen, moch ick nou eensjens gaen
Aen mijn Moêrs tresoor, daer een stuck Kaes en Broot snijen,
Hoe sou ’k ’er in bijten ; ’k sou daer geen Honger lijen ;
Mijn dunckt dat ick ’t al hoor. Och, waer ick hem al quyt,
Daer is niet beter voor hem, als d’Oost-eeuwicheyt”

De zoon, Leander, blijft ondanks de waarschuwingen van zijn moeder, doorgaan met zijn lichtzinnig leven. Moeder blijft de gangen van haar kind nauwkeurig nagaan, en zo weet ze hem, op een keer te betrappen in een publiek huis. De twee dienders, die zij heeft meegenomen, pakken Leander op. Hij wordt aan boord van de Oost-Indië-vaarder gebracht, zijn bidden en smeken is nu tevergeefs.

„„Leander : Ick beloof ’et jou moeder, ick sel Machtelt trouwen,
En ’k sel se al mijn leven voor mijn huysvrouw houwen.
Ick bid je, moeder lief, doet me die schant niet aen,
Helaes en laet me doch niet na Oost-Inje gaen.
Heb ick U pijnlijck geweest, ’k val voor uw voeten :

Ey vergeef 'et mijn, ick sel alles weêr versoeten,
Dat segh ick, moeder, ach ! met een oprecht gemoet.
Ick bidt je, dat je doch de gramschap van je doet.
En ick beken 't, ick heb nae U niet willen vraegen ;
Ick sweer, ick sel me voortaan vroomelijck gaen draegen.

Anne. Doet soo Leander, je selt dan wel raecken voort
In Oost-Inje ; nou lustigh, gaen wij maer naer boort" 27).

De moeder blijft bij haar besluit. Zij vergeeft haar zoon wel, maar hij moet toch naar Indië vertrekken, om hier een heilzame levensles op te doen.

Nu bevindt zich tussen de werken van Jan Steen een schilderij, dat wellicht met dit toneelspel samenhangt. Het wordt genoemd *Het huwelijkscontract* en hing vroeger in de Eremitage te Leningrad. Op dit schilderij zien wij een jong meisje dat wenend aan een tafel zit ; zij is zwanger. Een oude vrouw zit naast haar. Zij tilt het witte schort van het meisje op, en tegelijk spreekt zij zeer vertoornd tegen een jonge man, die knielend om vergeving bidt. Achter de oude vrouw staat een boer die de jongen met zijn vuist bedreigt. Verder is aanwezig een notaris, die een huwelijkscontract bij zich heeft. Hij spreekt lachend tot het meisje. Ook zijn nog andere personen aanwezig ; een boer, als getuige, staat bij de notaris ; links op de achtergrond een oude man met kooi in zijn hand, een oude vrouw met een klein meisje, en een heer met hoge zwarte hoed. Midden in het vertrek speelt een kleine jongen met een kat.

Er zijn ongetwijfeld punten van overeenkomst tussen het toneelspel en het schilderij, die aanstonds opvallen ; het jonge, verleide meisje, de vertoornde moeder, een jonge man, die zich, in 't nauw gedreven wil beteren. Uit de aard der zaak vertelt het toneelstuk veel meer, dan Jan Steen in één enkele scène-uitbeelding vermocht mee te delen. Anderzijds voert Steen enige personagien op, die met het stuk niets te maken hebben, b.v. de jongen, spelend met de kat, de mensen op de

27) *Bedrogen Lichtmis*, gerijmt door J. de Mol. Op de reegel : „Een snoepende Kat wort eens gevat". (Vignet, waaronder : *Perseveranter*) 't Amsterdam. Bij Jacob Lescaijje, Boeckverkooper op de Middeldam, naest de Vismarckt, 1671.
v. Moerkerken, o.c. blz. 481 v. Vers 165-196.

achtergrond. Maar omdat dit typische Jan Steen-figuren zijn, kan men ze gevoegelijk zien als een opvulling voor zijn schilderij.

Bovendien lijkt ook niet onbelangrijk het feit, dat dit toneelstuk een nobeler indruk achter laat, dan andere dergelijke spelen uit de 17^{de} eeuw. Ook Jan Steen schijnt voor zo'n indruk gevoelig te zijn bij de keuze van zijn inspiratie. Een samenhang tussen schilderij en toneelspel, lijkt dan ook geenszins uitgesloten.

Er is ook een mogelijke relatie tussen de stukken van Steen, die een doktersbezoek voorstellen, en de toneelspelen waarin een dokter optreedt. Jan Steen heeft herhaalde malen *Doktersbezoeken* afgebeeld, ²⁸⁾ dit thema moet dus ongetwijfeld zeer gezocht zijn in de 17^{de} eeuw.

De algemene indruk, die men krijgt, bij het zien van Jan Steen's *Doktersbezoeken* is deze : dat wij worden gebracht in een bepaalde toneelsfeer en toneelsituatie.

Men wees er reeds op, dat de dokters bij Jan Steen in onmodische kledij zijn gestoken ²⁹⁾, die zelfs voor een dokter geheel en al uit de tijd is. Een dergelijke kleding is alleen denkbaar en te gebruiken op het

²⁸⁾ Jan Steen heeft het thema : *Bezoek van de dokter*, zeer vaak herhaald, in allerlei variaties. Hofstede de Groot vermeldt in zijn catalogus een uitvoerige reeks van deze stukken, die de nummers omvatten 129-176. Hierna volgt in de catalogus ook een zeer ruime serie *Kwakzalvers*-stukken n.l. van 177-218.

²⁹⁾ S. J. Gudlaugsson zoekt de oplossing van deze vreemde kledij in het toneelspel van Steen's dagen. Aanvankelijk kwam een bepaald dokters-type op bij het Italiaanse toneel, de *Commedia dell'Arte*. Spoedig trad een dergelijk figuur ook op het Hollandse toneel voor het voetlicht. 't Is niet onmogelijk, dat Jan Steen hieraan zijn typen somtijds ontleende. Gudlaugsson : o.c. blz. 12-23.

Op het toneel werd de dokter getypeerd door de mantel en de hoed met brede rand. Dat dit blijkbaar voldoende was, bewijst o.a. Molière's stuk : *L'Amour médecin*, waar de quasi-dokter deze vermomming gebruikt, en voldoende vindt, om zich bij zijn geliefde aan te dienen als dokter, zonder dat hij vreest herkend te worden door niet-ingewijden.

Ook op het Hollandse toneel werd deze intrige van Molière nagevolgd, o.a. — in : *Duijfe en Snaphaan*. (Kluchtspel door J. B. van Fornenburgh, ver- toont op de Amsterdamsche Schouwburg 1680). De vermomming is hier : baard en rok.

— in : *De springende Dokter*. (Kluchtspel van P. Elzevier, gespeeld op d'Amsterdamsche Schouwburg 1666). De vermomming is hier : een lange rok- en lobbekraag en hoge hoed.

— in : *Krispijn Barbier, Dansmeester, Pagie en Graaf*. (Kluchtspel 1707). Krispijn vraagt : „Heb je niet zo een oude rok, met een pruik en een breede hoed,

Dat ik me zoowat onbekend toetaket ?

Ik zal eens de rol gaan spelen van Meester Chirurgijn.”

cf : van Gils : *De Dokter in de oude Nederlandsche Tooneelliteratuur*. blz. 107-110.

toneel, waar de dokter gechargeerd werd. Want zo verschijnt de dokter doorgaans op het 17^{de} eeuwse toneel. Een specialist merkt op, hoe in de 17^{de} eeuw de dokter op het toneel doorgaans werd opgevoerd als bonvivant, drinkebroer, overspeler, koppelaar en duivel ³⁰). Zelden of nooit speelt de dokter een ernstige rol. „Op enkele uitzonderingen na zullen wij den geneesheer voortaan slechts als zuiver komische figuur aantreffen, en dat niet alleen in drama's of tragi-comedies, maar ook en vooral in kluchten en blijspelen” ³¹).

Ook bij Jan Steen lijkt slechts een enkele maal de situatie dokter-patient ernstig bedoeld. 't Is niet moeilijk om in de toneelstukken van die tijd charges te vinden op dokters, moeilijker is het evenwel, om precies aan te geven, welke stukken aan Jan Steen inspiratie verschaften. Er zijn dikwijls voorkomende verschijnselen, zoals flauwvallen, en veelvuldig gebruikte attributen gelijk een half verbrand stuk schorteband en een flesje met urine, dat op de stoof verwarmd wordt. De reuk van verbrand veterband heette in vroeger eeuwen een probaat middel om flauwgevallen bij te brengen. Jan Steen heeft dit alles herhaalde malen in zijn stukken verwerkt ³²).

Maar nu is het de vraag : heeft Steen zich geïnspireerd op Hollandse

Deze mantel en hoge hoed, of hoed met brede rand, vinden wij bij Jan Steen o.a. op :

H.d.G. no. 130 : *De dokter bezoekt een ziek jong meisje* (Mauritshuis).

H.d.G. no. 138 : *Het bezoek van de dokter* (München).

H.d.G. no. 139 : *Het bezoek van de dokter* (Leningrad).

H.d.G. no. 140 : *Het bezoek van de dokter* (coll. Nostitz in Praag).

H.d.G. no. 141 : *De dokter bij een ziek meisje* (Schwerin).

De lange rok, met lobbekraag, en hoge hoed, is o.a. te zien op dezelfde nummers van H.d.G.

De dokter op het schilderij van Jan Steen, in het Mauritshuis (H.d.G. no. 131), heeft geen hoge hoed, maar *baret*).

³⁰) v. Gils : *De dokter in de oude Ned. tooneelliteratuur*, blz. 6.

³¹) v. Gils : *De dokter in de oude Ned. tooneelliteratuur*, blz. 40-41.

³²) Het motief van het verbrande stuk schorteband, komt bij Jan Steen voor, o.a. op de volgende stukken :

H.d.G. no. 129 : *Het bezoek van de dokter* (Rijksmuseum).

H.d.G. no. 129a : *Het bezoek van de dokter* (Kunsthandel).

H.d.G. no. 130 : *De dokter bezoekt een ziek jong meisje* (Mauritshuis).

H.d.G. no. 131 : *De dokter voelt een jong meisje de pols* (Mauritshuis).

H.d.G. no. 135 : *Het bezoek van de dokter* (coll. Stephenson Clarke, Londen).

H.d.G. no. 137 : *Het bezoek van de dokter* (coll. Hertog v. Wellington, Londen).

H.d.G. no. 168 : *Het bezoek van de dokter* (verblijfplaats onbekend).

Uit verwarmde urine zou men kunnen opmaken, of iemand minziek is ! cf : het artikel van Dr. J. B. F. van Gils, in *Oud-Holland*, in deze noot aangehaald.

toneelspelen, of op Franse, en dan met name, op blijspelen van Molière? ³³). Voor een inspiratie op Hollandse spelen getuigt misschien het, bij Jan Steen, vaak herhaalde motief van de halfverbrande schorteband. Dit motief werd niet gevonden bij Molière, maar dit is geen afdoend bewijs, omdat Jan Steen heel goed een volksgebruik uit zijn dagen, naar vrije fantasie, kan verwerkt hebben.

Het urine-flesje op de stoof, zien wij o.a. op H.d.G. no. 129 : *Het bezoek van de dokter* (Rijksmus. A'dam).

Een toespelings op het gebruik van een stuk schorteband, wanneer iemand is flauw gevallen, lezen wij o.a. in Asselijn's bekend stuk : *Jan Klaaz of Gewaande Dienstmaagt*. Bij een huiselijke scène valt Saartje flauw. Moeder roept : „Mijn kind, mijn kind (Grietje). Ze het gewis van onsteltenis een hartvang ekreegen : Och ! ja ze sterft, wat azijn, azijn, sprenkel ze wat, en ontbinter schorteldoeks band” Asselijn o.c. blz. 264.

Ovr het gebruik van een stuk schorteband schrijft o.a. Dr. J. B. F. van Gils : *Een detail op de doktersschilderijen van Jan Steen*, met illustraties in *Oud-Holland XXXVIII* (1920) blz. 200-201 en in *Ned. Tijds. voor Geneesk.* LXX¹ (1921) blz. 2561-2563. De schrijver wijst op het feit, dat bij J. Steen's doktersstukken vaak teksten met een stuk schorteband voorkomen. Hij wijst op het volksgeloof, dat de reuk van verbrand schorteband flauwgevallen mensen bijbrengt. Hij geeft nog geen bewijzen uit de toneel-literatuur.

³³) Cornelis Veth wijst, al bij voorbaat, een gelijkenis tussen Jan Steen en Molière af. Volgens hem heeft Steen een gelijkmatige speelse humor, die met de satire nauwelijks iets te maken heeft. Hij zegt :

„Het is juist zijn (Jan Steen's) schoone verdienste, dat hij ons altijd menschen heeft laten zien, geen vleesch geworden begrippen. Zoo is dan ook het contrast met Molière b.v. zeer groot. Jan Steen's kunst is een gemoedelijke en fijne afspiegeling van het leven om hem heen ; Molière's spelen zijn satiren, pamphletten, vertoogen in een gracelijken en luchtigen vorm. Molière's fijnste verdiensten zijn de keurige, precieuse wijze, waarop hij zijn doeltreffenden spot inkleedt, de levendige, snedige, doch onmogelijke, want volstrekt litteraire dialogen ; elk voor zich, ook waar dit oneigenlijk schijnt, een schitterend combat d'esprit, en de volstrekte uitgesprokenheid van die typen, die het leven zóó niet kent, elk als paskwillige verpersoonlijking van de een of andere dwaasheid of zonde te pronk gezet. Jan Steen is groot en klassiek door zijn onbevangenheid en natuurlijkheid, de ander door zijn bewust styleervermogen en zijn vernuft. Tartuffe is mooi in zijn overdrevenheid, zijn onwerkelijke consequentie. Steen's kwakzalvers, boeren, artsen, speellieden en lichtekooien zijn gelijk Fallstaff en Doll Tearsheet, Malvolia, Polonius en Lepidus, of als de figuren der beste moderne litteratuur, prachtige, uit het volle leven gegrepen, begrepen menschen.”

C. Veth : *Jan Steen's onsterfelijkheid*. in : *De nieuwe Gids* XXIII² (1908) blz. 816-817.

Nog elders in dit artikel wijst Veth de gelijkenis tussen Molière en Jan Steen enigszins af.

„Men heeft de dokters bij Jan Steen wel eens met de geneesheeren van Molière vergeleken, doch ook hier is het groote onderscheid evident, dat de Fransche tooneeldichter in hooge mate satiriek, de Hollander slechts natuurlijk, onbevangen en vroolijk is. Ik zie geen malice in zijn afbeelding van den eenvoudigen en deftigen man, die dat wonder-begeerlijk schalke

Enige verwantschap met Molière's *l'Amour médecin*, is misschien te bespeuren in Jan Steen's schilderij, waarop hij een wenende jonge vrouw voorstelt, in gezelschap van twee dokters ³⁴). Ook in het blijspel is sprake van meerdere dokters, waardoor men aan een mogelijke beïnvloeding zou kunnen denken; maar het bewijs is toch niet sterk. 't Is overigens toch niet al te vreemd Jan Steen te verbinden met Molière, omdat wij ook in Steen's stuk *Serenade* uit Praag, een inspiratie moeten zoeken in Molière's eerste blijspel ³⁵).

In de voorlopige lijst wordt onder meer een werk van Steen beschre-

meisje *De zieke Dame* in het Rijksmuseum te woord staat, of dat fijne oude ventje met het zorgelijk gezicht en den ruigen stoppelbaard op een dergelijke voorstelling in den Haag, met zijn doorzakkende knieën en goedig-gewichtig air, noch in de ernstige wijze, waarop een derde voor een te bed liggende vrouw met de oogen de medicijn keurt, die zij huivert in te nemen. Niets dan luchtigen, gemoedelijken humor. Ze zijn geen karikaturen, die personages, ze hebben juist zóó bestaan."

C. Veth in bovenaangehaald artikel, blz. 826-827.

Daarentegen veronderstelt Henry Meige bewuste of onbewuste invloed van Molière op Jan Steen (blz. 189 van zijn artikel).

cf: Henry Meige: *Les médecins de Jan Steen*, avec ill. in: *Janus* V (1900) blz. 187-190; blz. 217-226.

De jonge dames van Molière's stukken (Angélique en Lucinde) doen denken aan de jonge dames van Jan Steen (Meige: artikel blz. 190).

Zo doen de dienstmeisjes bij Molière denken aan die van Jan Steen.

Volgens H. Meige treft de juiste observering van de patiënten en dokters, die Steen afbeeldt.

Heeft Jan Steen dus levende figuren gebruikt?

Of is dit ook gezien op het toneel?

Zeker is, dat verschillende blijspelen van Molière handelen over minzieke personen, zo o.a.: *l'Amour médecin*; *Le médecin malgré lui*.

Ook diverse schilderijen van Jan Steen handelen hierover. Dit valt op te maken uit verschillende toespelingen, die op de liefde slaan, voorkomend op deze stukken; uit teksten, geschreven op papier; urineflesjes en halfverbrande stukken schorteband. Voor de schilderijen, waarop deze laatste twee attributen voorkomen, zie: noot 32.

³⁴) H.d.G. no. 171.

³⁵) Volgens Dr. J. B. F. van Gils gaat het stuk van Jan Steen: *De Serenade*, (H.d.G. no. 424) zeer waarschijnlijk terug op een stuk van Molière: *l'Etourdi ou les Contre-temps* (het oudste blijspel van Molière, in 1663 bij Elzevier in druk verschenen). Joan Dullaert vertaalde het onder de naam: *Oratijn en Maskariljas of den ontijdigen losbol*. Bij Molière heet de losbol Lélie. Dullaert grijpt terug op de oorspronkelijke naam uit de: *Orazio Inavertito*, waaraan ook Molière zijn stof had ontleend.

De oudste druk is van 1672, van Dullaert. Vermoedelijk zijn er nog oudere drukken, omdat er gevonden zijn zonder jaartal.

Jan Steen beeldt waarschijnlijk af het hoogtepunt van de derde acte, de maskerade-serenade. Dit stuk, oorspronkelijk op het toneel gespeeld, werd door Steen afgebeeld in de buitensfeer. De man met het muziekinstrument met varkensblaas, is dan wel Maskariljas.

Dr. J. B. F. van Gils: *Jan Steen in den Schouwburg*, in: *Oud-Holland* LIX (1942) blz. 57 v.

ven, waarop een meisje is afgebeeld, dat plotseling onwel werd, waarschijnlijk door tegenslag in de liefde ³⁶⁾. Zo iets kan men eveneens verschillende keren lezen in de Hollandse kluchten, en in Molière's stukken: *L'Amour médecin* en *Le médecin malgré lui*. Deze z.g. simulatie is een toneeltruc die vaak terugkeert. De verliefde jonge dame houdt zich ziek, en krijgt zo de gelegenheid om in contact te komen met de, als dokter geklede, geliefde of diens plaatsvervanger ³⁷⁾. Nog andere trekjes hebben de stukken van Molière en Jan Steen gemeen.

In *Le malade imaginaire* ³⁸⁾ van Molière, wordt opnieuw geducht gespot met dokters. De spot is geestig, zoals dit hele blijspel zeer amusant en humoristisch is, ver boven de Nederlandse kluchten van de 17^{de} eeuw!

Ofschoon dit stuk geen aanrakingspunten heeft met enig werk van Jan Steen, komen hier toch een paar motiefjes voor, die ook Jan Steen graag gebruikt, n.l. de dienstmaagd (zowel bij Steen als Molière een steeds terugkerend, belangrijk persoon bij de doktersscenes), en de klisterspuit, blijkbaar een uitstekend middel om grove hilariteit te verwekken in een minder kieskeurige tijd. Maar alle te samen zijn deze vergelijkings- en contactpunten toch van zeer weinig betekenis.

Wellicht is maar één stuk van Molière voor Jan Steen's doktersafbeeldingen van meer belang, n.l. *Le médecin malgré lui*. 't Zou niet verwonderen, indien dit tot voorbeeld gediend heeft voor Jan Steen's schilderij *Bezoek van de dokter* uit Leningrad.

Jan Steen toont ons een blozend jong meisje, dat quasi-ziek achterover gebogen ligt. Haar hoofd rust op een kussen. Een dikke, gemoeidelijke, lachende dokter voelt haar de pols. Achter het meisje staat een oudere dienstmaagd, die met de dokter een geanimeerd gesprek voert. Is nu wellicht de dokter, in zijn potsierlijke kleding, niet de persoon uit Molière's blijspel, die hij als geneesheer laat fungeren?

De dikke vrouw, die met hem een gesprek voert, zou dan heel goed

³⁶⁾ H.d.G. no. 134.

³⁷⁾ van Gils: *De dokter in de oude Nederlandsche Tooneelliteratuur*, blz. 95.
³⁸⁾ Dr. H. Meige meent verband te zien tussen Jan Steen's z.g. *De uitgedroogde grijsaard* (H.d.G. 797) en Molière's *Le malade imaginaire*.

Hij zegt n.l. dat M. Purgon, uit Molière's blijspel, doet denken aan de binnentredende dokter op Steen's schilderij.

cf: H. Meige's aangehaald artikel in *Janus*, blz. 223.

M.i. is het nog zeer te betwijfelen of de binnentredende man een dokter is. Dit schilderij lijkt veeleer een bordeel-scène voor te stellen.

Jacqueline kunnen zijn, de brave voedster in het gezin van Géronte. 't Is wellicht ook mogelijk, dat alle doktersstukken bij Jan Steen, die kennelijk geen echte dokter, maar een quasi-dokter tot onderwerp hebben, teruggaan op Molière's *Le medecin malgré lui*, en op verwante Nederlandse stukken.

Maar ook op dit terrein valt nog wel het een en ander te onderzoeken ³⁹⁾.

SPREEKWOORDEN — UITDRUKKINGEN UIT DE VOLKSTAAL

Jan Steen vond zijn onderwerpen in het leven van het rauwe, eenvoudige en vaak goedgehartige volk. Hij had belangstelling voor alles wat de simpele lieden aanging. In dit milieu was hij thuis. Wat het volk dacht, gevoelde en zeide, wist hij niet zelden boeiend in beeld te brengen; voor hun levenswijsheid gaf hij in zijn kunst een treffende formule. Jan Steen nadert de literatuur door allerlei toespelingen, die over zijn groepen verspreid liggen, en bepaald ontdekt willen worden ¹⁾. Hij borduurt door op thema's, die aan de roemrijke dagen der rederijders-kamers herinneren. In zijn tijd beleefde de rederijkerij een weinig imposante nabloei. De glorie der landjuwelen was voorbij ²⁾.

³⁹⁾ De Nederlandsche kluchtspelen uit de 17^e eeuw, waarin een dokter of quasi-dokter optreedt, doen soms, in een of ander opzicht, wel enigszins denken aan de dokters-blijspelen van Molière, o.a.

In: J. Noozemans *Bedrooge Dronkkaart, of Dronkke-mans Hel*. Gespeelt op de Amsterdamsche Schouburg (Vignet: Een Bijenkorf, waaronder *In Liefd' Bloeyend*) 't Amsterdam, Bij Dirck Cornelisz Houthaek, Boekverkooper op de hoek van de Nieuwe-Zijd Kolck 1649, treedt een dood-zieke door suggestie op.

v. Moerkerken o.c. blz. 258 v.

Het stuk van Jan Barentz: *Klucht van Buchelioen 't Kaboutermannetje*. Gespeelt op d'Amsterdamsche Schouburg, 1655 (Vignet: Bijenkorf, onderaan: *In Liefd' Bloeyende*) 't Amsterdam, Bij Dirck Cornelisz Houthaak, Boekverkooper op de hoek van de Nieuwe-Zijds Kolk, in 't jaar 1655. Op de zin: „Wie ziekte om eenen Vrijer maakt, Wel dikmaals in groote lije raakt.”

(v. Moerkerken o.c. blz. 322 v.), toont ons een quasi-dokter, die bij een meisje wordt gehaald, dat quasi-ziek is. De dokter doet zich voor als een kabouter (sic!). Hangt dit wellicht samen met de nar van het toneel?

¹⁾ Franz Roh: *Holländische Malerei*. Jena 1921, S. 118.

²⁾ Prof. Dr. J. van Mierlo: *De middel Nederlandsche Letterkunde* (deel II v. d. *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*). Antwerpen-Brussel's Hertogenbosch (z.j.) blz. 226 v.: *Het toneel der Rederijders*.

Dr. G. A. van Es: *Het drama der Rederijders* (deel III *Ges. van de Lett.*) blz. 276 v.

Dr. J. A. N. Knuttel: *Rederijders eerherstel*, in: *De Gids* (1910¹) blz. 433 v.

Op het platte land leefde nog wel een bescheiden maar hartelijke belangstelling voor dit volksvermaak. Men krijgt de indruk dat Steen in zijn werken hiervan geprofiteerd heeft. Graag beeldt hij zichzelf af als een belangstellende bij de bijeenkomsten der rederijkers in de kleine dorpen. Zie b.v. zijn schilderij met *Rederijkers* te Brussel. Was hij zelf wellicht actief lid van een dergelijk gilde? Er zijn geen evidente bewijzen dat hij lid was van de Rederijkerskamer te Leiden, waar hij een goed deel van zijn leven doorbracht ³⁾. Misschien dienen de zelfportretten op dergelijke stukken als bewijs van medeleven met een uitstervend gilde, waarvan hij zich geestverwant voelde. Op verschillende van zijn schilderijen brengt hij ook gedichtjes aan, die door hun gewrongen of bizar Nederlands aan de rederijkers-poezië herinneren. Gebruikte hij wellicht teksten, die in de kringen, waarin hij schijnt verkeerd te hebben, opgang maakten, zoals dit rijmpje op het schilderij te Brussel?

„Sy rymen van droge cost
 Bachus poeten fijn
 Drooch is al een vat bost
 Maer ook moet er eten syn”.

Met veel instemming blijkbaar citeert hij op zijn *Prinsjesdag* (Rijksmuseum) het Oranje-gezind spreukje :

„Op de gesontheyt van het Nassaus baasie
 In de eene hant 't rapier in d'andre het glaasie”.

Of vond hij misschien rijmpjes van ernstiger gehalte, gelijk men die leest op zijn schilderijen *Het gebed voor de maaltijd* (Verz. Morrison Londen) en *De Triomph van David* (Kopenhagen) in de boeken welke zijn Oom, trouw lid van de rederijkers-kamer, naliet? Hierbij waren ook handschriften van „Liedekens” ⁴⁾. In ieder geval heeft Steen deze producten van twijfelachtig literaire waarde gaarne gebruikt en in zijn schilderijen verwerkt.

³⁾ A. Heppner, o.c. blz. 24.

⁴⁾ Het gedichtje op *Het gebed voor den maaltijd* (bij Bredius no. 61) luidt aldus :

„Drie dingen wensch ick en niet meer
 Voor al te minnen Godt den Heer
 Geen overvloed van Rijckdoms schat
 Maer wens om 't geen de wijste badt
 Een eerlick leven op dit dal
 In dese drie bestaat het al”.

Vooral hield hij van korte kernachtige spreuken, die zijn werken laten spreken voor mensen zonder ogen in hun hoofd. *Het gebed voor de maaltijd* heeft niet alleen een zes-regelig vers, maar ook leest men er, om de bel : „U wille moet geschieden”, en bij de doodskop : „Gedenckt te sterven”.

Het spreekwoord is de filosofie van de eenvoudige man, de gezonde levenswijsheid van de onontwikkelde. Spreuken vormen de richtlijnen van het practische, dagelijkse leven. Neerslag van rijpe levenservaring, kunnen zij ook anderen veel leren. Spreekwoorden zijn wel zo oud als de mensheid ; in de H. Schrift treffen wij rijke verzamelingen aan, maar ook later, in de tijd van de renaissance, hebben zij bijzonder gefloreerd. Uit die periode kennen wij Erasmus' Grieks-Latijnse verzameling *Adagia*, en Spieghele's Nederlandse *Bijpraex Almanack*, om alleen deze meest bekende voorbeelden te noemen ⁵⁾).

In de eeuw van Jan Steen verschenen er nog vele andere verzamelingen, zoals die van Cats en De Brune ⁶⁾, en vermoedelijk heeft Steen een of ander van deze bundels gekend.

Jan Steen was niet de enige, die spreekwoorden uitbeeldde. Hij had voorgangers gehad in Jeroen Bosch en Pieter Breughel, en collega's in tijdgenoten als Sebastiaan Vrancx, Jacob Jordaens en zijn stadgenoot Metsu ⁷⁾. Hij teert dus reeds op een zekere traditie, die hij overi-

J. B. F. van Gils meent de oorsprong van dit vers gevonden te hebben, cf : *Het gebed voor den maaltijd door Jan Steen*, in : *Oud-Holland* LVII (1940) blz. 192.

Op het postament van Steen's schilderij : *De Triomph van David* (van 1671), staat het volgende versje :

„Soli Deo Gloria —
Theeft Godt behaeght —
Dat Davit 't heeft gewaeght —
Als hij Goliat verslogh —
En Saul in 't hart wrogh —
Victorieus hij treet vooruyt —
Hier verwelkomt door syn bruyt”

(Een rederijkers-rijm, dat wel een eeuw ouder lijkt dan 1671.)

⁵⁾ *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*. Deel IV. 's Hertogenbosch (z.j.) blz. 77 v.

⁶⁾ Cats : *Spiegel van den ouden en nieuwen tijt, Spiegel van den voorleden en tegenwoordigen tijt* in : Cats o.c. I, blz. 477 v. en 567 v.

J. de Brunen *Nieuwe Wijn in oude Le'er zacken*, Middelburgh 1636.

J. de Brunen : *I. C. Emblemata of Sinne-werck*, t' Amsterdam bij Abraham Latham.

⁷⁾ Dirk Bax : *Ontcijfering van Jeroen Bosch*. 's Gravenhage 1948 (diss. Nijmegen).

gens niet slaafs navolgt, maar met sprankelende invallen voortzet, en niet zelden met nieuw leven bezielt. Zijn ideeën zijn spontaan op het bloedwarme leven geïnspireerd. Zij zijn hartelijk, aanschouwelijk en aanstekelijk. Zijn commentaar is nooit zuur of bitter. Men behoeft niet naar een spitsvondige uitleg te zoeken en hij spreekt van man tot man.

Op enkele van zijn schilderijen, waar hij rederijkers uitbeeldt, (b.v. in Brussel) ziet men vaak figuren, die stevig uit een kan drinken. Is dit geen illustratie van het spreekwoord : „Rederijker-kannekijker” ⁸⁾ ? Ook Jan Starter laat zijn opgewekt *Drinc-Liedeken* eindigen met de wens :

„Hiet het glaesjen wellemekom
Drinckt het leegh en keert het om”.

Meerdere malen heeft Steen ook de kei-snijding uitgebeeld. Dit thema was blijkbaar zeer populair. Jan Sanders van Hemessen heeft een schilderij (Madrid) dat deze operatie voorstelt. Het Prado bezit eveneens een stuk van Jeroen Bosch, met hetzelfde onderwerp. Er bestond dus een bepaalde opvatting, hoe men dit abstracte idee kon uitbeelden. Bosch gebruikt hiervoor de vaak lugubere attributen van zijn fantasie-rijke geest, Steen doet het doorgaans met een spottende, onschuldige glimlach. Hij schijnt steeds veel schik in het geval te hebben.

Iemand van de kei snijden komt voor in de zin van : iemand van zijn dwaasheid genezen. Deze betekenis heeft het oude bekende spreekwoord : „Hij moet van de kei gesneden worden” ⁹⁾. Maar het kan ook betekenen : iemand pijn aandoen, en vandaar, hem van zijn geld beroven, hem bedriegen ¹⁰⁾.

Wellicht hangt deze eigenschap samen met Keye, die een der ridders

Wilhelm Fraenger : *Der Bauern-Breugel und das deutsche Sprichwort*. Erlenbach-Zürich 1923.

Jan Grauls : *De Spreekwoorden van Pieter Bruegel den Oude*. Antwerpen-Oude God (z.j.).

L. van Puyvelde : *Sebastiaan Vrancx's schilderij met Vlaamsche spreuken*. in : *Kunst en Kunstgeschiedenis*. Antwerpen 1950, blz. 240-246.

Ook Gabriël Metsu heeft een enkele maal spreekwoorden uitgebeeld, o.a. op het schilderij *De wenende vrouw in de Smidse* (Stockholm, Nat. Mus.).

J. B. F. van Gils schrijft over dit werk zeer overtuigend in *Oud-Holland* LX (1943), blz. 68 v.

⁸⁾ A. Heppner, o.c. blz. 26.

⁹⁾ Harrebomée, o.c. I blz. 391^a.

¹⁰⁾ *Woordenboek der Nederlandsche Taal*. 7^e deel. kol. 2049 v.

was van de Tafelronde. Zijn meest opvallende ondeugd was zijn domheid ¹¹⁾.

De keisnijder kan dus iemand zijn, die de ander van zijn dwaasheid geneest, maar doorgaans bedriegt hij de zot, die zich aan zijn zorgen toevertrouwt. Dit wil Jan Steen ons ook vooral duidelijk maken, wanneer hij op zijn schilderijen dergelijke operaties afbeeldt, zoals op *De kwakzalver* ¹²⁾ en *De Operatie* ¹³⁾. De aap, die *De kwakzalver* gezelschap houdt, laat ons niet in twijfel omtrent de zin van deze voorstelling ¹⁴⁾. Ook de rekwisieten, die Jan Steen gebruikt bij *De operatie*, doen oplichterij en bedrog vermoeden.

Op Breughel's schilderij *De blauwe Huyck*, (Berlijn) en eveneens op zijn stuk met de verzameling *Vlaamse spreekwoorden*, (uit hetzelfde Museum) komt ook de spreuk voor : „Zij weet de duivel op een kussen te binden” ¹⁵⁾. Als rijmpje heeft men het aldus uitgedrukt :

„Het was de beste Griet, die men vond,
Die de duivel op een kussen bond” ¹⁶⁾.

Dit spreekwoord hangt samen met de legende van Sint Margriet. Volgens dit verhaal behaalde de heilige op de duivel een grootse overwinning en wist hem geducht toe te takelen. Op voorstellingen van oude „Santjes” zien wij soms de heilige afgebeeld, terwijl zij een draak (de duivel) aan een ketting meevoert ¹⁷⁾. Heeft Jan Steen wellicht een toespeling willen maken op dit spreekwoord, in zijn schilderij *De beroofde jonkman ?* ¹⁸⁾. Het lijkt niet onwaarschijnlijk. Het schilderstuk toont ons een dronken jonge man, die met zijn hoofd steunt op de knie van een meisje, dat op het bed zit. Zij naait het hoofdhaar van de man aan het hoofdkussen vast. Een andere vrouw reikt een geldbeurs, die zij waarschijnlijk van de slaper gestolen heeft, want zij wijst op hem, door het venster aan een vent, die de buit grijnzend in ontvangst neemt.

Somtijds zou men zich kunnen afvragen : heeft Jan Steen het schil-

¹¹⁾ D. Bax, o.c. blz. 205.

¹²⁾ H.d.G. no. 177.

¹³⁾ H.d.G. no. 186.

¹⁴⁾ Zie beneden onder : Dierensymboliek. •

¹⁵⁾ W. Fraenger, o.c. S. 34.

¹⁶⁾ Harrebomée, I blz. 165^a.

¹⁷⁾ Adolf Spamer : *Das Kleine Andachtsbild, von XIV bis zum XX Jahrhundert*. München 1930, Tafel XXII.

¹⁸⁾ H.d.G. no. 851.

derij gemaakt om wille van de spreuk, of heeft hij, terloops nog, op een boeiend genre-stuk een moraliserende tekst aangebracht? Deze vraag is bijzonder actueel bij stukken, waar hij in een of ander opvallend hoekje een uil met grote verwonderde vraag-ogen het bedrijf laat aanzien. Doorgaans leest men er dan ook een toepasselijke spreuk bij als „Wat baeter Kaers of Bril, als den Uil niet zien en wil” ¹⁹⁾. Men ontmoet dergelijke teksten ook op *De oestereter* ²⁰⁾. Boven het dienende meisje ziet men de waarschuwende opmerking: „Soo gewonnen, soo verteert”. Zulke werken komen nog later ter sprake.

Een andere groep van schilderijen vraagt hier onze aandacht, waar de spreuk als een fascinerend leidmotief door het hele werk heenklinkt. Ook hier treedt Steen in het voetspoor van voorgangers. Op Breughel's prenten *De traagheid* en *De hoop* ²¹⁾ staat alles in het teken van deze ondeugd en goede eigenschap. Het thema wordt consequent vastgehouden. Zo laat Jan Steen eveneens in zijn *Soo de ouden songhen soo pypen de jonghen* ²²⁾ het motief van pijpen door allen blij herhalen.

Alles staat in dit teken: een jongen pijpt op de doedelzak; een andere knaap pijpt op een recht fluitje; een derde heeft een rook-pijp in zijn mond; een vierde jongen heeft zo'n pijp in zijn hand; een klein kind op moeders schoot speelt met een pijp; een aardig meisje, op de voorgrond, pijpt op de tuit van een koffie- of theekan; links op de voorgrond staat een soort alpenfluit, met lange pijp, tegen een ton aan. 't Is een boeiend schilderij, waarop de kunstenaar zijn thema interessant uitwerkt. Dit spreekwoord heeft overigens ook in de 17^{de} eeuw verschillende illustrators gevonden ²³⁾. Jacob Jordaens, tijdgenoot van Steen, heeft het minstens vijf maal in beeld gebracht, en wellicht bracht

¹⁹⁾ H.d.G. no. 100.

²⁰⁾ H.d.G. no. 854.

²¹⁾ *De Traagheid* (uit de serie van de zeven ondeugden), tekening, Wenen, Albertina.

De Hoop (uit de serie van de Zeven Deugden), tekening, Berlijn, Prentenkabinet.

²²⁾ H.d.G. no. 91. Hofstede de Groot spreekt ook nog, bij dit nummer in zijn Catalogus, over een jongen die viool speelt. Op de foto, die ik zag, kon ik deze knaap niet ontdekken.

²³⁾ Ook Cats heeft het opgenomen in zijn spreekwoordenschat. Illustratoren van deze spreekwoorden zijn o.a. J. Jordaens en J. Steen. De schilderijen van Jordaens met de voorstelling: *Soo d'oude songhen* enz., vinden wij in Antwerpen; Dresden; Berlijn; München; Parijs, Louvre. In Antwerpen is zijn beste product. Ook bij dit schilderij gebruikte Jordaens zijn familie als modellen, evenals Steen. Jan Steen heeft dit thema, volgens de Catalogus van Hofstede de Groot, 15 maal. N^o 88-99^a.

de Vlaming hem op 't idee, dit onderwerp voor zijn kunst te kiezen. Wij treffen het meerdere keren tussen Steen's werken aan, in meer of minder gewijzigde vorm. Een van de fraaiste is ongetwijfeld de voorstelling in het Mauritshuis, waar Steen ons de grootste figuren op een Hollands genrestuk uit de 17^{de} eeuw geeft ²⁴). Zulke zinspelingen met de dubbele betekenis van *pijpen* moeten in trek geweest zijn. Er zit nog iets van rederijkerij in die woordspeling. De Hollander lijkt veel minder emblematisch en ideologisch, dus veel minder literair dan de Vlaming, die soms ook wat bombastisch opgeblazen aandoet, waar zijn groot formaat toe lijkt bij te dragen.

De spreuk : „Soo de ouden songhen soo pypen de jonghen” vond een variant in de uitdrukking: „Soo voor gepepen, soo nae gedanst”. 't Lijkt of Jan Steen dit in beeld heeft willen brengen op zijn vermaard genrestukje *De dansles* (Rijksmuseum). Vier kostelijke kinderen hebben uitgelaten pret om een schriel, stumperig katje, dat gedwongen wordt te dansen op de tonen die een meisje piept uit een kinderfluit. Een blaffende hond komt het plezier nog verhogen. Door een luikje gromt een oud mannetje, in zijn middagdutje gestoord, boze woorden tot de druktemakers. 't Schijnt evenwel weinig te helpen.

Pijpen en fluiten ging onze voorvaders uit de 17^{de} eeuw blijkbaar uitstekend af. Zij zijn zeer muzikaal geweest. Daar was dan ook in onze gouden eeuw grote liefde, belangstelling en aanleg voor de muziek ; schilderijen van Metsu, Terborch en Jan Steen bewijzen dit overvloedig. Dat wij dus fluiten aantreffen op doeken van deze meesters, die voorstellingen geven van „muzieklessen” of van huiselijke feestjes, is niets bijzonders. Zo op de werken van Steen : *Feest van een voornaam gezelschap in de open lucht*, *Musicerend gezelschap*, *De doop*, en *Muziek-onderricht* ²⁵).

Toch kunnen er omstandigheden zijn, dat het afbeelden van een fluit, bij Jan Steen b.v., een bijbedoeling heeft. Wanneer deze kunstenaar een oude man afbeeldt, die blijkbaar een huwelijksaanzoek doet aan een jong meisjes, steekt hij hem een fluit in zijn zak, die gedeeltelijk

²⁴) W. Martin : *De Hollandsche schilderkunst in de 17^e eeuw*. Frans Hals en zijn tijd. Amsterdam (1935) blz. 80.

²⁵) H.d.G. no's 440-442-446-415.
Max Sauerlandt : *Die Musik in fünf Jahrhunderten der Europäischen Malerei*. Königstein i. T. - Leipzig 1922.

zichtbaar is ²⁶⁾). Op een ander werk *Liefde-scène* ²⁷⁾ schildert hij een knaap met een fluit, en een vrouw die op het gras ligt, terwijl zij een lege kooi in de hand houdt. Deze beide figuren, die zich bevinden in de nabijheid van een jong paar, dat op een bank zit, doen een zinspeling vermoeden op het spreekwoord : „De vogelaar fluyt wondermooy, Totdat de vinck is in de kooy” ²⁸⁾).

't Is ook nog mogelijk dat Steen een andere zinspeling bedoelde, want wanneer men scherp dit schilderij beschouwt, ontdekt men dat de vrouw, die in de ene hand de kooi vasthoudt, in de andere hand een koord heeft. Was hieraan wellicht een vogel bevestigd, die nu gevlogen is, of schuilt hier nog iets anders achter ? ²⁹⁾

Het vogelkooitje boven het meisje, dat door een landloper dreigt overweldigd te worden (*Landelijke Liefde* — Leiden) is wel duidelijk zinnebeeldig bedoeld. In het kooitje zit een vogeltje gevangen. Wil de kunstenaar hier waarschuwen voor een stoeipartij, waardoor ook dit diertje gevangen kan worden ? Verrassend weet Steen een thema als „lichtzinnigheid” door te laten klinken in allerlei variaties, op zijn bekend schilderij te Wenen, dat tonelen geeft uit het losbandige leven. Het stuk draagt verschillende namen ; o.a. *In weelde siet toe* en *De verkeerde weerelt*, en dit laat ons al iets vermoeden van de zin van de voorstelling. Vooral de laatste benaming is vol betekenis. In de dagen van Pieter Breughel beeldde men reeksen spreekwoorden uit, waarin men de gebreken van de tijd hekelde. Deze verzamelingen gingen onder de naam van *De verkeerde weerelt*. Breughel zelf leverde hiervan een bekend voorbeeld in zijn *Vlaamse spreekwoorden*, evenals de Vlaming en tijdgenoot van Steen, Sebastiaan Vrancx ³⁰⁾).

Welnu, ook Jan Steen geeft ons hier een verzameling spreekwoorden, die de broosheid, de kwaadaardigheid en funeste gevolgen van losbandig leven duidelijk belichten.

Jan Steen voert ons, op zijn schilderij, binnen in een vertrek, waar negen mensen aanwezig zijn : drie vrouwen, drie mannen en drie kinderen. Zij zijn de figuranten in het tableau vivant, dat wij nader gaan beschouwen.

²⁶⁾ H.d.G. no. 421. Zie uitvoerige bespreking van dit werk, boven : blz. 39.

²⁷⁾ H.d.G. no. 815.

²⁸⁾ Cats o.c. I blz. 564.

²⁹⁾ cf : het spreekwoord van Cats : „'t Is te laet de koy gesloten, als het vogeltje wegh is”.

³⁰⁾ L. van Puyvelde o.c. blz. 240 v.

Op de voorgrond zit een vriend paar ; zij leren ons : „Dat mooi is, wordt lelijk, en dan wordt men het moe, zei Gijsje : hij eiste een kan-netje, en kreeg een meisje toe” ³¹⁾. Ook worden wij door dit duo er aan herinnerd, dat : „Kaart, keurs en kan, Bederven menig man”. De speelkaarten zijn achteloos over de vloer geworpen. De dobbelsteen op de trap, bij de speelkaarten, waarschuwt : „Teerlingen, vrouwen en kannen — Deze drie dingen onteren de mannen”. Ook Vader Cats heeft ons een wijze les te geven : „Sie sit en lolt, of sit en vrijt ; Verlet syn werck, vergeet syn tijd”.

De aap is bij de klok geklommen en zet die stil. De lichtzinnige sin-jeur heeft zijn hoofddeksel slordig op de grond gesmeten : „Hij gooit zijn hoed maar voor de deur”. Van de zorgeloosheid heeft de hond ge-bruik gemaakt om op tafel te springen, en zich daar te goed te doen

³¹⁾ De nu volgende spreekwoorden, voorkomend op Jan Steen's schilderij *In weelde siet toe, of Het lichtzinnig leven* zijn te vinden in Harrebomée o.c. en Cats o.c. op de volgende plaatsen :

„Dat mooi is, wordt lelijk, en dan wordt men het moe, enz.” Harrebomé I blz. 238^b.

„Kaart, keurs en kan, enz.” Harrebomée I, blz. 379^a.

„Teerlingen, vrouwen en kannen enz.” Harrebomée I, blz. 137^a.

„Wie sit en lolt, of sit en vrijt, enz.” Cats o.c. I, blz. 502.

„Hij gooit zijn hoed maar voor de deur” Harrebomée I, blz. 128^a.

„Wat men spaart uit den mond enz.” Harrebomée I, blz. 322^b.

„Als apen hooge klimmen willen” Cats o.c. I, blz. 556.

„Het leven is geen apenspel” Harrebomée III, blz. CX^a.

„Die den eenen voet in 't hoerhuys set, enz.” Cats o.c. I, blz. 536.

„Hij loopt op een draf, naar den bedelstaf” Harrebomée I, blz. 36^b.

„Iemand aan de bedelzak helpen” Harrebomée I, blz. 36^b.

„Jonge luijaards, oude bedelaars” Harrebomée III, blz. CLXI^a.

„Als de kinderen stil zijn, enz.” Harrebomée I, blz. 401^a.

„Aardig is het kind, zo lang het klein is” Harrebomée I, blz. 400^b.

„De gelegenheid maakt de dief” Harrebomée I, blz. 129^b.

„Is een kind aan 't kwaad gewoon, enz.” Harrebomée I, blz. 405^b.

„Die slapen gaat, weet niet, enz.” Harrebomée III, blz. 51^b.

„Hier komt het varken onder zijne magen” Harrebomée II, blz. 43^b.

cf : G. A. Bredero in : *De klucht van de Koe*, ed. Rijnbach, blz. 22, v. 529.

„Siet hier, siet hier, hier komtet varcken ongeder syn maghen !”

„Strooit geen rozen voor de varkens” Harrebomée II, blz. 231^a.

Dit spreekwoord komt ook voor op Breughels *Vlaamse spreekwoorden*.

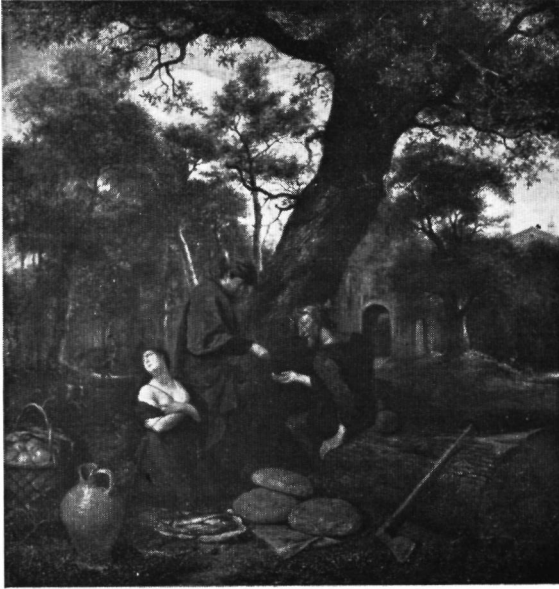
„Wie zwijnen wil strelen, enz.” Harrebomée I, blz. 407^b.

„Waar weelde en hoogmoed vooruitgaan, enz.” Harrebomée I, blz. 330^a.

„Het zijn sterke benen, die de weelde kunnen dragen” Harrebomée I, blz. 40^a.

„In weelde, zie toe !” Harrebomée II, blz. 445^b.

Verschillende spreekwoorden hebben somtijds ongeveer dezelfde betekenis. Het is dan wel niet gemakkelijk uit te maken, welk de kunstenaar bedoeld heeft.



7. ERYCHTON EN HYPERMNAESTRA,
AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.



8. DE VERKEERDE WERELD, („IN WEELDE SIET TOE”)
WENEN, KUNSTHISTORISCH MUSEUM.



9. SIN'T NICOLAASFEST,
AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.



10. DRIEKONINGENFEEST, BRUSSEL, MUSEUM.

aan de pastei. Zo gaat het vaak in dit leven. „Wat men spaart uit de mond, Krijgt dikwijls kat of hond”.

De aap schakelt niet alleen de tijd uit, hij leert ons ook : „Als apen hooge klimmen willen, Dan siet men strax haar kale billen”. Bovendien : „Het leven is geen apenspel”.

Boven de hoofdpersonen van deze tragi-comedie hangt een mand, waarin wij ontdekken : krukken, een lazarus-klep, een roe, een bedelzak, een degen, allemaal attributen van een armoedig en mislukt leven. Zij herinneren ons aan de waarheid van het spreekwoord :

„Die den eenen voet in 't hoerhuys set,
Set den anderen in 't gasthuys”.

Wie lichtzinnig leeft : „Hij loopt op een draf naar de bedelstaf”. Losbandige levensgewoonten kunnen „Iemand aan de bedelzak helpen”. Het leven weet vele „Jonge luijaards, oude bedelaars” aan te wijzen. Een weinig eervol einde van een jeugd vol uitspattingen was in Steen's tijd de soldaten-stand. Vandaar ook de degen, die als een soort zwaard van Damocles boven het hoofd van de jonge man hangt.

De liefvallige kinderen krijgen in deze omgeving geen bezielend voorbeeld. Moeder is in slaap gevallen. Zij schijnt van haar omgeving weinig last te hebben, noch van de vioolspeler, noch van het debatterende oude paar. De kinderen zullen haar ook niet wekken, want : „Als de kinderen stil zijn, dan hebben zij kwaad gedaan”. De kleine jongen en het meisje in de stoel bekoren door hun kinderlijke invallen. Voor deze twee geldt nog : „Aardig is het kind, zo lang het klein is”. Het opgroeiend dochtertje bewijst dat : „De gelegenheid de dief maakt”. Maar haar ondeugendheid verwondert niet, immers : „Is een kind aan 't kwaad gewoon, hij laat het niet achterblijven”. De ingedutte vrouw zal ervaren dat : „Die slapen gaat, niet weet, hoe hij ontwaken zal”.

In dit oord van bandeloosheid voelt het zwijn zich thuis : „Hier komt het varken onder zijne magen”. Brengt de vrijende jonge man zelfs geen soort bloemenhulde aan dit binnengedrongen stal-dier ? Dan vergeet hij de wijze les : „Strooit geen rozen voor de varkens”. Bovendien : „Wie zwijnen wil strelen, en met kinderen mallen, Die doet ze beî in de modder vallen”.

Op dit schilderij heeft Jan Steen de sfeer van losbandigheid en wuftheid voortreffelijk uitgebeeld. Het gebraad dat in het vuur is gevallen, de voorwerpen aan muren en zoldering, de wijn die roekeloos uit het vat loopt, omgevallen kan, speelkaarten, dobbelstenen en weggeworpen

krakelingen op de voorgrond, alles herinnert ons er wel aan dat : „Waar weelde en hoogmoed vooruit gaan, Komt schande en schade achteraan”. Deze mensen kunnen hun overvloed niet waardig beheren, trouwens : „Het zijn sterke benen, die de weelde kunnen dragen”. Mocht men dit uit de beschouwing van dit tafereel nog niet begrepen hebben, dan heeft de kunstenaar een laatste middel. Op een stuk lei, staande tegen de trap, schrijft hij het dwingende vermaan : „In weelde: siet toe !”

Wanneer wij deze spreekwoorden-verzameling vergelijken met dergelijke collecties van Breughel en Vrancx, dan valt het op, hoe Steen, minstens in de compositie, het wint van deze twee kunstenaars. De stukken van de eerstgenoemden maken aanvankelijk de indruk van een rariteiten-verzameling, waar de meest heterogene elementen te samen gebracht zijn. Er ligt veel opzet en willekeur in hun keus. De opbouw van hun schilderijen is, van binnenuit, niet verantwoord ; daar is geen noodzakelijk begin, en ook geen noodzakelijke voltooiing. Wanneer er plaats was, konden er nog veel meer spreekwoorden bij. Steen heeft in zijn kunstwerk één hoofdgedachte, die hij strak vasthoudt. Hij maakt uitweidingen, maar ook hier blijft de zin van zijn werk doorklinken : „In weelde : zie toe !” Gelijk Cats zijn spreekwoorden boeiend uitstalde en met kostelijke prenten liet verluchten, zodat het een harmonisch en leerzaam geheel werd, evenzo heeft Jan Steen op *De verkeerde wereld* zijn volkse levenswijsheid tot een gaaf-afgerond en pakkend schilderij gegroepeerd. Hier kan men overtuigend zien dat tussen Pieter Breughel's *Vlaamse Spreekwoorden* (1559) en Jan Steen's kunstwerk (1665 ?) honderd jaren van rijke ontwikkeling liggen.

Het Thema van *Lichtzinnig huisgezin* heeft de kunstenaar meerdere malen herhaald. Het werd blijikbaar veel gevraagd, en Steen benutte deze belangstelling. Hij weet varianten van dit onderwerp te leveren, door de personen anders te arrangeren en wat afwisseling aan te brengen in de attributen. De hoofdzaak blijft echter hetzelfde. Op *De gevolgen der onmatigheid* ³²⁾ heeft de kunstenaar zich zelf uitgebeeld en zijn vrouw. Beiden zijn na een overvloedig maal in slaap gevallen. De kinderen maken van deze gelegenheid gebruik : een jongen en een meisje plunderen moeder's zak. Op de achtergrond koopt een man het dienstmeisje om. De hond eet van de pastei, die op tafel staat ; de kat

³²⁾ H.d.G. no. 110.

jaagt achter de vogel, en gooit een vaas stuk ; een aap leest in een boek, en over de grond verspreid liggen een gebroken beker, een zilveren schaal, een chinese kruik, een viool en een bijbel. Ziedaar weer het losbandig huisgezin. Zonder veel moeite kan men op dit schilderij dezelfde spreuken vinden, die op het boven besproken stuk zijn afgebeeld. Een nieuw element is hier, evenals op het volgende paneel : de weg-geworpen bijbel. Hiermee wil de kunstenaar wel uitdrukken : „Hij heeft liever de beker dan de bijbel in de hand” ³³⁾.

Op het tafereel *Na tafel* ³⁴⁾ worden wij eveneens verplaatst in de sfeer van losbandigheid. Een vrouw, de vrouw des huizes blijkbaar, zit, midden in de kamer, aan een kleurig gedekte tafel. In haar hand houdt zij het glas geheven, dat een dienstmeisje vult. Onder haar voet ligt de Bijbel. Baldadige kinderen, en over de vloer verstrooide voorwerpen, een varkensham, een triktrakspeel, een gitaar, getuigen dat ook hier elke orde afwezig is. Als waarschuwend teken hangt eveneens boven dit lichtzinnig bedrijf, aan het plafond, de bedelkorf. Ondanks de herhaling van het thema, beziet men toch gaarne de omwerkingen, die Jan Steen van zijn doeken biedt. Herhalen en niet vervelen, dat is de aangename gave van deze kunstenaar.

Schilderijen, die ook spreekwoordelijke uitdrukkingen in beeld brengen, zijn Steen's verbeeldingen van *De vette en de magere keuken*. Het volk kent deze spreuk in het gezegde : „Het zijn vette woorden in magere keukens” ³⁵⁾. Een oud embleem brengt de gedachte aldus onder woorden : „Die maeger kuecken. Daer magher man die pot roert is een arm ghasterije. Dus loop ick noe de vette kueken met herten blijē” ³⁶⁾. Wanneer de Leidse meester grijpt naar de uitbeelding van dit thema, dan zet hij wel de traditie voort van Pieter Breughel die eveneens de *Vette en magere keuken* uitbeeldde. Bovendien paraphraseerde deze meester de gedachte in een zeer gecompliceerd schilderij : *Strijd van Vastenavond tegen Vasten* (Wenen).

Steen behandelt het onderwerp in eenvoudige, overzichtelijke werken. Op *De vette keuken*, een stuk uit zijn eerste tijd waarschijnlijk (1651 ? Cheltenham) staat alles in het teken van welgedaanheid. Goed-doorvoede, vrolijk lachende mannen, vrouwen en kinderen. Gebraden

³³⁾ Harrebomée I, blz. 57^a.

³⁴⁾ H.d.G. no. 112.

³⁵⁾ Harrebomée I, blz. 397^b.

³⁶⁾ *Woordenboek der Nederlandsche Taal*. 7^e deel, kol. 2592.

ganzen vliegen wel niet in de mond, maar zij hangen voor het grijpen. Op zijn *Magere keuken* ³⁷⁾ is het ál armoede en gebrek wat men ziet. Uitgehongerde wezens met grimas-achtige tronies ('t lijkt of hij hier een bolle spiegel gebruikt heeft, die de gelaatstrekken onnatuurlijk vervormde), gescheurde kleren, droog brood met wat mosselen. De tegenstelling is voor iedereen begrijpelijk.

Nog andere kunstenaars, tijdgenoten van Steen, hebben dit thema behandeld, zo Adriaan Brouwer. Rembrandt bezat van hem een *Vette keuken*. Het volk houdt blijkbaar zulke voorstellingen vast, en Steen en anderen volgen hier de levende belangstelling.

MYTHOLOGIE EN VOLKSVERHAAL

Wij moeten bij Jan Steen geen uitgebreide kennis van de literatuur veronderstellen : eenvoudige blijspelen, verschillende alledaagse kluchten, een ruime kennis van spreuken, dat was wel zijn belangrijkste literaire bagage. Daar komt evenwel nog bij : Plutarchus en Ovidius ¹⁾. De kunstenaars van de 17^{de} eeuw droegen de bijbel onder hun arm, en Ovidius in de zak van hun wijde mantel. Karel van Mander had de *Metamorphosen* aanbevolen als het programma-boek bij uitstek voor de kunstenaar ²⁾.

Uit het groot aantal vertalingen van Ovidius' bekend werk blijkt wel, dat Van Mander's raad niet in de wind werd geslagen. Aan Vondel's overzetting van 1671, die Ovidius en ook Vergilius ten behoeve van de schildersateliers vertaalde, waren sinds 1552 zeker al minstens twaalf uitgaven in de Nederlandse taal voorafgegaan ³⁾. Welke van deze edities Steen gebruikt heeft, valt voorlopig niet te zeggen, maar meerdere malen heeft hij zich geïnspireerd op Ovidius' fantasieën. Wij kennen o.a. van hem : *Het Offer van Iphigenia, Apollo en Daphne, Theseus bij Acheloüs, en Erisychton en Hypermaestra*.

In de tweede helft van de 17^{de} eeuw breekt bij onze kunstenaars het academisme door en daarmee een grotere belangstelling voor de klasieke thema's. Ook Steen is aan de invloed van deze stroming niet ont-

³⁷⁾ H.d.G. no's 117, 118, 119.

¹⁾ Heppner, o.c. blz. 36.

²⁾ J. J. M. Timmers : *Gérard Lairesse*. Amsterdam (diss. Nijmegen) 1942 I, blz. 22.

³⁾ A. Geerebaert S. J. *Lijst van de gedrukte Nederlandsche vertalingen der oude Grieksche en Latijnsche schrijvers*. Gent 1924.

komen. In zijn kunst is een ontwikkeling tot deftiger en rijker trant geconstateerd, vooral in zijn later werk ⁴⁾). Men zou geneigd zijn om de schilderijen met Ovidiaanse thema's van Steen alle in deze periode te plaatsen. Van enkele kennen wij zeker het jaartal : zo is *Het offer van Iphigenia* van 1671. *Apollo en Daphne* wordt door een kenner eveneens naar zijn laatste levensjaren verschoven ⁵⁾). Voor het onderwerp van *Iphigenia* bestond blijkbaar in de gouden eeuw zeer veel belangstelling. In 1666 vertaalde Vondel het stuk van Euripides : *Ifigenie in Tau-ren* ⁶⁾). Vijf jaren later geeft Steen zijn *Iphigenia*-interpretatie (Amsterdam Kunsthandel). Wie heeft hier het meest Jan Steen beïnvloed, Vondel of Ovidius ?

Heeft dit thema eenvoudig in de lucht gehangen ? In de uitwerking er van heeft de kunstenaar zich weer gericht naar het toneel van de Rederijkers volgens zijn meer gebruikt procédé bij de uitbeelding van Bijbel of oudheid ⁷⁾). Zo kon het zelfs gebeuren dat men gemend heeft het onderwerp van zijn paneel te moeten zoeken in een vroeger gespeeld toneelstuk van Samuel Coster ⁸⁾). Wanneer dit waar zou zijn, dan is Jan Steen in zijn ontwikkeling achtergebleven. Hier herhaalt zich de reeds meerdere malen voorgekomen moeilijkheid : waar vond Jan Steen precies zijn gegevens ?

Is het niet wellicht het meest aannemelijk te veronderstellen dat de kunstenaar de inspiratie tot dit onderwerp putte uit Ovidius' *Metamorphosen*, 12de boek 1ste hoofdstuk, waar de lotgevallen van de trouwe zuster in een fantasie-rijk verhaal verteld worden ? Ook voor een vertelling had Steen steeds grote belangstelling.

Erisychton en Hypermaestra (Rijksmus.) is zeker ontleend aan Ovidius. In het 8^{ste} Boek, 6^{de} hoofdstuk, lezen wij het verhaal van de

⁴⁾ Timmers, o.c. blz. 26.

⁵⁾ W. Martin : *Neues über Jan Steen*. in : *Zs. bild. Kunst* LXI (1927/28) blz. 325-341.

⁶⁾ Vondel X blz. 227 v.

⁷⁾ Heppner, o.c. blz. 25.

⁸⁾ Dr. J. B. F. van Gils : *Jan Steen in den Schouwburg*. in : *Op de hoogte* 1937, blz. 92-93.

De schrijver voert hier een scherpzinnig betoog, dat toch enige zwakke punten heeft. Hij meent, dat Coster's stuk *Iphigenia*, dat het laatst werd opgevoerd in 1630, Steen heeft geïnspireerd. De tijdruimte van één en veertig jaar lijkt wel erg lang voor een bezielende werking ! 't Is bovendien niet duidelijk, waarom Steen, op de achtergrond, Trigland als priester voorgesteld zou hebben. Deze theoloog was reeds 17 jaren dood, en leerstukken die Vondel bezig hielden, hebben een geboren en getogen katholiek als Steen wel koud gelaten.

Thessaliër, die in het bos van Ceres een gewijde eik had omgehakt. De Godin zond hem, uit wraak, de honger op het lijf. Alles verslond hij, tenslotte ook zijn eigen ledematen. Tevergeefs bracht zijn dochter het offer, door zichzelf in allerlei gedaanten te laten verkopen, om zo haar vader aan geld voor levensonderhoud te helpen.

Jan Steen toont ons Erisychton, terwijl hij zijn dochter voor een goede prijs aan een vreemdeling afstaat. De kunstenaar loopt al vooruit op het resultaat van deze verkoop : bij de hongerige houthakker liggen drie grote broden en een kleine voorraad haring. De olijke Leidenaar heeft zeker onlangs het Ontzet van zijn stad gevierd !

Het is een fraai stuk, waarin vooral opvallen het boeiend stilleven op de voorgrond en de idyllische bomenweelde van de fijne bospartij met de sprookjesachtige ruïne in het fond, als op een schilderij uit de vroeg-romantiek van de achttiende eeuw. Ook dit schilderij van Steen lijkt een werk uit zijn latere tijd, toen zijn kunst zich kenmerkte door het meer en meer meegaan met de ronde vormen, het lichter- worden der kleuren, en het doordringen van de Franse invloeden ⁹⁾. De bomen, op dit stuk, zijn geheel anders dan op *Het terras* (Londen). Zij zijn molliger, meer als geheel gezien, en ook gracieuzer. Deze bomen herinneren aan die van Watteau en vooral aan die, gelijk Fragonard ze schildert op zijn *La fête de Saint Cloud*. De Jan Steen van *Erisychton en Hypermaestra* zal een kleine eeuw later, op zijn beurt, de Franse kunst beïnvloeden, nadat hij zelf de invloed van de Franse geest heeft ondergaan.

Apollo en Daphne (A'dam Kunsthandel) stamt, zoals gezegd, uit zijn latere tijd, en staat onder Franse invloed. Het werd enkele jaren geleden bekend als een Jan Steen, en wij kunnen begrijpen dat Steen's vaderschap niet eerder ontdekt werd. Dit stuk valt enigszins buiten de stijl van zijn overige, meer bekende werken. Het stelt voor de achtervolging van Daphne door Apollo, zoals die wordt verhaald in de *Metamorphosen*, 1ste Boek, 9^{de} hoofdstuk. De verliefde Apollo heeft haar bijna ingehaald ; Daphne heft smekend de armen omhoog en roept de hulp van haar vader Peneus in „Welke, sijn dochters maagdom willen ver-

⁹⁾ Dr. W. Martin heeft getracht om het werk van Steen, in grote lijnen althans, te dateren naar aanleiding van stijkenmerken in zijn kunst. De genoemde eigenschappen kent Martin toe aan Steen's schilderijen van ± 1670.

cf : Martin : *Rembrandt en zijn tijd*. blz. 262 v.

dedigen, haar in een laurierboom verschepte", gelijk het in Nederlandse vertaling heet ¹⁰⁾). Zover laat Steen het in zijn kunstwerk niet komen, het blijft bij de achtervolging. Men is geneigd dit stuk niet tot Steen's beste schilderijen te rekenen. Het maakt een te gladde, academische indruk. De kunstenaar is blijkbaar niet zo geboeid door zijn onderwerp, en daarom ook niet zó op dreef als in zijn vertolking van Ovidius' verhaal *Theseus bij Acheloüs* ('s Gravenhage : Part. coll.).

Men kon dit werk niet determineren, en noemde het : *Die Grotte der Neptun*, met bijvoeging : „unbestimmbare mythologische Vorstellung" ¹¹⁾). Intussen wist men deze voorstelling te duiden als *Theseus bij Acheloüs* ¹²⁾). Over de avonturen van dit tweetal spreekt Ovidius in het 8^{ste} en 9^{de} boek der *Metamorphosen*. Het is een fraai schilderij, waaruit Steen's gaven als verteller en zijn compositie-talent zeer duidelijk blijken. Er bestaat een prent van Martin Bouché voor Du-Rijer's *Traduction des Metamorphoses d'Ovide*, van 1677, die in opzet doet denken aan Steen's schilderij. Maar ongetwijfeld wint hier de laatste het van de illustrator. In onderscheid van de Franse prent vat Steen alles bondig samen in één groep. Hij lost zijn voorstelling in verschillende episodes op, met een uitvoerig fraai stilleven aan de ene kant, en een vergezicht aan de andere zijde. De achtergrond is vol figuren en overal ziet men de nodige, duidelijk herkenbare voorwerpen.

Indien Jan Steen zich mocht geïnspireerd hebben op de Franse illustratie, waar wel iets voor te zeggen valt ¹³⁾, dan behoort dit schilderij tot zijn laatste werken.

Een onderwerp dat bij de meester minstens vijf malen terugkeert, is de fabel van *De Sater en de Boer* ¹⁴⁾).

Vondel verhaalt ons de ontmoeting van deze twee in zijn *Warande der dieren* aldus :

„Een Land-man vond in 't wout een ruijghen Satyr dolen,

¹⁰⁾ *Alle de werken van Publ. Ovidius Naso* in de Nederlandsche Taale overgebracht door Abraham Valentijn. Amsteldam MDCC B.26.

¹¹⁾ H.d.G. no. 69^b.

¹²⁾ J. van Gils : *Theseus bij Acheloüs, van Jan Steen*. in : *Oud-Holland* LVII (1940), blz. 145-148.

¹³⁾ Onze kunstenaars ontleenden vaak motieven voor hun schilderijen aan prenten die in hun bezit waren.

J. J. M. Timmers : o.c. passim. en

J. L. A. A. M. van Rijckevorsel : *Rembrandt en de traditie*. (diss. Nijmegen) Rotterdam 1932.

¹⁴⁾ H.d.G. 77-81.

Die, dood van koude schier, zat in een hol ghescholen ;
 Hij bracht hem in zijn huys en deed hem goede sier ;
 De Satyr, boven mensch en onder als een dier,
 Ghemerck nam, dat de Boer, om d'handen te beschermen,
 In zijne vuysten blies, opdat hij mocht verwermen
 Zijn kneuckels, schier verstijft van koude op 't windigh veld :
 Oock zagh hij dat de spijsze, op 's tafels rugh ghesteld,
 Door 's Boeren adem d'hett' en brand werd afgheblazen :
 Verwondert over zulc, begon hij te verbazen,
 En vloot ter deuren uijt, beducht voor 's lijfs verlies,
 Omdat m'er koude en hett' met eénen adem blies.
 Die in d'een hand het vuyr in d'ander 't water houden,
 De wijzeman bedacht voorzigtelijck oijt schouden ;
 Want oft haer wezen schoon niet toont als liefde en jonst,
 Zoo zijn ze doch niet vrij van booze toover-konst" ¹⁵⁾.

Ziedaar de stof, die vijf maal in min of meer gewijzigde vorm wordt weergegeven. Dit onderwerp was bekend in de volks-literatuur. In 1567 verscheen er o.a. in Brugge een *Fabelboek* dat deze geschiedenis verhaalt. Later zal ook La Fontaine het opnemen in zijn *Fables* ¹⁶⁾.

De onmiddellijke aanleiding voor Steen om dit thema uit te werken, is waarschijnlijk het stimulerend voorbeeld van Jordaens geweest, die minstens twaalf keren ditzelfde onderwerp heeft ¹⁷⁾. Het herhaald terugkeren van dit motief in literatuur en schilderkunst bewijst de belangstelling van het publiek voor deze historie. Jan Steen's beste verbeeldingen van *De Sater en de Boer* bevinden zich in Eindhoven (Coll. A. Philips) en in Den Haag (Mus. Bredius). Op het laatste schilderij zien wij op de achtergrond een meisje, een mand met vruchten op het hoofd dragend. Deze zelfde figuur keert terug op Steen's *De aanbidding der herders* (Rotterdam, coll. A. A. van Sandick). Dit is wel een Italiaans motief, dat wij meermalen ontmoeten in de kunst

¹⁵⁾ Vondel, I 1927 blz. 650-651.

¹⁶⁾ La Fontaine — *Fables choisies* — mises en vers par... IV tomes. Lausanne M.DCCXCII. Livre V no. VII.

¹⁷⁾ W. Martin : *Rembrandt en zijn tijd* blz. 255.

Men vindt de schilderijen van Jordaens, met dit onderwerp in Budapest — Cassel (2 x) — München — Brussel : in museum en in de collecties van Gels, de Wouters en de Beaufort — Wenen — Leningrad — Berlijn (part. coll.) — Engeland (part. coll.) — Straatsburg.
 Het exemplaar te München is het fraaiste.

van de renaissance. Op Ghirlandaio's fresco *De geboorte van Johannes* torst het binnentredende meisje op gelijke wijze een schaal met kostelijk fruit. Botticelli toont ons op zijn *Judith*, hoe de dienstmaagd evenzo de minder aantrekkelijke last van Holofernes' hoofd achter haar meesteres aandraagt. Tiziaan's dochter *Lavinia* beurt met een sierlijk gebaar een uitgelezen collectie vruchten boven zich uit. Hier heeft het gebaar een kleine variant gevonden. Steen laat ons beide keren het meisje met de smakelijke last en face zien. 't Is een aangename variatie op hetzelfde thema.

Jan Steen's schilderijen van *De Sater en de Boer* zijn fris en aantrekkelijk. De landelijke eenvoud en hartelijke goedheid van de simpele lieden spreken ons hier weldadig aan. Toch is de kunstenaar er niet in geslaagd om het sater-achtige van de sater scherp te treffen. 't Blijft een goedhartige type uit het volk, die voor deze gelegenheid een deken heeft omgeslagen als kostuum en zijn hoofd heeft omwonden met loof. Men denkt bij het zien van zijn mythologische voorstellingen onwillekeurig aan het werk van Velazquez, de grote Spaanse schilder, die evenmin in dergelijke verbeeldingen zeer sterk was. Beiden zijn te veel realist, diep geworteld in de werkelijkheid van hun eigen omgeving ¹⁸⁾.

Nog een ander populair verhaal heeft Jan Steen inspiratie gegeven voor zijn kunst. In 1587 verscheen het volksboek : *Historia von D. Johann Fausten*. Een Nederlandse vertaling er van werd in 1593 uitgegeven onder de naam : *Historie van Doctor Joannes Faustus* ¹⁹⁾. Zeer waarschijnlijk putte Steen uit deze fantastische geschiedenis de stof voor zijn verschillende voorstellingen van *De Alchimist* ²⁰⁾.

Onderwerpen zijn erfgoed. Pieter Breughel had reeds eerder *De Alchimist* getekend (tekening, Berlijn Prentenkabinet), en hoe die het laatste geld van de vrouw versmelt, in zijn dorst naar goud. Steen neemt dit motief over, en borduurt er verder op door. Op zijn schilderij beeldt hij al, bij voorbaat, de bedelzak af, die de vrouw wacht, en waarmede zij moet trachten maar verder door het leven te komen, nu haar laatste kostbaarheden in de smeltkroes zullen verdwijnen. (Coll. Balcarres,

¹⁸⁾ August L. Mayer : *Diego Velazquez*. Berlin 1924, afb. no. 34 en 39.

¹⁹⁾ Zie voor : Faust in Nederland : B. H. van 't Hooft : *Das Holländische Volksbuch vom Doktor Faust*. 's Gravenhage 1926 (diss. Amsterdam) S. 33 f.f.

²⁰⁾ H.d.G. no. 226-232.

Londen). Allerlei reminiscenties buitelen hier door het hoofd van de kunstenaar. Rechts op de achtergrond zien wij een tronie, die op Mephisto lijkt. Wellicht speelde ook door zijn onderbewustzijn de gedachte aan Theophrastus Paracelsus, die hij op volkse wijze verbasterde tot Pareselsis.

De tekening van Breughel is vinnig. Er ligt een lugubere, bijna demonische sfeer over deze voorstelling, waar de schonkige alchemist, met haren als een stekelvarken, voor zijn oven zit, en een knecht, met narren-kap op zijn stompzinige kop, een vuurtje aanblaast. Onheil spookt er door vergane planken, omvergeworpen bekers en kannen en monsterachtige kinderen, wier hoofden verzonken zijn in helmachtige potten. Door het venster zien wij de alchemist met vrouw en verwilderd kroost als bedelaars het land intrekken.

Steen is meer meewarig en goedmoedig ; hij schijnt eerder te parodiëren. De leeggeplunderde vrouw op zijn schilderij zou moeten wenen, maar het huilen gaat haar niet eerlijk af. 't Is een wrijven over het oog zonder echte tranen. De lach lukt Jan Steen beter.

VOLKSLEVEN

Een der meest populaire feesten bij onze voorvaders was Driekoningen. Dit feest, vallend midden in de winter, zodat de lange avonden overvloedig gelegenheid gaven om zich te vermaken binnen de huiselijke kring, werd in katholieke gezinnen altijd nog gevierd, ook toen het door het drijven der dominees voorgoed uit de protestantse gezinnen dreigde geweerd te worden. Zelfs dit laatste gelukte niet geheel. Ondanks alle protesten van hervormde Synoden bleef men het vieren, tot in Nova-Zembla toe.

Het Driekoningenfeest dateert reeds uit de vroege middeleeuwen. Toen vierde men het op luisterrijke wijze zowel in de kerk als daarbuiten. Verschillende heidense gebruiken waren in de festiviteiten vermengd, ofschoon zij natuurlijk een christelijk vernisje gekregen hadden. Op enige bijzonderheden wordt hier gewezen, omdat deze ook voor het begrijpen van Jan Steen's kunst van belang zijn ¹⁾. Wanneer rondom de haard de huisgenoten en gasten verenigd waren, werden de functies

¹⁾ Dr. Jos. Schrijnen : *Nederlandsche volkskunde*. 2 delen, Zutphen 1930. I, blz. 170-177.

verdeeld. Men had een z.g. trekbrief, waarop de verschillende taken, die moesten vervuld worden, waren aangeduid.

Veertien personen kwamen hiervoor in aanmerking, behalve de koning nog en de koningin. Het jongste kind ging rond met een zakje, waarin de kleine papiertjes verborgen waren, op een stokje gerold, die ieder afzonderlijk een „ambt” vermeldde, dat moest vervuld worden aan het hof der Koningen.

Nu trok elk der aanwezigen een papiertje, en men wist zijn rol. De functies waren : ridders, graven, prinses, pastoor enz. Koning van de avond was de persoon, die in *zijn* deel van de „bone-koek” of „t coninxbrood” de koninklijke boon aantrof. In 1665 verscheen in de *Almanack voor heden en morgen* een dichterlijke beschrijving van dit huiselijk feest, berijmd door de Zuidnederlandse volksdichter Pater Peeter Croon. In dit rijmpje wordt geestig beschreven wat Jan Steen in zijn schilderij *Driekoningen* van 1662 (Arnhem, Verz. Hartogs) uitvoerig had uitgebeeld.

„Ghelijck ghy weet, dat hier omtrent
De Koninck-brieffies syn bekendt :
Waer mé men eenen Koninck kiest,
(Die somtijds dan den wijn verliest)
Een Schencker, Bode, Bottelier,
Een Kock, een Raetsman, en Poortier,
Bicht-vader, Sot en Medecijn,
En voorts soo veel daer gasten sijn,
Die roepen als den Koninck drinckt :
„Den Koninck drinckt” soo dat het klinckt,
Sij moeten schreeuwen altegaer,
Off anders is het Sottie daer,
Waer van den ghenen, die dan swijght,
Een vuyle swerte vaghe krijght :
Omdat hij op wat anders drinckt,
En niet en roept : „den Koninck drinckt !”²⁾.

Ook buiten de huiselijke kring speelden zich nog ceremoniën af, o.a. het lopen met de ster. Groepjes van drie of meer personen gingen op Driekoningenavond langs de huizen der burgers. De middelste van de

²⁾ J. B. : *Driekoningenavond, Jan Steen in Boymans*. in : *N. Rott. Ct.* van 5-1-1935.

drie, als koningen vermomde, trekkers droeg de ster, die van binnen verlicht was. Iets lager aan de stang was een huisje, met groen en goud versierd. Dit moest het paleis van Herodes voorstellen. Het had een groot venster, waaraan de koning Herodes verscheen, wanneer dit zo in het liedje te pas kwam. Aan de ene zijde van dit „paleis” stonden drie miniatuur-koningen, in een priëeltje van groen verborgen ; aan de andere zijde was de stal met kribbe en kind, Maria en Jozef. Alle personen konden bewegen. Het was de taak van de zwarte koning, die de ster droeg, om dit mechanisme in werking te zetten ³⁾.

Driekoningenfeest te Kassel ⁴⁾, laat ons de feestelijke bijeenkomst zien, nadat de rollen verdeeld zijn. Sommige aanwezigen hebben het papiertje met hun benoeming op de hoed gestoken. Zo lezen wij op één zijn aanstelling tot „pastor”. Jan Steen, die herhaalde malen het onderwerp uitbeeldde, ⁵⁾ houdt zich bij voorkeur bezig met het huiselijk feest. In de collectie Katz te Dieren bevond zich vroeger een schilderij dat het rondtrekken met de ster weergaf ⁶⁾.

't Is interessant hier Jordaens met Jan Steen te vergelijken. De Vlaming heeft eveneens dikwijls dit huiselijk feest uitgebeeld, maar het accent ligt bij hem anders ⁷⁾. Hij geeft bij voorkeur het moment waarop *De Koning drinkt*. Deze koning is dan meestal een man op jaren, de patriarch van het gezin. Kinderen zijn doorgaans ook aanwezig maar zij spelen een ondergeschikte rol. Men krijgt soms de indruk dat zij niet graag gewild, maar alleen geduld zijn. Bij Steen, de hartelijke, opgewekte kindervriend, staat op dat moment van de avond het kind in het middelpunt van aller belangstelling. De jongste is bij hem koning ; met zwakke onzekere handjes brengt het ventje de zware roemer aan de lipjes, geholpen door de vrolijke en toch bezorgde moeder of de trouwe dienstmaagd. Heel het gezin juicht, als het deze gewichtige taak tot een goed einde brengt (Arnhem. Verz. Hartogs).

Niet alleen schildert Steen het moment waarop de kleine koning drinkt, ook het kaarsjesspringen, eveneens een kinderlijk genoegen

³⁾ Schotel : *Oud-Holl. Huisgezin*. blz. 359-360.

⁴⁾ H.d.G. no. 494.

⁵⁾ H.d.G. no. 491 tot 508.

⁶⁾ H.d.G. vermeldt dit stuk niet.

⁷⁾ Jordaens heeft minstens tien maal het onderwerp : *De Koning drinkt* en wel te Brussel (2 exemplaren), coll. Aremborg, Louvre, Brunswijk, Kassel, Wenen, Devonshire, (Chatsworth), Valenciennes, Rijssel (dit is misschien geen echte Jordaens).

volgt hij met belangstelling. Dit spelletje, dat hij afbeeldt o.a. op zijn doeken uit de verzameling Hartogs en Buckingham Palace, hangt, symbolisch, samen met de Nieuwjaarsvuren. De Joelperiode, het eigenlijk Nieuwjaarstijdperk, eindigt op het feest van Driekoningen. In sommige streken van ons land deed men ook op oudejaarsavond aan kaarsjes springen. Het hangt dus, per se, geenszins samen met het feest van de H. Martinus, of van Driekoningen, gelijk men wel eens beweerd heeft. Het houdt veeleer verband met de oude offer- en feestvuren. Momenteel schijnt men het gebruik van kaarsjesspringen op Driekoningendag nog hier en daar in ere te houden. Deze kaarsjes worden beschreven als kaarsen met drie armen, waarvan de middelste zwart geverfd was en „Het Moorken” of „Melkert” (d.i. Melchior) heette ⁸⁾).

Jan Steen beeldt op zijn *Driekoningenfeest* te Kassel zo'n drie-armige kaars af, die evenwel alle drie wit zijn. Op zijn stuk uit het Buckingham Palace zijn het drie afzonderlijke kaarsen, eveneens alle wit. Het *Driekoningenfeest* te Arnhem, toont ons ook drie afzonderlijke witte kaarsjes. Een klein meisje houdt zich op dit schilderij juist bezig met het kaarsjes-springen. Dit laatstgenoemde werk geeft wel het meest volledig de diverse gebruiken weer. De Koningskoek is verdeeld, en de jongste van het gezin heeft de koninklijke waardigheid verworven. Hij zal nu de koningsdrank uitbrengen. Allen hebben op dit ogenblik gewacht, zelfs de kok is uit zijn heiligdom gekomen en heeft aan tafel plaatsgenomen. Er wordt gelachen en gezongen. Twee kleine kinderen houden zich bezig met het kaarsjes-spel. Door de openstaande deur zien wij, hoe de meid de „Starreman” en zijn kornuiten de godspenning geeft. Intimiteit, levensvreugde en gezelligheid spreken uit dit gave kunstwerk.

Het is voor het volk blijkbaar moeilijk om lange tijd zonder feesten te leven. Op Driekoningen volgt al spoedig de vastenavond-pret. Bij de vreugde van deze dagen behoort de rommelpot of foekepot, een aardn pot, half gevuld met water. Over deze pot is een varkensblaas gespannen. Midden in de varkensblaas is een rietstokje gestoken, dat door de duim en twee natgemaakte vingers of door de gehele hand wordt gewreven. Hierbij ontstaat een dof-rommelend, zoemend geluid. Er werden liedjes bij gezongen, waarmee men probeerde iets ten ge-

⁸⁾ Ter Gouw : *Volksvermaken*, blz. 177.

schenke te ontvangen. Een der meest-bekende, en men zou zeggen, officiële liedjes, was :

„Ik heb al zo lang met de rommelpot gelopen,
Ik heb geen geld om brood te kopen,
Rommelpotterij, rommelpotterij,
Geef mij een oortje, dan ga ik voorbij”.

Natuurlijk kwamen ook andere liedjes voor, die vaak door de rondtrekkers-met-de-foekepot zelf gemaakt waren, en soms zinspeelden op plaatselijke toestanden. Zo kon men nog dergelijke liedjes tijdens de oorlogsjaren in verschillende Brabantse dorpen horen.

De rommelpot was zeker in de 17^{de} eeuw een zeer bekend instrument, denkt b.v. aan Vondel's *Rommelpot van 't hanekot* ⁹⁾.

Bij Jan Steen verschijnt de rommelpot op bijna al zijn voorstellingen van het *Driekoningsfeest* ¹⁰⁾. Ook ziet men deze een enkele keer bij een huiselijke gezellige bijeenkomst, waar de kunstenaar illustreert : *Soo de ouden songhen, soo pypen de jonghen* ¹¹⁾.

Tegenwoordig gebruikt men de rommelpot nog vooral bij Vastenavond. 't Valt op hoe vele vastenavondgebruiken vroeger samenvielen met die van Driekoningen.

De kindervriend Jan Steen had ook bijzondere belangstelling voor het kinderfeest bij uitstek : de viering van St. Nicolaas. Op de avond van de vigiliedag, 5 December, schaart heel de familie zich om de schouw, het middelpunt van het genoegelijk huiselijk leven. De schoorsteen was de weg der geestenwereld, daarlangs kwamen zij tot de stervelingen, hier konden ook de offers tot hen opstijgen. Voortaan gebruikt de goede Sint deze schoorsteenkoker als het kanaal, waarlangs de geschenken de lieve jeugd toevloeien. Zij behoeven maar bij de schouw hun schoen neer te zetten, dan zal de heilige aan de vurigste wensen van, althans de brave kinderen, voldoen ¹²⁾. Bij de viering van het St. Nicolaasfeest werden ongetwijfeld veel heidense en christelijke motieven vermengd, maar tenslotte is het toch tot een echt christelijk feest uitgegroeid, waarbij vooral de goedheid van de weldadige heilige bis-

⁹⁾ Jkvr. de Jonge vergist zich, wanneer zij meent dat de kinderen rond de kaarslichtjes moeten lopen, zonder zich te branden. Zij moeten n.l. over de kaarsjes springen, zonder ze uit te waaien met de rokken. Jkvr. de Jonge : *Jan Steen*. Amsterdam (z.j.) blz. 33.

¹⁰⁾ n.l. H.d.G. no's 491-492-494-495-504-507.

¹¹⁾ H.d.G. no. 95.

¹²⁾ Schrijnen : *Nederlandsche volkskunde*, I. blz. 147 v.

schop van Mira werd herdacht. De Hervormde Kerk heeft dan ook vaak fel geprotesteerd tegen de z.g. „vette Baelsbuyckdagen”, zoals St. Nicolaasdag, Vastenavond en Driekoningen. Met een beroep op Jeremias 7/18, werd het maken van speculaaspoppen verboden. Dit was immers een overblijfsel van het Papisme ¹³⁾. Jan Steen heeft zich evenmin als vele anderen, gestoord aan deze vermaningen, en wij zijn er hem dankbaar voor. Want zo bezitten wij van zijn hand enige kostelijke schilderijen, die ons een boeiend beeld geven, van de wijze, waarop het in de 17^{de} eeuw op deze avond toeging. Geen werk van de kunstenaar is wel zo populair als *Het Sint-Nicolaasfeest* uit ons Rijksmuseum. Wederom heeft Steen zijn eigen familie afgebeeld, verzameld om de hoge schouw, op de sensationele 5 December-avond. De heilige heeft zijn gaven al gebracht. Allen zijn tevreden behalve de bengel van een jaar of twaalf, die pruilt, omdat hij de roe ontving. De goedhartige grootmoeder wenkt hem om met haar mee te gaan. Zij heeft waarschijnlijk een mooie troostprijs beschikbaar. Een andere knaap galmt zijn dank uit naar omhoog. Op de voorgrond ontloopt een lief meisje, het verwende kindje van de familie, de vleierende uitnodigende handen van moeder. Zij is beladen met kostbare schatten. Een beeldje van Sint Jan de Doper drukt zij vast tegen zich aan, en aan haar linkerarm hangt een emmertje vol versnaperingen, die ook nu nog een kinderhart doen popelen. Op de voorgrond vult een prachtig stilleven van broden, koeken, appelen en andere smakelijkheden de linker- en rechterhoek. Hier leeft een sfeer van vrede, blijdschap en veilig geluk, die nog wordt geaccentueerd door het huiverige gevoel, dat ons overvalt bij het winterse beeld van de ontbladerde bomen, zichtbaar door de ramen.

Met de lente begint nieuw leven.

De tijd van de feesten in de openlucht nadert, het volk trekt naar buiten en Steen volgt hun daden met zijn kleur-beluste ogen en humorgevoelig hart. In vroeger eeuwen werden de huwelijken bij voorkeur in het voorjaar gesloten. Bij onze voorouders blijkt zo'n huwelijksfeest doorgaans een openbare gebeurtenis te zijn geweest, die niet zelden gepaard ging met uitbundige festiviteiten. Hierbij werden allerlei tradities gehandhaafd.

Voor het feest werden speelnoden, strooiers en strooisters gekozen.

¹³⁾ Mag. Dr. P. Polman, O.F.M. *Godsdienst in de gouden eeuw*. Utrecht 1947, blz. 29.

Zij werden ook bruidegom- en bruidbewaarsters genoemd. Bruid en bruidegom kozen deze personen uit de kring van vrienden en bekenden. Er moesten twee speeljonkers en twee speelmisjes zijn, aan wie dan de taak was opgedragen, de woning te versieren, de feesten te regelen, en de bruidegom en bruid te dienen. Zij werden hierin bijgestaan door de bruidsmid. De speelnoten stonden, door hun verschillende functies bij het feest, hoog aangeschreven bij de feestvierders. Wanneer de bruid, gevolgd en voorafgegaan door strooi-jonkers en strooi-juffers, de staatsiezaal was binnengetreten, plaatste zij zich op de troon. Nu kwamen ook de genodigden binnen, om te zien hoe de bruid het bouquet ontving, en de kroon op zette. Het bouquet was van levende of nagemaakte bloemen, met een minnegod, de naamcijfers der verloofden, doorwonden harten, of verenigde handen ; deze attributen waren gemaakt uit was, suiker, zilver of goud, en prijken in het midden van de ruiker. De bruidegom hechte die dan op de borst der bruid. De kroontjes waren verschillend naar rang en stand. Als het feest ten einde liep, werd soms het bruidspaar weggeleid. Men danste ook wel de bruid naar bed : men bracht haar naar haar slaapkamer, waar moeder en de speelmisjes wachtten. Doorgaans werd nog vóór het einde de versiering afgebroken.

De bruid schonk haar kroontje weg en ook haar kousenbanden, die soms zeer fraai waren. De jonge man, die ze verwierf, hechte ze aan zijn wambuis, als een zegeteken. Na de bruiloft kwam nog de napret, die soms wekenlang duurde ¹⁴⁾. De verschillende plechtigheden, die bij een huwelijksfeest plaats hadden kunnen wij in diverse, vrij talrijke, schilderstukken van Jan Steen, geïllustreerd zien. *De bruiloft op het land* ¹⁵⁾ toont ons de ontmoeting van bruid en bruidegom, na het afhalen door de bruid-jonkers en juffers. *De bruiloft* ¹⁶⁾ voert ons binnen wanneer het feest, blijkbaar in een katholieke omgeving, want er is een priester aanwezig, op een hoogtepunt is gekomen. *Een boerenbruiloft* ¹⁷⁾ geeft het einde van het feest weer, als n.l. de bruid wordt weggeleid naar het bruidsvertrek. Ondanks de humor laat de kunstenaar toch heel dramatisch uitkomen, hoe grof het kon toegaan bij dergelijke

¹⁴⁾ Schrijnen : *Nederlandsche volkskunde* I, blz. 286-302. Schotel : *Oud-Holl. Huisgezin*. blz. 238 v. blz. 255-256. blz. 281-282.

¹⁵⁾ H.d.G. no. 461.

¹⁶⁾ H.d.G. no. 463.

¹⁷⁾ H.d.G. no. 465.

gelegenheden ; aarzelend en bedeesd staat de bruid op de drempel van het bruidsvertrek, terwijl de gasten onbescheiden en luidruchtig opdringen. De vrijmoedigheid van Vondel's bruiloftsliederen wordt hier wel zeer plastisch toegelicht door de kunst van Jan Steen. Bij het zien van zijn bruiloftstaferelen komt ons vaak de naam van Shakespeare op de lippen. De romantische en realistische elementen, die de grote Engelse dichter zo harmonisch weet te versmelten in een stuk als *Mid-summer-night dream* vinden wij dikwijls terug bij de Nederlandse blijspel-schilder, waar heel het bonite leven te hoop loopt, van monnik en rederijkers tot speellui en nar, en waar zelfs de Fallstaf niet ontbreekt in de figuur van de gedrochtelijke bultenaar met hellebaard, die tot algemene spot het opdringend volk probeert tegen te houden ¹⁸⁾.

De vertrekken, die wij op bovengenoemde schilderijen zien afgebeeld, zijn vrolijk en fris versierd met groen van jonge takken. Boven het bruidspaar hangt dan de bruiloftskrans. Zeer goed is deze te zien op de *Bruiloft te Kana* (Kaapstad, Verz. Sir Alfred Beit), en op *Het bruiloftsfeest* (Londen, Verz. Duke of Wellington).

Het thema *de Bruiloft te Kana* heeft Jan Steen meermalen behandeld ¹⁹⁾. Men heeft de mening geopperd dat Jeroen Bosch, wanneer hij de *Bruiloft te Kana* uitbeeldt, motieven van het Driekoningenfeest verwerkt in zijn schilderij, omdat op het feest van Driekoningen de Kerk in de liturgie ook de *Bruiloft te Kana* herdenkt, en bovendien de Doop van Christus. Voor deze veronderstellingen waren er verschillende redenen, die gefundeerd werden op de overeenkomst tussen de gebruikelijke spijzen, opgediend op het Driekoningenfeest, en die Bosch afbeeldt op zijn *Bruiloft te Kana* ²⁰⁾. Men kan zich afvragen : heeft deze combinatie van feesten ook bij Jan Steen een rol gespeeld in de uitbeelding van dit wonder te Kana ? 't Schijnt van niet. Bosch wilde hier waarschijnlijk theologiseren ; Jan Steen had een andere doelstelling ²¹⁾.

Bij deze laatste kunstenaar staat dit tafereel veel meer in het teken van de burgerlijke bruiloft ; tijdens de feestelijkheden werden niet

¹⁸⁾ Zie : *Bruiloftsfeest* (Bruikleen, Mus. Boymans).

¹⁹⁾ H.d.G. no's 45-50.

²⁰⁾ D. Bax, o.c. blz. 216 v.

²¹⁾ D. Bax, o.c. blz. 217.

zelden levende beelden opgevoerd door de Rederijkers, en één van de geliefde scènes was dan wel De Bruiloft te Kana ²²⁾).

Jan Steen benadrukt, ofschoon vrij triviaal, ook telkens weer bijzonder het eigenlijke wonder, de verandering n.l. van water in wijn. De overige aangebrachte attributen accentueren het bruiloftsfeest : zo de bruiloftskrans boven het echtpaar, strooisels op de grond, de versierde zaal, muzikanten en speelnoten die aanwezig zijn, kortom alle details die boven uitvoeriger werden beschreven.

Wanneer men de schilderijen beschouwt, waarop Jan Steen scènes weergeeft uit het volksleven, en dit zijn er vele, dan valt het steeds weer op, hoe hartelijk en spontaan de kunstenaar heeft meegeleefd met het lief en leed van zijn volk.

In de besloten binnenkamers en obscure herbergen heeft hij de populaire *Prinsjesdag* meegevierd. Breeduit op zijn stoel zittend, zijn zware buik schuddend van het lachen, moedigt hij de degensliker aan, die de verblufte burgers zijn duivelskunsten vertoont, terwijl een luidruchtige gast met schallende trompet de oren doof toetert. En als symbool van weldadige stilte en rust zit daar op de voorgrond een serene vrouwenfiguur, die haar kindje voedt ! (Bloemendaal, Verz. J. W. Nienhuys). Een andere maal zijn de feestvierders in een kroeg te samen gekomen. Was 't Steen's eigen herberg ? Men zou het zeggen, want vele oude bekenden, ook kinderen, zijn aanwezig, en daar heeft men geklonken op de gezondheid van „het Nassaus baasie”. Voor deze gelegenheid is het portret van de Prins met oranje getooid, de ham uit de schouw gehaald, de roemer gevuld, en in naam van de vorst neemt Steen de hulde in ontvangst, die de op-de-knieën-gezonken toneel-ridder de gastheer brengt (*Prinsjesdag*, Rijksmus.) Maar wanneer het weer te schoon was om in duistere herbergen te feesten en te drinken, trok hij naar buiten en zag daar de dagjesmensen uittrekken ter spelevaart.

Het spelevaren was een geliefde ontspanning in de 17^{de} eeuw. Wanneer evenwel dit onderwerp meerdere malen in de kunst van Steen terugkeert, dan is het heel goed mogelijk, dat hij toch meer bedoelt te geven dan slechts een beeld van mensen, die voor hun vermaak op een boot de wijde Hollandse polders intrekken.

In onze taal heeft *schuif* verschillende ongunstige betekenissen : lichtzinnige mensen noemt men wel : lichte schuif. Cats zegt :

²²⁾ A. Heppner *The popular theatre* blz. 44.



11. DRIEKONINGENFEEST, KASSEL, GEMAELEDEGALERIE.



12. DRIEKONINGENFEEST. DETAIL.



13. FAMILIETAFEREEL, AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.



14. DE DRONKEN VROUW,
S. GRAVENHAGE, MAURITSHUIS.

„En is 't misschien een lichte schuyt
Soo is 't verloren wat je sluyt”.

Tot in de 17^{de} eeuw toe was de blauwe- of de lichte schuit een denkbeeldig voertuig voor alle lichtzinnige elementen. In Antwerpen bestond reeds in de XIV^e eeuw een carnavalsgezelschap dat de naam droeg : Die blauwe Schute. Abstract begrip en realiteit spelen hier door elkaar. De nog heden gebruikte uitdrukking : in het schuitje zitten (en mee moeten varen), heeft ook geen gunstige betekenis ²³⁾).

Op het schilderij *Vrolijk huiswaarts keren* ²⁴⁾ beeldt Jan Steen een bont en ongewoon gezelschap af. Wellicht is dit een Rederijkersgezelschap, althans één persoon schijnt nog verzen te declameren. Een ander is onwel geworden en laat dit duidelijk blijken.

Op een ander werk van Steen, met dezelfde titel, dat zich bevindt in het Rijksmuseum, schijnen de inzittenden eveneens overdadig geëest te hebben.

Ook Jeroen Bosch schildert op zijn stuk *De blauwe schuit* (Louvre) mensen die feesten en reeds goed verzadigd zijn. Een man braakt overboord. Bouwt Steen hier voort op een thema, dat wederom Bosch ook reeds heeft bewerkt ?

Het schilderij van Bosch, uit het Louvre, is een vreemd werk, gelijk vele stukken van deze meester, en het bevat verschillende toespelingen, die men heeft getracht te ontcijferen. 't Is waarschijnlijk een scherpe satire op de euvelen van zijn tijd. Jan Steen is te goedhartig en humoristisch om een fel hekeldicht te leveren. De satire sluit een zekere haat tegen het object in, terwijl humor liefde voor het object veronderstelt ²⁵⁾. Zo is misschien ook hier gebeurd, wat men vaker ontdekt bij Steen : een thema, dat Bosch en Breughel scherp, bitter of bizar, ieder naar hun aard, uitwerken, verkrijgt bij de opgewekte Leidse meester iets van zijn gulle goedhartigheid en vriendelijke humor, omdat hij de mens in zijn zwakheid weet te aanvaarden en zich zelf op de borst kloppend berustend erkent : Ik ben niet beter dan zij.

Nog een ander element onderscheidt het werk van Jan Steen van de

²³⁾ *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, 14^e deel, kol. 1170-74.
Prof. Dr. A. Vermeylen : *Hieronymus Bosch*. Amsterdam (z.j.) blz. 16-18.
D. Bax : *Ontcijfering van J. Bosch*, blz. 190 v.

²⁴⁾ H.d.G. no. 621.

²⁵⁾ W. R. Juynboll : *Het komische genre in de Italiaansche schilderkunst gedurende de zeventiende en de achttiende eeuw*. Leiden 1934 (diss. Leiden) blz. 1-36.

scheppingen van Bosch. Bij Jeroen draagt de gedrochtelijkheid van de wezens, de fantastische, vaak vreemde aankleding der personen, en de onklarheid van de ruimteverhoudingen er toe bij om ons te verplaatsen in een wereld van loutere verbeeldingen. Zijn schilderijen gelijken op werken van sur-realisten. Bijzonder valt dit op bij *De blauwe schuit*. Bij Jan Steen wordt het abstracte begrip van het woord telkens opnieuw tot het concrete beeld van de realiteit. Voor Jeroen Bosch groeit de eenvoudige werkelijkheid vaak tot een grillige sombere droom, Steen daarentegen schept een afgrijselijke nachtmerrie om tot een stuk aanvaardbaar, zelfs soms, kostelijk leven. Maar dit is ook de oorzaak, dat het niet steeds gemakkelijk is om te achterhalen, of Steen literaire toespelingen maakt in zijn kunst, of slechts taferelen schildert uit het dagelijks bestaan.

Jan Steen heeft nog een werk, dat genoemd wordt *Het schip van St. Reyn Uyt* ²⁶⁾.

Deze laatste naam is natuurlijk een zinspeling : St. Reyn-Uyt (Schoon-op) was de spot-patroon van alle drinkebroers, die in een reeks houtsneden van de 16^{de} eeuw uitbundig gevierd werd ²⁷⁾. Ook de schilders vergaten hem niet, en *De vrolijke Drinker* van Frans Hals (Kassel) is wel een hulde van de Haarlemse meester aan die dorstige Ridder van de vrolijkheid. Het *schip* evenwel van St. Reyn-Uyt schijnt in de fantasie van onze voorvaderen iets bijzonders te zijn geweest. In een toneelstuk van Jan Vos *De Klucht van Oene*, wil iemand de grootte van schrijfpennen aanduiden, die hij wel nodig zou hebben, om zijn avonturen in de hel meegemaakt, te beschrijven. Hij zegt :

„..... ja viermaal zoo veul schrijfpennen,
As Spiessen in 't Leger van den Oversten Kluyt,
En dat elk zoo groot was, als de groote mast op 't Schip van
Sinte Reynuyt,
Daer de Stuurman zen hut en de kok zen kombuys in maekten,
Die zoo hoogh was dat ze mit de mars aan den Hemel raakten” ²⁸⁾.

Deze bluf moet wel zijn gesproken naar het hart van Jan Steen, die bij een andere gelegenheid de matigheid van de oude Romein Cincin-

²⁶⁾ H.d.G. no. 522.

²⁷⁾ W. Nijhoff : *Ned. Houtsneden. (1500-1550)*. 3 dln. 's Gravenhage 1931-1939.

²⁸⁾ Jan Vos : *De klucht van Oene*. De eerste druk is van 1642, in : *Alle de gedichten van Jan Vos*. t' Amsteldam 1726, blz. 234.

natus zo geestig weet te parodiëren door de uitgehongerde dictator te omgeven met bergen rapen, uien en kalabasen en daarbij, langs zijn neus weg opmerkt : *Natura paucis concentra* ²⁹⁾).

Men kan uit de werken van Jan Steen ongeveer een volledige reeks illustraties samenstellen van het volksleven in de gouden eeuw. Weinig is er, waarop hij met zijn penseel geen commentaar heeft gegeven. Deze man leefde vóór alles met zijn ogen en dacht met zijn hart, zodat uit al zijn schilderijen steeds weer sprekt een hartelijk meeleven met de wereld, die hij zo verbazend knap en verrukkelijk naïef soms weet te schilderen. Intens geniet hij van de kinderlijke argeloosheid van *De Pinksterblom*, die omgeven door een stoet van witgeklede maagden de huizen afgaat om te bedelen, voor de min-bedeelde kinderen van weesen armenhuizen ³⁰⁾).

Graag slenterde hij over de kermissen, die niet ééns in het jaar plaats vonden, maar evenzoveel malen als er kerken in stad of dorp waren ³¹⁾. Daar heeft hij met wereld-wijze belangstelling de streken bespied van kwakzalvers en charlatans, die het simpele volk van alle kwalen wisten te bevrijden, maar vooral van hun geld. Steen begreep zeer goed waarom het bij deze lieden ging en zijn sober maar afdoend commentaar op hun streken is het beeld van de aap, die hij als een mascotte plaatst op het podium van de wonderdokter. Die zich aan deze man overlevert is in de aap gelogeerd. Cats heeft de mensen gewaarschuwd voor het bedrog :

„Een schaep bij een schaep ; Een aep bij een aep ³²⁾.”

Nu en dan kwam de kunstenaar op zijn wandeling ook voorbij een herberg, waar een boomtak met kruik en kroes buitenhingen. Dan wist hij dat hier bijeenkomsten werden gehouden van de Rederijkers ³³⁾. Deze dichters waren niet afkerig van een goede teug wijn. Wij kunnen deze attributen zien op Steen's schilderij als *De Rederijkers* uit het Brusselse Museum.

Verder kon hij een uitnodiging ontvangen om een doopfeest bij te

²⁹⁾ H.d.G. no. 84.

³⁰⁾ Schotel : *Oud-Holl. Huisgezin* blz. 205 vlg. Schrijnen : *Nederlandsche Volkskunde* I, blz. 227 vlg. H.d.G. no. 302-312.

³¹⁾ Schrijnen : *Nederlandsche Volkskunde* I, blz. 306 v.

³²⁾ Cats, o.c. I. blz. 514.

Schilderij o.a. in het Mauritshuis *Kwakzalverstoneel*.

³³⁾ Schotel : *Geschiedenis der Rederijkers in Nederland*. 2 dln. 1871, in deel II blz. 109.

wonen. Verschillende malen had hij dit ongetwijfeld beleefd in de kring van zijn eigen familie. De gelukkige vader, getooid met de kraam-muts, verscheen dan met de kleine dopeling op zijn arm temidden van de bezoekers en bezoeksters. Geboortezangen werden aangeboden, en indien het enigszins mogelijk was, door de genodigde dichters vaak zelf voorgelezen. Bij deze gelegenheid dronk men gewoonlijk „kinderbier” (zware bieren). De vrouwtjes genoten van hun gekartelde jongetjes- of gladronde meisjes-suikers, suikerde bollen en kremps of kramps (gebakjes, van binnen hol en met suiker gevuld) ³⁴). Men wist met allerlei gastronomische uitvindingen aan de huiselijke feesten de nodige aantrekkelijkheid te geven. 't Ging er dan ook vaak royaal toe. 's Levens overvloed toont zich niet het allerlaatst in kostbare en kostelijke spijzen. Wat onze voorvaderen uit de 17^{de} eeuw op dit gebied konden verwerken, indien zij daartoe de gelegenheid kregen, kan ons inderdaad verbazen. Men at niet alleen kostbare spijzen, maar ook vooral : overvloedig. Meestal waren bij dergelijke gelegenheden in pyramidevorm op de schotels getast : ossen- en schapenvlees in grote stukken, wilde zwijnen- en hertenvlees in kwartieren, patrijzen, kapoenen, eendvogels, bij getallen van twaalf tot vierentwintig. Hazen en konijnen, twaalf tot vier en twintig, op één schotel. Het middenstuk of de hoofdschotel was altijd de prachtige versierde pauw met uitgespreide veren, of een kalkoen, die het eerst werd gezien op de bruiloft van Karel X, in 1570. De pauwen-pastei is goed zichtbaar op *De toorn van Assuerus*, (New York, Bachstitz Gall.). De vertoornde koning stoot in zijn uitbarstende woede dit prachtige stuk op de grond.

Bij zo'n feestdiner waren er ook vele soorten sauzen en bergen sinaas-appelen, citroenen en taarten met marsepein. Het suikerwerk was in allerlei figuren, ontleend aan Bijbel of Mythologie, gebakken. Vervolgens dronk men Portugese, Italiaanse en Spaanse wijnen, en bier uit diverse Hollandse steden ³⁵). Dit alles verklaart ons enigszins de keur van gerechten op allerlei schilderijen.

SYMBOLIEK EN ALLEGORIE

De kunst van Jan Steen is gevoed door een rijke traditie, veel onderwerpen waren gemeenschapsbezit. Iedere kunstenaar krijgt tenslotte

³⁴) Schotel : *Oud-Holl. Huisgezin* blz. 31 v. Jan Steen : *Het doopfeest* 1664 (Londen, Wallace Coll.).

³⁵) Schotel : *Oud-Holl. Huisgezin* blz. 270 v.

zijn aandeel mee van de samenleving waartoe hij behoort, en die hij op zijn beurt met zijn verworven bezit verrijkt. Dit treedt vooral sterk naar voren, wanneer de kunstenaar, bewust of onbewust, zich nauwer aansluit bij de ziel en de geest van het volk.

Zo'n kunstenaar was Jan Steen. De hooghartige belijdenis van Horatius : „Odi profanum vulgus, et arceo...” vond zeker bij de Leidse meester geen weerklank. Dit betekende voor zijn kunst, als beloning voor de trouw aan de gemeenschap, een onmiddellijke aanspreekbaarheid en niet-verwelkende vitaliteit, tot in de werken van zijn laatste levensjaren toe. Wanneer men zoekt naar de verborgen slagaders van zijn kunst, en naar de bronnen waaruit zijn inspiratie gevoed werd, zal men ontdekken dat vaak reeds in het middeleeuwse geestesbezit de wellen ontsprongen, die zijn kunst leven en vruchtbaarheid gaven. Dit geldt vooral voor de symbolische vormtaal van zijn kunst. De middeleeuwer dacht in symbolen en de symboliek was voor hem een zeer vertrouwde taal. Hij zag in al het geschapene een gelijkenis van wat niet onmiddellijk met de zintuigen waarneembaar is. Het idee werd aanstonds omgezet in een beeld en ontwikkeld tot een volledige vergelijking, de onzichtbare persoonlijkheid zijn fantasie nabij gebracht door een zichtbaar figuur.

De middeleeuwer bezat inderdaad een grenzenloze verbeelding van al het heilige. Zijn fantasie schrok voor geen te stoute beeldspraak terug, en waar de moderne mens al lang de beperktheid van beeldspraak heeft vastgelegd en de noodzakelijke grenzen heeft getrokken, vermeit de middeleeuwer zich nog onbezorgd in het bonte en soms grillige woud der symboliek. Wanneer de symboliek consequent wordt door-gedacht, een symbool als zintuigelijk geworden begrip is aangevuld met elementen die men in zakelijk verband hier zou kunnen verwachten, ontstaat de allegorie. Haat en nijd kan men zich voorstellen als twee woeste, grimmige dieren. Vondel neemt dit symbool op, omspeelt het met zijn fantasie, ontwikkelt het tot een uitvoerige vergelijking, en put daarmee ook het symbool uit ; het wordt inderdaad „het overbrengen van een hartstochtelijke kreet tot een grammatisch correcten zin” ¹⁾.

„Een schrickelyck gedroght. Het broet, niët veer van hier,
In 't grondelooze hol een heiloos slagh van jongen

¹⁾ J. Huizinga : *Herfsttij der Middeleeuwen*. Haarlem 1935⁴ blz. 294.

Het knaeght zijn eigen hart, van spijt schier toegewrongen.
 Het aengezicht ziet dootsch. Het keert de blicken dwars
 Van yeder af, van 't licht, van lach en blijchap wars.
 Het blaeuwe schuim begroeit de scherpe en holle kiezen.
 De tong hangt zwart van gift. De beck doet niet dan biezen.
 De kaecken vallen in, begruist met eene korst.
 Van schimmel. Groene gal verstoppt de raeuwe borst.
 Het slorrept menschenbloet, en plast'er in tot d'enkelen.
 Het lijf schijnt een geraemt, gestut van magere schenkelen,
 Gansch dor en mergeloos. Het schept alleen vermaeck.
 In 's anders ongenoeght. Het oogh krijght nimmer vaeck.
 Een scherprechter, in zijn ingewant gewickelt,
 Met staele prickelen zijn borst en nieren prickelt.
 Dan balckt het overluidt, tot razens toe verstoort.
 Een gruwelijck gedroght. Heeft niemand dat gehoort ?

— — — — —
 Dat dier heet Haet en Nijt, het welck niet zonder smart
 Vervloeckte jongen worpt in 't hol van 's menschen hart" 2).

Jan Steen heeft ruimschoots zijn deel aan dit merkwaardig erfgoed, zoals trouwens de periode van de barok, waarin deze kunstenaar leefde, middeleeuwse symboliek en allegorie gaarne benutte. De schilderijen van de zeventiende-eeuwer tonen herhaaldelijk de traditionele attributen : wij ontmoeten er de symbolische dierenwereld ; het lichtzinnig leven wordt door hem geïllustreerd met kenmerken, reeds toegepast in vroeger eeuwen ; de overgeleverde liefde-symboliek versiert vaak zeer geestig zijn kunstwerken, en het eeuwenoude lied van de Prediker : „Ijdelheid der ijdelheden en alles is ijdelheid" 3), heeft hij toegelicht met de vermaarde voorstellingen van de vanitas-schilderijen, die het speciale thema waren van zijn vaderstad Leiden 4).

DIEREN-SYMBOLIEK

In het vijftiende-eeuwse werk *Château de labour* (1499) zien wij een reeks gravures, die de strijd van de deugden tegen de ondeugden voorstellen. De deugden zijn op haar strijdrossen gestegen ; zij dragen het

2) Vondel IV. *Joseph in Dothan*. Vers 434-454.

3) Eccl. 1 : 2.

4) W. Martin : *Frans Hals en zijn tijd*. blz. 415 v.

schild in haar armen en de lans in de vuist. Ook de ondeugden hebben zich tot de strijd aangegord, terwijl zij eveneens hun dieren berijden. De hoogmoed zit op een leeuw, de gierigheid op een aap, de wellust op een geit, de nijd berijdt een hond, de gulzigheid dient een varken tot rij-dier, de toorn gebruikt een beer en de traagheid eindelijk heeft een ezels bestegen. Hier zien wij hoe de middeleeuwer dacht over de aard van deze dieren 5).

De aap schijnt steeds een ongunstige, zelfs diabolische betekenis gehad te hebben. Onder het volk vinden wij het spreekwoord : „De duivel is de aap van God” 6). Niet zelden verschijnen de apen, als een soort duivels, uitgehouwen in steen op onze middeleeuwse kathedralen. Levend in een oud volksgeloof wellicht, meende Luther dat de apen eigenlijk duivels waren.

Naast zijn diabolische betekenis had de aap ook de dwaasheid te verzinnebeelden. In de 17^{de} eeuw wordt op een gravure een dwaze ziel afgebeeld, die een korfje bij zich draagt, waaruit een aapje loert 7). De ongunstige betekenis van de aap komt ook tot uitdrukking bij Boschius, die in zijn *Ars symbolica* dit beest toont terwijl het zijn jong stevig aan zijn boezem drukt. „Apenliefde” bestaat nu eenmaal in het dood-drukken van wat schijnt bemind te worden 8). Boschius schrijft er als tekst bij : „Perdit Amando”. Bij een andere voorstelling van een aap, die in een boom klimt, geeft hij als opschrift : „Turpior ascensu”, en voegt er als veel betekenend commentaar aan toe : „quanto più fale, i brutti membri scopre” 9). Wij vinden hier aangeduid de inhoud van het spreekwoord, dat ook Cats zijn lezers voorhoudt :

„Als apen hooge klimmen willen

Dan siet men straecx haer kale billen” 10)

of van de andere, veelzeggende spreuk :

„Een aep wil met een yeder gecken

En sy en kan haer eers niet decken” 11).

5) Emile Mâle : *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*. Paris 1931⁴. p. 338 s.

6) P. J. Harrebomée, o.c. I blz. 4^a.

7) B. Knipping O.F.M. o.c. I blz. 42 reproductie : I blz. 20 v. tekst.

8) *Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem*, auctore R.P. Jacobo Boschio e Societate Jesu, Augustæ Vindelicorum et Dilingæ. Anno M.DCCI. Classis IV. n. CLI. Vondel I blz. 527.

9) Boschius : classis IV n. LXXVIII.

10) Cats, o.c. I blz. 556.

11) Cats, o.c. I blz. 558.

Ook bij Jan Steen heeft de aap een ongunstige betekenis. Op zijn schilderijen : *Liederlijk leven* ¹²⁾, *Lichtzinnig gezelschap* ¹³⁾, en *De gevolgen der onmatigheid* ¹⁴⁾ past het beest als symbool van dwaasheid in deze sfeer van losbandigheid ¹⁵⁾. Op het werk *De Kwakzalver* (Rijksmus.) dient het zeer waarschijnlijk wel vooral om de dwaasheid van de mensen te kenschetsen, die zich door de kwakzalver laten beetnemen. Hoog boven het podium, waarop de bedrieger staat, vertoont hier de aap zijn dwaze grollen. 't Is ook mogelijk, dat Jan Steen heeft willen zinspelen op de zotte en dubbelzinnige praat, die deze lieden ten beste gaven. Ook op het schilderij *De school* (Londen, Verz. Earl of Ellesmere) komt een aap voor, rechts tegen de muur. Wil de kunstenaar hier nog eens ten overvloede aanduiden, dat het in deze school een luidruchtige, losgebroken bende is ?

De aap is somtijds niet voldoende om Steen's bijzondere bedoeling uit te drukken. Op zijn vermaard schilderij te Wenen, *De verkeerde wereld*, dat boven uitvoerig besproken werd, ziet men een merkwaardige scène, in het midden van dit kunstwerk : een stemmig geklede heer, lezend uit een boek, die een eend op zijn schouder draagt. De eend stelt in de 16^{de} en 17^{de} eeuwse beeldende kunst herhaaldelijk het woord end(e), in de betekenis van „einde” voor. Hiervan uitgaande, zou het wellicht zo ook kunnen betekenen : de mens, die aan het einde van zijn verstand is gekomen, is de dwaas. Hiermede hangt tevens samen, dat de eend het symbool is van domheid en drankzucht. Een oud spreekwoord luidt : „Hij (of : Zijn moeder) is van een eend geschrikt. Dit is de oorzaak, dat nathals zo'n dorst heeft) ¹⁶⁾.

't Is ook nog mogelijk dat de eend een ongunstige, obscene betekenis heeft ; er bestaat aanleiding voor deze veronderstelling, als men de eend ziet afgebeeld in een verdachte omgeving ¹⁷⁾. Op bovengenoemd schilderij van Jan Steen verschijnt de eend zeker in een losbandige

¹²⁾ H.d.G. no. 102.

¹³⁾ H.d.G. no. 109.

¹⁴⁾ H.d.G. no. 110.

¹⁵⁾ De figuur van een aap, waarschijnlijk het zinnebeeld van ontucht, lichtzinnigheid en praatzucht, was ook uitgesneden aan de koorbanken van Oirschot.

De Koorbanken van Oirschot, photographisch gezien door Martien Coppens. met tekst van P. Concordius van Goirle, O.F.M. Cap. Eindhoven 1941. plaat 36.

¹⁶⁾ Harrebomée, o.c. I blz. 171^b.

¹⁷⁾ D. Bax o.c. blz. 73 v.

kring. Bedoelt hij misschien dat de twee jongelieden, op de voorgrond, te kennen willen geven aan de man en de vrouw, die op hen inpraten : praat maar rustig door, wij storen ons er niet aan ? De man, die een eendvogel op zijn schouders heeft en een Kwaker zou zijn, kan dus een vergeefse boete-predikatie houden ¹⁸⁾. Er bestaat een oud spreekwoord, dat inderdaad wel schijnt te wijzen op een dergelijke betekenis. Het luidt : „Het zijn mooie woorden : maar de eenden leggen de eieren” ¹⁹⁾. Heeft de kunstenaar dit hier bedoeld ? 't Is ook mogelijk dat hier de eend een symbool van de dwaasheid voorstelt, zonder meer, waartoe dit gezin, in zijn losbandigheid is vervallen.

De illustrator van het middeleeuwse *Château de labour* geeft de hond als rij-dier aan de nijd. De hond stond blijkbaar in die gedachtenwereld in nauw verband met het kwaad en de kwade. Vandaar dat dit beest een ongunstige betekenis had ; niet alleen diende het als attribuut bij de nijd, vaak werd het ook een zinnebeeld van de onkuisheid ²⁰⁾. Ook later kan de hond nog een duivels dier zijn. Wij lezen in het leven van de H. Stanislaus Kostka, hoe de duivel de heilige angst tracht aan te jagen, door hem te verschijnen onder de gedaante van een hond ²¹⁾. Op de 17^{de} eeuwse schilderijen, en zo vaak vooral bij Jan Steen, ziet men bij voorkeur een jachthond of brak afgebeeld. Dit is zeer waarschijnlijk door deze kunstenaar meestal bedoeld als een fraai attribuut ; wellicht was het een modeverschijnsel zoals onze moderne schilderkunst graag gebroken kolommen en Griekse kapitelen verwerkt. Toch kan de hond ook een ongunstige betekenis krijgen bij Steen. Misschien werkte

¹⁸⁾ Jkvr. Dr. C. H. de Jonge : *Jan Steen*. (Paletserie) blz. 40.

De figuur van de man is niet duidelijk. Is er een kwaker mee bedoeld ? cf : „Wat bruyt men (mij) dese Quaker, dese styloor, komt hij mijn fouten aanwijzen die so lang geleden zijn ?” Kristal Bril (achter Asselijn, *Jan Claesz* ed. 1683) 58. geciteerd in: *Woordenboek der Nederlandsche taal*. 8ste deel. Eerste stuk. blz. kolom 674.

¹⁹⁾ Harrebomée, o.c. I blz. 171^b.

Volgens hem is de betekenis van dit spreekwoord aldus : de zaak laat zich wel mooi aanzien, maar wij dienen eerst het einde af te wachten, om ze geheel te kunnen beoordelen.

G. A. Bredero heeft ook dit spreekwoord in zijn : *Klucht van Symen sonder Soeticheyd*. Het luidt daar : De woorden syn wel goet, maar d'Eenden leggen d'eyeren. (vers. 205) cf : v. Moerkerken, o.c. blz. 34. Ook komt het voor in Starter's : *Jan Soetekau gaat uit zien naar een vrouw*. v. Moerkerken, o.c. blz. 87 vers 319.

²⁰⁾ D. Bax, o.c. blz. 34 en blz. 56.

²¹⁾ Het *Proprium Societatis Jesu*, in het Brevier, op de feestdag van deze heilige ; in de tweede Nocturne.

bij die gelegenheden nog de middeleeuwse traditie door ; in die tijden betekende *brak* wel eens een pierewaaier ²²⁾).

Wij treffen honden aan op sommige werken van Steen, die taferelen van losbandigheid voorstellen. Op het meer aangehaalde schilderij uit het Weense museum *De verkeerde wereld* doet een hond, op tafel, zich te goed aan een pastei. Dit dier is eveneens aanwezig op de volgende werken : *Lichtzinnig gezelschap* ²³⁾, *Gevolgen der onmatigheid* ²⁴⁾, *Bordeelscène* ²⁵⁾, *Soo gewonnen, soo verteert* ²⁶⁾, *De kunstenaar bij het oestereten* ²⁷⁾. In deze verschillende gevallen zien wij niet zelden honden afgebeeld bij de open etenspotten, en vrouwen met open keurslijf. Speelt hier wellicht het versje van Cats door de fantasie van de kunstenaar :

„Een open pot, een open beurs, Een open deur, een open keurs,

Een open mont, een open kist, Daer wordt gemeenlick yet gemist” ?

Soms heeft de afbeelding van een hond op Steen's schilderijen nog een andere zin, wanneer hij namelijk parende honden voorstelt. Hiermede zet hij zeker een oudere traditie voort. Dit motief werd vooral door de Leidse meesters blijkbaar bij ons vastgehouden. Wanneer Rembrandt de *Preek van Johannes de Doper* (Berlijn) weergeeft, beeldt hij ook parende honden af, eveneens bij zijn *Badende Diana* ²⁸⁾. Frans van Mieris de Oude geeft ditzelfde thema op zijn *Liefde-scène* (Mauritshuis). Jan Steen laat ons de oorzaak vermoeden van de ziekte van een blozend jong meisje, dat te bed ligt, wanneer hij op zijn *Minziek meisje* (Mauritshuis) op de achtergrond van de ziekenkamer parende honden afbeeldt. De kunstenaar wil ons niet in het onzekere laten over het onderwerp van zijn schilderij.

Van de dieren, die bij elk van de zeven hoofdzonden staan afgebeeld in het vijftiende-eeuwse boek, past Jan Steen er in zijn kunst nog een derde toe : het varken. De gulzigheid gebruikt het als haar rijdier en daarmee is zijn rol bepaald. Voor de middeleeuwer was dit dier het zinnebeeld van onmatigheid, en in 't bijzonder van drankzucht. Als een zodanig symbool verschijnt het in het werk van Jeroen Bosch, b.v. op

²²⁾ D. Bax, o.c. blz. 34.

²³⁾ H.d.G. no. 109.

²⁴⁾ H.d.G. no. 110.

²⁵⁾ H.d.G. no. 826.

²⁶⁾ H.d.G. no. 854.

²⁷⁾ H.d.G. no. 856.

²⁸⁾ Rosenberg : *Rembrandt*. 590 ; 21.

zijn *Pretmakers in een zaal* en *De verloren zoon* (Mus. Boymans). Breughel beeldde een varken als symbool van vraatzucht af op zijn voorstelling van de *Gula*. Een zelfde functie mag dit beest ook vervullen op Breughel's *Fortitudo* (Mus. Boymans). Vondel gaf aan de tot monster veranderde Lucifer de kenmerken van zeven dieren ; één van deze dieren was „het vratigh gulzigh zwijn” 29).

Ook in het geestelijk leven en de godsdienstige literatuur verschijnt het varken als ongunstig zinnebeeld. In het Evangelie speelt het al een zeer sinistere rol. Denken wij aan de parabel van de verloren zoon, en aan de boze geesten, die Christus uitdrijft en zendt in de varkens van de Gerasenen 30).

Voor de joden was het varken een onrein dier ; zij mochten daarom ook niet zijn vlees eten.

Deze ongunstige rol blijft het vervullen, ook in onze 16^{de} en 17^{de} eeuwse literatuur. Diverse spreekwoorden maken dit duidelijk : „De varkens komt de draf en vuiligheid toe” 31), „Strooit geen rozen voor de varkens” 32), „Het varken wil zijn meester berechten” 33), „Het varken is heel ontbonden geweest” 34), „Hier komt het varken onder zijne magen” 35), of, zoals Bredero het zegt : „Siet hier, siet hier, hier komtet varcken ongender sijn maghen” 36).

Jan Steen heeft op verschillende van deze spreekwoorden gezinspeeld in zijn werken. „Hier komt het varken onder zijn magen”, kunnen wij terugvinden op *Het lichtzinnige huishouden* 37), *De school* (Londen, Verz. Northbrook) 38), *Boerenkermis* 39), *De dronken vrouw* (Mauritshuis), en *Een gezelschap dat in een boot stapt* 40).

„Strooit geen rozen voor de varkens” zien wij uitgebeeld op meer genoemd werk uit het Weense Museum *De verkeerde wereld*. „Het varken is heel ontbonden geweest”, slaat zeer juist op de dronken vrouw,

29) Vondel, V. blz. 689.

30) Luc. XV — 11 v. ; Math. VIII — 28 v.

31) Harrebomée, o.c. II blz. 358^b.

32) Harrebomée, o.c. II blz. 231^a.

33) Harrebomée, o.c. II blz. 73^a.

34) Harrebomée, o.c. II blz. 359^a.

35) Harrebomée, o.c. II blz. 43^b.

36) G. A. Bredero : *Klucht van de Koe*, vers. 86 (in : P. v. Moerkerken o.c. blz. 24).

37) H.d.G. no. 111.

38) H.d.G. no. 288.

39) H.d.G. no. 626.

40) H.d.G. no. 755.

die door spottende mensen wordt weggevoerd, (Mauritshuis). Bij deze troep bevindt zich een varken. „Het varken wil zijn meester berechten” wordt wellicht bedoeld op het stuk *De school* (Verz. Northbrook), waar een zwijn de schoolklas komt verstoren, die reeds danig in wanorde is. De meester is ingeslapen ; kinderen zijn op stoelen en tafels gesprongen, en vliegen elkaar in de haren. Een jongen streelt het binnengedrongen zwijn, dat de schoolboeken opvreet. Cats heeft het reeds gezegd :

„Wie swijnen wil streelen, en met kinderen mallen
Die doe se bey in de modder vallen” 41).

In de symboliek is het beeld van het varken niet zeer gunstig ; een ander dier uit onze onmiddellijke omgeving, de kat, deelt hetzelfde lot. Vanaf de 13^{de} eeuw is dit dier bij ons een veel voorkomend zinnebeeld van de dwaasheid. Dit kan ons niet verwonderen, als wij zien hoe dwaas een kat soms loopt te hollen. De kater is van ouds het symbool der geilheid. Bij deze ongunstige betekenissen past het ook, dat katten attributen van heksen waren 42). Wellicht is hier het volksgeloof beïnvloed door het geheimzinnig, soms gluiperig gedoe van dit beest. Onhoorbaar sluipt het voort en neust in alle hoeken en gaten. Aardig wordt dit geïllustreerd op het schilderij van Nicolaas Maes *De ingeslapen dienstmaagd* (Londen), waar achter de rug van het ingedommeld meisje, de kat snoept van het vlees uit de braadpan. Ook Steen heeft dit motiefje, o.a. op zijn schilderij *Het verlopen huishouden* (Almelo, Verz. ten Cate).

Op zijn doeken verschijnt de kat doorgaans als een object, dat bij het 17^{de} eeuwse huisgezin behoort. Misschien dat dit dier soms de dwaasheid wil onderstrepen, waaraan de mensen zich overgeven. Dit lijkt zo het geval te zijn op de volgende werken van Steen : *Soo de oude songhen, soo pypen de jonghen* 43), *Na het gelag* 44), *De gevolgen der onmatigheid* 45), *Na tafel* 46).

Van tijd tot tijd heeft de voorstelling van een kat, bij Jan Steen, ons nog iets bijzonders te zeggen. Op één van zijn werken uit het Maurits-

41) Cats, o.c. I blz. 550.

42) D. Bax, o.c. blz. 108 en 175.

43) H.d.G. no. 90.

44) H.d.G. no. 100.

45) H.d.G. no. 110.

46) H.d.G. no. 112.

huis ⁴⁷⁾ lijkt een klein meisje „De kat in het donker te knijpen” ⁴⁸⁾. Zeker ook heeft de kunstenaar een bedoeling met de afbeelding van de kat, op zijn schilderij : *De zieke grijsaard* ⁴⁹⁾. De kat zit hier dicht bij de kandelaar, die zij schijnt af te likken. De schilder wil blijkbaar doelen op het bekende spreekwoord van Cats : „Om de minne van het smeer, Leckt de kat den kandeeler” ⁵⁰⁾. De hele situatie, die daar uitgebeeld wordt, (waarschijnlijk een liefde-scène, of bordeel-tafereel tussen een oude man en een jong meisje) maakt een toespeling waarschijnlijk. Aan de wand hangt een schilderij van Rubens : *Susanna in het bad!* De oude man houdt al de geldbuidel in de hand, die de jonge vrouw (de kat) tot beloning zal dienen. Cats heeft gewaarschuwd : „Indien de katte leckt de speten, Raeckt s'aen 't gebraet, sy sal het eten” ⁵¹⁾.

Op het schilderij *De operatie* ⁵²⁾ wordt een boer onderhanden genomen door een dorps-chirurg. De man verbeeldt zich stenen in zijn hoofd te hebben, en de heelmeeester zal hem er van bevrijden. 't Is dus een geval van keisnijden. Intussen zit op de leuning van de stoel, waarop de boer heeft plaats genomen, een kraai, die de man in zijn hand pikt. De boer schreeuwt het uit van ingebeeelde pijn. Hier wordt een nieuw beest ingevoerd in Steen's symboliek. Het is wel zeer waarschijnlijk, dat die pikkende kraai een „literaire” betekenis heeft. Wanneer men uitdrukkingen en gezegden naslaat uit vroeger eeuwen, blijkt het dat de kraai niet gunstig bekend staat. Men verwenst hem om zijn roofzucht.

Vondel vraagt verbitterd aan de moordenaars van Joan van Oldenbarnevelt, of deze grote staatsman zijn beste krachten heeft gegeven : „Om... te mesten kray en raven Op syn goet ?” ⁵³⁾.

De volksverbeelding beschouwt deze vogel als bode van onheil, die in dienst staat van duivels en heksen. Diverse uitdrukkingen verraden ook de ongunstige roep, waarin dit dier staat, b.v. „een wilde kraai van een meid” ⁵⁴⁾. Heeft Steen deze vogel op *De operatie* afgebeeld,

⁴⁷⁾ Catalogus van het Mauritshuis, no. 169.

⁴⁸⁾ Harrebomée, o.c. I. blz. 143^b.

⁴⁹⁾ H.d.G. no. 797.

⁵⁰⁾ Cats, o.c. I blz. 523.

⁵¹⁾ Cats, o.c. I blz. 530.

⁵²⁾ H.d.G. no. 186.

⁵³⁾ Vondel III blz. 339.

⁵⁴⁾ *Woordenboek der Nederlandsche Taal*. 8ste deel, kol. 8 v.

omdat wij ons hier bevinden in een sfeer van leugen, bedrog en oplichterij? In zo'n omgeving hoort dit ongunstig bekend staande dier thuis, en draagt het zijne er toe bij om deze sfeer nog meer luguber te maken. Elders, op zijn schilderij *Vrolijk gezelschap* (Budapest), zal de kunstenaar een raaf uitbeelden, die naar de haan van een wijnvat pikt. Op tafel staat een nest jonge katjes, waarnaar de moederkat, vastgehouden door een meisje, begerig grijpt. Speelt ook hier de hebzucht een rol?

Over de raaf valt eveneens weinig goeds te zeggen. Kraaien en raven vindt men bij de galgen, waar de lijken der misdadigers hun prooi zijn. Op Pieter Breughel's *De Kruisweg* (Wenen) vullen zij de lucht met hun naargeestig geschreeuw.

Wanneer de Grieken iemand verwensten, zeiden zij vaak: „ES KORAKAS”!, „Loop naar de raven, de raven mogen uw lijk verteren”⁵⁵).

Vogel van de duisternis en van de nacht is ook de uil, en vandaar heeft hij in onze oude kunst niet zelden een minder gunstige betekenis. Men beschouwt hem als het symbool van de lichtschuwe, van een of andere zonde, die het daglicht niet kan verdragen.

Cats zegt: „Net by kuys, en mors bij vuyl;

Valck met valck, en uyl met uyl”⁵⁶).

Omdat deze vogel zich onzeker bij het daglicht beweegt, werd hij ook een zinnebeeld van de dwaasheid en domheid, en misschien zelfs, van tijd tot tijd, van de dronkenschap.

In de middeleeuwen werd de uil al afgebeeld als zinnebeeld van de Stultitia. Bij Jeroen Bosch komt hij somtijds voor als erotisch symbool. Deze vogel vliegt immers bij voorkeur des nachts, de gunstige tijd voor de erotiek⁵⁷).

Boschius heeft over de uil ook niet veel goeds te zeggen. Zo merkt hij over dit beest op: „Deceptaque decipit omnes; Il bel lume del ciel odio, e disdegno; In tenebris ambulans; Qui sapiunt, tetigisse timent”⁵⁸) werkelijk geen gunstige getuigenissen. Jan Steen schijnt al evenmin zeer ingenomen te zijn met deze vogel. Bij een dronkemanspartij bevestigt hij een plakkaat aan de muur, waarop men kan lezen:

⁵⁶) Aristophanes: *Vespæ*: V. 852, 982; *Nubes*: V. 123, 789; *Pax*: V. 500, 1221; *Fquites*: V. 1314 etc.

⁵⁰) Cats, o.c. I blz. 514.

⁵⁷) D. Bax, o.c. I blz. 158 v.

⁵⁸) Boschius, o.c. IV no. 72; IV no. 116; III no. 456; IV no. 68.

„Wat baeter Kaers of Bril, als den Uil niet zien en wil” ⁵⁹). Dit procédé werd al eerder toegepast want op een werk van Hieronymus Francken I (Antwerpen) zien wij een prent met uil op een stokje, waarbij bril en kaers, met de woorden : „Al heeft hij kaers en bril... Uyl niet zien wil”.

Op een ander schilderij van Steen, waar het eveneens nogal lichtzinnig toegaat, *De dansende poedel* ⁶⁰) komt de uil dit beeld van losbandigheid benadrukken. In het Rijksmuseum bevindt zich een werk van hem *Familietafereel* waarop zich in de rechterbovenhoek eveneens een uil vertoont. Hij zit in een klein raampje. Het doek stelt een vrolijk, ofschoon niet uitgelaten gezelschap voor. Maar wat hier opvalt, is het duo rechts, een man en vrouw, die stijf voor zich uitkijken en er niet bij schijnen te horen. Juist boven het hoofd van de rechtvaardige heer zit de vogel. Is dit wellicht des kunstenaars kritiek op dit twee-tal ?

Op het boven besproken werk *Driekoningengeest* (Arnhem, Verz. Hartogs) komen deze man en vrouw eveneens voor, en hier wordt de man op pikante wijze door de hofnar geplaagd. Wil Jan Steen misschien te kennen geven : Deze man ziet er vromer uit, dan hij is ?

ATTRIBUTEN, ONTLEEND AAN HET DAGELIJKSE LEVEN

De taal van de symboliek drukt zich geenszins steeds in verheven objecten uit. Voorwerpen van dagelijks gebruik kunnen zeer goed dienen om een bepaalde gedachte te verzinnebeelden. Jan Steen gebruikt als illustratiemateriaal voor zijn ideeën een goed deel van het keukenmateriaal. Hij sluit zich ook hier bij een oude traditie aan.

Het keukengereedschap heeft in de symboliek een diabolische, dus ongunstige betekenis gekregen uit het feit, dat Vastenavondvierders het gebruikten om lawaai te maken, of omdat men er overvloedige spijzen in bereidde, die bij losbandige feesten werden verorberd. Zo beeldt Breughel op zijn *Strijd tussen Carnaval en Vasten* (Wenen) de Vastenavond uit met een braadspit in de hand. Op zijn hoofd draagt hij een pan met gevogelte, en zijn voeten staan in kruiken. Zijn volgelingen dragen een rooster, een potlepel, een omgekeerde ketel en een tafel met koeken en wafels. Navolgers van Breughel nemen graag deze attributen over, doorgaans in zeer weinig gevarieerde vorm ⁶¹).

⁵⁹) H.d.G. no. 100.

⁶⁰) H.d.G. no. 101.

⁶¹) D. Bax, o.c. blz. 138 v.

Het keukengereedschap, als middel om drukte en lawaai te maken, zien wij bij Steen afgebeeld op zijn doek te Kassel: *Driekoningenfeest*. Een van de druktemakers draagt op zijn hoofd een trechter, en „bespeelt” een rooster met een schuimspaan.

De trechter heeft, symbolisch, een sinistere betekenis. 't Is te begrijpen uit het feit, dat dit instrument niets in zich houdt; het ingegoten vocht verdwijnt aanstonds. Vandaar ontmoet men dit motief in 16^{de} eeuwse uitdrukkingen en voorstellingen, waarin trouweloosheid en gewetenloosheid gehekeld worden. Jeroen Bosch geeft de geheimzinnige kwakzalver op *De keisnijding* (Madrid) een trechter op het hoofd. In het huidige spraakgebruik past men het woord *trechter* toe om een overmatige drinker te bespotten, terwijl het ook nog wordt aangewend om aan te duiden dat iemand kort van memorie is: „Hij heeft een geheugen als een trechter”.

In vroeger eeuwen gebruikten Vastenavondvierders graag dit instrument voor trompet. Omdat de trechter blijkbaar bij hun uitrusting behoort, dragen zij hem graag op het hoofd. Als Vastenavonddattribuut verschijnt hij aldus op schilderijen van Hogenberg, P. Breughel de Jonge, Van de Venne en C. Dusart ⁶²⁾.

Ook bij Jan Steen is het op zijn *Driekoningenavond* een rekwisiet, dat nog al eens terugkeert, omdat Driekoningenavond- en Vastenavondgebruiken vaak samenvallen. Dat dit voorwerp op beide feesten zo graag gebruikt werd, wekt geen verwondering. Men vierde deze vrolijke samenkomsten onder uitbundige pret. Steen geeft feestvierders een trechter op het hoofd op zijn *Vrolijk gezelschap* ⁶³⁾ en het *Driekoningenfeest* uit Kassel.

Ook de potlepel mag niet ontbreken bij het feest. Vroeger was hij een symbool van overvloedig eten. Op Breughel's z.g. *Deken van Ronse* heeft een dik heerschap een potlepel in de hand. Onze landgenoten zeiden eertijds: „Hij schept op met de grote lepel, of met de grote potlepel”. Dit keuken-instrument is eveneens een voorwerp, waarmee men lawaai kan maken en kan slaan. Het één is het resultaat van het ander. De kok van een hertog van Gelre was gewoon, om met de potlepel ook klappen uit te delen.

Als instrument om te putten uit een overvloed past hij ook in de

⁶²⁾ D. Bax, o.c. blz. 137.

⁶³⁾ H.d.G. no. 527.

sfeer van Vastenavond. In een middeleeuwse Vlaamse satire geeft men een speelman, in plaats van viool en strijkstok, blaasbalg en potlepel in handen. Ook narren hanteerden de lepel tot verhoging van hun zothed. Misschien heeft men in dit laatste geval aan een woordspeling gedacht : in de 16^{de} eeuw betekende n.l. *Polle* zot of nar ⁶⁴).

Bij Jan Steen komt de potlepel herhaaldelijk voor als een middel om geraas te maken. Doorgaans heeft de persoon, die de lepel met dit doel hanteert, ook een braadrooster bij zich. Rooster en potlepel of schuimspaan moeten dan blijkbaar dienst doen als viool en strijkstok. In deze functie zien we die voorwerpen gebruikt op verschillende schilderijen, die het feest van Driekoningen uitbeelden ⁶⁵).

Bij feestelijke gelegenheden in 't gezin trad somtijds de nar op met lepel en rooster. Het rooster hoort ook inderdaad thuis bij de feesten van overvloed. Er moeten immers heerlijke gerechten worden klaargemaakt. Driekoningen en Vastenavond waren in vroeger eeuwen dergelijke feesten. Het is dan ook een trouw terugkerend attribuut op voorstellingen van deze vrolijk-rumoedige, genoegelijke avonden. Want met het rooster kan men ook geraas maken, waar het graag gebruikt werd bij deze gelegenheden ⁶⁶). Er is nog een oude uitdrukking, die luidt : „Op de rooster spelen”, d.w.z. lawaai maken ⁶⁷).

De combinatie rooster-potlepel treffen wij aan op de zo juist genoemde schilderijen van het *Driekoningenfeest*. Vervolgens laat Steen deze instrumenten gebruiken op zijn *Vrolijk gezelschap* ⁶⁸).

Ook de ketel is een onmisbaar voorwerp in de keukens. Op Vastenavond wordt daarin het beslag bereid, dat de feestvierders de wafels verschaft. Zo kon de ketel, in 't algemeen, symbool worden van de zwelgzucht. Eveneens zien wij op schilderijen uit de 15^{de} en 16^{de} eeuw, dat potten gebruikt worden als pijnigingsinstrumenten van de duivels in de hel ⁶⁹). Als symbool van de zwelgzucht zien wij de ketel op Steen's *De vette keuken* (Cheltenham).

Men heeft meer voorwerpen om de gulzigheid te symboliseren, o.a.

⁶⁴) D. Bax, o.c. blz. 165 v.

⁶⁵) H.d.G. no's 491-494-507-508.

⁶⁶) D. Bax, o.c. blz. 202.

⁶⁷) *Woordenboek der Nederlandsche Taal*. 13^e deel. kol. 1343 v.

⁶⁸) H.d.G. no. 527. Wellicht is dit ook een voorstelling van het *Driekoningenfeest*, ofschoon dan wel enige bekende attributen ontbreken, o.a. de vele gasten, die als „hofbeambten” zouden moeten optreden.

⁶⁹) D. Bax, o.c. blz. 180.

de bijenkorf en de gewone mand. Korf heeft dan de betekenis van buik. De korf vullen, wil zeggen : zich dik eten. Omdat nu eenmaal bij de Vastenavond-pret ook overvloedig eten behoorde, kunnen wij begrijpen, dat wij dit symbool ontmoeten op voorstellingen van feesten, waar de overvloed aan spijzen een der grootste geneugten van het feest was ⁷⁰⁾.

Bij Jan Steen zien wij een korf als hoofddekseel op zijn *Driekoningenfeest* ⁷¹⁾, waar het gezelschap in uitbundige stemming is. Ook op het schilderij uit het Buckingham Palace, dat dit zelfde onderwerp toont, draagt een der druktemakers een korf op het hoofd. Op het *Bonenfeest* of *Driekoningenfeest* (Kassel) heeft een kleine jongen een rieten boodschappenmandje als hoofddekseel genomen. Dit vervult hier waarschijnlijk de rol van een korf. Nog heden gebruikt het Italiaanse volk, wanneer het in vrolijke stemming verkeert, niet zelden manden of korven als hoofddekseels.

In de keukens van onze voorouders ontbrak ook nimmer de blaasbalg. Deze is gevuld met lucht en brengt wind voort. Men kan er geraas mee maken, en daarom is het een gezocht instrument om de Vastenavond-pret te verhogen. Juist omdat men hem vaak gebruikte bij de carnavalvreugde, kunnen wij gemakkelijk begrijpen, hoe hij ook een symbool werd van de losbandigheid ⁷²⁾.

Maar ook als satanisch instrument kreeg het ding betekenis. Op zeer vele laat-zeventiende-eeuwse devotieprentjes zien wij de duivel, met blaasbalg gewapend, het oor naderen van de arme mens, om die te belagen met zijn „inblazingen” ⁷³⁾.

In het bisschoppelijk museum te Haarlem bevindt zich een fraai schilderij, dat *Het Schip der Kerk* voorstelt. Sierlijk opgetuigd vaart het rustig en zegevierend op de hevig-woedende zee. Talrijke vijanden trachten het nadeel te berokkenen, maar tevergeefs, al probeert Satan met een grote blaasbalg tegenwind in de zeilen te blazen ⁷⁴⁾.

Zo heeft men dus de blaasblag te zien als zinnebeeld van de duivelse onrust en tegenwerking, vandaar ook van twist en tweedracht en van losbandigheid. In deze laatste functie vooral gebruikt Jan Steen hem op zijn schilderij van het *Driekoningenfeest* ⁷⁵⁾. De joelende, uitgelaten

⁷⁰⁾ D. Bax, o.c. blz. 168.

⁷¹⁾ H.d.G. no. 491.

⁷²⁾ D. Bax, o.c. blz. 171 v.

⁷³⁾ Knipping, o.c. I. blz. 126 (voetnoot).

⁷⁴⁾ Knipping, o.c. II. blz. 153 v.

⁷⁵⁾ H.d.G. no. 492.

feestvierders heben bij hun „muziekinstrumenten” ook een blaasbalg, waarvan men de zin nu, in dit verband, gemakkelijk begrijpt.

Aanvankelijk kan somtijds de zin-duiding wat gezocht schijnen, maar bij nadere overweging wordt men niet zelden getroffen door het vernuftig spel der gedachten. Dit valt op, als wij de zinnebeeldige betekenis van het ei trachten te achterhalen. Eieren dienden in de 16^{de} en 17^{de} eeuw voor volksvoedsel. Zij waren goedkoop, zodat ook arme lieden deze producten regelmatig konden gebruiken. Men at dan ook veel eiergerechten, die op verschillende wijzen waren bereid ⁷⁶⁾. Het verwondert dus niet dat eieren op voorstellingen uit het volksleven regelmatig dienst deden. Toch had het ei in de 15^{de}, 16^{de} en 17^{de} eeuw, als symbool, een ongunstige betekenis. Het was een attribuut van de pretmakers, vooral weer van de Vastenavond-vierders. Wij kunnen dit begrijpen, wanneer wij bedenken, dat eieren een geliefkoosde lekkernij waren voor deze avond. Bovendien is het ei een zinnebeeld van de dwaasheid. In het ei zit de door, d.i. dooier of dwaas. Het spreekwoord zegt : „Om eiers te koken, is er een zot van doen” ⁷⁷⁾. Hier heeft men dus een combinatie van Vastenavond, eieren en zotten ! Pieter Breughel heeft een gravure in zijn serie *Nederlandse spreekwoorden*, waarop hij een nar afbeeldt, zittend op een ei, terwijl die een beker uitdrinkt. De meester wil daarmede te kennen geven : deze dwaze brasser bebroedt een vuil ei, maar hij ziet slechts een hansworst er uit te voorschijn komen.

Het ei was ook een erotisch symbool. Op Jan Steen's *Driekoningenfeest*, uit de verzameling Hartogs te Arnhem, draagt een nar aan een stok een worstje, geflankeerd door twee eierschalen. Men begrijpt de erotische bedoeling. In de sfeer van deze ongunstige betekenissen van het ei, past ook, dat het een daemonomagisch zinnebeeld was : men geloofde vroeger, dat heksen eieren konden leggen ⁷⁸⁾. Zelfs ook in de moderne tijd heeft het ei iets van deze ongunstige sfeer om zich heen gehouden ; gooit men immers ook nu niet met rotte eieren, wanneer men op onparlementaire wijze zijn ontevredenheid wil te kennen geven? Direct in een ongunstige omgeving treffen wij eieren aan op *De zieke*

⁷⁶⁾ A. W. Francken : *Het leven onzer voorouders in de gouden eeuw*. — 's Gravenhage 1942, blz. 90.

⁷⁷⁾ Harrebomée, o.c. II blz. 511^b.

⁷⁸⁾ D. Bax, o.c. blz. 144 v.

grijsaard ⁷⁹⁾, die wel een bordeelscène voorstelt. Op andere schilderijen vervullen zij op de eerste plaats de functie van voedsel of dienen zij ter vermeerdering van de feestvreugde, b.v. op *Driekoningenfeest* ⁸⁰⁾, *Vrolijke boeren in een herberg, met een dansend paar* ⁸¹⁾, *De eierdans* ⁸²⁾, en *Eiereten* ⁸³⁾.

Bij onze 17^{de} eeuwse meesters ziet men somtijds, hoe figuren om de hals een keten dragen van eieren en worsten. Zo beeldt Frans Hals één der lachende kerels af op *Het vrolijk Klaverblad* (New York). Op de tafel, bij dit trio, liggen nog saucijsen, vlees, brood, een soort doedelzak, en wat dies meer zij. Alles spreekt van overvloed en uitbundige vreugde. 't Is alsof zij de verzen willen illustreren uit *Teeuwis de Boer* :

„En an u halsen kransen maeckt,
Van worsten en sausijsen veel...” ⁸⁴⁾.

's Winters, na de slacht, had men de worstenavond. 's Middags hadden de lui niet gegeten, maar 's avonds namen allen, die aan de slacht hadden deelgenomen, ook deel aan de dis, rijk bezet met worst, bloedbeuling, karbonaden, en de drank, most. Dit was een der nationale feesten, dat Vondel ook cenmaal heeft bezongen :

„De Sprokelmaent braveert, en schaft patryspasteien,
En lamsbout, en kalkoen, en rundervleesch en speck :
Dees wapenen den buick met voorraat, voor gebreck,
Nu vastenavont hem noch gunt zijn volle weien.
Al brast en zwelgt de buick, vergeef het hem dees reis ;
Want veertigh dagen visch valt lastig voor zijn vleisch” ⁸⁵⁾.

Worst was een zeer geliefde spijs, vooral voor de Vastenavond. Graag wordt deze lekkernij ook afgebeeld in een sfeer, waar weelde en losbandigheid heerst. Natuurlijk ontbreken de worsten niet op Steen's *De vette keuken* ⁸⁶⁾.

Bij de uitbeelding van 's levens overvloed behoort ook de gebraden

⁷⁹⁾ H.d.G. no. 797.

⁸⁰⁾ H.d.G. no. 492.

⁸¹⁾ H.d.G. no. 597.

⁸²⁾ H.d.G. no. 600.

⁸³⁾ H.d.G. no. 674.

⁸⁴⁾ Vers 1317 V. Zie voor dit eerste stuk van Coster : *Teeuwis de Boer*, G. Kalf : *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde* IV. Groningen 1909, blz. 120 v.

⁸⁵⁾ Vondel, IV blz. 554.

⁸⁶⁾ H.d.G. no. 119.

bout aan een spit. De Rederijkers-literatuur vond dit een uitstekend symbool om de zwelgzucht te karakteriseren. In een zinnespel wordt van Financy, de Woekerwinst, gezegd, die hier optreedt als meisje van plezier :

„die braen bouten et sy oeck garen” 87).

Op Pieter Breughel's *Strijd van Carnaval tegen Vasten* (Wenen) draagt de dikke Vastenavond een spit met gebraden vogel, die hij als een dreigende lans richt op de magere Vasten. Wij treffen het motief van de braadspit ook van tijd tot tijd aan op Steen's schilderijen van het lichtzinnig leven 88).

Hij beeldt dan uit, hoe braadspit en al in het vuur is gevallen. Waarschijnlijk zal hij hier willen aanduiden, dat door de zorgeloosheid geluk en voorspoed vernietigd worden. Als zinnebeelden van verkwisting kan men ook beschouwen de oesterschalen en citroenschillen, die herhaaldelijk Jan Steen's interpretaties van losbandigheid complementeren. Oesters wijzen op overdaad en rijkdom. Volksuitdrukkingen wijzen in deze richting. Zo zeide men vroeger : „Een mossel meent een oester, een muis een groot vorst te wezen” 89). Bij Steen verschijnen de oesters steeds in een omgeving, waar gefeest wordt en vlot geleefd. Wij zien oesters op zijn *Lichtzinnig gezelschap* 90), en op het *Vrolijk gezelschap in de herberg* 91). Twee afzonderlijke werken wijdt hij geheel aan het thema : oester eten. Allegorische attributen en verontwaardigde gezichten van toeschouwers maken ons duidelijk, dat hier een vermogen roekeloos verkwist wordt. Zie : *Soo gewonnen, soo verteert* 92) en *De kunstenaar aan het oester-eten* 93).

De mossel daarentegen wijst op soberheid en gebrek. Pieter Breughel laat haar tot voedsel dienen van arme lieden op zijn *Magere keuken*. Daarmee is zij terecht gekomen in de sfeer van armoede en ontbering. Zij wordt armenvoedsel en onbelangrijk. Om de onbeduidendheid van mosselen aan te geven, zei men vroeger wel : „Het is geen mosselschelp

87) *Spul van Sinnen van de siecke stadt.* ed. H. F. Grondijs - Borculo 1917. D. Bax o.c. blz. 99.

88) H.d.G. no. 109-117.

89) Harrebomée, o.c. II blz. 105^a.

90) H.d.G. no. 109.

91) H.d.G. no. 595.

92) H.d.G. no. 854.

93) H.d.G. no. 856.

waard", en „Ik wilde, dat ik alle man met mosselschelpen betalen mocht" 94).

Bij Jan Steen verschijnen zij eveneens telkens in de sfeer van ellende en gebrek en zij zullen dan ook wel bedoeld zijn als symbolen van soberheid. Op zijn vijf schilderijen van *De magere keuken* vertolken zij ongetwijfeld deze bedoeling.

De lege schil was in de middeleeuwen een zinnebeeld van het minderwaardige. Wanneer Jeroen Bosch schillen afbeeldt, kan het goed mogelijk zijn, dat hij hiermede een literaire zinspeling op het oog heeft. Maar de schil verzinnebeeldt ook de verkwisting. Er bestaat een oude uitdrukking die luidt : „Het is een dopmaker" 95) d.w.z. hij maakt alles op. Hieraan zal men mogen denken bij diverse voorstellingen van Jan Steen, uit het losbandige leven, waar hij kwistig met schillen en lege eierschalen werkt. In dit verband kunnen genoemd worden zijn reeds meermalen aangehaalde reeks uit het lichtzinnige leven 96).

's LEVENS LICHTZINNIGHEID

Met onvermoeibare observatie-drang heeft Jan Steen de dwaasheid en het losbandig gedoe van de mensen bespied, en er zijn commentaar op gegeven, soms ironisch, soms fel-spottend, maar doorgaans toch ook met een milde goedhartigheid, die alles begrijpt en daarom veel kan verwerken en vergeven. Op zijn *Vrolijk huiswaarts keren* 97) geeft hij een argeloos jongetje, dat naast een dronken boer loopt, een molentje in de hand. Op een ander werk van hem, uit het Rijksmuseum 98), steekt een kind achter een oud, verliefd paar eveneens een molentje in de hoogte. Het is zeer waarschijnlijk dat Steen met dit pretentieloos stuk kinderspeelgoed zijn bedoeling heeft.

Het molentje geldt als symbool van de dwaasheid. In de 16^{de} eeuw was dit ook het geval met de rammelaar. Narren dragen deze attributen bij zich 99). Op een 17^{de} eeuwse Nederlandse gravure loopt de Dwaze ziel met een molentje 100). Tot op de huidige dag gebruikt men voor

94) D. Bax, o.c. blz. 198.
Harrebomée, o.c. II blz. 105^a, II blz. 61^a.

95) Harrebomée, o.c. I blz. 148^b.

96) H.d.G. no. 102-110.

97) H.d.G. no. 657.

98) Catalogus, R.M. 2239.

99) D. Bax, o.c. blz. 110.

100) Afbeelding in Knipping, o.c. I blz. 42.

iemand, die zich zot aanstelt, de uitdrukking : hij loopt met molentjes ¹⁰¹). Op de twee schilderijen is de zin van dit voorwerp duidelijk. Levenloze voorwerpen spreken bij Steen een boeiende taal. Dit valt bijzonder op, wanneer hij somtijds een uitvoerige allegorie verbeeldt. Men zou dan wellicht mogen zeggen, dat de allegorie een toneelstuk was dat hij zelf verzon, waarvan de tekst spreekwoorden waren.

In de 17^{de} eeuw gaf bij ons J. M. Molenaar kleine genre stukjes met voorstellingen van *De vijf zintuigen* (Mauritshuis). Als een streng-doorgevoerde allegorie geeft ons Jan Steen zijn *Liederlijk leven* ¹⁰²), en eveneens *Na tafel* ¹⁰³). Alles heeft dan zijn symbolische betekenis. Op het eerstgenoemde werk hangt de bedelkorf boven het lichtzinnig huisgezin, in 't bijzonder boven het duo op de voorgrond. De korf, hier, bevat de attributen waaraan de bedelaars te herkennen waren : stok of kruk, nodig wegens hun podagra, als gevolg van het onmatig drinken. Zegt immers het liedje niet :

„Leert Dronkaarts uit Uw makkers scha,
Uw minste straf is podagra” ¹⁰⁴).

Met zo'n allegorie past Jan Steen volkomen in de tijd van de barok. Deze vorm van literatuur werd toen herhaaldelijk toegepast. Vondel toont ons prachtige voorbeelden in zijn gedicht *De Kruisbergh* en in de drama's *Palamedes*, *De Leeuwendalers* en *Joseph in Dothan*, waaruit reeds werd geciteerd.

Huygens werkt er een uit in zijn : *Scheepspraet ten overlijden van Prins Maurits*. Symboliek schuilt er ook in voorwerpen als gebroken kannen en flessen, die van tijd tot tijd een boeiend stilleven op schilderijen van Jan Steen, door licht-effecten een levendige en verrassende noot geven. Op panelen der Primitieven, voorstellend *Maria Boodschap* heet een karaf met helder water te zinspelen op de zuiverheid van de Moedermaagd, die ongeschonden bleef ¹⁰⁵). Samenhan-

¹⁰¹) Dr. F. A. Stoett : *Nederlandsche spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden*. 2dln. Zutphen 1923-25⁴, no. 1535.

¹⁰²) H.d.G. no. 102 cf. boven. blz. 63 v.

¹⁰³) H.d.G. no. 112.

¹⁰⁴) W. Martin : *Jan Steen*.

Bijzonder nummer van *Onze Kunst* XVI (1909), blz. 141-172.

Ook als : Numéro special de *l'art flam. et holl.* XII (1909) blz. 129-158.

Aangehaalde spreuk bevindt zich op blz. 143 van *Onze Kunst*.

¹⁰⁵) Dr. K. Smits : *De iconografie van de Nederlandsche Primitieven*. Amsterdam 1933, diss. Nijmegen, blz. 46.

gend met dit symbool is het beeld, dat Paulus gebruikt, wanneer hij aan de Korintiërs schrijft : „Maar we bezitten deze schat (n.l. onze ziel) in lemen vaten” ¹⁰⁶). Het gaat hier beide keren om een kostbaar bezit, n.l. de zuiverheid en de ziel, die verbonden zijn met een begrip van broosheid en breekbaarheid. De karaf met water is schoon en doorschijnend, maar spoedig gebroken ; het broze omhulsel van ons lichaam bergt de onsterfelijke ziel en moet die beschermen. Wanneer wij deze symbolen in het oog houden, worden ons ook enkele toespelingen op Steen's schilderijen duidelijker. Zo heeft hij bij zijn *Lichtzinnig leven* ¹⁰⁷) op de voorgrond een stilleven uitgebeeld, waarbij enige gebroken flessen voorkomen. Steen heeft die wel bedoeld als een dramatisch en plastisch element bij dit stilleven van boeken en instrumenten. Een spreuk van Cats luidt : „Doe ick maer eens en quaden pas, Soo breeck ick licht mijn teëre gelas” ¹⁰⁸).

Die kwade stap is hier al te waarschijnlijk gedaan.

Een ander werk ¹⁰⁹) stelt een man voor, die bedecsd bij een gezelschap binnenkomt. Tegenover hem staat een schuchter jong meisje. Vóór de man, op de grond, ligt een gebroken pot. Wordt hier een toespeling gemaakt op de zuiverheid, die wellicht verloren ging, of zinspeelde de kunstenaar op het spreekwoord : „Die de pot gebroken heeft, mag hem betalen” ? ¹¹⁰).

Het schilderij *Vrijage* ¹¹) geeft, naast de gewone attributen zoals hond, test met pijp, vogelkooi, ook een gebroken glas. Hier komen weer spreuken in aanmerking die dit laatste attriboot mogelijk verklaren. Buiten de bovengenoemde kan men nog denken aan : „Glas en maagd dienen niet roekeloos gewaagd” ¹¹²). Op de *Herderlijke Vermaning* ¹¹³) komt eveneens een gebroken kruik voor. De voorwerpen op dit schilderij wijzen er op, dat het hier om een liefdesavontuur gaat. De gebroken kruik vult dan woordenloos het verhaal aan. De menigvuldige terugkeer van deze thema's in de kunst van Jan Steen wijst er wel op, dat de barokke zeventiende eeuw deze literaire spitsvondig-

¹⁰⁶) II Kor. IV - 7.

¹⁰⁷) H.d.G. no. 113.

¹⁰⁸) Cats, o.c. I blz. 524.

¹⁰⁹) H.d.G. no. 484^a.

¹¹⁰) Harrebomée, o.c. II blz. 196^b.

¹¹¹) H.d.G. no. 795.

¹¹²) Harrebomée, o.c. I blz. 239^b.

¹¹³) H.d.G. no. 828.

heden kon smaken. Een aanzienlijk getal schilderijen van Jan Steen hebben als thema : bordeelscènes ¹¹⁴). Men vraagt zich wellicht af : vanwaar komt die grote belangstelling voor dit weinig aantrekkelijk onderwerp ? De „bordeeltgens” waren sinds de 16^{de} eeuw in schilderij en prent een zeer gewoon gegeven. Men neemt aan dat zij vooral om hun waarschuwende strekkingen in zwang zijn geweest. Dit motief zou zich ontwikkeld hebben uit de geschiedenis van *De Verloren Zoon* ¹¹⁵). Bovendien is het zeer goed mogelijk dat bij Steen ook hier wederom woordspelingen een rol hebben gespeeld. In overdrachtelijke zin betekent bordeel : geschreeuw, gekrakeel, wanordelijk gedrag. In Zuid-Nederland heet : Een Spaans bordeel, een huis of vertrek, waar alles in wanorde overhoop ligt, en waar getier en geraas heerst ¹¹⁶). Zo worden dus de mogelijkheden groter om van dit thema een aannemelijk onderwerp te maken. Toch komt het bij Jan Steen meermalen voor in de bekende betekenis van het woord.

In vroegere eeuwen was de combinatie bordeel-café lang niet zeldzaam : Wijntje en Trijntje horen vaak bij elkaar, en worden in één adem genoemd. Men had dan ook de volks-uitdrukking : Voor herberg, achter bordeel ¹¹⁷). Een veelgespeeld 16^{de} eeuws toneelstuk noemt de publieke vrouwen : „Sint Anfraes kaeren” d.w.z. „Liefjes van de heilige Amphora” d.i. van de wijnkruik ¹¹⁸).

't Is niet te verwonderen, dat Jan Steen die zijn thema's bij voorkeur aan het gewone dagelijkse leven ontleende, ook deze combinatie van bordeel-café in zijn stukken laat vermoeden of duidelijk uitbeeldt. Op *De verloren zoon* ¹¹⁹) zit de jonge man bij de resten van een overvloedige maaltijd. Hij schijnt aan een oud-lelijk wijf geld te geven. Wellicht is deze vrouw een koppelaarster. Twee meisjes bevinden zich in zijn nabijheid ; één van deze meisjes houdt zich op met een muzikant, wat in deze omgeving een verdacht teken is. Op de grond liggen een hond, klederen en speelkaarten.

Ook de schilderij *Na het drinkgelag* ¹²⁰) toont ons de combinatie bordeel-café. De brutale houding van de vrouw, die tegen een dronken

¹¹⁴) H.d.G. no. 823-852.

¹¹⁵) W. Martin : *Frans Hals en zijn tijd*. blz. 366.

¹¹⁶) *Woordenboek der Nederlandsche Taal*. Derde Deel, kol. 526 v.

¹¹⁷) Harrebomée, o.c. I, blz. 81^b.

¹¹⁸) *Een spul van sinnen van de siecke stadt*. vers 748.

¹¹⁹) H.d.G. no. 53.

¹²⁰) H.d.G. no. 100.

man aanrust, laat aan duidelijkheid omtrent de bedoeling niets te wensen over. Men heeft zich erover verbaasd, dat in Hollandse liefdestafelen de drank nooit ontbreekt, terwijl in de boudoires van Watteau en Boucher alleen kunnen staan voor bloemen, alleen flessen voor odeur. Hier verraadt zich een verschil van volksaard, maar ook van maatschappelijk kring, want de twee Franse kunstenaars werkten voor verrijnde salons, Steen voor burgerkamers ¹²¹⁾.

Op *De ongelijke liefde* ¹²²⁾ tracht een oude vrouw, door middel van een geschenk, een jonge man te verleiden, die zich met een meisje wil afgeven. *De Bordeelscène* ¹²³⁾, één van zijn beste werken, toont eveneens hoe Wijntje en Trijntje samengaan. Voor het bed, in een kamer, zit een meisje, dat lachend een glas wijn in de hand houdt. Verlangend ziet zij naar een heer, die blijkbaar zo juist is binnengetrepen en een oude vrouw geld overhandigt. De jonge man, die in *Slecht gezelschap* ¹²⁴⁾ geraakt is, wordt van zijn kostbaarheden beroofd, terwijl hij is ingeslapen op de schoot van een zittend jong meisje.

Hoe achter deze „bordeeltgens” ook ongetwijfeld nog de gedachte schuilt aan de historie van *De verlorene zoon*, bewijst Steen's schilderij te Budapest. Het stelt voor, hoe een jonge man door een koppelaarster bij een lichte vrouw wordt binnengeleid. Aan de wand hangt een paneel, uitbeeldend een losbol, die door een wijf met bezem wordt weggejaagd. Dat is inderdaad de voortzetting van de *Verlorene Zoon*-voorstellingen ¹²⁵⁾. De koppelaarster, die op dit soort schilderijen telkens terugkeert, is in de kunst van de 16^{de} en 17^{de} eeuw een bepaalde, duidelijk herkenbare type geworden. Jeroen Bosch beeldt haar uit als een oude vrouw met spitse neus en spitse kin,

Daar is een oud rijmpje, dat luidt : „Spitse neus en spitse kin,

Daar zit de duivel in”.

Vaak is zij in het zwart gekleed, met een witte onderkap. Ook het Rederijkerstoneel schijnt de koppelaarster als een vast type gekend te hebben ¹²⁶⁾. Gabriël Metsu, Steen's stadgenoot, toont op zijn schilderij *De verlorene zoon* (Leningrad) dit beeld van een oude boeleerster, dat

¹²¹⁾ W. Burger : *Musées de la Hollande*. Paris 1860. II p. 115-116.

¹²²⁾ H.d.G. no. 126.

¹²³⁾ H.d.G. no. 826.

¹²⁴⁾ H.d.G. no. 835.

¹²⁵⁾ Zie : De houtsnedenreeks *Sorgeloos*, een verwereldlijkte vorm van *De Verlorene Zoon*. (Nijhoff : *Ned. Houtsneden 1500-1550*).

¹²⁶⁾ D. Bax, o.c. blz. 40 en 98.

ook bij zijn collega regelmatig voorkomt. Bovendien zit op de voorgrond een mandoline- of fluitspeler, die in houding en kleding onmiddellijk herinnert aan Steen's muzikant op het *Tuinfeest* (Leningrad).

Jan Steen sluit dus ook hier, in het type van zijn koppelaarster, wederom bij de traditionele voorstelling aan. 't Is een oud, sluw wijfje, in donker kleed met kap of huif. Waar zij, aldus uitgedost, op Steen's werken verschijnt, kunnen wij een of andere verdachte scène verwachten. Zij is aanwezig op zijn *Slecht gezelschap* ¹²⁷), waar zij de losbandigheid ten dienste staat. Op de *Herderlijke vermaning* ¹²⁸), wordt het jonge meisje door de pastoor wel voor haar listigheden gewaar-schuwd. Op de maaltijd der losbandigheid *Soo gewonnen, soo verteert* ¹²⁹), nodigt zij, als het oesterverkoopstertje, de gast tot steeds grotere onmatigheid. In de *Brief van David aan Bathseba* ¹³⁰) is zij de tussenpersoon tussen de overspelige koning David en de verleide vrouw. Zo verschijnt zij, in steeds verdachte rol, nog menigmaal in het werk van Jan Steen ; men kan zich in haar verschijning niet vergissen.

In de 16^{de} eeuw was ook doorgaans het bedrijf van speelman slecht befaamd. Dit kwam vooral, omdat speellieden zo dikwijls aan de drank verslaafd waren en handlangersdiensten bij ontucht deden.

In de allegorische Rederijersstukken treden ook zij vaak op als de hoofdpersoon in verleidingsscènes. Moralisten zien hen als handlangers van de duivel. In *Die Spiegel der Sonden* zegt Hieronymus :

„Den speelluden yet gheven in handen,
En de den duvel doen offerande,
Dits vor Gode even gelike" ¹³¹).

't Verwondert daarom niet dat op schilderijen van vroegere meesters, die ons muzikanten of musicerende personen tonen, zo vaak ook een aap aanwezig is. Op een gravure van Israël van Meckenem zit aan de voeten van een speelman met luit, die een meisje gezelschap houdt, een aap. Dit dier verschijnt eveneens op de achtergrond van Velazquez' doek, voorstellend *De drie muzikanten* (Berlijn). 't Is mogelijk dat het hier alleen toevallig verschijnt als huisdier, gelijk dit ook het geval kan zijn op het schilderij van David Teniers, waar hij zijn eigen musiceren-

¹²⁷) H.d.G. no. 835.

¹²⁸) H.d.G. no. 828.

¹²⁹) H.d.G. no. 854.

¹³⁰) H.d.G. no. 15.

¹³¹) D. Bax, o.c. blz. 153 v.

de familie weergeeft (Berlijn). Maar men dient ook rekening te houden met de andere, minder gunstige, betekenis.

Niet alleen speel-lieden, ook de Rederijkers waren niet zelden drinkebroers. Een oud gezegde spreekt over hen : „Om wel te rijmen en te dichten, Dient men eerst braaf de kan te lichten” ¹³²⁾, en het is niet onwaarschijnlijk dat Jan Steen hierop doelt, wanneer hij op zijn *Rederijkers*, uit het museum te Brussel, één van de mannen een kruik tot de bodem toe laat ledigen.

Vaak treft men in het werk van Jan Steen speellieden aan in een ongunstige omgeving. Op zijn stuk *Na het gelag* (Rijksmuseum) ligt een vrouw, dronken en in onbetamelijke houding, uitgestrekt. Op de achtergrond verwijderen zich twee muzikanten, die lachend omzien, terwijl een derde man de mantel van de dronken bezoeker meeneemt.

Op het *Slecht gezelschap*, uit het Louvre, waar een jonge man, in een bordeel verzeild geraakt en dronken gevoerd waarschijnlijk, van zijn kostbaarheden beroofd wordt, is wederom een grijnzende vioolspeler aanwezig.

De *Dronken vrouw* uit het Mauritshuis, (een zeer lichtzinnig tafereel) is natuurlijk ook in gezelschap van een speelman en varkens, gelijk er eveneens een muzikant aanwezig is op het *Liederlijk Leven* ¹³³⁾. Evenzo treffen wij nog muzikanten en speellieden aan op de volgende tafereelen : *Lichtzinnig gezelschap* ¹³⁴⁾, *Musicerende jonge vrouw* ¹³⁵⁾, *Interieur* ¹³⁶⁾, *Bordeelscène* ¹³⁷⁾, *De Bedrogene* ¹³⁸⁾, *Vrolijk gezelschap* ¹³⁹⁾. Niet altijd duiden musicerende personen in Steen's werk op lichtzinnig leven ; hij zelf en zijn gezin schijnen zeer muzikaal geweest te zijn. Maar de gegeven voorbeelden illustreren toch wel de ongunstige mening, die men in verleden tijden over de speelman koesterde.

Wanneer men het sinistere leven en bedrijf beschouwt van vele speellieden, kan men zich afvragen : hebben ook bepaalde muziek-instrumenten nog een bijzondere ongunstige betekenis ? In vroegere

¹³²⁾ Harrebomée, o.c. I blz. 379*.

¹³³⁾ H.d.G. no. 102.

¹³⁴⁾ H.d.G. no. 824.

¹³⁵⁾ H.d.G. no. 832.

¹³⁶⁾ H.d.G. no. 833.

¹³⁷⁾ H.d.G. no. 838.

¹³⁸⁾ H.d.G. no. 843.

¹³⁹⁾ H.d.G. no. 850.



15. SOO GEWONNEN, SOO VERTEERT, ROTTERDAM,
VERZAMELING D. G. VAN BEUNINGEN.



16. DE JONGE VIOLIST, FLORENCE, UFFIZI.



17. DOKTERSBEZOEK, AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.



18. IN DE HERBERGTUIN, BERLIJN,
KAISER FRIEDRICH MUSEUM.

eeuwen was dit ongetwijfeld het geval met de doedelzak ¹⁴⁰). Jan Steen laat doorgaans evenwel zijn muzikanten optreden met de instrumenten, waarmede deze gasten gewoonlijk hun kost verdienen : viool, gitaar, luit en lier. In zijn kunst verschijnt slechts een enkele maal een doedelzak in ongunstige omgeving. Dit is zo het geval op zijn *Vrolijk gezelschap* ¹⁴¹).

Op zijn beelden van het bonte, vlotte leven treffen wij ook herhaaldelijk speelkaarten aan. Niet alleen onder invloed van het Calvinisme kreeg het spelen met kaarten een slechte betekenis, want in het katholieke Zuiden, Italië en Spanje, heeft ook nu nog het kaarten, als hazardspel, een minder goede naam, en respectabele christenen doen er niet aan. Op de schilderij van Steen benadrukken de speelkaarten niet zelden de sfeer van lichtzinnigheid, die de meester ons door zijn kunst wil suggereren. Zo zien wij kaarten als objecten van een pittig opgezet stilleven op *De verloren zoon* ¹⁴²), *Lichtzinnig gezelschap* ¹⁴³), *Boeren in gevecht* ¹⁴⁴). Wilde de kunstenaar hier misschien zinspelen op bepaalde spreekwoorden, die ook geen al te gunstige indruk geven van het kaartspel, zoals b.v. „De hoeren hebben de kaart”, of „Kaart, keurs (vrouw) en kan, bederven menig man” ? ¹⁴⁵) Toch is Steen ook hier niet erg rigoreus. Op zijn *Afscheid van het dorp* ¹⁴⁶) draagt de vlag op de boot als afbeelding : schoppenaas — een gele kous — en een tinnen kan. Men heeft vermoed dat dit slaat op het versje :

„Kaart, kous en kan
Maakt meenig arm man.

Maar die het recht gebruik van deze drie ooit namen,
Behoeften nimmer zich voor eenig mensch te schamen” ¹⁴⁷).

Soms vraagt men zich af, of misschien de kaarten bij Jan Steen nog een andere rol spelen, b.v. op *De herderlijke vermaning* ¹⁴⁸). Zou dit ook geen waarzegsters-scène kunnen zijn ? Koppelaarsters en waarzegsters kunnen zeer goed samengaan. Het oude wijf, daar aanwezig, de

¹⁴⁰) D. Bax, o.c. blz. 19.

¹⁴¹) H.d.G. no. 850.

¹⁴²) H.d.G. no. 53.

¹⁴³) H.d.G. no. 109.

¹⁴⁴) H.d.G. no. 769.

¹⁴⁵) Harrebomée, o.c. I blz. 371^a.

¹⁴⁶) H.d.G. no. 621.

¹⁴⁷) W. Martin : *Jan Steen*. Artikel in *Onze Kunst XVI* (1909) blz. 141-172.

¹⁴⁸) H.d.G. no. 828.

speelkaarten op de grond, en de pastoor die het jonge meisje vermaant, maken deze veronderstelling niet onaannemelijk. Overigens wil de kunstenaar ons niet zelden kaarten en het kaartspel tonen als het gezochte tijdverdrijf van de boer en de kleine burger der 17^{de} eeuw ; zo in zijn reeks stukken, die *Kaartspelers* ¹⁴⁹⁾ voorstellen.

HET LIEFDE-SPEL

De amorfiguren begeleiden de kunst door de eeuwen heen. 't Is een veel voorkomend attribuut in de heidense oudheid en oud-christelijke kunst, in renaissance en barok, omdat deze figuren zich ook door hun sierlijkheid en speelsheid gemakkelijk lenen voor de verlevendiging van architectuur of schilderij. Zij vervullen dan allerlei rollen. Ofschoon zij oorspronkelijk wel een heidens attribuut schijnen te zijn, maken zij in de loop der eeuwen een overgang in engelfiguurtjes door, en zo kan het gebeuren dat zij in de barok-kunst, onontbeerlijk voor de dynamiek, een zeer vrome rol gaan spelen ¹⁵⁰⁾. Zo'n rol vervullen zij op Steen's schilderij : *Tobias en Sara* (New-York, Verz. Roerich.)

Jan Steen gebruikt ze evenwel vooral voor profane doeleinden. Zij staan bij hem nogal eens in dienst van Vrouw Venus. Graag plaatst hij dan een Cupido in het tafereel, die op het hart van een min-ziek meisje mikt (Leningrad). Soms is het stenen amor-figuurtje veranderd in een jongen van vlees en bloed, die op de vloer van het vertrek de liefdes-pijlen zit te punten (Londen, Wellington Coll.) Op het *Doktersbezoek* uit München kijkt een meisje meewarig naar de arts, die haar de pols voelt. Het amor-figuurtje, dat vanaf de vestibule op haar hart zijn schichten richt, maakt ons evenwel duidelijk wat wij reeds vermoedden : zij ontvangt liever bezoek van de heer, die aan de deur wordt opgehouden, dan van de protserige geneesheer in zijn toneelplunje. Dit bewijst ook het papier in haar hand, waarop geschreven staat :

Der helpt geen medezijn
Want het is minne pijn.

Soms ook mogen de amortjes bij Steen dienst doen als uitbeelders van de vergankelijkheid van al dit aardse en van de tijd : een vanitas-

¹⁴⁹⁾ H.d.G. no. 726 - no. 734.

¹⁵⁰⁾ Knipping, o.c. I blz. 63 v.

motief derhalve. Dan verschijnen zij als bellenblazende kinderen, die bijna nog geen kinderen zijn, maar juist toch hun putti-larven hebben afgeschud, zo op het *Zomerfeest in een tuin* ¹⁵¹⁾ en *Het verlovingsfeest* ¹⁵²⁾. Op een ander werk van de kunstenaar *Soo gewonnen, soo verteert* ¹⁵³⁾ prijken zij als stenen putti op de schoorsteen, en tonen door hun uitdrukking van gelaat, mee te leven met het lot van de man, die nu in overvloed leeft, maar aanstonds wellicht gebrek moet lijden : de ene amor lacht, de ander weent ¹⁵⁴⁾. Een weerspiegeling van gemoedsbeweging van de hoofdpersoon toont ons ook de putto op Steen's werk *Samson en Delila* (Antwerpen). Het figuurtje met gebroken pijl is hier bezig de fakkel te doven als een ver-afgedwaalde genius van de rouw. Samson is gevangen genomen, de liefde van Delila is afgelopen. Zij telt haar loon in munten uit, en onderwijl wordt zij, tot terging van Samson, door een kerel omhelsd. Jan Steen hield er van om op een pikante wijze een bepaald moment in zijn kunststuk te accentueren. Zoals een goed volksredenaar, die zijn publiek kent, zijn onderwerp draait en keert, presenteert Steen ons de pointe van zijn verbeelding op verschillende manieren. Wanneer hij ons iets wil duidelijk maken, dan tracht hij dit zo goed mogelijk te doen, en laat hij ons doorgaans niet in twijfel omtrent de aard van het voorgestelde. Op zijn vele tafereelen van jonge meisjes, die voorgeven ziek te zijn, verraden niet alleen putti op schoorsteen, kast of vloer de ware aard van het geval ; de kunstenaar heeft nog andere middelen tot zijn beschikking. Niet zelden beeldt hij op het schilderij nog een bepaald werk af, hetwelk ons op de hoogte houdt van de toestand. Zo zien wij op verschillende doeken bovendien een aanwijzend schilderij. Op een *Bezoek van de dokter aan een ziek meisje* ¹⁵⁵⁾ hangt aan de wand een stuk, voorstellend : centauren die nymphen roven. Een ander fraai schilderij met hetzelfde

¹⁵¹⁾ H.d.G. no. 416.

¹⁵²⁾ H.d.G. no. 440.

¹⁵³⁾ H.d.G. no. 854.

¹⁵⁴⁾ Op Steen's werken : *Jan Steen oesters etend* (1660) coll. Lonsdale, en *Soo gewonnen, soo verteert* (1661) coll. v. Beuningen, komen dezelfde schoorstenen voor. De bouw van deze schoorsteen lijkt zeer sterk op die, voorkomend op een gravure van I. Barbet, van 1641. Er zijn enkele afwijkingen in kleine details, maar de hoofdzaak is hetzelfde. Heeft Jan Steen deze gravure tot voorbeeld genomen ?

cf : Th. H. Lunsingh Scheurleer : *De schoorsteen-ontwerpen van I. Barbet en hun invloed in Nederland* in : *Oud-Holland* LII (1935) blz. 261 v.

¹⁵⁵⁾ H.d.G. no. 130 (Mauritshuis).

thema ¹⁵⁶) beeldt bovendien een voorstelling af, die ons de historie van Venus en Adonis verhaalt. Op *Het zieke meisje* ¹⁵⁷) zien wij een schilderij van Jupiter en Jo ; op *Het minziek meisje* ¹⁵⁸) hangt een voorstelling van Venus en Cupido ; *De dokter bij een zieke meisje* ¹⁵⁹) toont aan de wand een voorstelling van Venus en Adonis. Een volgend *Bezoek van de dokter* ¹⁶⁰), beeldt op het schilderij eveneens een liefdes-scène af en daaronder hangt een sleutel.

Soms vervangt een papier met tekst, dat op de grond ligt of door een der figuren wordt getoond, de zwijgende maar welsprekende taal van voorstellingen aan de wand. Wij zagen reeds het rijmpje, dat het min-ziek meisje ons droefgeestig laat zien op het schilderij te München. In Schwerin bevindt zich een paneel van Jan Steen met een dokters-bezoek. Op tafel ligt een blad papier, waarop men leest :

Daer baet geen medisyjn
Want het is minne pijn.

Een ander dergelyk werk, waarvan de verblijfplaats onbekend is ¹⁶¹), toont een vel papier, op tafel liggend, met het opschrift :

Als ik mij niet verzind
Is deze meid met kind.

Op verschillende van deze dokter-stukken ¹⁶²) ziet men, gewoonlijk op de voorgrond, een vuurtest afgebeeld, waaruit een stuk band afhangt. Ook dit attriboot bevestigt dat de diagnose van het ziektegeval, op het schilderij afgebeeld, moet luiden : minziek ¹⁶³). Urine-onderzoek kan eveneens de smartelijke kwaal van minne-pijn verraden. Deze manipulatie is van ouds een zeer geliefde toneelhandeling. Het komt reeds voor in de vroegste Nederlandse toneelliteratuur. Soms wordt de urine ook verwarmd. In *Deughdenspoor* laat Petrus Baardt de dokter commanderen : „Hangt hier een wynigh een choffoor (komfoor)

En warmt d'Uryne door en door" ¹⁶⁴).

¹⁵⁶) H.d.G. no. 137.

¹⁵⁷) H.d.G. no. 155.

¹⁵⁸) H.d.G. no. 156.

¹⁵⁹) H.d.G. no. 175.

¹⁶⁰) H.d.G. no. 135.

¹⁶¹) H.d.G. no. 146.

¹⁶²) H.d.G. no's : 129-130-131-135-137-168.

¹⁶³) Aantekening no. 32 bij : Profane toneelspelen.

¹⁶⁴) v. Gils : dissertatie blz. 74-76, en v. Gils : *Een detail op de doktersschilderijen van Jan Steen*, in : *Oud-Holl.* XXXVIII (1920) blz. 200-201.

Op het toneel wordt uit het urine-onderzoek vaak zware verliefdheid vastgesteld. Dit gebeurde niet alleen in Nederlandse maar ook in Franse stukken ¹⁶⁵). Wanneer Jan Steen dit motief in verschillende dokters-bezoeken te pas brengt kan men zich afvragen, of hij het ontleend heeft aan de toneelpraktijk, of aan de volksgewoonte ¹⁶⁶). 't Is zelfs mogelijk, dat hij hier een thema opneemt, dat wij reeds bij meesters als Dürer ontmoeten. Deze geeft in Keizer Maximiliaan's *Gebetbuch* een arts met urineglas. De dokter heeft een haakneus en wijkende kin, een type dat wij ook wel bij Jan Steen zien.

Tegen de blanke muur beeldt de kunstenaar soms een sleutel af, die een fraai effect geeft. Onze voorouders wisten de schoonheid van de witte muren te benutten en te genieten. Toch krijgt men de indruk, dat Steen in dergelijke gevallen meer heeft willen voorstellen dan een simpel, aantrekkelijk stilleven.

Op *Muziekonderricht* ¹⁶⁷) hangt boven het muziekinstrument, waarop het meisje tracht te spelen, een sleutel. Naast de muzikante staat een oud heertje. Is dit mannetje verliefd op haar, of is het meisje heimelijk verliefd, waardoor haar het spelen nu niet lukt? Is dit de sleutel van het geheim, dat blijkbaar op 't ogenblik het muziekonderricht niet goed gaat? Beduidt deze sleutel wellicht de sleutel van haar hart? 't Zijn vermoedens, maar het feit, dat Jan Steen op dergelijke kritieke momenten op een opvallende plaats een sleutel schildert, stemt tot nadenken. Overigens lijkt het niet uitgesloten, dat Steen soms slechts een stilleven heeft willen geven van sleutels, zoals op *Triktrakspelers* ¹⁶⁸) en *De bruiloft te Kana* ¹⁶⁹).

De taal die Jan Steen in zijn symbolen sprak, moet voor de tijdgenoten niet diepzinnig zijn geweest, omdat hij steeds weer aansloot bij gedachten en uitdrukkingen die onder het volk leefden. Zich inleven in de zeden en gewoonten van zijn tijd betekent ook: de weg vinden tot zijn kunst. Motieven en attributen ontleende hij aan de kringen, waarin hij onmiddellijk verkeerde. In zijn amoureuze werken sprak hij de taal van de man van de straat. Dit is sterk het geval wanneer wij op sommige van zijn schilderijen personen met haringen aantreffen.

¹⁶⁵) v. Gils: dissertatie: blz. 78.

¹⁶⁶) Urine-fles op een stoof zien wij o.a. op H.d.G. no. 129 en 146.

¹⁶⁷) H.d.G. no. 412.

¹⁶⁸) H.d.G. no. 718.

¹⁶⁹) H.d.G. no. 47.

Iedereen, en zeker elke Leidenaar, kende dit bij uitstek Hollands gerecht. De vis had eertijds een erotische betekenis in de symboliek. Wij constateren dit in oude volksliederen ; Jeroen Bosch geeft ook deze zin aan de afbeelding van een vis op *De verzoeking van St. Antonius te Lissabon*. Daarnaast was de vis bovendien een zinnebeeld in onze taal van uitbundig en losbandig feestvermaak. In de provincie Limburg ging men nog op het einde van de vorige eeuw, op de eerste dag van de vasten, voort met feestvieren. Op die dag was men gewoon in de herbergen z.g. haring te rijden of te bijten. Rumoerige drukte en grote losbandigheid gingen hiermee gepaard. Zo kwam de vis, die eigenlijk tot de vastenspijzen behoort, terecht tussen de attributen van de feestvierende Vastenavond-zotten.

Bovendien staat op het einde van Februari de zon in het teken van de vissen. Ofschoon wat laat, valt toch niet zelden Vastenavond omtrent deze tijd. Hier ligt dus niet onwaarschijnlijk nog een andere band tussen feesten en vis. Overigens komt in de beeldende kunst de vis ook voor als symbool van de vasten. Zo op Breughel's schilderij : *De strijd tussen Vasten en Carnaval* ¹⁷⁰⁾. Als symbool van armoede, of misschien ook wel als vastenspijs, verschijnt de haring op Jan Steen's *Magere keuken* ¹⁷¹⁾. Maar bij voorkeur schijnt hij de haring te willen gebruiken als erotisch zinnebeeld. Zo is dit zeker het geval met twee werken uit zijn serie : *Bezoek van de dokter aan een ziek meisje* ¹⁷²⁾.

Op één van deze beide schilderijen houdt een jonge man achter het verliefde zieke meisje een haring in de hoogte. In zijn andere hand heeft hij knoflook. Deze zelfde gaven worden ook door een man aangeboden aan een lachende vrouw op Steen's schildering te Brussel : *De galante aanbieding*.

Misschien bedoelt de kunstenaar hier ook wel te zinspelen op het spreekwoord : „Een haring uitwerpen, om een zalm te vangen” ¹⁷³⁾. Erotiek speelde ook vaak een rol bij het gebruik van de Mei-tak in de 15^{de}, 16^{de} en 17^{de} eeuw. Niet alleen was hij de bode van de naderende zomer, ook als liefdessymbool heeft hij een betekenis. De „Mei-planten” betekent in teksten uit die tijd, zoals in een Vlaamse brief van Rubens,

¹⁷⁰⁾ Bax, o.c. blz. 166 v.

¹⁷¹⁾ H.d.G. no. 118.

¹⁷²⁾ H.d.G. no's 147 en 172.

¹⁷³⁾ Harrebomée, o.c. I blz. 284^b.

herhaaldelijk „paren” 174). 't Kan mogelijk zijn dat bij Jan Steen wellicht de versiering met frisse groene takken een gebruik was in zijn tijd, dat hij argeloos weergaf. Maar toch vraagt men zich soms af, of er geen betekenis achter zit, vooral wanneer wij een dergelijke versiering ontmoeten op stukken van Steen, waarover een bepaalde lichtzinnige sfeer hangt. Zien wij *De triktrakspelers* 175), dan zijn hier enkele details, die verdacht voorkomen : op de grond liggen eier- en oesterschalen. Er is een man die de herbergierster wil lastig vallen. Evenzo heeft zijn *Groot boerenfeest in een herberg* 176) een sfeer van lichtzinnige vrolijkheid, die achter de overvloedige takkenversiering een bijbetekenis doet vermoeden. In de volksfantasie, die zich zo vlot beweegt in de gebieden van het erotische, kan tenslotte zelfs de tang bij het amoureuze betrokken worden. Dit instrument was in de 17^{de} eeuw een gewoon huishoudelijk voorwerp. Zij werd geregeld gebruikt bij operaties in het open haardvuur, en bij het vullen van de testen voor stoof en pijp, met brandende kooltjes. Bij zo'n veelvuldig gebruik moesten ook vanzelf spreekwoorden ontstaan, waarin het begrip tang verwerkt is. Een dergelijk spreekwoord is voor ons van belang bij ons onderzoek in de kunst van Jan Steen. Het luidt : „De tang ligt in 't vuur” 177), d.w.z. er is haast bij het werk. Wanneer wij de zin van dit spreekwoord vasthouden, kan het ons waarschijnlijk goede inlichtingen geven over *Het bezoek* 178). Het stelt voor een oude verlepte heer, een echte Jan Salie-figuur, die aan een bloeiende jonge vrouw het hof maakt. De oude heer heet Jan Steen zelf, de vrouw : Mariette Herculens, Steen's tweede vrouw. De heer draagt een grote koek. Het zou Steen's huwelijksaanzoek zijn aan deze weduwe, waarbij de koek een belangrijke rol gespeeld heeft. Op de voorgrond staat een vuurtest, waarop een tang ligt. De anecdote van de koek stamt van Houbraken, maar volgens sommigen zou de anecdote ontstaan zijn naar aanleiding van dit schilderij.

Het spreekwoord van de tang kan natuurlijk zeer goed slaan op het geval, wanneer de man en de vrouw inderdaad Jan Steen en Mariette Herculens zouden zijn, en het toneel het huwelijksaanzoek verbeeld-

174) D. Bax, o.c. blz. 59.

175) H.d.G. no. 718.

176) H.d.G. no. 601.

177) Harrebomée, o.c. II blz. 325*.

178) H.d.G. no. 333.

de 179). Toch behoeven het niet noodzakelijk deze twee personen te zijn, omdat de inhoud van het gezegde tenslotte ook slaat op ieder huwelijksaanzoek van een oude heer aan een jongere dame. Op *Vaderveugden* 180) ligt een zelfde soort tang naast de test, en ook dit werk verhaalt ons een netelige liefdes-affaire 181).

VANITAS - MOTIEVEN

Het *Vanitas*-schilderij was zeer geliefd bij de Leidse school. In de 17^{de} eeuw concentreerde zich in deze stad een belangrijke groep *Vanitas*-schilders. Misschien heeft daarom het doodshoofd-motief bij Jan Steen vanuit zijn omgeving op hem ingewerkt. Bij zijn stadgenoot Gerard Dou is het doodshoofd een onontbeerlijk attribuut bij kluizenaars 182). De *Vanitas*-schilders 183) der 17^{de} eeuw spelen er graag mee, zoals in de moderne kunst een Raoul Hynckes het gebruikt in zijn stillevens, te midden van motieven die de broosheid van het aardse schoon verkondigen.

Ook in de gouden-eeuwse literatuur verschijnt het als een onderwerp voor de meditatie en Vondel houdt zijn lezers dit vergankelijkheids-symbool voor als een ernstige waarschuwing om zich te bezinnen op de betekenis van dit leven 184).

Bij Jan Steen verschijnt het doodshoofd eveneens als symbool van het ijdele en onstandvastige van dit aardse bestaan. Zo op het *Morgentoilette* (Buckingham Palace).

De bekoorlijkheid van de jonge blijde vrouw, die weer een nieuwe dag vol fris en jeugdig leven begint, wordt waarschuwend bedreigd door het zwijgende doodshoofd onder wingerdranken, dat, liggend op de drempel der kamer, bij luit en liedboek, aanspoort tot bezinning.

179) Naar mijn mening gelijkt de voorgestelde man niet op Jan Steen. Dit bewuste stuk zou moeten ontstaan zijn na 1669 (want toen stierf zijn eerste vrouw: Grietje van Goyen) en vóór 1673. In dit jaar trouwde hij met deze weduwe. Waarschijnlijk zou het dus gemaakt moeten zijn ± 1672. Nu hebben wij twee schilderijen van Jan Steen, waarop hij zich zelf zeker afbeeldt, en die gedateerd zijn, n.l. H.d.G. no. 494 (uit 1668), en H.d.G. no. 409 (ut 1671). Deze twee portretten gelijken in het geheel niet op dat van H.d.G. no. 333: *Het bezoek*. En anders beeldt de schilder zich herkenbaar genoeg uit.

180) H.d.G. no. 450.

181) Zie het aanhangsel.

182) W. Martin: *Frans Hals en zijn tijd*. blz. 113; 287-288; 415 v.

183) Knipping, o.c. I. blz. 116 vlg.; II. blz. 63 v.

184) Vondel IV. blz. 601.

En als tegenpool prijkt een cherubijntje in de lijst boven de deuringang, zodat de handeling zich tussen hemel en aarde, tussen tijd en eeuwigheid lijkt te voltrekken.

Temidden van uitbundige vreugde brengt een heksachtig wijf het aan op een schotel, op het *Driekoningenfeest* (Brussel). „De doodt slaet huis noch deur voorbij” vermaant hij met Vondel op zijn beeld van het goede, eenvoudige familieleven *Het gebed voor het eten* ¹⁸⁵) en als een waarschuwend symbool, een „memento mori” verschijnt het op Steen’s schilderijen, waar hij een vrolijk gezelschap, dat zich overgeeft aan geoorloofde en gevaarlijke vreugde, uitbeeldt: *Vrolijk gezelschap* en *Vrolijk gezelschap in een herberg* ¹⁸⁶). Dit laatste stuk uit het Mauritshuis, dat ook wel de *Herberg van Jan Steen* genoemd wordt, wil de vergankelijkheid wel bijzonder benadrukken. Want hoog boven de luidruchtige bezoekers, op de gaanderij, blaast een liggende jongen zijn zeepbellen over de hoofden der aanwezigen, en naast hem grijnst het doodshoofd.

Ook de zeepbellen duiden op de schone schijn en de vergankelijkheid van dit leven. Dit is eveneens een oud motief, en schijnt al geruime tijd vóór Goltzius gebruikt te zijn ¹⁸⁷). Bij Steen treffen wij deze ernstige waarschuwing over de „ijdelheid der ijdelheden” dan ook bij voorkeur aan op stukken, waar de feestvreugde uitbundig is, en een woord van vermaan niet overbodig kan zijn, gelijk op het bovengenoemde stuk *Vrolijk gezelschap in een herberg*. Op *Feest van voornaam gezelschap buiten* ¹⁸⁸) blazen twee putti vanaf het bordes van het huis hun zeepbellen over de zwierige menigte. Dit motief mag ook niet ontbreken, wanneer de verloren zoon zijn lichtzinnige feesten viert, en de korte duur van dit leven dreigt te vergeten ¹⁸⁹).

Nog op een andere wijze tracht Steen de mens op te roepen tot levensernst, wanneer hij door een leeglopende zandloper er aan herinnert, dat de tijd ons ontvlieft als dartel water. Dit symbool van de vergankelijkheid is wederom zeer oud, en blijkbaar overal in het Westen bekend ¹⁹⁰).

¹⁸⁵) H.d.G. no. 375.

¹⁸⁶) H.d.G. no's 525 en 595.

¹⁸⁷) Knipping, o.c. I blz. 117 v.

¹⁸⁸) H.d.G. no. 440.

¹⁸⁹) H.d.G. no. 52.

¹⁹⁰) Knipping, o.c. I, die vele voorbeelden geeft, o.a. op blz. 46, 47, 49, 107, 115, 116, 117, 119, 121, 199 enz.

Jan Steen heeft dit overbekend zinnebeeld van de snelvliedende tijd willen gebruiken op *De geleerde aan de studeertafel* (Praag, Verz. Nostitz). Naast de geleerde staat een knaap afgebeeld, die omkranst is met klimop ; in de hand houdt hij een zandloper. Door een deur op de achtergrond treedt de dood binnen, die een wenend kind met zich voert. Ofschoon de strekking zeer duidelijk is, treft toch de ernst, die uit het schilderij spreekt.

De kunst van de barok heeft ook de kaars vaak toegepast in haar allegorieën, zwaar van symboliek. Zij speelt een belangrijke rol in de *Vanitas*-stillevens uit de gouden eeuw ¹⁹¹). De vergankelijkheid van het aardse in zijn eigen broos en ziekelijk lichaam voelend, dichtte Heiman Dullaert een ode *Aen mijne uitbrandende kaarse* ¹⁹²).

Als een dergelijk attribuut heeft Jan Steen op *De gierigaard en de dood* (Kopenhagen) een stompje kaars in een fles geplaatst, in de vensterbank. Door het kleine glas-in-lood raampje grijnst de dood naar de oude man, die in zijn bevende hand een goudstuk laat schitteren. In zijn andere houdt hij het weegschaaltje. Ook hij is gewogen ; de maat is bijna vol. Elders, bij Steen vervult de kaars de rol van een traditioneel atelier-rekwisiet, of moet zij een lichtbron zijn voor een schilderij, waar het licht-donker fraaie effecten oplevert, gelijk de Leidse kunstenaars dit zo gaarne in toepassing brachten. Deze functie vervult zij ongetwijfeld op de beide werken van Jan Steen, voorstellend *De aanbidding van de herders* ¹⁹³). Maar het lijkt dat de kunstenaar door middel van de kaars, soms ook een bepaalde geestige gedachte wil uitdrukken. Men zou het nog geen moraliseren kunnen noemen, misschien eerder een komische persiflage van zijn personen. Zo op *De oude minnaar* ¹⁹⁴), dat reeds meerdere malen werd aangehaald. De verliefde, oude man heeft een kaal hoofd. Boven hem staat een kaars. Wij zagen, hoe verzen uit een toneelspel een toespeling konden zijn op deze combinatie ¹⁹⁵). Mogelijk is ook, dat Jan Steen wilde zinspelen op het spreekwoord „Geen peerle dient bij nacht gekocht ; Geen vrijster bij een keers gesocht’ ¹⁹⁶).

¹⁹¹) Knipping, o.c. I blz. 120.

¹⁹²) Dr. J. Wille : *Heiman Dullaert, zijn leven, omgeving en werk*. Zeist 1926, blz. 193.

¹⁹³) H.d.G. no's 32 en 33.

¹⁹⁴) H.d.G. no. 421.

¹⁹⁵) Zie boven blz. 41.

¹⁹⁶) Cats, o.c. I. blz. 494.

Op voorstellingen, waarin de symboliek een taak te vervullen heeft, ontmoeten wij herhaaldelijk interpretaties van *Fortuna*. De Fortuin, zoals wij die kennen in de kunst van onze gouden eeuw, is een combinatie van oudere en nieuwere motieven, die verwerkt zijn in de Fortuna-figuur, gelijk deze vooral onder invloed van Dürer, Beham en Aldegrever tot ons kwam. Zo werd zij bekend in de kunst van geheel West-Europa ¹⁹⁷). Jan Steen sluit zich aan bij de opvatting van Dürer. Hij beeldt haar af op : *Soo gewonnen, soo verteert* ¹⁹⁸). Het is hier een schoorsteenstuk ; Fortuna staat uitgebeeld met een bal onder haar voeten ; één been rust op een dobbelsteen, die het wisselend lot voorstelt. In haar handen houdt zij een zeil-doeck, zij schijnt dus te zweven of te vliegen ¹⁹⁹). Ook aan de bol zijn vleugels bevestigd. Twee putti flankeren haar, waarvan de ene lacht en de ander weent. Om de wisselvalligheid van dit bedrijf te onderstrepen, is op de schoorsteenmantel, onder de Fortuna, nog een spreuk aangebracht, luidend : „Soo gewonnen, soo verteert”. Het schijnt, dat Jan Steen hier wel uitdrukkelijk heeft willen moraliseren. Hetzelfde motief, in ongeveer dezelfde compositie, heeft Steen een jaar tevoren, 1660, uitgewerkt in *De kunstenaar bij het oestereten* ²⁰⁰). Er zijn slechts weinige variaties in het schilderij van 1661, die evenwel aan dit werk zeer ten goede komen ²⁰¹).

Een zeer merkwaardige voorstelling, van Fortuna wellicht, zien wij op *Antonius en Cleopatra* ²⁰²). De kunstenaar beeldt hier Cleopatra af, terwijl zij haar voet gezet heeft op een glazen kogel. In haar ene hand houdt zij een parel, met de andere brengt zij een glas, waarin zij reeds een parel geworpen heeft, aan de mond. 't Is niet onwaarschijnlijk

Onwaarschijnlijk lijkt het dat de kunstenaar zou willen spotten : zie de maan schijnt door de bomen.

cf : F. Schmidt-Degener en Dr. H. E. van Gelder : *Veertig meesterwerken van Jan Steen*. Amsterdam 1927, tekst bij deze afbeelding.

¹⁹⁷) Knipping, o.c. I blz. 45.

Raymond van Marle : *Iconographie de l'art profane au moyen-âge et à la renaissance*.

I. *Allegories et symboles*. La Haye 1932.

II. *La vie quotidienne*. La Haye 1931.

In deel I : figuur : 208-210.

¹⁹⁸) H.d.G. no. 854.

¹⁹⁹) Of spelen hier misschien reminiscenties een rol aan de klassieke afbeelding van de „nox”, die gesluierd was ?

²⁰⁰) H.d.G. no. 856.

²⁰¹) De kunstenaar heeft op het latere werk de compositie op de voorgrond veranderd. De knaap is er bij gekomen.

²⁰²) H.d.G. no. 86.

dat deze glazen kogel een zinnebeeldige betekenis heeft. Wanneer Fortuna met een bol onder haar voeten wordt uitgebeeld, betekent de bol de wankelheid van het geluk. Kan de glazen bol ook hier niet deze bedoeling hebben? De betekenis wordt nog onderstreept, doordat de bol van *glas* is; glas is immers wel uitermate breekbaar. Of moet hij wellicht een zeepbel verbeelden, die hier als een glazen bol is uitgevallen, omdat een zeepbel voor de functie, hier aangeduid, toch wel al te broos is? 't Komt meer voor, dat zinnebeeldige motieven in de loop van de tijd tot reële objecten zich ontwikkelen ²⁰³). Of misschien werd Jan Steen zo geboeid door Vermeer's *Allegorie op het Nieuwe Testament* (New York), waar de vrouwenfiguur ook is voorgesteld met haar voet rustend op een bol, dat hij dit werk op een of andere wijze wilde benaderen.

Jan Steen stond nu eenmaal open voor allerlei invloeden, die hij doorgaans toch zeer persoonlijk wist te verwerken.

²⁰³) J. B. Knipping geeft (o.c. I blz. 118) interessante voorbeelden, hoe het zeepbelmotief zich op deze wijze ontwikkelde.

De Vorm

In iedere kunstenaar leeft iets van een avonturier, op zoek naar schone schatten. Wat hij voor zichzelf wil veroveren is de volmaakte uitdrukking van zijn gedachte, de weergave van zijn visioen in een vorm, die tot in de kleinste details nauwkeurig weergeeft, wat zijn geest intuïtief nog maar vermoedde en zijn hunkerend verlangen naar schoonheid nastreefde. In zijn scheppingsdrift voelt de kunstenaar zich als een Mozes die staat tegenover de weerbarstige rots waaruit hij het klaterend water moet slaan van onvermoede heerlijkheid. Steeds klinkt tot hem de uitnodiging om ruwe ziellose stenen te veranderen in het brood van een edel en kostbaar kunstwerk. De kunstenaar is een vormveroveraar. De grondwet van zijn kunstenaarschap luidt : alles wat geen vorm ontvangt, blijft voor de kunst ongeborn. Daarom zijn grote kunstenaars rusteloze zoekers, vaak ontstellende durvers, maar tenslotte ook de zelfbewuste bereikers geweest van de volmaakte vorm voor hun geestesbeeld. Het is de kracht van het genie, dat men, staande voor het kunstwerk, gedwongen wordt te belijden, dat het alleen zó kan en moet zijn.

Ieder kunstwerk bestaat uit inhoud en vorm ; beide zijn voor de ontroering onontbeerlijk. Een gebeurtenis kan als een simpel bericht in een dagblad verschijnen, het raakt ons amper ; het geeft ons hoogstens een voorbijgaande sensatie, en daarmede is niet zelden de betekenis van dit product volledig uitgeput. Maar een tragisch voorval, dat hoogstens het onderwerp van gesprekken voor enige uren zou geweest zijn, raakt de geest van een Gerard Manley Hopkins, en hij dicht zijn aangrijpende ode op de ondergang van een schip, „The Wreck of the Deutschland”, die jaren, nadat de ramp zich voltrok, nog talloze gevoelige zielen blijft boeien met de oorspronkelijke kracht van de hevige, eerste indruk.

De vorm, die de kunstenaar nastreeft, is de volmaaktheid van de zuivere verhouding, van de beoogde verbinding van het decoratief evenwicht en de vereiste harmonie. Kunst is het scheppen van zuivere en edele verhoudingen ; Augustinus zal het definiëren als het veroveren

van de „splendor ordinis”. In de vorm objectiveert de kunstenaar zijn uitgesproken of heimelijk verlangen naar volstreekte volkomenheid in wezen en daad. Door deze ook kan de beschouwer geraken tot een diep besef van de bedoelingen. Zo bergt het vormgevoel een diep genot. Het geeft aan een kunstwerk, of ’t nu een beeld, een schilderij of een meubelstuk is, iets dat wij in al deze verschillende voorwerpen herkennen : de harmonische verhouding van de delen onderling, waardoor wij ze schoon vinden. Zij beantwoorden aan een idee, dat wij ons van het schone gevormd hebben.

Van de andere kant verleent juist de vorm aan al deze zaken een eigen karakter. Zo verkrijgen wij bij de verscheidenheid van vormen, toch een eenheid in het schone dat bereikt werd. De indruk van deze schoonheid ondergaat ieder mens die daarvoor wil openstaan, al zal men ook die indruk verschillend beleven ¹⁾).

Toch zal het beschouwen van de vorm nooit een doel op zichzelf worden. De kunstenaar heeft steeds hierin vooral zijn geest willen uitdrukken. Pas wanneer de vorm met geest doordrongen is, wordt het kunst, want kunst is leven, en sterke kunst is geladen leven.

Wat ons dan ook interesseert en in verrukking brengt in Rembrandt’s *Nachtwacht*, Vermeer’s binnenhuizen en Steen’s *De Hoenderhof*, is niet alleen de verrassende dieptewerking, de toverachtige lichtval of de harmonische, nieuw gewonnen kleurencombinatie, maar het idee dat zij willen uitspreken.

Wanneer men met het werk van Jan Steen nader kennis maakt, dan vestigt zich in ons vooreerst ongetwijfeld deze ene, sterke indruk : het gemak dat de meester bezit om zijn vele figuren in zijn kunstwerken smaakvol en verantwoord te rangschikken. Het aantal personen wordt hier voor hem zelden of nooit een probleem. Hij heeft werken met één figuur, zijn verschillende portretten, met enkele en met vele figuren. Maar steeds blijft hij de meesterlijke regisseur die de houdingen van zijn personen, en hun optreden, in de wonderlijke spelen van zijn fantasie doeltreffend weet te bepalen. Zijn gestalten bezitten niets gewrongens of opzettelijks, maar in natuurlijke, ongedwongen houding bewegen zij zich over het toneel, dansen in potsierlijke grimassen, die de weinige oefening der benen verraadt, hun tradionele reidansen, strekken met

¹⁾ Dr. Edgar de Bruyne : *Het aesthetisch beleven*. Antwerpen-Nijmegen 1942, blz. 202.

elegant gebaar hun roemer de schenker toe, of hebben zich losjes aan tafel gezet, vol aandacht voor hun triktrakspeel.

Hij verstaat voortreffelijk de kunst om een handeling niet alleen in episodes te groeperen, maar ook over meer dan één plan te verdelen. Op de *Bruiloft te Kana* (Kaapstad, Verz. A. Beit) is op de verhoging Christus het middelpunt van enige aandachtige gasten. Verder op de achtergrond onderhouden zich de genodigden aan tafel vrolijk met elkaar ; op de muziektribune zijn de muzikanten vol aandacht voor hun taak, behalve een jongen, die, alsof hij er niet bij hoort, in labiel evenwicht, op de balustrade zijn eigen deuntje vedelt. Op het voorplan bespreken enkele gasten het laatste nieuws : de wonderbare wijn. Een kind vermaakt zich hier met zijn eigen bezigheden, iets dat typerend is in de kunst van Jan Steen.

De kunstenaar weet allerlei groepen tot één tafereel te verbinden. Zo worden door enkele wijzende kinderen en door een dansend paar alle figuren op de *Boerenkermis* (Haarlem) tenslotte geleid naar de lachende kerel in de deurpost, die met een tegelijk als top van de compositie en als zinnebeeld dienend gebaar een volle roemer boven zijn hoofd beurt, terwijl het rankend loof van het priëel het gezelschap overhuilt.

Op het *Driekoningenfeest* (Kassel) lijkt de compositie aanvankelijk in drie groepen uiteen te vallen : de kleine koning, die drinkt, het „hofgezelschap” en de middengroep aan tafel, die alleen maar belangstelling schijnt te hebben voor de nar met de rommelpot, doch het is tenslotte deze figuur die alle aandacht weet over te leiden op de kleine hoofdpersoon : de jongste, die koning mag zijn. Wie met de schikking van veel personen even vlot weg weet, is misschien alleen Filip Wouwerman, die blijkbaar Italianen heeft afgekeken. Maar zijn ruitersstukken boeien ons minder, en ontroeren ons volstrekt niet, terwijl de werken van Jan Steen in ieder museum onmiddellijk de aandacht trekken en de volle belangstelling van de bezoekers opeisen. Hoe los en sierlijk de groepen bij hem uitvallen, blijkt des te opvallender, wanneer wij zijn werken vergelijken met die van voorgangers zoals Isack Elyas en Buytewech ²⁾. Veel heeft hij ongetwijfeld van dezen geleerd, maar aanstonds valt op dat hij hen overtreft in zwier en beweging.

²⁾ Dr. F. Schmidt-Degener : *Het blijvend beeld der Hollandse kunst*. Amsterdam (1949) blz. 93 v.

Met zijn boeren en boerinnen weet Steen steeds een sterk-hartstochtelijke en dynamische sfeer op te roepen. De dansers van zijn *Boerenvreugd* (Mauritshuis) trekken elkaar de armen uit het lijf. Op het *Hollands feest in een dorpskerk* (Louvre) boeit de tegenstelling tussen de sierlijk-bewegende boerinnen en stramme boeren, die elkaar voor een ronde-dans de handen hebben gereikt. Prachtig is ook het zwieren van de dansende boer op één been, gelijk hij ons dit vertoont op zijn schilderij *Dansende boeren* (Londen, Wallace Coll.). En dan allemaal stijve Hollanders, die zich zo lenig bewegen, of zeker een zeer natuurlijke houding vinden bij hun hoekigheid !

Rembrandt laat zijn figuren als zakken ineen hangen en kan ze nauwelijks op hun benen laten staan, zoals zijn *Mansportret* (Kassel), dat aan een ledenpop doet denken ³⁾. De pathetisch-hartstochtelijke zwier van Steen's dansende boeren, waarin het brute instinctleven zich openbaart, wordt vertederd tot gracieuze fragiliteit in het blanke, serene prinsesje uit *De Hoenderhof* (Mauritshuis), dat tussen haar vogels staat te pralen, zo puur en stralend als een margariet in de Juni-wei. En om het bewogen spel der ontroering en der lijnen, door contrasten, nog sterker te laten uitkomen, plaatst hij de tegenstellingen in elkaars onmiddellijke nabijheid, gelijk de sierlijkheid van het „Hoenderhof-prinsesje” wordt geaccentueerd door de kobold-achtige verschijning van de dwerg op de achtergrond en de groteske figuur van de knecht met het overgrote hoofd, die vol simpele goedheid op zijn meesteres neerziet.

Op zijn schilderij *De Delftse burgemeester* (Penrhyn Castle) valt de hoofse en onschuldige bevalligheid van het deftig dametje, dat voorzichtig haar slank, voornaam voetje plaatst op de banale plaveien des te sterker op tegenover de ietwat plumpe figuur der bedelares, die de burgemeester een aalmoes schijnt te vragen. Eén van de druktemakers komt op *De vlietbrug bij Leiden* (eigenaar onbekend) met een wijnvat bijna nog sierlijk aangehuppeld, in ieder geval heeft zijn houding een grote vlotheid, die ook vooral spreekt uit de soepelheid van de figuur, welke voor op de boot zijn vaarboom reeds heeft gegrepen om de schuit af te stoten. En het meisje in de boot, met haar handen in de zijden, die de dwaze drinkebroer uitlacht, bewijst dat niet alleen Rubens maar ook Steen zijn figuren kon laten staan. De meester weet iemand

³⁾ J. L. A. A. M. Van Rijkevorsel : *Rembrandt en de traditie*. blz. 10.

steeds weer een ongedwongen vrije houding te geven en die tegelijk aan de groepering te laten meewerken. Om een dergelijke elegante soepelheid te vinden in de 17^{de} eeuwse kunst, zal men zelden slagen bij Noordnederlandse schilders, maar meer moeten zien naar de Vlamingen, of naar hen die zuidelijk bloed in hun aderen hebben, gelijk Frans Hals. Met deze is Steen, onder de Hollanders, de meester, die zijn figuren het levendigst weet te laten bewegen, terwijl zij bij de binnenhuis-schilders dikwijls niet anders dan poppen in een groot stilleven zijn.

Ondanks het meesterschap over de houding, die Steen gemeen heeft met Rubens en Jordaens, blijkt toch van geval tot geval wat de Noordeling van de Zuidnederlanders scheidt. De hoofse en volleerde Rubens zou zo'n dronkemansbende als wij zien op *De dronken vrouw* (Maurits-huis) opsieren als een mythische dans van bacchanten, die zich in Dionysische roes overgeven aan een wulpse uitgelatenheid, maar de volkse Steen geeft het eerlijk als een luidruchtig boerenfeest. De vedelaar in het midden vóór de boom geeft niet alleen het rythme van de beweging aan, maar ook de dubbele richting door vooruit te trappelen en achterom te zien. Om zo'n natuurlijk en bezielde gebaar op deze rake wijze te typeren wordt een scherp observatie-vermogen, en een voortdurende aandacht voor de levende mens geëist. Dat Steen, Terborch en zo vele anderen hun modellen keren en wenden naar believen, toont hun eerlijk werken naar de levende natuur. Iemand moet Rembrandt zijn om zich daarbuiten te bewegen met herinneringen, die door de verbeelding omhoog worden gevoerd. Ondanks de grote virtuositeit, waarmede Jan Steen zijn vele figuren in diverse groeperingen weet te schikken, toont hij toch voorkeur voor bepaalde composities. Hij sluit graag zijn groepen als een pyramide af. *De kwakzalver* (Rotterdam) heeft boven de groep een krokodil aan de zolder hangen, die de top vormt van de harmonisch-gecomponeerde pyramide. *De Emmausgangers* (Rijksmus.), waarmede de kunstenaar een vergeefse sprong deed naar het sublieme, omsluit drie van de personen in een gave driehoek, waarvan de schuine zijden die lopen over de ruggen en schouders der beide leerlingen, samenkomen in de staande figuur van het dienstmeisje. Deze zelfde compositie vinden wij in het schilderij *De woede van Assuerus* (New York, Bachstitz Gall.). De hoofdgroep, Assuerus, Ester en Haman, laat zich bijna volmaakt afgrenzen binnen de driehoek. Het gordijn, boven de koning, volgt in zijn plooiing de lijn van Assuerus' armen. Zijn linkerhand is op merkwaardige wijze gestrekt ;

dit gebaar duidt bij Jan Steen op hevige innerlijke ontroering. Wij zien het nogmaals terugkomen op *Het huwelijkscontract* (Brunswijk), waar het de emotie van de jonge Tobias onderstreept. Zeer waarschijnlijk heeft hij dit gebaar ontleend aan zijn leermeester Knüpfer ⁴⁾.

Het hoogtepunt op *De woede van Assuerus* wordt dramatisch geaccentueerd door de blikken van het dienstpersoneel, die zich angstig op de vertoornde koning vestigen. Dit spel der ogen neemt bij Steen meermalen een belangrijke plaats in, gelijk op *De Tandentrekker* (Mauritshuis), waar de kwakzalver, in de compositie, de driehoek naar boven afsluit, terwijl toch onze aandacht onmiddellijk valt op het slachtoffer, omdat ook hier weer alle ogen zijn gericht op de vastgebonden patiënt. Hoe vaak de meester ook gebruik maakt van deze eenvoudige schikking, nimmer verveelt zij door eentonigheid, omdat hij steeds verrassende variaties aanbrengt. Wie naar een Jan Steen kijkt, ziet de zon doorbreken bij ons verlegen, nors volk. Zijn natuurlijkheid is niet na te rekenen, maar het is een lust te zien, hoe vrij hij met de wetten speelt, of liever hoe hij die vanzelf vindt. *De dansles* (Rijksmus.) geeft vier kinderen met poesje en hond. Ieder wezen leeft volkomen naar zijn eigen aard : het meisje blaast op de fluit, haar broer laat de kat op tafel dansen, waarom een kleine jongen het moet uitschateren, een andere bengel komt met een lange pijp aan, de hond blaft jaloers. Intussen vormt de groep weer een lenige eenheid, nu de grootste jongen en het meisje onwillekeurig zich naar elkaar toebuigen, zodat het verlengde van hun figuren uitkomt in de gestalte van de oude man aan het venster, die het lawaai komt bedaren en meteen de driehoeksbouw voltooit. Geregeld kan men op Steen's werken constateren dat de driehoek waarin hij zijn groepen spant eenvoudig blijft als de muziek van een triangel, die de volksdansen begeleidt.

Als barok-kunstenaar houdt Jan Steen er ook bijzonder van om zijn composities te sluiten binnen de bewogen vorm van de ellips, in tegenstelling met de kunstenaars van de renaissance, die in de statische omraming van een cirkel de vervulling van de ideale uitbeelding zagen. Botticelli zal een *Madonna met het Magnificat* (Uffizi) componeren, waarvan alle verfijnde, bijna decadente typen, die deze meester schiep, zich ronden naar de cirkelvormige groepering, waarin hij zijn figuren

⁴⁾ Kurt Erich Simon : *Jan Steen und Utrecht*. in : *Pantheon* XXVI (1940) blz. 162-165.

samenvat. De robuuste Signorelli componeert binnen ditzelfde schema een forse groep, voorstellend *De Heilige Familie* (Uffizi), die verrast door het krachtig realisme, dat reeds de ruim honderd jaren latere Caravaggio van verre aankondigt. Van Michel Angelo bezitten wij eveneens een sterk-plastische voorstelling van *De Heilige Familie* (Uffizi) in cirkelcompositie, gelijk Rafaël meerdere malen zijn madonna's componeerde binnen deze statische ronding. Als voorbeelden kunnen genoemd worden de *Madonna Terranuova* (Berlijn) en de *Madonna della Sedia* (Pitti).

't Is typerend voor de geest van de barok, dat voortaan het beeld gaarne wordt gevat in een ovaal. Frans Hals zet verschillende portretten binnen een ovaal, de vorm van de bewegelijkheid, zoals zijn *Portret van een onbekenden Heer*, (1638 Frankfurt a. Main), en het *Portret van een onbekende Dame*, (1638 ibidem), al verlaat deze kunstenaar ook nog niet geheel en al de traditionelere ronding, gelijk zijn *Zelfportret* (Haarlem) en *De vrolijke fluitspeler* (Schwerin) getuigen. In het Mauritshuis kunnen wij een schilderij bewonderen van Jacob Backer, *De jongen in het grijs*, eveneens in een ovaal gevat, dat aan het langwerpige gezicht van het model beantwoordt. Van tijd tot tijd grijpt ook Jan Steen naar het ovaal om daarin zijn visie te realiseren, zoals b.v. zijn *Ouderdom en jeugd passen niet bijeen* (Bloemendaal — Verz. E.A. Veltman), en uit dezelfde collectie een ander doek met gelijk onderwerp. Bij deze schilderijen van de meester voelt men de ovale omraming nog niet direct noodzakelijk vereist voor zijn compositie. Het had hier ook anders gekund. Dit verandert echter, zodra de voorstelling zich zelf onmiddellijk in ellips-compositie aan ons openbaart. En dit gebeurt herhaaldelijk.

In ellips-compositie realiseert hij het geestig verhaal van *De sater en de boer* (Eindhoven, Coll. A. Philips), evenals hetzelfde onderwerp, dat zich in het Museum Bredius bevindt. Voor *De jonge violist* (Uffizi) vond hij dezelfde formulering.

Eenmaal portretteerde hij de familie van zijn schoonvader, Jan van Goyen, (Brussel, Part. bezit), en ook hier greep hij naar dit blijkbaar beproefd en geliefd compositie-schema. In het midden van de groepeerings zit vader Van Goyen, omgeven door zijn dochters, zijn schoonzoon Jacques de Claeuw, en dienstpersoneel. Dit gehele werk is een typerend voorbeeld van Steen's kunstenaarschap : alles wat de barok beminde en beleed vinden wij hier in een boeiende groep samengevat. Buiten de

hoofdfiguren, die in het ovaal zijn gearrangeerd, zien wij op de schoorsteen een gebeeldhouwde dood met laurierkrans, en met pijl in de hand ; op de kast worden Venus en Cupido geflankeerd door twee putti. Het prachtige spinet wordt gedragen eveneens door putti, die met hun poezele voetjes op dolfinen rusten. De achterwand wordt doorbroken door een openstaande deur, die uitzicht biedt op een hel verlichte achterkamer, en daardoor aan dit schilderij een grotere diepte geeft. Het maatteken van het rythme, waarin deze compositie wordt gespeeld, is aangeduid door het ellipsmotief op de schoorsteen, dat als versiering dient.

Als karakteristiek barok-element, sinds Michel-Angelo's koepel van de Sint Pieter te Rome herhaaldelijk in deze stijl aangewend, ontmoeten wij hier ook het motief van verdubbeling der objecten. De barok hield er van om de zaken nadrukkelijk te zeggen ; dit paste in de sfeer van het pathetische en exuberante, die deze stijl kenmerkt. Jan van Goyen bevindt zich in gezelschap van twee heren aan de ene zijde, en twee dames aan de andere, terwijl een derde dame het ovaal aan de voorkant sluit. Op de voorgrond heeft Steen deze keer twee honden afgebeeld ; Venus staat temidden van twee putti. De dubbele zuilen, waarop de fraaie solide schoorsteen rust, zijn niet alleen noodzakelijk als architectonische steunpilaren, maar onderstrepen ook harmonisch het accent van verdubbeling, dat hier wel zeer duidelijk is, gelijk de drie putti die het spinet torsen, en waarvan er twee bijzonder opvallen, de barokke groepering vervollledigen.

De groep van Steen's eigen familie, uit het Mauritshuis, heeft wederom de ellipsvorm als compositorisch element. Deze wordt op natuurlijke wijze maar toch met zekere nadruk herhaald in de ellipsen van schalen en vijzel, die de groepering, op de voorgrond, fraai afsluiten, en in de ellips van de mand, hangend boven de groep, terwijl in de achterwand een ellipsvormig venster 's meesters voorkeur voor dit figuur bevestigt. Het compositie-schema wordt ook vastgehouden in Steen's vermaard werk uit het Mauritshuis: *Soo de ouden songhen, soo pypen de jonghen*, waar bovendien het elegante schenkgebaar van de dienaar op de achtergrond, in de groepering, naar boven de top van een pyramide kroont ⁵⁾. Ook hier wordt het ovaal gerepeteerd in de stoeleuning en

⁵⁾ Gerard Brom : *Een gebaar*. in : *Maandblad voor beeldende Kunst XVIII* (1941) blz. 135 v.

de mouw van het grootje, en in de ring van de papegaai ; de kunstige schikking van de groep valt meesterlijk met de levendige houding van alle personen samen. Een boeiend spel van ovalen ontwikkelt zich bijzonder in *De papegaaiskooi* (Rijksmus.) De zware ellips van de beddekoepel wordt veelvuldig en met emphase herhaald in de ovalen van de kooi, die aan de zoldering hangt, midden in de compositie. De boog van de deur op de achtergrond is hier bijna als een ellips uitgevallen, terwijl boven deze ingang een ovaal ons hier niet in twijfel laat omtrent Steen's voorkeur voor deze vorm, die in allerlei variaties wordt herhaald in de hoeden van de opletten spelende mannen, de ton, schalen en stoel op de voorgrond.

Ook het *Huwelijkscontract* (Brunswijk) verdient terwille van het geliefde motief van het ovaal onze aandacht. De hoogte van de hoofden der diverse personen wordt beschreven door een elliptische lijn, die sierlijk herhaald wordt door het gordijn, dat zich boven de hoofdfiguren van deze scène bevindt. Verder zien wij het ovaal, op veelvuldige wijze gevarieerd, terugkeren in het wijnvat met zijn vele hoepels, in stoelen, deuren, en versierselen aan de wand. Boeiend en origineel weet de meester de hoofden van bruid en bruidegom te verenigen binnen de omraming van het schilderij, dat achter het bruidspaar hangt. Zo is de innige toegewijde dezer twee ook symbolisch goed uitgedrukt, waardoor de beschrijving, die Houbraken van dit werk geeft, tot een paskwil wordt ⁶⁾.

Wanneer men *Het zieke meisje* (Rijksmus.) beschouwt, dan valt het op, hoe de luit een ovale vorm heeft als het hoofd, waar hij vlak boven hangt. Dezelfde ronding wordt herhaald in de gele rok van het meisje. Daarentegen beantwoorden de lange slingers van de klok aan de spillebenen van de dokter, een donkere figuur tegenover de grijzen, gelen en blauwen bij het dametje. De afronding van de rok bij het zieke

⁶⁾ Houbraken beschrijft dit schilderij aldus :

„De oude luiden scheenen met den grootsten ernst hunne meening te be-
duiden aan de pleitvos, die met de pen op 't papier, schrijf free met aandacht
toeluisterde. De Bruidegom stont (als ten uitersten hier over misnoegt) in
een postuur, even of hij van spyt stont te stampvoeten, hoed, en trouw-
teeken tegens den gront geworpen, schouder en handen opgetrokken. Hij
ziet zijn Bruid op zij aan, alsof hij de schult daarvan aan d'oude wilde
wijten, en zig voor haar ontschuldigen : die daar bij met de tranen op
de wangen bedroeft staat te kijken”.

cf : Arn. Houbraken : *De groote Schouburgh der Ned. Konstschilders en
schilderessen*. III. Amsterdam 1721, blz. 16.

meisje, het verloop van de romp der luit, die boven haar hoofd hangt, waaraan de mantelzoom van de dokter weer beantwoordt, bewijst nog eens Jan Steen's voorkeur voor de zwerige lijn. De loodlijn vanuit de luit naar het kruispunt van de handen tot aan het sierlijke voetje vormt de as in het schilderij. De vloerreten, als sobere perspectief-lijnen, versterken de indruk van klare rust, die over deze kamer, met nauwelijks iets aan de wanden, hangt.

Jan Steen heeft een neiging tot afronding van zijn groepen, zoals Rafaël het vertoonde. De zo juist beschreven figuur van het min-ziek meisje vertoont deze afgeronde omtrek. *Het doktersbezoek* (Praag, Verz. Nostitz) levert een ander voorbeeld. De rug van de receptenschrijvende dokter is van boven tot beneden een doorlopende kringvorm, waaraan de boog van de deur op de achtergrond, die de figuren samen moet vatten, beantwoordt als bekroning. Een kunstige afronding vertoont ook de spelende kindergroep op *De Bruiloft* (Holl. Kunsthandel 1937), waarin een verre reminiscentie aan de kring van de wiskundigen, op de *School van Athene* van Rafaël, gezien mag worden.

De afsluitende booglijn van figuren en kleding treffen wij in de 17^{de} eeuw niet alleen aan bij Steen; kunstenaars als Rembrandt, De Hoogh, Vermeer, Metsu en Ochterveld verwerkten eveneens deze vorm graag in hun composities. Ook hierin sluit de meester dus aan op traditie en tijdgenoten ⁷⁾.

De bewegelijke, open vorm van de ellips blijkt voortdurend het soepele en fijngevoelige medium te zijn, waardoor de speelse geest van de kunstenaar zich zeer gemakkelijk manifesteert. De groep op *Het bezoek van de dokter* (Mauritshuis no. 167) is wederom een compositie, gevat in een ovaal, zoals bovendien niet alleen boven de deur nog eens nadrukkelijk wordt aangegeven, maar ook boven het bed. De hoofddoek van de zieke accentueert dezelfde ovale vorm van haar gezicht. De ellips herhaalt zich ook verscheidene malen op het andere *Doktersbezoek* uit hetzelfde museum (Mauritshuis no. 168), waar de koepelvormige hemel van het bed de ovale ronding repeteert van het gelaat der zieke, dat met een doek omwonden, nieuwsgierig naar de dokter schouwt. Jan Steen schijnt zo verzot te zijn op de geleidelijke ronding van het ovaal, dat de ronde bogen die meermalen op zijn schilderijen voorkomen, o.a. op het *Doktersbezoek* en *De brouwerij van Jan Steen*

⁷⁾ van Rijckevorsel, o.c. blz. 87 v.

(beide uit het Mauritshuis), altijd gedrukte bogen zijn, die dus ovaal uitvallen. De sympathie voor het dynamische, voor het motief der verdubbeling en zelfs der verveelvuldiging in de barok, uit zich bij Steen soms ook op deze wijze dat hij, gelijk op zijn *Gevangen Simson* (Keulen), de afgesneden krullen van de held op de voorgrond laat golven in hetzelfde rythme van de bogen, die op de achtergrond de ruimte afsluiten. Hier viert de kunstenaar zijn barokke vorm-liefde uit, die hij blijkbaar niet moede wordt te belijden, ook in de bewogen opstelling van de groep op dit schilderij, die aan de gebroken en gebogen lijn van Borromini's gevels herinnert.

Het zwierige werk uit Buckingham Palace *Het morgentoilet*, laat het rythme van de ellips eveneens in verschillende variaties horen. De hoofdfiguur, het vrouwtje dat zich aankleedt, wordt in een ovaal beschreven, waarvan haar been de as is. Op de basis van de zuilen zijn ovale cartouches (oorschelpen) aangebracht; de rug van de luit, op de drempel, herhaalt de ovale ronding van de doek om het hoofd, terwijl ook de knop op het bed in ovale vorm bewerkt is. Dit schilderij is trouwens, in zijn geheel, merkwaardig voor de tendens naar open vormen in de barok. Deze kunst streeft er naar, om duidelijk zichtbare horizonten en vertikalen te vermijden. Zij wil 't liefst geen symmetrie, en voelt een onweerstaanbare drang om zich uit de omraming te bevrijden. Zo tracht zij te voorkomen, dat zuilen als loodlijnen gelden tegenover de omlijsting van het schilderij: daarom worden pilaren en zuilen omhangen met tapijten ⁸⁾.

Nu geeft *Het morgentoilet* een boeiende illustratie van deze bedoeling. Het zich aankledende vrouwtje, zittend voor haar bed, wordt geplaatst tussen twee zuilen, die evenwijdig lopen met de lange zijden

⁸⁾ Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München 1929⁷. S. 134 f.f.

De gordijnen, afgebeeld op schilderijen heeft men ook wel gezien als een atelier-rekwisiet, overgenomen uit de Italiaanse Renaissance. Inderdaad ontmoeten wij die ook op schilderijen van Sodoma, Cima da Conegliano, Rafaël, Titiaan e.a.

Nog een andere mening heeft Prof. Dr. W. Martin. cf: *Iets over gele en vuile vernislagen*. in: *Oude Kunst IV* (1919) blz. 3 v.

Volgens hem diende het gordijn als een bescherming voor het schilderij. Dikwijls werd het gelijk met het schilderij besteld. Bij Metsu en Dou zien wij dit gordijn als 't ware in gebruik. Rembrandt, Dou en Jan Steen geven nabootsingen van dit gebruik.

Bij Jan Steen's schilderij *De brouwerij* (Mauritshuis) zien wij het als naar boven opengeslagen.

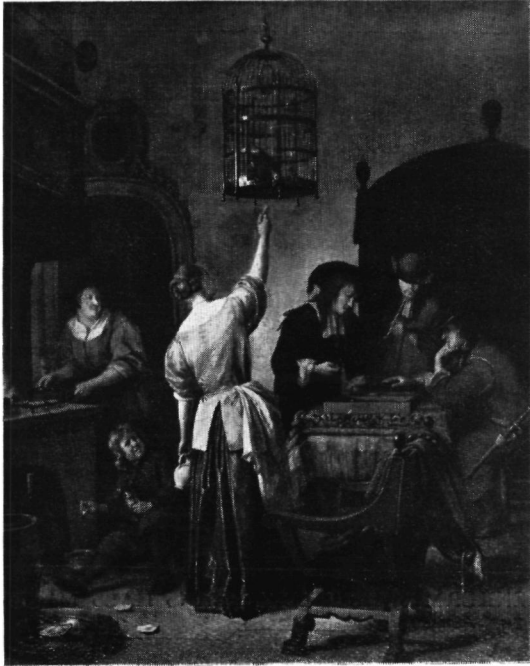
van de lijst. Maar de zuil rechts wordt uit zijn loodlijn getrokken door de zware schaduw. Ook de linkerzuil ondergaat op merkwaardige wijze de invloed van licht en donker. De drempel loopt horizontaal met de onderkant van de lijst, waar hij wordt oversneden, aan de ene zijde door het geopende muziekboek, en aan de andere door de, in 't verkort geziene luit, terwijl de schuine zware schaduwval natuurlijk ook hier weer een beslissende rol speelt. Dit prachtige schilderij oefent ongetwijfeld een sterk-illusionistische werking uit op de toeschouwer. Deze wordt veroorzaakt door de donkere voorgrond van de portiek, die fel afsteekt tegen de lichte achtergrond der kamer. Bovendien werkt, om de dieptewerking te verzekeren, nog bijzonder mede, de zoldering van planken, die naar de diepte verlopen, de luit op de voorgond, eveneens een sterke diagonaal, en het vrouwtje dat haar been schuin over het ander heeft gelegd. Jan Steen heeft het thema van *Het morgentoilet* nog een keer opgenomen. Een schilderij, thans in de verzameling van I. de Bruyn (Spiez), heeft niet in die mate de verrassende dieptewerking, ofschoon ook hier schone resultaten van een diepte-suggesterende perspectief werden bereikt door de diagonale lijnen der vloertegels, de scherpe diagonalen van de bonte bedde-deken en de schrage stand van de stoel.

Het motief van de ellips wordt hier eveneens vaak toegepast. De ovale ronding van de koepel boven het bed herhaalt zich in de houding van de hond, die in het warme bedje gekropen is, terwijl deze beide ovalen een echo vinden in de dubbele ellips van het nachtmeubel, dat met de muiltjes een wat intiem-huiselijk stilleven vormen. Intussen vertoont ook hier de figuur van het vrouwtje een schone afronding. Haar gestalte is wederom te vatten binnen een ovaal, dat wordt voortgezet door gelaat en hoofddoek en door de ovale ronding der muiltjes.

Het streven in de barok om de tectoniek prijs te geven, brengt met zich mee : een gretig aanvaarden van de diagonaal. De diagonale compositie is een omverwerpen van de tectoniek van het beeld, omdat zij de rechthoekigheid van het toneel negeert of camoufleert. De bedoeling bij het aanwenden van een dergelijke schikking, en ook het resultaat, dat bereikt wordt, is de suggestie van een verrassende diepte in de voorstelling ⁹⁾.

Meermalen grijpt Jan Steen naar dit middel om schilderijen, rijk

⁹⁾ Heinrich Wölfflin, o.c. S. 136



19. DE PAPEGAAISKOOL, AMSTERDAM,
RIJKSMUSEUM.



20. PRINSJESDAG, AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.



21. BOERENKERMIS, HAARLEM, FRANS HALS MUSEUM.



22. DE REDERIJKERS, BRUSSEL, MUSEUM.

aan ruimte en diepte, te componeren. Krachtige diagonalen spelen een sterk spel in het wonderlijk klare en zonnige schilderij *In de herberg-tuin* (Berlijn). De diagonale vlucht der lijnen van het hek, de tafel, de bank en het priëel trekken onze blik naar de diepte. De schuine richting van de bank wordt nog versterkt door de houding van de man, die zich, met zijn gebogen been op de bank, naar ons toekeert.

Niet minder boeiend als illustratie voor de diagonale tendens bij Jan Steen, is zijn werk *De rustende reiziger* (Montpellier).

Men wordt bij de beschouwing van dit werk onmiddellijk getroffen door de prachtig-getypeerde uitdrukking van de twee figuren : de milde welwillendheid, die vanaf het gelaat van het meisje straalt, tegenover de blijde verwondering van de zwerver, verrast over die spontane goedheid. Dit tafereeltje speelt zich af onder een bladerrijk priëeltje, dat uitziet op een zomers landschap. Daarheen wordt ook onze blik gevoerd door de diagonale richting van de tafel, van de stoep treden en de rijen straatkeien, waardoor ook hier weer een fraaie dieptewerking wordt bereikt. Op meesterlijke wijze wordt de blik der ogen een moment opgehouden door het landhek, dat eveneens diagonaal, maar in andere richting de eerste lijn snijdt, om zich daarna des te vrijer te verlustigen in het zonnige, warme landschap. De boog, die van boven het tafereel afsluit, is hier — hoe kan het bijna anders voor Steen ? — ongeveer een halve ellips.

De kleine violist (Uffizi) herhaalt gedeeltelijk de diagonale compositie uit Berlijn. Een muzikantje geeft zijn deuntje ten beste aan een groepje van vier personen, die zich wederom onder een priëeltje bevinden. Op de bank, in diagonale stand, zit een landman vol belangstelling te luisteren naar het muziekje. Ook deze figuur heeft zijn been in gebogen stand op de bank gelegd, waardoor de bank een nog sterker diagonaal accent krijgt.

De rechthoekigheid van het toneel handhaaft Jan Steen op zijn *Bruiloft te Kana* (Kaapstad, Verz. Beith), maar hij doorbreekt haar zeer karakteristiek op een schilderij met hetzelfde onderwerp, uit de verzameling Goudstikker. Vooraan rechts is op dit werk een podium opgesteld voor bruid en bruidegom en de eregasten, in diagonale richting. Ook hier trekken de krachtige diagonale lijnen der grote vloertegels onze blik naar de diepte, waar de majestueuze ruimte wordt afgesloten door een verhoging, die evenwijdig loopt met de lange zijde van het schilderij. Om onze blik evenwel toch hier niet te laten stuiten in zijn

vlucht naar een wijd verschiet, krijgen wij door de open bogen van deze galerij een uitzicht op een stadsgedeelte met grootse koepel en zuilenrijen van weelderige paleizen.

Het verlangen naar een illusionistische werking in de 17^{de} eeuwse kunst beschikt nog over andere middelen om deze indruk te suggereren. We weten hoe verschillende kunstenaars uit de barok gebruik maken van „overgrote” voorgronden, die aanvankelijk misschien een soort mis-tekening schijnen, maar bij nadere beschouwing wel terdege een bijzonder doel blijken te beogen, dat niet zelden op verrassende wijze bereikt wordt : de achtergrond, waarop het belangrijke zich afspeelt, voor onze blik nog verder van ons te verwijderen ¹⁰⁾. Het is het spel van de barokcoulissen, die hier op originele manier worden aangewend. In de architectuur kan als boeiend voorbeeld dienen de beroemde colonnade van St. Pieter te Rome, een meesterwerk van Bernini. De rijen zuilen van dit bouwwerk lopen in het schijnbaar rechte gedeelte, dat onmiddellijk op de gevel aansluit, niet parallel, maar in lijnen die zich van elkaar verwijderen. De toeschouwer, die voor het grandioze monument staat, overziet dit merkwaardig verloop der lijnen niet. Voor zijn oog voltrekt zich hetzelfde proces dat steeds zich afspeelt bij twee lijnen, die evenwijdig lopen : zij zullen tenslotte in een punt samenkomen. Maar door de uiteenlopende richting der colonnades duurt dit moment van samenkomen veel langer. De voorgevel van de St. Pieter schijnt daardoor op grotere afstand te staan, dan in werkelijkheid het geval is. Hij lijkt bijgevolg ook groter en majestueuzer, dan hij is. De schijn overwint hier de werkelijkheid. Dit merkwaardig geval van architectonisch illusionisme was alleen maar mogelijk door de suggestieve werking van de diagonalen en de overgrote voorgrond.

In de schilderkunst wordt dit effect van afstand en diepte-werking op nog eenvoudiger wijze bereikt. Wij zullen deze middelen aantreffen bij onze schilders van interieurs, in de 17^{de} eeuw, omdat men natuurlijk juist een aesthetisch effect zocht in aangename verhoudingen en milde ruimte-werking van het schone en intieme binnenhuis uit de gouden eeuw. Jan Vermeer geeft ons hier karakteristieke voorbeelden ¹¹⁾. Beschouwt men zijn *Musicerend gezelschap* (Boston, Coll. Gardner), dan valt het op, hoe het stilleven van tafel en cello, op de voorgrond,

¹⁰⁾ H. Wölfflin, o.c. S. 91 f.f.

¹¹⁾ P. T. A. Swillens : *Johannes Vermeer*. Utrecht-Brussel, 1950, p. 69-76.

in verhouding tot de drie musicerende personen op de achtergrond, veel te groot is. Diezelfde tegenstelling ziet men op *Jonge vrouw met parelcollier* (Berlijn) van dezelfde meester. De stoel, het kleed en de vaas op tafel vullen een groot deel van het vlak, terwijl een kleine, te kleine vrouwenfiguur zich teder tegen de lichte muur aftekent : een stralend visioen van edele, verstilde schoonheid in een magnifieke ruimte.

Ruysdael maakt een opvallend gebruik van een overgrote voorgrond op *Het slot Bentheim* (Rijksmus.) De gigantische rotsblokken op de voorgrond, en daarachter het miniatuur-kasteeltje, hoog op de berg, roepen een sfeer van ruimte op, nodig voor een echt-Hollands gemoed, dat gewoon is om te zien :

„De hemel grootsch en grauw
daaronder het geweldig laagland met de plassen ;
boomen en molens, kerktorens en kassen
verkaveld door de slooten, zilvergrauw” (Marsman).

Wanneer Hercules Seghers zijn grillige en grootse landschapsvisionen etst, waarin de eenzaamheid als een dreiging op ons afkomt, plaatst hij niet zelden op de voorgrond het trieste, met plantaardige gedrochten overwoekerde, overgrote skelet van een boom, waardoor niet alleen de indruk van verlatenheid wordt verhoogd, maar tegelijk nadrukkelijker het grenzenloze landschap met minusculeuze boompjes en huisjes en bergjes in het eindeloze opgelost schijnt te worden.

Ook Jan Steen gebruikt meermalen overgrote voorgrondfiguren die zeker de suggestie van diepte, in zijn interieurs, versterken. Op *Het doopfeest* (Londen, Wallace Coll.) is het een rugfiguur van een staand meisje, waartegen de vele figuurtjes, die het werk verder leven geven, al heel klein uitkomen. De dieptewerking, nog versterkt door de diagonale lijnen van schouw, vloertegels, tafel en wieg, bereikt hier schone resultaten. *Het Driekoningenfeest* (Brussel) toont ons op de voorgrond de drinkebroer, die verrassend groot is uitgevallen, evenals de ton, waarover hij zijn been laat hangen. Het kleine vertrek, waarin de bontebende zich vermaakt, lijkt zeer diep, een effect dat te danken is aan de hele compositie van forse figuren op de voorgrond en krachtige diagonale lijnen, reeds in de houding van de aanwezigen, maar ook van tafel, stoel en kapstok aan de wand, terwijl in de diepte de achterwand is doorbroken en zo een uitzicht geeft op een weidse bewolkte hemel.

Op *Het gebed aan tafel* (*Belvoir Castle*) is het rugfiguurtje van het meisje dat op een gotisch bankje zit, van zeer nabij gezien. Het stilleven

van kruik en mand met broden is ook zeer groot in verhouding tot de andere voorwerpen uit deze kamer. De stoere man, die naast het zittend rugfiguurtje werd afgebeeld, is, evenals dit meisje, verhoudingsgewijze veel groter dan de vier overige personen, dieper in de kamer aanwezig; maar het resultaat van deze schijnbaar onjuiste proporties is een fraai schilderij met boeiende schikking en nobele ruimtewerking. Ook op het *Familie-tafereel* (Rijksmus.) maakt de kunstenaar gebruik van een overgroot zittend rugfiguurtje op de voorgrond, om een dieptewerking te bereiken in dit schilderij, die hier moeilijker wordt bewerkt, omdat enkele hulpmiddelen daartoe ontbreken. De vloer levert geen diagonale lijnen van planken of retsen, evenmin als het gewelf, dat in dit vertrek uit ovalen bestaat. Slechts de bank met de daarop zittende man in, wij zouden willen zeggen, typische Jan Steen-houding, de schouw en tafel leveren markante diagonalen, die uitmonden in de lichte deuropening, waardoor toch weer diepte en ruimte worden gesuggereerd. Maar hiervoor was ook het meisjesfiguur op de voorgrond een belangrijk element. De dronken jongen, die op *De eierdans* ¹²⁾ zijn gezicht tegen de bek van de hond houdt, bewijst dat Jan Steen soms niet alleen offert aan het perspectief om een speciaal diepte-effect te bereiken, maar ook terwille van de strekking. Hij heeft somtijds de neiging, gelijk hier, om zijn figuren tot karikaturen aan te dikken, ofschoon de te grote gestalte van deze knaap tegelijk toch ook een goede bijdrage voor de diepte-werking betekent.

De diepte-scheppende elementen van diagonaal en grote voorgrondfiguren worden bij Steen herhaaldelijk nog versterkt door de suggestieve werking van een opening in een donkere achterwand, waardoor een lichter vertrek zichtbaar is. Dit is een eenvoudig verschijnsel, dat men in het gewone leven van iedere dag kan constateren. Maar de kunst van de barok maakt hiervan een heel karakteristiek gebruik, als zij haar donkere coulissen opslaat, die een uitzicht vrij laten op een meer verlichte ruimte. De sfeer, die aldus wordt opgeroepen, is niet alleen die van een grootse wijldte, maar zij kan zelfs iets onwezenlijks, onstoffelijks krijgen, dat volledig beantwoordt aan de illusionistische tendens van deze kunst. De vermaarde *Transparente* van Narciso Tomé, in de kathedraal van Toledo, voert vanuit de donkere kerk de blik der toeschouwers naar het lichtend verschiet, waar hij de zekerheid verliest

¹²⁾ H.d.G. no. 600.

over schijn en wezen, en nog maar moeilijk weet te onderscheiden tussen illusie en werkelijkheid. En in de prachtige bedevaartskerk van Die Wies, het laat-barokke meesterstuk van Dominicus Zimmerman, ontbloeit de tegenstelling van het donkere schip der kerk tegen de fel-verlichte tribunes, tot een schone symphonie van licht, vormen, lijnen en kleuren, die bewondering en heimwee opwekt naar een kunst, welke het Huis van God wist om te toveren tot een voorportaal van de hemel.

De resultaten, die Jan Steen met zijn tegenstellingen bereikt, zijn lang niet zo overweldigend¹, maar daarom toch niet minder wezenlijk. Ook dit was geen vinding van hem ; Vermeer, De Hoogh, en andere kunstenaars, die zich toelegden op de uitbeelding van interieurs, pasten haar herhaaldelijk toe. Bij de boven besproken werken van Steen, waar bijzonder de nadruk viel op het scheppen van ruimten, zagen wij dit middel vrij regelmatig gebruikt, wellicht het meest boeiend op *Het Morgentoilet* (Londen, Wallace Coll.) Als illustratieve voorbeelden kunnen hier nog genoemd worden *De muzikles* (Nat. Gal.) waar in de lichte deuropening een kleine knaap met een luit komt aandragen ; *De Hoenderhof* (Mauritshuis) : de open poort in de donkere muur geeft een riant uitzicht op het huis „Oud-Teylingen” te Warmond ; *Het gebed voor de maaltijd* (Nat. Gal.), het donkere vertrek wordt hier opgeklaard door een blik op het zonnige, boomrijke landschap. *Soo gewonnen, soo verteert* (Elspeet, Verz. van Beuningen) geeft vanuit de meer duistere zaal, waar de lekkerbek zijn geld verkwist aan een kostbaar oestermaal, een uitzicht op een licht vertrek ; twee mannen verdiepen zich hier in het triktrakspel. Men kan inderdaad zeggen, dat het bij Jan Steen een veelvuldig toegepast procédé wordt.

Het aanwenden van de „rugfiguur”, dat niet alleen Jan Steen maar ook vele andere kunstenaars uit de 17^{de} eeuw doen, heeft in de kunst van de barok een pikante waarde. De strekking om ons onbekend te laten met de reactie in het gelaat der hoofdfiguren, is typisch barokke onklarheid¹³). Misschien is deze houding ook een uiting van de Hollandse verlegenheid.

Men wil de suggestie wekken, dat er nog veel meer dingen ongezegd bleven dan er gezegd werden.

Heeft Jan Steen wellicht de „rugfiguur” afgezien van kunstenaars als Vermeer en Pieter de Hoogh, wier werk hij waarschijnlijk heeft leren

¹³) H. Wölfflin, o.c. S. 222 f.f.

kennen in zijn Delftse periode, die valt van 1654—1656 ? ¹⁴⁾. Deze beide kunstenaars waren tijdgenoten, en in die jaren zelfs stadgenoten van Steen, zodat een connectie tussen de drie meesters niet uitgesloten is.

Pieter de Hoogh geeft zeer suggestieve rugfiguren op zijn *Dame met gediensige bij het schoonmaken van vis* (Nat. Gal.), en *Meisje dat haar gasten toedrinkt* (Ibidem). Mannelijke rugfiguren van deze meester ontmoeten wij op de schilderijen *Het kegelspel* (Cincinnati — Verz. Mary Hanna), en *Bezoek op de binnenplaats* (Nat. Gal.) Op dit laatste werk staat de scherp-uitgesneden silhouette van een man in de poortopening, waardoor wij uitzicht hebben op een hel-verlichte gracht. Hier zien wij op originele wijze de transparant toegepast, waarmede de barok zo gaarne boeiende effecten bereikte in de religieuze kunst van Rome en Zuid Duitsland. Wat daar de kunstenaars mochten presteren in de majestueuze barokkerken, wordt hier niet zo groots maar even sprekend, in een intieme burgerlijk-profane kunst toegepast.

Vermeer plaatste een nobel meisjesfiguur, van achter gezien op zijn fraai schilderij *Heer en dame bij het virginaal* (Buckingham Palace).

Hij laat ons hier evenwel niet in het onzekere omtrent het gelaat van het meisje, omdat wij dit leren kennen uit de spiegel, die boven het muziekinstrument hangt. Daarmede geeft ons de kunstenaar niet alleen een interessant voorbeeld van verdubbeling, in zijn barokke kunst maar vooral wordt hierdoor een soort droom-wereld opgeroepen. Op *Het atelier* (Wenen, Mus. Czernin) heeft hij zichzelf(?) als rugfiguur afgebeeld.

Ook in Leiden, in het werk van Gabriël Metsu, en elders, Terborch, is deze houding een veel-aangewende pose. Intussen geeft Jan Steen ons nog prachtige rugfiguren in het meisje dat de papegaai voert (Rijksmus.) ; eveneens in de dienstmaagd, uit *Het doopfeest* (Londen, Wallace Coll.). Op het *Gebed aan tafel* (Belvoir Castle), en *De kleine violist* (Uffizi) is het de figuur van een zittend meisje, dat ons als zodanig opvalt.

Vaak ook geeft Steen het profiel van een haast uitgeknipt jonge meisjes-figuur. Op *De aanbidding der herders* (Rotterdam, Verz. van Sandick) tekent de tere gestalte van de jonge Maagd zich scherp af

¹⁴⁾ W. Martin : *Neues über Jan Steen*. in : *Zeitschrift für Bildende Kunst* CXI (1927/28) S. 325 f.f.

tegen de bevolkte achtergrond. Dit zelfde gelaat, in profiel, zien wij bij het meisje dat *Muziekles* (Nat. Gal.) krijgt. In *De tekenles* (Bloemendaal, Verz. Nienhuys) is de scholier, die in de kunst wordt ingewijd, vol jongensachtige spanning, in deze houding neergezet tegen de donkere gestalte van zijn leermeester. Het bekoorlijk profiel van een fijn meisje, onbewust van haar charmante eenvoud, staat soepel en gracieus tegen de blanke muur op *De muziekles* uit de Wallace collectie. De dienstmaagd, die op *Soo gewonnen, soo verteert* (Elspeet, Verz. van Beuningen) de oestereter het glas met wijn toereikt, tekent zich in bevallige lijn af tegen de donkere holte van de schoorsteen. Op esthetische wijze weet Steen dit motief te verwerken in *Gezin en familie van de kunstenaar* (Mauritshuis). Hier treft ons de prachtige overgang van de lachende ouders, met vol gezicht naar ons toegewend (vooral de vrouw is levendig en raak getypeerd) naar het paartje in profiel op de achtergrond, in geheimzinnige tedere schemerstemming bij het raam. Deze bekoorlijke houding, waarmede Jan Steen zo vaak zijn werken opluistert, heeft hij wellicht, op een gelukkig ogenblik, afgezien van zijn stadgenoot Gerard Dou, in wiens verfijnde kunst zij ook zo voortreffelijk past.

Een figuur van terzijde komt, vanzelfsprekend, het meest tot haar recht, wanneer zij als een kleurige, scherp omlinjende lichtvlek valt tegen een donkere achtergrond, of als een donkere silhouet verschijnt in een lichte omlijsting. Zo scherp als een Pieter de Hoogh zijn mannelijke figuur tegen de lichte omraming van de geopende poort plaatst, op het bovenbeschreven schilderij *Bezoek op de binnenplaats* (Nat. Gal.) komt zij bij Jan Steen wel zelden voor. Ongetwijfeld werkt hij, van tijd tot tijd, graag met donkere partijen, gezien tegen lichte, maar blijkbaar geeft hij er de voorkeur aan om althans in zijn licht- en schaduwwerking niet al te zeer te contrasteren. Over zijn schilderijen glanst doorgaans een mild, weldadig-verspreid licht. Hoe barok de kunst van Jan Steen zich doorgaans ook voordoet, men zal bij hem zelden een irrationele belichting vinden. In de barok dient het licht niet meer uitsluitend om de vormen klaar te laten uitkomen. Gemakkelijk kan het gebeuren, dat het feitelijk belangrijkste in het duister blijft, terwijl het bijkomstige door de lichtval een bijzondere nadruk krijgt ¹⁵⁾. Zo valt bij een portret in de barok vaak het volle licht niet op het gelaat, maar op een ander,

¹⁵⁾ H. Wölfflin, o.c. S. 215 f.f.

men zou zeggen minder belangrijk, gedeelte van het lichaam. Vooral de jonge Rembrandt kan in zijn lichtvoering zeer willekeurig zijn. Zie zijn *Zelfportret* uit 1629 (Gotha). De ogen en het linkergeedeelte van het gelaat zijn bijna volledig in duister gehuld. Het sterkste licht treft men hier aan op een klein stukje van de rechterwang en een groot stuk van de kraag, die daardoor weer brutaal-scherp afsteekt tegen het donkere costuum. De latere Rembrandt is zeker minder pikant in zijn lichten en schaduwval, maar heel wat blijft er ook nog verborgen, door de sterke contrasten van duister en licht, in het gelaat van het *Zelfportret* (Aix-en-Provence), dat uit het einde van zijn leven moet dateren.

Bij Jan Steen krijgen meestal de hoofdzaken, door de belichting, het juiste accent. In verschillende werken heeft hij zijn bijdrage willen leveren voor de verzameling „nachtstukken” die onze 17^{de} eeuwse kunst bezit. Maar ook bij deze schilderijen kan men niet spreken van een irrationele belichting, ofschoon er hier vaak een uitgezochte gelegenheid voor was geweest, indien de meester gewild had. De voorkeur voor deze onderwerpen kan ons overigens niet verwonderen in deze kunstenaar, die zo'n lange tijd in Leiden woonde, waar een hele school was gegroeid van „Meesters van het kaarslicht”. Men heeft zelfs opgemerkt dat door heel het oeuvre van Jan Steen het „Notturmo” loopt als een rode draad. Hij beheerst dit genre meesterlijk, zonder ooit in het leegvirtuoze te vervallen. Wat hem wel bijzonder heeft bewogen, om deze thema's herhaaldelijk te behandelen, was zijn behoefte om het onderwerp, de voorvallen, in hun eigen, verantwoorde sfeer te plaatsen. Dit onderscheidt hem van andere meesters in dit genre ¹⁶⁾. Graag nam hij dan de komische effecten, die het halfduister op gelaat en gestalte van zijn figuren toverde, op de koop toe. Evenmin was hij ongevoelig voor echt schilderkunstige effecten, die aanwezig waren in het kundig gebruik van dit procédé. Hoe prachtig doet de silhouette het van de jonge man, die op *De Serenade* (Praag) de kunstmatige lichtbron verbergt ! In dit genre zijn er van Jan Steen voortreffelijke stukken, gelijk het zo juist genoemde werk, waar niet alleen een dergelijke lichtbron aanwezig is, maar ook de volle maan haar vaal, fantastisch licht uitstreidt over de bombastisch toegetakelde groep, die blijkbaar de bedoeling heeft om geheimzinnig en fantastisch te zijn. Immers, een van

¹⁶⁾ Dr. A. Heppner : *Nachtstukken van Jan Steen*. in : *Nieuwe Rott. Courant* van 10 Juni 1939.

de muzikanten draagt op zijn onmogelijk-hoge hoed een rat ! Heeft Jan Steen overigens met deze maan-licht-scène een poging willen doen om Aart van der Neer te benaderen ?

Een buitengewoon fraai nachtstuk van Steen is verder *Driekoningenfeest* (Arnhem — Verz. Hartogs). Op dit schilderij kan men verschillende lichtbronnen ontdekken, die evenwel alle gemotiveerd zijn. Op tafel bevindt zich de voornaamste ; deze verlicht de gezichten der aanwezigen en veroorzaakt vaak grappige effecten : zie b.v. het aantrekkelijk kopje van de kleine koning. De brandende kaarsjes, waarom de kindertjes dansen, is de tweede lichtbron ; een derde levert de brandende ster van de „starreman”. Juist op dit paneel wordt zeer duidelijk bewezen, dat de kunstenaar een onderwerp in de sfeer van de avond uitbeelde, als dit volledig verantwoord was. Maar de meester is ons toch wel zo lief in zijn kunst, wanneer het licht, gelijkmatig verdeeld, een intiem vertrek vult met een klare en toch bijna schemerzachte glans, zoals op zijn *Muziekles* (Wallace coll.), *Bathseba ontvangt Davids brief* (vroeger Wenen — Liechtenstein) en *Vechtende kaartspelers in een herberg* (München). Jan Steen zet eveneens graag een fijn figuurtje in een achterkamer in gedempt licht, zoals op *Soo de ouden songhen, soo pypen de jonghen* (Montpellier) of hij laat het zachtjes glijden langs de wang en de hals van een half van ons afgewend meisje. (*De muziekles* — Cambridge). Meermalen ook heeft hij de blanke luister der muren van onze binnenkamers fijnzinnig gevoeld. De kunstenaars van onze gouden eeuw hebben zo vaak gezien, hoe hun schilderijen, in donkere lijsten gevat, het deden tegen de achtergrond der witte wanden. Zij hebben daarom op hun doeken wederom schilderijen aangebracht, die de koele distinctie, welke het 17^{de} eeuwse binnenhuis kenmerkt, toch een hartelijke stemming geven. Wij kunnen dit bij Jan Steen zeer fraai toegepast zien op het zoëven vermelde werk *De muziekles* (Wallace coll.), op *Het doopfeest* (Berlijn), *Driekoningenfeest* (Kassel) en *Soo de ouden songhen, soo pypen de jonghen* (Montpellier). Eén van de aantrekkelijkste werken uit het oeuvre van Carel Fabritius is *Het puttertje* (Mauritshuis). Een verrukkelijk kleurenfestijn van lichte en donkere partijen tegen de blanke glorie van een ongerepte achtergrond. Dit werk dateert uit 1654, dus uit de tijd dat Jan Steen stadgenoot was van deze meester. Heeft dit schilderij hem wellicht geïnspireerd om eveneens aan de witte muren voorwerpen te hangen, die een markante schaduw werpen op het vlak, en zo aanleiding kunnen zijn

tot gezichtsbedrog? Soms is het een luit die deze taak vervult (*De dansles* — Rijksmus.), soms lepels, schuimspanen, borden en kannen, gelijk op zijn *Vechtende kaartspelers* (München), vaak ook is het een sleutel die met zijn sierlijke vorm en diepe slagschaduw het stille vlak verlevendigt, (*De muziekles* — Wallace coll. ; *Soo de ouden songhen, enz.* — *Montpellier*). Jan Steen liet zich nimmer de kans ontgaan, om iets schoons uit te beelden. Wat straalt er een blank licht over *Het kegelspel* (Nat. Gall.), dat juist dit werk in zo'n koele prille luister zet, en hoe goed komt de verrukkelijke intieme schoonheid van onze steden tot haar recht in *De Delftse Burgemeester* (Penrhyn Castle) door de pure, mildverdeelde, zich nooit opdringende belichting, die aan dit werk zo'n eenvoudige bekoorlijkheid geeft. Hier openbaart zich op ontroerende wijze Steen's uitbundige natuurliefde, die in haar spontanëiteit en ongereptheid, haar stralende blijdschap doet denken aan het sprankelende, dansende, flitsende *Wildzang* van Vondel.

Het loflied, eenmaal gezongen op de licht-symphonieën van Vermeer en Pieter de Hoogh, zou ook zo vaak kunnen gezongen worden op Jan Steen's werken, die vanuit zijn kort verblijf in Delft wellicht dit subliem spel van diffuus licht als een kostbare verworvenheid door zijn leven meedroeg. „Een witte muur waar een stoel voor staat bij Vermeer, — het is iets dat ademloos maakt : de tijd schijnt te zwijgen, er is niets dan het staan van die stoel, niets dan het doorschijnende wit van die muur dat schijnt te ademen, zoodat men op 't laatst niet meer weet waarin men gestaard heeft, is het een drijvende wolkenhemel? of is het een nirwana, waar alle aardse vormen tot roerlooze gelukzaligheid in versmolten zijn? Dan vlak daarnaast, iets zwakker maar nog onvergetelijk schoon, die andere dichter der Delftsche stilte, Pieter de Hoogh, vooral in zijn eerste, zijn Delftsche tijd. In zijn zonnige kamers, op zijn binnenplaatsen, in zijn luchten waarin de Delftsche toren bloesemwit te glanzen staat, schijnt een diepe en argelooze tevredenheid te dromen, de menschen, vrouwen die een kast ordenen, huiswerk doen, of met hun kind spelen, bewegen er zacht, zij genieten met diepe voorzichtige teugen dit uur van zonnige vrede die zich als een zegen over hun huis heeft nedergelegd" 17).

Wie Jan Steen beschouwt om zijn picturale kwaliteiten, ondergaat een ongemeen boeiend en veelzijdig genot. Hij openbaart zich aan ons

17) Dirk Coster : *Menschen - Tijden - Boeken*. Amsterdam 1942 blz. 198.

als een voortreffelijk vakman, die zijn nobel handwerk meesterlijk verstaat. Jan Steen heeft in zijn honderden schilderijen oneindig veel kansen gehad om zich een heerlijk meesterschap eigen te maken, en al heeft ook de koortsachtige werkdrijf meermalen de gave voleinding belet, zelfs deze onvolmaakte specimina leggen vaak nog getuigenis af van de buitengewone schilder-kunstige kwaliteiten van hun maker : durf, een vlotte doelbewuste toets, een zuiver gevoel van de kleurverhoudingen en een groot gemak om een goede compositie gemakkelijk te concipiëren.

Toch willen wij de gaven van Jan Steen niet alleen aan deze schilderijen afmeten. Er bestaan in zijn uitgebreid oeuvre zoveel andere panelen, die het voortreffelijk kunstenaarschap en de zeer knappe techniek van de Leidse meester overtuigend belijden, dat men de minder volmaakte werken desnoods ook wil aanvaarden. Zijn meesterschap openbaart zich, wanneer hij een wijde vrouwenrok in een neutrale toon boeiend weet te schilderen, zoals *Het vrolijk gezelschap* (Mauritshuis) ons dit te zien geeft, of wanneer hij zijn knappe en bezielde techniek toont op de brede grauwe drapering, die als een tovermantel een tafereel afsluit. (*De z.g. brouwerij van Jan Steen* — ibidem). Op het *Familietafereel* (Rijksmus.) laat hij een blauwe kan fijn harmoniëren met het blauwe jak van de vrouw, die ongedwongen los-achterover hangend de kruik in haar hand houdt. Van deze kunstenaar mogen wij in de volle zin van het woord zeggen, dat hij lekker schildert. Het rode jasje van een vrouw, de blauwe rok van een meisje (zij komen in zijn schilderijen regelmatig terug) smaken ons als een sappige appel of peer.

Het lekker kleurtje dat Jan Steen uithaalt in de rosse tinten op *Het vrolijk huisgezin* (Rijksmus.), beantwoordt aan Vondels zwelgen in de klanken. Een mouw of broek, een kruik of tapijt gaat hem boven de handeling. Maar zulke accenten verhogen samen de feestelijke toon en dragen dus tot de indruk van de voorstelling bij. Het zintuigelijke staat een schilderij nader dan een gedicht. Wat bij Vondel ophoudt en afleidt, helpt bij Steen de aandacht concentreren. Wij vragen een dichter niet allereerst om klanken, wij verwachten daarentegen van de schilder wel kleuren.

Deze meester beweegt zich volkomen vrij binnen de kleurendriehoek : rood, geel en blauw, en weet met deze weinige middelen veel werking te bereiken. Daarnaast verbindt hij ook in zijn composities herhaaldelijk het geel en blauw van Vermeer met het goud en rood van De Hoogh.

De geliefde kleuren van de Delftse Vermeer, die aan zijn werk zo'n voorname distinctie geven, bewerken eveneens dat Steen's koloriet zo gedistingueerd is en koel, als zijn compositie klaar ¹⁸⁾. Toch bindt hij zich niet onvoorwaardelijk aan deze kleuren. Wanneer het idee, dat vertolkt moet worden, een ander accent vereist, weet hij dit ook uitnemend te treffen, zoals op *De woede van Assuerus* (New York, Bachstitz Gall.) ; de zwoele zwaar geladen atmosfeer wordt hier benadrukt door de oranje avondlucht, die ondanks de weinig doorleefde, theatrale houdingen van de hoofdpersonen, aan dit schilderij een angstige spanning geeft. Men voelt het : hier broeit onheil ! Juist een kleurige avondhemel van Steen tovert een stemming bij 't geval, terwijl die bij Maes enkel een obligaat decor vertegenwoordigt.

Soo de ouden songhen, soo pypen de jonghen (Mauritshuis), misschien wel de mooiste Steen, heeft niet alleen de schikking van de groep meesterlijk geordend, maar ook de kleuren prachtig verdeeld. Het is een volledige orkestratie ; zie b.v. het rood dat in het glas op de vensterbank, evenals in het volgeschonken glas, in de mouw van de grootmoeder evenals in de stoelleuning, in de papegaai evenals in de muts van de doedelzakspeler, overal zo stil samenklinkt, om in de bruine, grijzige of bronzen tinten over te glijden.

Ook *De Hoenderhof* (Mauritshuis) vertoont een gevoelig spel van fraai op elkaar afgestemde kleuren. De gele rok van het lieve joffertje harmoniëert voortreffelijk met het blauwe tipje van de lucht, de blauwe kousen van de dwerg op de achtergrond en het voorschoot in dezelfde kleur van de knecht bij de boom. Het lichte groen van de bomen, het water, de kan en het melk-napje, en het zwaardere groen van de struikjes op de voorgrond en van de nekken der diverse vogels, tekent zich mild af tegen het pittig rood van de kammen der kippen en kalkoenen en tegen de rode eendenpoten. Misschien zou men kunnen opmerken dat bij dit schilderij de meester blijkbaar zijn best heeft gedaan om fijntjes te schilderen en keurig werk af te leveren, tot in de puntjes, waarbij hij zich wat veel in details verliest, ofschoon er toch genoeg kostelijke zaken zijn, die het werk zeer aantrekkelijk maken. Hoe fraai welft zich de poort, als een ereboog, nog geaccentueerd door de boomkruinen, boven het elegante meisje, en wat een goede vondst om in de

¹⁸⁾ W. Martin : *Rembrandt en zijn tijd*. blz. 208.

compositie de sierlijke ovaal van de hoed als schakel te laten dienen tussen de dwerg en het joffertje !

Het zwakke punt van dit werk blijft niettemin, dat het eerder een reeks van details lijkt, zoals *Het Paradijs* van Fluwelen Breughel (Mauritshuis), afgezien van de Adam- en Eva-figuur door Rubens, dan een geheel. De kale boomstam doet te curieus aan, een motief dat Jan Steen overigens zeer waarschijnlijk, evenals de muur met poort op de achtergrond, ontleende aan Metsu's *De pluimvee-verkoper* (Dresden). Het gevaar van Steen, in het algemeen, is dat hij gemakkelijk van het karakteristieke in het karikaturale dreigt te vervallen. Op *De Hoenderhof* wordt het liefelijke van het meisje ongetwijfeld versterkt door het monsterachtige van de dwerg met de gescheurde jas ; maar hij werkt soms te graag met toegespitste tegenstellingen.

Dit kan men ook zeggen van *De Emmaus-gangers* (Rijksmus.) die eerder ingedut dan verbaasd schijnen te zijn over de verschijning van hun meester. Dit werk vertoont evenwel ook een fraai spel der kleuren. De donker-blauwe rok van de leerling en het dienstmeisje klinkt schoon samen met het gedempt-rode kleed van de andere leerling en de jongen op de voorgrond. In dit schilderij is een rood-bruine kleur overheersend, die verzacht en gebroken wordt door het donkere groen van de loofbedekking en de klimop, en de distel op de voorgrond.

Het Sint-Nicolaasfeest (Rijksmus.) is een symphonie in het bruin. Deze kleur klinkt hier in allerlei toonaarden : de gordijnen en de rok van de jonge moeder zijn afgestemd in een warm Van Dyck-bruin ; de kleding van grootvader, het kapje van het grootje en de hoeden van de twee jongens en de oude man zijn weergegeven in een rustige sepia-toon. De blouse van het meisje op de achtergrond klinkt wat luider op in gebrande sienna. Op de voorgrond glanzen koeken en broden in een fijne bruine kleur. De rug van de stoel brengt een ogenblik een lichter, kleurig melodietje in deze welluidende harmonie, terwijl de huilende knaap, in zijn kleding, de ver-uit-elkaar-liggende nuancering samenbrengt : zijn donker costuum wordt verlevendigd door de onderblouse in lichter kleur. Milde combinaties bereikt Jan Steen ook in *Het drinkend paar* (Rijksmus.). Het thema is eenvoudig en men kan het in weinig gevariëerde vorm terugvinden bij meesters als Frans van Mieris de Oude en Terborch. Maar Steen heeft zijn persoonlijk kleurspel : de warm karmijnrode rok en donkerblauwe jak doen het voortreffelijk, evenals de bloedrode wijn in het glas tegen het lichter blauw van de

kruike. De witte bef op het donkere kostuum van de man en het wit schort op het roodblauwe kleed zijn vanzelfsprekend, maar toch hoe levendig ! Vooral dit schortje is iets meesterlijks : het heeft een bruinachtige tint tegenover het rood, en een geelachtige kleur tegenover het blauw. Juist deze goed-verantwoorde fijne nuanciering geeft bij het zien van dit kunststukje zo'n innige voldoening.

De kleur-beluste ogen van deze meester hebben onvermoeid gespeurd naar voorwerpen, die zijn gemoed, zinnend op schoonheid, konden bevredigen. Zijn schilderijen decoreert hij met allerfraaiste gordijnen en tapijten, en de figuren doet hij in kostbare en ongewone gewaden. Vooral zijn vrouwentypen glanzen van zijde en satijn ; fluweel en bont schijnen haar dagelijkse dracht te zijn, waarin zij genoegelijk aanzitten aan de gezellige tafel, terwijl de overvloedige wijn parelt in de schoon-gelepen glazen. Al heeft hij zijn figuren doorgaans minder fantastisch gekleed dan Rembrandt, toch krijgt men soms de indruk dat ook hij kosten noch moeiten spaarde voor de schoonheid, en het zou niet verwonderen, als de oorzaak van zijn onbestendig maatschappelijk welzijn moet gezocht worden in zijn grote lust naar weelde. Hij zocht overal de schilderachtige objecten, maar zijn voorkeur scheen toch wel bijzonder uit te gaan naar de zaken, die uit hun aard reeds een voornamelijk allure hadden, zoals kostbare stoffen en exotische vruchten. Blijkbaar had hij minder belangstelling voor wat men zo graag pittoresk noemt : de haveloze plunje van een bedelaar, de uitgerafelde kleren van de zwerver. Hierin ook verschilt hij ongetwijfeld van Rembrandt, die de paria's van de samenleving niet alleen zag met een liefdevol-meelevend hart, maar ook met het oog van de schilder, die in het vervallene de historie ziet van een leven, dat met geheimen gevuld was. Zo bezit Jan Steen een schilderachtige stijl, al verschilt deze veel van de uitstekende schilderachtige stijl van zijn schoonvader Jan van Goyen. In Van Goyen's landschappen zijn de bomen opgenomen in de wazige atmosfeer van de totaliteit. Zij schijnen geen eigen leven te leiden, maar maken deel uit van het landschap, dat door de barok-kunstenaar in een synthetische blik wordt samengevat. Lucht, water, bomen en huizen, alles versmelt bij hem tot een geheel, alles doorsiddert hetzelfde leven. Jan Steen laat bij zijn *Delftse Burgemeester* (Penrhyn Castle) de prille bomen zich scherp aftekenen tegen het bleke blauw van de heldere lucht. Ongetwijfeld zijn zij als een kleurrijke massa gezien in de veilige geborgenheid van de stad, maar zij voeren een eigen bestaan tegenover

de slanke gotische gevels, die zij slechts mogen beschaduwen, en de elegante toren, die zich pittig poneert tegen de klare lucht. Op de voorgrond zijn de objecten nog klaarder afgetekend : het sierlijke, nuffige dametje, dat voorzichtig haar magnifiek schoentje zet op de ruwe, banale stenen ; de kleurige bedelares met haar korf en stok, netjes in haar eenvoudige kleding. (Wat zou Rembrandt zo'n gelegenheid hebben aangegrepen om zijn fantasie uit te vieren !). De zware, rustige figuur van de burgemeester als een afsluitend silhouette tegen de achtergrond van het stadsgezicht, en in het halfgeopende venster een vaas met bloemen, scherp getekend als op een paneel van de Vlaamse primitieven. Het weinig romantisch-schilderachtige uiterlijk, dat Jan Steen aan de boven beschreven vrouw geeft, wil toch niet zeggen dat de meester geen oog had voor de mogelijkheden, die in zo'n onderwerp geborgen konden zijn. In zijn landschappen heeft Steen wel voorkeur voor de schilderachtige gevallen, als half ingestorte huizen, in elkaar gekropen hutjes, scheef getrokken boerderijtjes, en vooral ook voor de pittoreske, half-duistere geheimzinnige binnenkamers : wij zien hiervan een boeiend voorbeeld op *Prinsjesdag* (Rijksmus.). Het vertrek is een herberg, die herinneringen oproept aan de fantastische, romantische binnenkamers van Van Ostade. Een huis vol duistere hoeken en gaten, verborgen plekjes en onvermoede nissen. De achtergrond vervaagt in een mysterieuze, rommelige opeenhoping van kisten en kasten, balken en planken, die alle weer hun intieme verwachtingsvolle duisterten oproepen. In de zaal zelfs is een bonte groep van mensen aanwezig, in kleurige kleding gedost. Bij aandachtige beschouwing telt men vijf groepjes, die niet rustig aan tafel zitten, maar allerlei bewegelijke standen aannemen ; de hele groep, een schoon voorbeeld van levendige harmonische compositie, vermengt zich zó door elkaar tot één geheel, dat zij een boeiende aanblik oplevert. De voorwerpen aan de muur op de achtergrond verschimmen in de duistere diepten, en zijn vooral nog kenbaar door de schaduw waarin zij leven. Op de lichte voorgrond ziet men enige fraaie stillevens van potten, pannen en borden, duidelijk herkenbaar en geschilderd om het blijde genot van de rijke kleurencombinaties : blauw tegen wit, glimmend koper-geel tegen een donkere omraming.

Dit werk is, om zijn schilderkunstige kwaliteiten, een der knapste werken van Jan Steen, en iemand, die weet te onderscheiden tussen een formalistische, gladde techniek en een bezield meesterschap, zal onge-

twijfeld zonder aarzeling zijn voorkeur op dit schilderij laten vallen.

Dat Jan Steen het vermogen bezat een thema schilderachtig te behandelen, bewijzen ook de weinige tekeningen die wij van hem bezitten ¹⁹⁾. Een prachtig voorbeeld is de kop van *Een lachende man* (Parijs, Privaatbezit). De omtreklijn is hier niet meer nauwkeurig te volgen ; op verschillende plaatsen is zij zelfs weggedoezeld, zoals aan de schouder en halskraag. De haren zijn meer suggestief aangeduid dan uitvoerig getekend. De wenkbrauwen werden zwarte vlakken, evenals de ogen en mondhoeken. De neus bouwde hij uit schaduwen op ; evenzo de hals en de linkerwang. Het leven heeft zich vanuit de omtreklijnen teruggetrokken naar het centrum van het gelaat : de felle ogen en de schaterende mond. Ook het vermaarde *Zelfportret* (Rijksmus.) is zeer schilderlijk opgevat. 't Is een forse, intelligente mannenkop, die ons vorsend en met zelfbewustheid aankijkt. Ook hier trekt het leven zich samen in het centrum van het gelaat : een paar door-dringende, scherp-observerende ogen, donkere stippen tegen een lichtende achtergrond. De wenkbrauwen zijn eveneens zwarte vlekken, de mond niet door lijnen scherp getekend, maar door de diepe schaduw van de bovenlip aangeduid. Boven de rechter mondhoek ziet men een zwarte veeg ; is dit de aanzet van een snor ? De haren werden als één massa gezien. De omtreklijnen van het hoofd vervagen ; de kop gaat aan de donkere zijde bijna ongemerkt over in de achtergrond. De witte bef wordt niet door een lijn tegen de achtergrond begrensd, maar de blankheid scheidt die af van de donker-ernstige kleding. De rechterhand verdwijnt in de schaduw van de linker-onderarm. Het costuum zelf wordt ons in zijn onderdelen meer of minder kenbaar door lichtere of zwaardere schaduwpartijen. Dit is dan het portret van een meester, die op wel haast volmaakte wijze, de vorm beheerste, maar die toch niet bleef staan bij een leeg virtuozeendom. Want in zijn knappe, dikwijls sprankelende techniek openbaarde zich steeds weer de veelzijdige geest van de kunstenaar Jan Steen.

¹⁹⁾ Geleidelijk ontdekt men steeds meer tekeningen van Jan Steen. Momenteel zijn er van hem tekeningen aanwezig o.a. in :
Amsterdam - Prentenkabinet.
Kupferst. Kab. Berlijn.
Kupferst Kab. Dresden.
Kupferst Kab. Frankfurt.
Leiden - Prentenkabinet.
Haarlem - Teylermuseum.
Collectie Lugt.
Collectie Beets enz.

De Geest

De vorm van een kunstwerk heeft slechts in zoverre waarde, als hij ons de geest van de maker openbaart. Voor een beziend schepper luidt de elementaire wet : „Is een vorm werkelijk eigen aan een persoon, dan moet hij door een geest beziend wezen” 1).

Het contact met de kunst van Jan Steen openbaart ons een rijk-begaafd mens, niet gecompliceerd, met gevoel voor humor en satire, behept met de Hollandse zucht tot moraliseren, die door een gezonde zelf-ironie toch nooit al te hinderlijk wordt, met zijn ontvankelijk artistiek gemoed openstaand voor allerlei invloeden, welke hij in zijn frisse originaliteit weet te verwerken tot een zeer persoonlijke kunst.

Men heeft op zijn *Zelfportret* uit het Rijksmuseum gemeend te kunnen lezen een bepaalde, verholene hooghartigheid, geen stuurloosheid in het leven, een zekere bedachtzaamheid naar buiten onder de schijn van gulhartigheid 2). Dit is ook zeer goed in overeenstemming te brengen met het zelfbewustzijn dat hij toont, wanneer hij op de weggeschoven klep van het spinet (*De Muziekles*, Nat. Gal.) de tekst : „Acta Virum Probant”, en op de rand van het instrument : „I O Hanis Steen Fecit”, zette, waarbij de fierheid ruim werd opgewogen door de grote letters van het opschrift : „Soli Deo Gloria”. De tijdelijke, misschien zelfs chronische armoede, die Steen ondervonden heeft in zijn leven, maakte hem niet tot een proletariër ; er is geen zweem van opstandigheid in deze man, die de armoede nog schitterend voorstelt. Wanneer hij gegevens van Jeroen Bosch als het *Snijden van de kei*, of van Breughel als *De Alchimist* aanraakt, dan gebeurt het met feestelijke hand.

Jan Steen was één van de vele katholieke schilders, die de 17^{de} eeuw

1) Gerard Brom : *De stijlgemeenschap van Rubens en Vondel*. in : *Streven* IV (1936-37) blz. 600-610.

2) W. Steenhoff : *Jan Steen*. in : *Winterboek* III. Amsterdam 1924/25, blz. 49-69.

3) P. T. A. Swillens : *Roomsch-Katholieke Kunstenaars in de 17^e eeuw*. in : *Kath. Cult. Tijdschrift*. I² 1945, blz. 416 v.

heeft opgeleverd, en zijn Katholicisme was niet verborgen ³⁾. In verschillende van zijn werken kan men bewijzen vinden van Jan Steen's geloof. De argumenten hiervoor behoeven niet ontleend te worden aan zijn religieuze schilderijen. Juist ook in zijn profaan werk duiken van tijd tot tijd, typische katholieke motieven op, die door hun ongezochtheid nog veel duidelijker spreken. Zij volgen hier in 't kort : een schilderij stelt een geestelijke voor die biecht hoort ⁴⁾ ; een ander, de kunstenaar biedt zijn zuster, die klopje was, een gouden haarspeld aan ⁵⁾ ; op *Het huwelijk* ⁶⁾ is een katholiek priester als gast aanwezig ; eveneens zien wij een geestelijke op *De triktrakspekers* ⁷⁾ ; 't zou hier ook een dominee kunnen zijn, maar dominee en spel is moeilijk te combineren ! Op twee voorstellingen van *Klooster-overvallen* ⁸⁾ zijn monniken aanwezig. Kan Steen wellicht in zijn huis monniken ontmoet hebben ? Hij was in ieder geval vertrouwd met hun verschijning. *Het Sint Nicolaasfeest* (Rijksmus.) toont ons, hoe het dochtertje een beeldje heeft gekregen, voorstellend St. Jan de Doper, Steen's patroonheilige. *De herderlijke vermaning* ⁹⁾ laat ons een priester zien, die op echt katholieke humorvolle manier optreedt.

Maar Jan Steen's werk is steeds weer vol levensblijheid. Hij kent beter en meer de vreugde dan Rembrandt. Aan Hals is het Vlaamse bloed, (b.v. *Familie-stuk*, Londen), aan Steen de roomse geest te zien. Zij hebben de blijde lach en de vlotte zwier, zij alleen. Niet zelden belijdt Jan Steen zijn geestverwantschap met Frans Hals nadrukkelijk, wanneer hij *De Moriaan* van de Haarlemse meester aan de muur van zijn binnenhuizen hangt. Maar niet minder met Jordaens, van wie ons het Calvinisme in Vlaanderen minder te zeggen heeft, dan Steen's Katholicisme in Holland. Steen heeft ook een bijzondere voorkeur voor echt-katholieke feesten, zoals Drie-koningen en het St. Nicolaasfeest. In de meeste protestantse gezinnen werden deze feesten afgeschaft ; Jan Steen bleef ze vieren tot het vreugdevolle einde toe. Zo kon hij aan het nageslacht verschijnen als een levenslustige Sinjeur, maar ook

⁴⁾ H.d.G. no. 245.

⁵⁾ H.d.G. no. 394. De catalogus heeft onder no. 394a een schilderij : *De kunstenaar en een non*. Dit is waarschijnlijk hetzelfde als no. 394.

⁶⁾ H.d.G. no. 463.

⁷⁾ H.d.G. no. 725.

⁸⁾ H.d.G. no. 785-786.

⁹⁾ H.d.G. no. 828.

als een onverbeterlijke optimist ; en dit laatste misschien juist vanwege zijn Katholicisme.

Men heeft zich afgevraagd, waarom Jan Steen niet naar de Zuidelijke Nederlanden is gegaan, om daar zijn kunst in dienst te stellen van de R.K. Kerk ? Hij zou het dan ook economisch beter gehad hebben. Het antwoord op deze vraag lijkt niet moeilijk. Moesten dan alle katholieke Hollanders emigreren, en mochten schilders als Steen, met sprekende aanleg voor het genre, zich uitsluitend tot kerkelijke kunst beperken ? Dit pleit dus geenszins tegen zijn Katholicisme, evenmin als het een bewijs ervóór is, dat hij de leerlingen op zijn *Emmausgangers* (Rijksmuseum) in een soort monniks-habijt steekt, en dat het thema van *Het rond-gaan van de paas-os* in zijn kunst wordt aangetroffen.

Ook Rembrandt heeft zijn eigen zoon als monnik voorgesteld (Rijksmuseum) en Gerard Dou beeldt zijn kluizenaars eveneens meermalen af als monniken. Het rondgaan van de paas-os was oorspronkelijk in zwang na de veertigdaagse vasten ; maar al was dat gebruik oorspronkelijk tot de vasten te herleiden, het werd geleidelijk een stuk folklore.

Meer overtuigt ons zijn onvertroebelde vrolijkheid die ver afstaat van alles wat puriteins is. De als *propos d'amour* bedoelde genrestukjes van Terborch, Metsu, De Hoogh en Vermeer doen inderdaad prikkelender aan dan hetzelfde soort onderwerpen bij Jan Steen ¹⁰). Ook heeft men er op gewezen, hoe verschillende figuren op Steen's religieuze schilderijen, bijzonder op zijn *Bruiloft te Kana* (Kaapstad — Verz. A. Beit) getuigen van een persoonlijke vroomheid en eerbied voor het mysterie, al draagt Jan Steen, als Hollander, zijn vroomheid niet graag naar buiten uit. Liever schijnt hij deze besloten te houden in de intieme sfeer van een binnenkamer, waar moeder de kleinen leert bidden voor het dagelijks brood, en vader met bezorgde welwillendheid de pogingen van zijn kinderen gadeslaat. (Belvoir Castle en Londen) ¹¹).

Spreekt dan ook de geloofsovertuiging van Jan Steen vooral niet tot

¹⁰) G. H. Marius : *Jan Steen, zijn leven en zijn kunst*. Amsterdam 1906, blz. 39-41. Als argument tegen Steen's katholiciteit voert mej. Marius ook Houbraken aan, die verhaalt, hoe de dominee hem, op verzoek van zijn vrouw, kapittelde over zijn losbandig leven. Maar Houbraken is in zijn levensverhaal van Jan Steen onbetrouwbaar. De losbandigheid van de meester is een onbewezen fabel. Bovendien zou deze „dominee” eventueel zelfs ook een R.K. priester geweest kunnen zijn.

¹¹) J. Slagter : *Jan Steen*. in : *Elsevier's Geill. Maandschrift* LXXII (1926) blz. 73-84.

ons uit zijn gemoedelijkheid en opgewektheid die in vele taferelen opvalt? Wij herkennen de Katholiek vooral aan zijn blijmoedigheid, die straalt van de talloze beminnelijke kindergezichten en die aan het gelaat van zo menig meisjesfiguur een onweerstaanbare aantrekkelijkheid geeft, die glanst over het gelaat van de moeder, zich teder buigend over haar klein kindje, warm gekoesterd aan haar borst. Jan Steen hoeft zijn Katholicisme niet nog eens uitdrukkelijk te bewijzen door speciale schilderijen. Men behoeft toch ook niet te bewijzen dat de zon warm en brood smakelijk is.

Jan Steen zou geen Hollander en tijdgenoot, zelfs wellicht geen trouwe lezer van Cats zijn geweest, wanneer hij niet minstens van tijd tot tijd zijn neiging had getoond om te moraliseren. Als een kabbelend beekje dat soms gezapig met zich zelf babbelt, loopt door de gehele Nederlandse literatuur de bedoeling om te moraliseren.

Ook in de Nederlandse schilderkunst ontbreekt deze neiging niet. Wanneer Jeroen Bosch zijn taferelen schildert van *De zeven hoofdzonden* (Escorial), dan is zij aanwezig, evenals op *De verloren zoon* (Rotterdam) waar de verlopen jonge man van het bandeloze leven afscheid neemt. Ja, met de meeste van zijn schilderijen heeft hij wel de bedoeling om de mensen te leren. Met Pieter Breughel is het niet anders gesteld. Zijn voorstellingen van Vlaamse en Nederlandse spreekwoorden bewijzen dit. Voor de eenvoudige burger is een levensles, geleerd uit ervaring, het gemakkelijkst te onthouden door middel van het vlotte rijmpje, zodat het niet verwondert, dat Cats en vele anderen voor en na hem hiervan gebruik maakten, ook schilders. Gewoonlijk heet het verdacht, als een schilder met literatuur belast is; maar Steen weet niet minder dan Jeroen Bosch of Pieter Breughel zinnebeelden en spreekwoorden levendig te verwerken en het woord te herscheppen tot beeld. Steen moraliseert opzettelijk, wanneer hij op zijn werken een toepasselijke spreuk aanbrengt, die de toeschouwer als herinnering aan het afgebeelde wordt meegegeven door zijn leven, of zo dikwijls hij de pointe van de voorstelling, op zijn schilderij aangebracht, onderstreept. De aftakeling van de menselijke geest en waardigheid, als gevolg van het overvloedig gebruik van Bacchus' gave wordt nog eens duidelijk in het licht gesteld door de aangebrachte tekst: *De wijn is een spotter* ¹²⁾. Het voorbeeld der ouderen vindt een echo in het gedrag der kinderen;

¹²⁾ H.d.G. no's 103-138-141-146.

Steen weet het ons aardig mee te delen, waar oud en jong verzameld zijn en zich vermaken in dezelfde ontspanning : het zingen en fluiten van een liedje ; *Soo de ouden songhen, soo pypen de jonghen*, heet het dan (Mauritshuis — Montpellier). Elders weer houdt hij ons nadrukkelijk de oudvaderlandse wijsheid voor : Het zijn sterke benen die de weelde kunnen dragen ; ook een goed fortuin gaat verloren, als men het roekeloos verkwist, een verkwisting, gesymboliseerd in het verorberen van een overvloedig oestermaal : *Soo gewonnen, soo verteert* waarschuwt de kunstenaar. (Elspeet, verz. v. Beuningen). In een berucht huis wordt een jonge man van zijn geld en eer beroofd. De gevolgen van een dergelijk bedrijf worden ons aanschouwelijk getoond door een voorstelling aan de wand, waar een helleveeg van een wijf een uitgeplunderde man met de bezem het huis uitjaagt ¹³). Zijn waarschuwend moraliseren wordt soms als een lied zonder woorden, zoals op het schilderij *In weelde siet toe* (Wenen). Boven dit wereldje van uitspattingen hangt het dreigend noodlots-visioen : een korf met al de attributen van de bedelaar ¹⁴). Soms drukt hij zijn verontwaardiging over de immoraliteit van het slachtoffer slechts met een enkel woord uit : een varken, en beeldt dan dicht bij de dronkaard een zwijn af. (Frans Hals Mus. — Mauritshuis). Het is zijn bittere ondervinding, dat de mensen overal stukken maken, zodra zij het gezond verstand verliezen. In *De Herberg* (Mauritshuis) liggen de verbrijzelde eierdoppen over de grond verspreid ; op de dronkaardspartij (ibidem) wijst een gebroken pijp op deze menselijke hebbelijkheid.

Ondanks zijn veelvuldig en vaak nadrukkelijk moraliseren, wordt Jan Steen nooit vervelend en zeurig : daarvoor bewaart hem zijn humor, zijn zin voor het komische en zijn gezonde zelfironie. De werken van de meester zijn vol humoristische elementen, die het menselijk meeleven van de kunstenaar met de lotgevallen van zijn figuren bewijzen. Het leven is rijk aan onverwachte en ook ongewenste gebeurlijkheden, die de mens, graag of niet, zo goed mogelijk moet verwerken. Wanneer deze gebeurtenissen werkelijk tegenslagen zijn, lijdt men onder het bestaan van een wanorde die men niet dulden kan omdat zij ons diepste ideaal, n.l. een zuiver gerichte vrede, vernietigt ; bij de komische dis-

¹³) H.d.G. no 826. (Verz. Rothschildt. - Frankfurt a. Main). Eveneens een tableau in het museum te Budapest.

¹⁴) H.d.G. no. 112 geeft op een schilderij met soortgelijk thema eveneens een bedelkorf.

harmonie lacht men met een gebrek aan evenwicht, dat men niet ernstig opneemt ; men aanvaardt dat de orde, onder bepaalde voorwaarden, zonder fundamenteel vernietigd te worden, in één aspect enigszins mank loopt. Men vindt er in dit geval zelfs zijn plezier in, dat de juiste verhouding ontbreekt. Zo prikkelt ons, minstens heimelijk, een lach, wanneer wij een schoorsteenveger ontmoeten met een hoge hoed, of zo dikwijls wij een karakterkomek zien optreden met een uitgestreken dood-ernstig gezicht. Men beleeft dit als iets onverwachts, en het geeft ontspanning, omdat de gang van ons leven één ogenblik luchtig en zonder ernstige gevaren of gevolgen verbroken wordt. Men zou dus kunnen zeggen : het komische is de belangeloze beleving van het onverwachte ¹⁵⁾. Jan Steen tracteert ons daarop, wanneer hij een slachtoffer vol angst laat kijken naar de kwakzalver, die hem zal bevrijden van de kei. (Rotterdam). De charlatan lacht spottend met de onnodige vrees van het simpele kereltje, en wij lachen met hem. Er gebeurt immers toch niets ontzettends. Humor is er in de ernstige gezichten en gespannen houding van de Rederijkers, die aanstonds hun poëtische inspiratie zullen laten horen aan de toegelopen dorpelingen. (*De Rederijkers* — Brussel).

Met de kinderen genieten wij van de tafeldans van het katje (Rijksmus.), vooral nu de vreugde nog verhoogd wordt door het vertoewend gezicht van grootvader, die gestoord werd in zijn middagdutje. Er zijn immers nog zoveel dagen en nachten om te slapen, en de vreugde is zó kort !

Het zijn trouwens steeds weer de kinderen, die zo'n wereld van ongerepte vreugde oproepen als een verre maar stralende herinnering aan het verloren paradijs. Wanneer hij spot, en dit is niet zelden, verhaalt hij zijn spot eerder op mannen, die er bijna geregeld lelijk afkomen, dan op de vrouwen, terwijl de kinderen, onschuldig tussen zoveel bandeloosheid doorspelend, ons met hun lief voorkomen verzoenen, als wij soms de waagstukken te ver doorgedreven vinden. De schilder houdt van bonte contrasten, taferelen waar de spot als een bal heen en weer kaatst. De typen van Jan Steen ondervinden niet zelden hetzelfde wat Huygens onderging volgens zijn gedicht aan Cats : „Het lachen berst mij wel tot seeverens toe uyt” ¹⁶⁾. Wij ontmoeten bij de Leidse meester

¹⁵⁾ de Bruyne, o.c. blz. 397 v.

¹⁶⁾ Huygens : *Gedichten* I, blz. 247.

lachen in alle toonaarden, vanaf de lieve glimlach bij kinderen tot het schateren bij volwassenen, in allerlei graden van stil verknukelen tot dubbel slaan van plezier. Mag het lachen een motief zijn, dat uit Italië komt en over Utrecht bij Frans Hals geraakt, het houdt bij Jan Steen iets heel eigens en oorspronkelijks ¹⁷⁾. De pijnlijke grijns, die Rembrandt zich hoogstens kan afpersen, maakt het onderscheid met de gulle lach van Steen zichtbaar. Als wij onder een portret van Rembrandt *Jonge man lezen* (Mus. Bredius), valt het ons zwaar om de jeugd in zo'n gekweld gezicht te herkennen. Voor kinderen moeten wij eerder bij blijmoedige naturen als Hals en Steen komen. De glimlach kan er zelfs bij Rembrandt's meisjesgezichten niet af, en een lach wordt op zijn zelfportretten licht een grijns. Bij Jan Steen daarentegen heeft de lach steeds iets ongedwongens. Bij een meester, die zó de lach beheerst, is het begrijpelijk dat de grenzen van zijn mogelijkheden juist in het tegenovergestelde liggen, waar hij n.l. de sombere ernst moet weergeven. De vrome fra Angelico slaagt ook altijd het best in zijn engelenfiguren, aan wie hij zich het meest verwant voelt, terwijl zijn misdadigers ver afstaan van het demonische type dat men hier zou verwachten. De grimmige blik wordt bij Jan Steen een grijns en grimas, zoals van zijn Samson en Assuerus, en ook van sommigen zijner vechtersbazen, die mes of degen schijnen te trekken voor spot. Of wellicht verloochent zich ook hier de comicus niet, die zelfs bij een ernstig geval als *Ester en Assuerus* (Leningrad) nog een ogenblik van vrolijkheid weet te geven door een potsierlijke figuur met grote hellebaard te laten optreden. Hier zijn wij als 't ware geraakt in Shakespeare's wereld, die de geladen sfeer van zijn tragische *King Lear* telkens nog weet te ontspannen door de geestige en wereldwijze opmerkingen van 's Konings mismaakte nar.

Dat overigens de lach bij een Hollander zo zuiver opbloeit, lijkt niet minder vreemd dan dat het licht in onze kunst zulke wonderen werkt. Maar zoals het licht juist door een bewolkte lucht sterker heenbreekt, leeft de lach verrassend in de strakke trekken van ons allesbehalve zonnig volk. En wij zijn de meester dankbaar, dat hij door zijn kunst iets van de zonnige waarde van de lach heeft teruggegeven, die bij andere volken zo overvloedig is te vinden in de literatuur, gelijk in Spanje,

¹⁷⁾ H. Gerson: *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17 Jahrhunderts*. Haarlem 1942. S. 79.

waar de letterkunde met name bij Cervantes rijk is aan humor, terwijl de schilderkunst er vooral godsdienstig of in ieder geval ernstig blijft. In Jan Steen hebben wij ongetwijfeld een blijspelschilder van het zuiverste water, en zijn werk is er ook om de stelling te weerleggen, dat de literatuur altijd de schilderkunst overwint in spot en komische werking ¹⁸⁾, zoals dit over de middeleeuwse kunst is opgemerkt.

Toch mogen wij de kunstenaar Steen ook weer niet verdenken van oppervlakkigheid, omdat de lach zijn werk voor het grote publiek zo licht toegankelijk maakt. De ondergrond van de echte humor is tenslotte diepe ernst, waardoor een comedie zo vaak dreigt om te slaan in een tragedie, gelijk wij dit ook wel bij Steen vinden. Zo doet de rat met zeer lange staart, boven op de overhoge hoed van een zanger in de maannacht, (*De serenade* — Praag) bepaald sinister aan. Zijn blij gemoed wordt zelfs geprikkeld tot een meewarige satire, wanneer de kat op de voorgrond verbaasd naar de dronken vrouw opkijkt, als om te tonen, dat de mens zich beneden het dier verlaagt. (*Na het drinkgelag* — Rijksmus.). Satirisch is ook zijn zwijgend en toch welsprekend commentaar op *Kermis te Oegstgeest* (Detroit), waar hij een verliefd paartje, zittend in het gras, afbeeldt, terwijl op geen meter afstand een hond zijn behoefte zit te doen ; of zie zijn *Boerenkermis* (Haarlem) : ook hier geeft hij een vrijend paartje weer, in een stil hoekje staande onder het loveren afdak ; maar aan de andere zijde van het muurtje doet een vrouwtje wat menselijk is : prozaïsche onkiesheid tegenover poëtische liefde. Op het illustratief werk van Asselyn's *Jan Klaaz* ¹⁹⁾ doet ook zeer satiriek aan het hondje, dat zich heel onbehoorlijk gedraagt tegen de bedrogen vrouw, die in de bakermat ligt.

Men heeft over Steen opgemerkt, dat zijn satire niet bijtend is. Hij stort zijn spot niet in bitterheid uit over deze wereld, die toch niet beter wordt ; de hele wereld is voor hem veeleer een markt van waardeloos oud-roest. De dwaasheid er van geeft hij prijs aan het hoongelach van de toeschouwers. Wie hier misschien het gebrek aan idealisme zou betreuren, of de blindheid voor het zuivere en eeuwige, moet bedenken, dat de tragische Muze geen ander is dan de komische, maar hier lacht zij, terwijl zij daar weent ²⁰⁾. Intussen kan Jan Steen in

¹⁸⁾ J. Huizinga : *Herfstij der Middeleeuwen*. blz. 442.

¹⁹⁾ H.d.G. no. 450.

²⁰⁾ Johannes Sörensen S.J. : *Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst*. Freiburg im Breisgau 1901. S. 154 f.f.



23. DE HOENDERHOF,
S GRAVENHAGE, MAURITSHUIS



24. DE OESTEREE IJSTER,
S GRAVENHAGE, MAURITSHUIS



25 DE EMMAUSGANGERS, AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM

zijn spot zeer kritisch zijn. Schuilt er wellicht geen kritische spot in het *Driekoningen-tafereel*, uit zijn Haarlemse tijd? (voluit gedateerd 1662 — Arnhem, Verz. Hartogs). Op dit schilderij komt een ernstig paartje voor, dat met strakke gezichten de feestvreugde ondergaat; dit duo keert ook terug op zijn *Familie-tafereel* (Rijksmus.). Hier beeldt hij zelfs boven het tweetal een uil af, en wij bespraken reeds boven de mogelijke betekenis van deze combinatie. Zijn deze figuren Menistentypen? Zijn schilderij uit Wenen *In weelde siet toe* brengt wederom een Menist of Kwaker op het toneel. Welke bedoeling heeft Steen met deze typen? Wil hij soms door tegenstellingen de indruk van vrolijkheid verhogen? Of wordt de kunstenaar hier de spotter en, alles te zamen toch goedmoedige, hekelaar van een bepaalde groep van mensen, voor wie zijn werken een *Steen* des aanstoots betekenden? Voor spotten is Jan Steen onbevreesd, en hij neemt zichzelf graag als voorwerp van zijn spot. In zijn zelf-ironie is hij romantici als Heine en Piet Paaltjens twee eeuwen vooruit; hij past reeds het procéd e toe om zijn dubbel-ik op te voeren: de komiekeling Steen lacht de ernstige Steen uit of vice versa. Op zijn *Rederijkers* (Brussel) zien wij de romantische ironie in optima forma: daar lacht de gemoedelijk toeziende burger Jan Steen hartelijk om de dichter en potsenmaker Jan Steen, die zich tussen de Rederijkers bevindt. Plaast de kunstenaar zich hier ook niet op het standpunt van de man uit het volk, die de dichtkunst enkel als volksvermaak ziet, en bewijst zijn vrolijke lach niet, dat hij toch feitelijk een loopje neemt met de letterkunde, zoals zij hier gepleegd wordt door de hoogdravende en toch zo-laag-bij-de-grondse Rederijkers? Ironisch spot hij ook met zich zelf, wanneer hij een welgedane Jan Steen uitbeeldt, als nar vermomd, terwijl achter hem een oud wijf een molentje in de hoogte houdt ²¹). Bij een andere gelegenheid zal hij zichzelf voorstellen, gestoken in een Hans-worst-costuum; een koppelaarster reikt een glas wijn toe en houdt hem aan de praat, ondertussen graait een lichtzinnig schepseltje in zijn geopende beurs ²²). Zijn ironie brengt hem voortdurend er toe om zichzelf in zeer ongunstige situaties voor te stellen als losbandige sinjeur en zwelger, gelijk op *Soo gewonnen, soo verteert* (Elspeet), *Het verlopen huishouden*

Vierter Teil der *Kunstlehre* von G. Gietmann S.J. und J. S rensen S.J.
²¹) H.d.G. no. 843.
²²) 's Gravenhage, Part. verzameling. Afbeelding in Gudlaugsson: *De komedianten* enz. blz. 59.

(Almelo, verz. ten Cate), *Het bruiloftsfeest* (Londen, Verz. Duke of Wellington) en *Slecht gezelschap* (Louvre). Het loon voor zijn bemoeiingen, om op deze wijze de mensen af te houden van losbandigheid was — o ironie van het lot ! — de slechte faam, waaronder hij en zijn familie in de geschiedenis voortleefden als „Het huishouden van Jan Steen”. Dank zij de onverantwoorde roddelzucht van een Houbraken kon de legende ingang vinden dat deze kunstenaar een dubbel-leven geleid heeft, dat van artiest en lichtzinnige Bohemien.

De neiging tot drastische uitbeelding werd reeds aangewezen als een der karakteristieke kenmerken van de Hollandse kunst ²³⁾. Ook Steen's werken tonen niet zelden een zekere onkiesheid, die de moderne smaak niet meer kan waarderen, terwijl zijn tijdgenoten hier blijkbaar niet afkerig tegenover stonden, ja, zeer waarschijnlijk meermalen om dergelijke thema's vroegen. In een toneelspel, ongeveer uit Steen's tijd, *Bernardon of de bezoopen gouvernante* ²⁴⁾, bedrinkt de gouvernante zich volslagen aan brandewijn en wordt op een kar weggereden. Bij die gelegenheid zingt het „Koor der kinderen” :

„Op tot lachen, op tot vreugde !
Dat wij kunnen vroolijk zijn,
Maakt ons d'edle brandewijn !”

't Is goed om dit in de herinnering te houden, wanneer wij schilderijen zien van Jan Steen, waarop hij dronken personen voorstelt. Zijn *Dronken vrouw* (Mauritshuis) presenteert ons tegelijk een jongen die met een pot het braaksel van de drinkster wil opvangen : een onsmakelijk thema, overigens smakelijk verteld.

Op een ander werk bevrijdt één van de feestgangers zich van de overtollige maaltijd, door, hangend over de rand van de boot, over te geven (Rijksmuseum).

Bij Jan Steen c.s. moet de feestvreugde gaan tot brakens toe, waarover de anderen, die wat minder dronken zijn, zich een ongeluk lachen. Intussen blijft het een feit, dat een schilder meer kan vertonen dan een schrijver vertellen mag. Wij behoeven maar enkele geestige doeken van Jan Steen te leggen naast de beschrijving, die Jan Zoet van een *Dronkaardslempdag* leverde, om te besluiten, dat alles zich niet zo uitdrukkelijk bij de naam laat noemen ²⁵⁾.

²³⁾ Hoofdstuk I.

²⁴⁾ *Kabinet voor mode en smaak.* (sic !) I blz. 108 v.

Men krijgt bij de beschouwing van Steen's werken niet zelden de indruk, dat de kunstenaar door platte humor tegemoet wil komen aan de smaak van de gewone man. Zo nu en dan moet er eens luidruchtig gelachen worden, zonder dat misschien de geplaatste geestigheid bepaald stimulerend werkt. Dit is het geval, wanneer de klisterspuit ter hand wordt genomen. Dit gebeurt nogal eens in 17^{de} eeuwse toneelspelen, en vooral schijnt dit middel gebruikt te worden als er geen andere kans bestaat om het volk te laten lachen, daar het stuk zelf geen echt-komische inhoud bezit. Zo laat ook Steen somtijds de lavementspuit opdringend hanteren, waarbij de angst van de patiënt nog het vermaak van de anderen verhoogt. Jan Steen houdt zich met dit thema bezig op zijn werken als *Het bezoek van de dokter* en *Het minziek meisje* ²⁶⁾. Men vraagt zich af, of hij hier misschien ook niet scènes uit toneelstukken weergeeft. Dit lijkt vooral goed mogelijk op zijn *Doktersbezoek* ²⁷⁾ waar bovendien de dokter meer een nar uit het kluchtspel lijkt dan een ernstige geneesheer. Wellicht greep Steen ook wel naar het thema van de klisterspuit, omdat zijn geest gespist was op contrasten, die hij bij deze gelegenheid in de vrolijkheid van de aanwezigen en de angst van de patiënt gemakkelijk vond.

Zo werkt op *De verstoting van Hagar* (Dresden) ook contrasterend de bezigheid van Isaak's moeder, als zorgzame huisvrouw het hoofd van haar zoon zuiverend van ongerechtigheden, tegenover de bedroefde houding van Hagar, die wenend door Abraham wordt weggestuurd. Dit geval had bij andere kunstenaars dan Steen kunnen uitgroeien tot een aangrijpende tragedie, maar door de voorstelling van de Leidse meester kan het weinig ontroering wekken, omdat hij de nadruk meer legt op de genre-achtige details dan op het tragische hoofdmotief.

Dat hij van krasse contrasten houdt, bewijst nog eens *De Boerenkermis* (Haarlem). Op dit schilderij beeldt hij engelachtige kinderen af bij een rauw borstelig varken. Maar ook verstaat Jan Steen de kunst om alle rauwheden van het leven op te heffen met feestelijke kleuren als hel-rood en statig diep-blauw. Een meisje met het daglicht op haar voorhoofd zit tegenover een jongen, die de rossige schijn van de vuurtest, waar hij zijn pijp aan opsteekt, op zijn neus draagt (ibidem). Verhevenheid en platheid beide ontmoeten wij zo vaak

²⁵⁾ Jan Zoet : *Werken*. Amsterdam 1714, blz. 234 v.

²⁶⁾ H.d.G. no's 136 en 156.

²⁷⁾ H.d.G. no. 132.

ook op andere schilderijen van Steen : het vrije herbergtoneel (Mauritshuis) vol drastische taferelen, herinnert niet alleen aan de vergankelijkheid door het bellenblazend jongetje met doodshoofd, maar wordt ook tot hoger heerlijkheid opgeheven door het licht, dat schijnt op de koperen vogelkooi en de gouden schilderij-lijst, aan het vuur. Dus een dubbele katharsis ! De drastische elementen kunnen somtijds nog een zinvoller betekenis hebben. Zoals moderne romanschrijvers, die aan dieptepsychologie doen, houdt deze kunstenaar er van, de gesteldheid van zijn figuren tot bepaalde instincten te herleiden, al is zijn geest hoegenaamd niet fatalistisch of pessimistisch gericht. Zo vertoont het *Dorpsfeest* (Mauritshuis) op de voorgrond een paar honden, die elkaar besnuffelen, als toelichting op de boerendans. Op *Het zieke meisje* (Mauritshuis) wordt de diepste oorzaak van dit ziek-zijn eveneens onthuld door het motief van stoeiende honden, zichtbaar op de achtergrond. *De boerenbruiloft* (Rijksmus.) beeldt enige oude mannen af, die als kwelgeesten om de verlegen bruid staan. Deze groep wordt door een tapijt op de achtergrond als 't ware geïsoleerd ; onder de tafel houdt een hond zich bezig met een kluij. Zulke suggesties, waarbij weinig wordt gezegd, maar des te meer wordt bedoeld, doen in hun soberheid modern aan.

Jan Steen kende de mensen en hun gebreken. Zijn zin voor de realiteit toont zich in de natuurlijke ongedwongen houding der figuren, en in hun goed-verantwoorde reacties op de feiten. En wat dan de meest uitgelaten taferelen nog aannemelijk helpt maken, is één of andere idyllische trek, vooral van kinderen zoals het meisje, dat bij *Het vrolijk huiswaartskeren* (Rijksmus.) heel onschuldig in het water ligt te roeren, of haar broertje, dat met zijn rug naar de dronken man rustig aan het fluit spelen is, of het kleine ventje, opgaande in het draaien van zijn molentje zo hoog mogelijk in de lucht, terwijl moeder ook heel rustig een zuigeling de borst geeft. En zijn het geen kinderen, dan zijn het dieren, die het paradijs vertegenwoordigen, of ook wel bomen. Het valt bij Jan Steen steeds weer op, hoe zuiver hij het kind aanvoelt en de naïeve onschuldige houding er van weet weer te geven. Het kind leeft bij Steen bijna altijd zijn eigen besloten leventje, onbekommerd om de feiten die rondom gebeuren. Op *De intocht van de bruid* (1653-Amsterdam, Verz. Six) drinkt een knaapje uit zijn hoed aan de fontein, een ander kereltje zit rustig te spelen op straat, een derde is gevallen en huilt. Het tumult van de feestelijke plechtigheid, het menselijk be-

zorgd gedoe, deert hen niet, zij hebben hun eigen bezigheden. Het prinsesje van *De hoenderhof* (Mauritshuis) kijkt ons lief-ernstig aan, zij gaat eenvoudig in haar lammetje op en bekommert zich niet om de mensen, die aanmoedigend lachend toezien. Terwijl Delila de slapende Samsen van zijn schone lokken berooft, en de medeplichtigen vol spanning zijn, houden twee jongetjes zich bezig met een hondje, dat opzit en andere kunstjes maakt. (New York — Gal. Bachstitz). Het aantrekkelijk kindje, dat moet bidden voor haar bordje eten, denkt meer aan het kostelijk maal, dat op haar wacht, dan aan de woorden, die zij moet uitspreken, terwijl de knaap op 't ogenblik vol aandacht is voor de „fotograaf” die hem nu meer interesseert dan iets anders. (Londen) Wat spreekt er overigens een beminnelijke eenvoud uit dit schilderij, waar de kinderen een scheepje hebben gemaakt van een oude pantoffel van moeder, en het zeil van een lap, die overschoot van moeders rok. Onschuldiger kinderen dan Steen schilderde, zijn niet denkbaar. Fijn psychologisch beeldt de kunstenaar ook de langzaam groeiende aandacht van de groter wordende jongen of het meisje uit, voor de omringende wereld, in *De muziekles* (Londen) en *De tekenles* (Kopenhagen). De kuise schoonheid van een meisje heeft Jan Steen even verliefd achter in de hals gezien als de dichter van het *Hooglied*.

Zijn gericht-zijn op de werkelijkheid onmiddellijk rondom hem, wordt voor hem een beperking, en zelfs een beletsel tot hoger vlucht, wanneer hij zich waagt aan mythologische onderwerpen, en nog sterker aan religieuze motieven. Verheven doen lukte Jan Steen nu eenmaal niet, evenmin als Bredero. Zo maakt hij de mythologie even plat als Jan Vos het doet. Hij vertelt de antieke verhalen in zijn moedertaal, en het liefst nog in een dialect, waardoor hij hemelsbreed verschilt van de Muiderheren, die Holland wilden verlatijnsen. Overigens kunnen ook de andere schilders der gouden eeuw maar geen eerbied leren voor de mythologie. Zoals de dichters alles denken te verheffen tot de Olympus, halen de schilders dat alles in de werkelijkheid neer, omdat zij niet op hoge brozen kunnen lopen. Zo blijft de echte mythologische sfeer Jan Steen volkomen vreemd, maar des te dichter nadert hij het natuurlijk volksleven, dat hij interessant genoeg vindt om op een groot aantal schilderijen allersmakelijkst uit te beelden. De eenvoudigste onderwerpen maakt hij nog aantrekkelijk, omdat hij die raak aan ons meedeelt.

Ligt het geheim van Jan Steen's grote populariteit dan ook vooral niet in zijn sterk vermogen om boeiend te kunnen vertellen ?

Het volk houdt van geschiedenissen en vertellers, en Steen is hierin een voortreffelijk meester. Zulke verhalen zijn de bibliotheek van het volk, en de moraal daarin is de wijsheid, waarvan het leeft en waarop het teert. De kunst van het vertellen is : van het gewone iets buitengewoons maken. Het goede verhaal bevrijdt ons van de sleur van het eentonige dagelijkse leven, omdat het de beperkingen van plaats en omgeving opheft ; het is aan geen tijd gebonden, zodat het nooit veroudert, in alle eeuwen kan verhaald worden, en toch steeds de grootste actualiteit bezit. De ware vertellingen beginnen dan ook het liefst met het tijdloze : „er was eens”. De boeiende verteller bekommert zich niet om het onderwerp : of dit verheven is of alledaags, idyllisch, mysterieus of avontuurlijk. Zijn verhaal kan alles tot inhoud hebben : gruwelijke gebeurtenissen, nuchtere feiten en griezelige spook-geschiedenissen ; zijn vertelsel kan gaan over moordpartijen en schakingen, bruiloften en begrafenissen, huiselijke feestjes en volksvermaken, het simpele reisje van ons huis naar de hoek van de straat.

De goede verteller moet gebeurtenis na gebeurtenis rustig uitstallen, beheerst ontwikkelen, de details belichten ; juist de smakelijk opgediende kleinigheden geven het bekoorlijke aan het verhaal. In de vertelling worden de feiten afgewikkeld zoals een kluwen wol langzaam dunt en verdwijnt onder de gestadig arbeidzame vingers van de breiester. Het tempo, het rythme van de verteller en de vertelling wordt als 't ware bepaald door de aandachtige luisteraar, die telkens opnieuw vol spanning vraagt : „En toen... en toen... ?” In een goed verhaal werkt alles mee om het conflict zo volmaakt mogelijk op te bouwen, en de ontkenning zo pakkend mogelijk te maken. Maar daartoe wordt vereist dat alles zijn juiste verhouding heeft ; details mogen niet overwoekeren, ook al zijn zij op zichzelf zeer interessant. Maak er dan liever een nieuwe vertelling van.

Het is de kunst van een echte verteller dat hij zijn thema's vooral weet te putten uit het dagelijks leven, maar de feiten tegelijk in een bijzondere sfeer plaatst ; wij kennen ze terug als voorvallen, die gebeurd zijn, maar toch niet zoals zij gebeurd zijn ; zij hebben in het verhaal een nieuw leven gekregen. Toen wij de voorvallen zagen, waren het grauwe schimmen, de verteller kleurde ze met zijn rijke verbeelding.

Jan Steen is zo'n verteller, die ons vaak in ademloze spanning houdt,

omdat hij zijn figuren met waarachtig leven bezielt. Zijn fantasie zullen wij vooral vinden tussen zijn religieuze werken, terwijl zijn taferelen uit het dagelijks leven ons bijzonder zijn scherp observatie-talent verraden voor de menselijke eigenaardigheden, gelijk wij die ontdekken kunnen in onze onmiddellijke omgeving. Ook dit is een vorm van vertellen, want naast de verbeeldingsrijke verhalen van *Duizend-en-één-nacht* bestaan er nog de vertelsels uit de *Camera Obscura*, die niet gebrand zijn in de gloeiende fantasie van het zonrijke Oosten, maar gedoopt in de nuchtere werkelijkheid van het Hollandse polderland.

Elke poging, in het verleden, van schilders om de hofstijl van dichters te benaderen, liep op verraad van onze volksaard uit. Jan Steen echter behandelde, literair beschouwd, „gesunkenes Kulturgut”, maar hij wist dat door zijn onsterfelijk bezielende kunst van vertellen te vernieuwen. Wat Steen te zeggen heeft, deelt hij altijd mee in vertellende vorm, die middeleeuws aandoet. Vandaar ook treffen wij bij hem zo vaak didactische elementen aan van emblemen en teksten. Hij heeft blijkbaar behoefte om zich klaar en duidelijk uit te spreken, het verhaal moet begrepen worden. Het schilderlijke wordt nooit bewust op de voorgrond geschoven. Zo treffen wij bij hem allerlei stille vermaningen aan : bij lichtzinnige lieden snuffelt een zwijn in de eetkamer, een bedelaar wordt afgewezen, omdat de kast leeg is, arme kindertjes staan wenend bij de alchemist. Zichzelf zet hij graag schaterend midden onder de feestelingen. Van een goede vertelling is trouwens niet zelden de verteller zelf het middelpunt. Jan Steen geeft herhaaldelijk door portretten van eigen familie ook ons 't gevoel thuis te zijn bij zijn feesten, waarin hij zich persoonlijk met zelfbehagen zet. Telkens vinden wij in zijn werken trekjes, waaruit zijn talent als verteller blijkt. Zo zijn *Tandentrekker* (Mauritshuis), waar het meeleven van de omstaanders in allerlei houdingen en stemmingen wordt weergegeven, van lachend leedvermaak tot klagend medelijden. Het rugfiguurtje van de jongen met hoepel is onbetaalbaar ! Prachtig doet zijn rood buisje het tegenover het blauw van de patiënt.

Wanneer hij, bij een andere gelegenheid, vrij-partijen afbeeldt, geeft hij graag een oude man, die op zijn gemak zo half zit om te kijken met een wijsgerige blik, waarmede hij te kennen geeft, er meer van te weten. Soms laat hij een oude vrouw de haard opstoken als iemand, die doet alsof zij helemaal niets merkt van wat er gaande is. Blijkbaar

wil Steen ons hier vertellen, hoe iemand zich leuk kan houden en bij alles met eigen zaken bezig blijft.

Zijn verteltalent ontplooit zich op een zeer boeiende wijze in enige bijbelse voorstellingen als *De woede van Assuerus* (New York — Bachstitz Gal.) en *De bruiloft te Kana* (Kaapstad, verz. Sir Alfred Beit).

De woede van Assuerus is als een wonderlijk verhaal voor kinderen, die volkomen opgaan in de schone vertelling. Wij horen Jan Steen verhalen : „Een mooie koning hield veel van zijn lieve koningin, die hij niets kon weigeren. Maar er was ook een boze man aan het hof, die de mensen kwaad wou doen, ook de goede pleegvader van de koningin. Maar toen de koning dit hoorde, werd hij zo boos, dat hij de prachtige pauwenpastei van tafel smeed. De slechte man, die met de koning aan tafel zat, kromp toen van schrik ineen en werd bijna zo klein als een muisje. De andere kamerdienaars stonden stijf als standbeelden uit angst voor de koning, die zij nog nooit zo kwaad gezien hadden. Ook de lieve koningin was wel een beetje bang, maar zij was ook blij, dat zij alles verteld had aan de koning. En toen leefden zij en haar brave pleegvader nog veel jaren lang en gelukkig...”

Of wat een kostelijk verhaal ontwikkelt zich niet voor onze ogen op *De bruiloft te Kana*. „Daar is een lieve bruid en schone bruidegom. Prachtige dames schrijden er rond in elegante klederen, en deftige heren met fantastische gewaden uit de vier windstreken der aarde. Dikke koks lopen er met lange messen en muzikanten maken schone muziek. Er zijn gebraden kapoenen en fijne pauwenpasteien. Er was ook veel wijn, maar toch te weinig voor al die hoge gasten. En toen deed een heel eenvoudig mens, die nog niet was opgevallen, een wonder en maakte van klaar water de heerlijkste wijn, die je maar kunt denken. De gasten hadden nog nooit zo iets fijns gedronken, en zij proefden met lange aandachtige teugen van het heerlijke vocht, zo dat men wel kon zien dat de wijn zeer lekker was. De gasten wilden bijna niet meer naar huis ; en de bruiloft heeft nog heel lang geduurd...”

Aldus vertelt ons Jan Steen het eerste wonder, dat Christus deed te Kana. Hij schept eveneens een prachtige sfeer van verhalen, die stil maakt en tot luisteren dwingt op zijn *Sint Nicolaasfeest* (Rijksmuseum) „...En toen werd het Sinterklaasavond...” vertelt de kunstenaar, en wij volgen met stille aandacht de spannende vertelling. De spanning wordt hier verhoogd door het wijzen naar de geheimzinnige schoorsteen, de

schoentjes, de winterlucht met kale bomen, die door het venster schemert, de overdaad aan lekkers, het zoete meisje met haar geschenken, de stoute jongen, die de gard gekregen heeft maar bij zijn huilen door grootmoeder wordt gewenkt naar een verborgen tractatie, terwijl het broertje vol leedvermaak lacht.

Bij een verhaal van Jan Steen behoort gezelligheid en het scheidt ook een sfeer van intimiteit. De kunstenaar weet de huiselijkheid op zijn doeken te suggereren met honden, katten en vogels in een kooi, die aan allerlei werken een Hollandse gezelligheid geven. Wanneer op Steen's schilderijen de hond behagelijk opgerold op 't kussen ligt of zelfs in het nog warme, pas verlaten bed van de vrouw des huizes, dan weten wij dat het allen goed gaat en er rust en vrede heerst. 't Is de taak van de verteller om ons dit bij te brengen.

De meester zou geen volleerd verteller zijn, wanneer hij het dramatisch element in zijn verhaal verwaarloosde. Door de dramatiek wordt de vertelling verlevendigd en behoed voor een gevaar van eentonigheid in het betoog. Jan Steen is rijk aan motieven, die zijn composities spanning geven. Zo *De dronken vrouw* (Mauritshuis). De tronie van de gevallen dronkaard en de snuffelende snoet van het varken zijn vlak bijeen op de achtergrond, terwijl op de voorgrond de ruimte met spanning wordt geladen door de dronken vrouw, die in het middelpunt van de belangstelling staat. Alles wijst naar haar of lacht om haar. Alle figuren zijn op elkaar betrokken, door ieder naar eigen aard te laten reageren op de vrouw. Het lachen van de meesten is vol leedvermaak, maar een kind steekt huilend de arm naar haar uit, of het haar moeder is. Als dit de bedoeling zou zijn, heeft Steen tussen al de spot een licht tragisch accent gegeven. Op dit werk is in een raam een tafereeltje van Rederijkers ingelijst; een boom verbindt nog de groep. Elke persoon is zichzelf en tegelijk de schikking volkomen raak.

Het werk van Steen verdient mannetje voor mannetje, wat figuur en houding allebei aangaat, bekeken te worden, maar het is geen poppenspel, waarin elke persoon onwrikbaar een voorgeschreven baan volgt, want het zit vol verrassend leven door het dramatisch inwerken van de een op de ander. De groep, het gezelschap, heel de kring vormt een bezielde eenheid. Dit valt bijzonder sterk op, als Steen dramatiseert door kruisende handelingen, zoals op zijn *Sint Nicolaasfeest* (Museum Boymans). De meid heeft een levendig gesprek met moeder, waarschijnlijk over het zoete meisje, dat hier, ook letterlijk, in het middelpunt van

de belangstelling staat ; de grootmoeder stelt de gestrafte knaap gerust, en dit sein wordt geestig gekruist door de luidruchtige kleine jongen, die, bewust of onbewust, het verdriet van grote broer vermeerderd door de uitstalling van zijn geschenken.

Een levendige en boeiende dialoog lezen wij ook af op *Soo de ouden songhen, soo pypen de jonghen* (Mauritshuis). De compositie van diagonalen, die lopen van grootvader tot grootmoeder, en in de andere richting van de vrouw, links op de voorgrond, naar de kunstenaar, die zijn jonge zoon een trekje laat doen aan vaders pijp, wijst ook op de innerlijke band, die er bestaat tussen deze personen onderling. Is het niet typerend dat het plaatselijk middelpunt van deze groep wordt ingenomen door het glas, gevuld met feestelijke, kostelijke wijn, als symbool dat ook dit huisgezin elkaar vindt in de vreugde, die deze mensen verenigt ? Dramatiek ook weet Jan Steen te leggen in de samen-zwering van fluisterende en sissende wijven op de achtergrond van zijn *Samson en Delila* ('s Gravenhage, Bruikleen) ; evenzo in het, reeds meermalen aangehaalde werk *De woede van Assuerus*, waar Assuerus fel opstuift en de dodelijk verschrikte Haman des te pathetischer aandoet tegenover de stille, rustige Ester. Van tafel rolt een prachtig pauwgerecht op zilveren schotel ; op de grond liggen de stukken van chinees porcelein ; het hoogtepunt van dit drama trekt zich tenslotte voor de Hollander samen in dit zwijgend-welsprekend stilleven. Wij zullen trouwens doorgaans de hevigste geladenheid niet aantreffen bij levende personages maar bij levenloze voorwerpen, omdat voor deze verteller het beschrijven vaak boven het gebeuren gaat.

Is dit feitelijk ook niet de reden, dat de religieuze werken van Jan Steen eigenlijk toch vaak teleurstellen ? Bij gewijde voorstellingen gaat het ons op de eerste plaats om het innerlijk, niet om de omgeving. Wanneer een kunstenaar pretendeert een religieus motief uit te beelden, dan verwachten wij ook, dat wij iets van de geestelijke ontroering uitgedrukt vinden in de houding van de personen, in de sfeer die het kunstwerk oproept. Kunst, die voorgeeft religieus te zijn maar hieraan niet toekomt, bevredigt de toeschouwers niet. Stillevens kunnen meesterwerken zijn van stofuitdrukking, wij verwachten tenslotte iets voor de ziel, en dit op de eerste plaats.

Een tweede rede waarom het religieuze werk van Jan Steen ons, moderne mensen, wellicht niet zo meer aanspreekt, is van cultuur-

historische aard. De kunst van deze meester is barok, en de religieuze kunst van de barok is uitgesproken pathetisch. De innerlijke ontroering uit zich hier in drukke gebaren, rollende ogen, golvende gewaden en wapperende vanen. In de 17^{de} eeuw schijnt door de kunst een hevige stormwind te varen, die het marmer van de beelden op doet zwellen, de voorgevels der kerken doet golven en de figuren op de schilderijen laat neertuimelen en ten hemel vliegen. Deze hevigheid die de kunst heeft aangegrepen vanaf Bernini's *Extase van de H. Theresia* (Rome S. Maria della Vittoria), tot Andreas Schlüter's driftig-stappend paard van *De grote keurvorst* (Berlijn), vanaf Murillo's *De Onbevelekte Ontvangene* (Louvre), tot Rubens' *Val van de verdoemden* (München), is niet eenvoudig een modeverschijnsel. Een sterk geslacht heeft op deze heftige wijze willen uitdrukken, wat vaak zo moeilijk onder woorden is te brengen en waarover mensen van andere tijden dan ook liever zwegen.

Wanneer wij het zo beschouwen, worden ook de veel gesmade „hemelse blik” en getourmenteerde houdingen der voorgestelde figuren, die wij dikwijls in de werken van deze tijd zien, iets meer dan een sentimentele pose. Zij trachten de pogingen van een mensheid te vertolken, die het contact met het oneindige concreter streefde te beleven. Ideeën die zo in de lucht hangen, en die ieder mens meer of minder bewust in zichzelf beleeft, mogen niet vreemd zijn aan een volkskunst, op straffe van anders buiten de gemeenschap gesloten te worden. De barok was inderdaad een volkskunst, niet in die zin, dat ieder haar beoefende, maar zo, dat zij onmiddellijk gegroeid was uit de mentaliteit, en sprak tot het volk ²⁸⁾. Wanneer nu kunstenaars als Rembrandt niet ontkwamen aan deze populaire, pathetische ontboezemingen, b.v. in : *Abraham's offer* (Leningrad), *Het gastmaal van Belsazar* (Knowsley House) en *Samson, zijn schoonvader bedreigende* (Berlijn), moeten wij ons ook niet te zeer verbazen, als de volkse kunstenaar Jan Steen er niet afzijdig van staat. Zijn natuurlijke aanleg, het milieu waaruit hij kwam, de geest van zijn tijd, hebben ongetwijfeld zijn religieuze werken gevuld met een burgerlijke pathetiek. En hij stond hier niet alleen. De gebaren, de trones, de houdingen van bijbelse helden doen ons bij de beste schilders uit die tijd nog onmogelijk aan ; zij rollen met hun ogen, zij knarsen met hun tanden, de „Samson” van Jan Steen niet minder dan de „Samson” van Rembrandt, zoals het op de kermis gebeurt. Zij vallen van de plebeïsche

²⁸⁾ C. de Groot : *De geest van de barok*. in : *Studiën* 131 (1939) blz. 548 v.v.

in de theatrale trant. Op Steen's *Samson en Delila* (Keulen) verloopt het hele drama, echt Hollands, in een geldzaakje. De blonde Delila zit op de tafel vóór haar de uitgelegde munten te tellen, die zij met haar verraad verdiende, terwijl zij duivels gestreeld wordt door een andere man ; minachtend kijkt zij om naar de tandenknarsende gevangene. Kinderen trekken, bij wijze van spel, Samson aan het touw om zijn hals.

Een schilderij met hetzelfde onderwerp, te Antwerpen, ontkomt ook niet aan die vulgaire pathetiek. Het tandenknarsen van de briesende, ronkende snoodaard, zoals Jan Vos het vertoont, komt hier volledig tot zijn recht, waar het schellinkje is losgebroken om de geboeide held aan Jan Rap en zijn maat over te leveren. Daarbij komt nog het blazen op de trompet tot verhoging van het lawaai en niet te vergeten, ook hier, het uittellen van Delila's loon in rijen baar geld. 't Is een draak naar het hart van de matroos, die tussen het centen tellen eens moet tieren als een barbaar. Niet zelden valt Jan Steen uit de toon zo dikwijls hij pathetisch wil doen, niet alleen bij de goedkoop-tandenknarsende Samson, maar ook bij de wanhopig-treurende Hypermnaestra (Rijksmuseum). „Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas”, en meermalen heeft Steen die ene stap gezet. Wanneer wij zijn verbeelding van Samson beschouwen, dan denken wij wellicht onwillekeurig aan Vondel, die ook eenmaal dit motief tot onderwerp van zijn kunst koos. Bij Vondel evenwel wordt het een drama in de verheven trant van de majestueuze barok, maar bij Steen is het niet veel anders dan een klucht, waaraan het volk zijn hart kan ophalen. Hij leeft nog in de volksverhalen van de vier Heemskinderen, waarvan de afbeelding is gegeven op de wand van een zijner schilderijen. Doch 't was tenslotte Steen's recht, zijn tafereelen te stemmen op de smaak van een groter publiek. Dan kan ons ook niet verwonderen de houding van *Assuerus* (New York, Gal. Bachstitz) die in zijn woede te keer gaat als een dronken vechtersbaas ; zijn ogen rollen en zijn vuisten zijn gebald, alsof hij zo aanstonds aan Haman een ongeluk zal begaan.

Wanneer wij met deze figuur van Steen vergelijken de *Haman* zoals Rembrandt die geeft, die in zijn innerlijke verplettering eer medelijden dan verontwaardiging wekt, dan moeten wij bekennen, dat deze laatste ons, moderne mensen, nader staat dan de woesteling, die Jan Steen conterfiet, maar dat wil nochtans niet zeggen dat zijn tijdgenoten hierover ook zó dachten. En de kunstenaar scheidt op de eerste plaats voor de mensen van zijn tijd, en uit de geest die hem en zijn tijdgenoten

bezielt ; en Jan Steen kan het niet helpen, dat het algemeen peil van de beschaving bij het publiek niet hoger was.

Intussen mogen wij enige eigenschappen bij Steen signaleren, die ons bijzonder opvallen. Zo treft het ons ook dat deze meester zelfs niet verheven kan worden, waar hij de Bijbel illustreert. Taferelen, die aan tragiek iets verhevens danken, zoals *Amnon en Thamar* (Keulen) worden bij Jan Steen, door een grijnzende bij-figuur, toch weer plat. Op *De bruiloft te Kana* (Kaapstad, Verz. Sir Alfred Beit) beurt een gast zijn glas omhoog om de Wonderdoener joviaal toe te klinken, terwijl hij zijn tafelmisje bij de hand pakt. Meermalen vervalt Jan Steen bij zijn gewijde voorstellingen tot een bonte rhetoriek, zoals b.v. op *Mozes slaat water uit de rots* (Frankfurt). Allerlei theatrale en triviale motieven overwoekeren hier de compositie, zodat de werking van het geheel teleurstelt. De echte en de onechte Steen kunnen wij zeer goed vergelijken in bovengenoemd museum, waar een *Stoeiend paar* onder zijn *Mozes* hangt. Het ene werk is pittig, spontaan, zó naar het leven genomen, het ander riekt nog te veel naar het besloten atelier, waar zo vaak dode gipsfiguren met stoffige gordijnen surrogaat moeten leveren voor de levende modellen en het frisse landschap.

Er zijn mensen die meeslepend vertellen, maar vervelen, als zij stelzelmatig gaan betogen. Zo is Jan Steen heerlijk in zijn dagelijks leven, maar hij bereikt slechts zelden het verhevene ; bij zijn pathetiek lachen wij hem niet toe, wij lachen hem eerder uit. Het zou echter onjuist zijn om het religieuze werk van Jan Steen een volkomen mislukking te vinden. Hier wordt alleen getracht, de grenzen van zijn mogelijkheden vast te stellen, om daarna ook nog het grote binnen die begrenzing te zien.

En dan treft het ons, hoe Steen de dingen meermalen nieuw weet te dramatiseren. Als Hagar wordt verdreven (Dresden), laten anderen Sara op de drempel honen. Jan Steen laat haar, op haar gemak, haar zootje vlooien ; maar in deze oplossing voor de houding van Sara ligt tenslotte veel meer dramatiek, omdat die veel dieper grijpt in het leven van de ongelukkige vrouw. Het schelden en honen van een kijvende Sara wondt, maar de onverschilligheid voor het lot van Hagar, die spreekt uit Sara's houding bij Jan Steen, doodt.

Bij het melo-dramatisch spel van *De woede van Assuerus* wordt de gespannen sfeer die bij de maaltijd van de koning heerste, en tenslotte uitbarstte in de veroordeling van Haman, vol stemming aangeduid door

de vreemde, onnatuurlijk-angstwekkende kleuren van de avondhemel.

Ondanks tekortkomingen toch een zeer boeiend schilderij blijft *De Emmausgangers* (Rijksmuseum). Hier zijn de grenzen, maar ook de verrassende mogelijkheden van de meester in één werk te zamen gebracht. Van de ene kant is daar de meer slapende dan biddende leerling, van de andere kant de haast ongrijpbare, verijlende Meester : het een is te aards, het ander gewild bovenaards. Al wat handtastelijk is, zoals de blaren, de eierschalen op de voorgrond, de twee bedienende personen, vooral de tafel met citroen-schil, doet werkelijker aan dan de nog half zichtbare Christus. Maar Jan Steen's *Emmausgangers* mag, bij Rembrandt vergeleken, wegvallen, het werk heeft met zijn licht coloriet, en vooral met zijn verzezen Christus de Paasstemming benaderd. En ook dit is een grote verdienste. Want het schijnt voor ons, mensen, gemakkelijker te zijn ons te verdiepen in het lijden, en daarvan de tragiek weer te geven, dan om ons in te leven in zuivere blijdschap.

Het was Jan Steen's roeping allerminst om een verkondiger te worden van een verheven Paasjubel, zoals Fra Angelico de schilder van het hemelse was. Maar hij heeft in verschillende van zijn religieuze werken getracht te bereiken wat de kunst van de barok beoogde : iets van de hemelse heerlijkheid weer te geven, ook in de aardse glorie. En het moet ons niet verwonderen, dat dit gebeurde in een soms luidruchtige toon, omdat men nu eenmaal zijn overvolle vreugde niet aan kon. De zuiverste reactie hierop zou geweest zijn : het zwijgen, maar dit had ons beroofd van kunstwerken die, ofschoon zij niet volmaakt zijn, toch iets laten vermoeden, hoe de zaligheid eenmaal zal wezen.

Wat de aandachtige beschouwer voortdurend imponeert, is zijn verfijnde manier van werken. Hij zet hiermede een glorieuze traditie voort van de Oudnederlandse schilderkunst, die in de wijde wereld beroemd is om fijne, bijna precieuzen detailafwerking. De 17^{de} eeuwse meester is hierin zeer verwant aan de nobele stijl van Primitieven, die in de microcosmos van hun minutieuze schilderijen getuigenis afleggen van de grote liefde voor hun vak. Geen kleinigheid werd verwaarloosd, omdat de ware liefde zich juist openbaart in de toewijding, waarmede ook het minst-opvallende wordt voltooid. Dit wijst op een geest, die zich niet tevreden stelt met een vlot afdoen van de opgedragen taak, maar pas tevreden is, wanneer de grootst mogelijke volmaaktheid bereikt wordt. Men haalt uit zijn talenten alle mogelijkheden die zij bergen. De

arbeid, die uit de handen van zo'n toegewijd werkman komt, zal een voornaam cachet dragen, omdat zij is ontstaan uit een diepe eerbied voor het vak ; en waar eerbied is, zal men ook steeds een zekere stijl bereiken.

Wanneer men het *Zelfportret* beschouwt uit het Amsterdamse Rijksmuseum, zal men achter de voornamelijkheid, of ook zelfs in deze op een afstand-houdende blik de houding kunnen ontdekken, die de kunstenaar duidelijker manifesteert in zijn werken : distinctie, een zekere reserve, voorliefde voor een schone verschijningsvorm, een zintuig voor het bijzondere en edele, al is het dan niet steeds in de keuze van zijn onderwerpen, toch zeker wel in de uitvoering er van. En 't is juist in deze verfijning, dat hij onze oude meesters benadert.

Men zou het tragisch kunnen noemen, als het niet wat al te vreemd zou aandoen om in deze zwierige, levenslustige kunstenaar een heimelijke tragedie te vermoeden, dat hij beschikte over een grote verfijning om zich uit te drukken, en deze elegante kunst zo dikwijls gebruikte of wellicht moest gebruiken voor banale onderwerpen. Maar zeer waarschijnlijk heeft ook zijn voornamelijkheid, die zo welluidend opklinkt uit de gracie van vele werken, zijn kunst behoed voor een overwoekering door de trivialiteit zijner gegevens, waardoor zij tenslotte ongenietbaar zou zijn geworden. Zo doet zich bij deze kunstenaar de merkwaardige paradox voor, dat men de fijnste trekjes vaak ontdekt op de schilderijen, die door hun onderwerp eigenlijk erg platvloers zijn. Jan Steen mag zijn feestelingen laten lachen of hun mond bijna scheurt, de speelman beroert de snaren met uiterst fijne, haast verfijnde vingers. Hij weet het grofste met het teerste te verbinden, zodat op hetzelfde tafereel de dronkaard op een beest, de kinderen op een engel lijken. In zijn robbedoelige feesten doet Steen even voornaam als hij kermisachtig lijkt in zijn historiestukken, die zijn macht, of tenminste zijn lust, te buiten gaan. Zo blijft hij fijn, midden in de grofste feestroes. Een meisjesfiguurtje of een kindergezicht houdt dikwijls de adel van het mensdom hoog. Niet zelden speelt het diepste leven zich af in de schemerige stilte van de achterkamer, waar Jan Steen een vrouw en kind laat wachten op de operatie van een man (Enschede): Zulke fijne accenten houdt de schilder van de drukte toch altijd over. De zuiverste adel geeft deze kunstenaar weer in zijn prachtige kindertypen, zijn tere meisjesfiguren en edele vrouwengestalten, waardoor hij tegemoet komt aan het diepste heimwee van het mensenhart, dat op deze aarde het

geluk zoekt en daarvan iets meent te ontdekken in deze beminnelijke schepselen Gods. Een schilderij als *In weelde siet toe* (Wenen) behoudt, ondanks het triviale van het onderwerp, toch iets gedistingueerds. Naast de deftig uitziende personen komt dit ongetwijfeld door de prachtige, ingehouden, parelgrijze toon. Zijn voornamen geest spreekt hier nadrukkelijk in de kleur! In onderscheid met Steen, die wij evengoed schoon- als fijnschilder kunnen noemen, smeren Rembrandt en Frans Hals hun verven er vuil, soms, zouden wij zeggen, zo vuil mogelijk op. Veel zwart en lichte vegen bij Hals, dikke lagen bij Rembrandt. Juist in vergelijking met anderen valt het duidelijker op, wat Jan Steen aan eigen kostelijke gaven bezit. Zo raakt hij aan Jordaens in het gemeenschappelijk thema van *Vrolijk gezelschap* (Berlijn) en *Soo de ouden songhen, soo pypen de jonghen* ('s Gravenhage), maar de Vlaming is veel plomper dan de Hollander.

Zijn zin voor het gracieuze valt ook bijzonder op in het charmante *Oestereetstertje* (Mauritshuis) waar de fraaie, levendige kleurencombinaties van de kleding de liefallige, wat coquette bevalligheid van het meisje nog duidelijker laat uitkomen. Distinctie kenmerkt eveneens *Het morgentoilet* (Buckingham Palace). Het sierlijke vrouwtje kleedt zich, zittend op de rand van haar bed, terwijl nog over haar gelaat ligt de tedere herinnering aan schoon genoten uren. Wanneer men hiernaast plaatst Rembrandt's vermaarde verbeelding van een verwant thema *Hendrickje Stoffels in bed* (Edinburg), dan ziet men tegelijk de wereld, die deze twee kunstenaars tenslotte scheidt. Ongetwijfeld is de kunst van Rembrandt hier dieper, hartstochtelijker, inniger tegenover een grotere vlotheid en een gemakkelijker aanspreekbaarheid bij Steen, maar de laatste wint het in nobeler vormen. Bij Rembrandt is aan de gordijnen en het bed-garnituur slechts zoveel zorg besteed als nodig was, om de hoofdpersoon tot haar recht te laten komen; bij Steen mogen wij ons hart ophalen aan de keurig uitgevoerde stilleven van bed, en tafel en vloermat, zonder dat daardoor de figuur, waarom het ook hier gaat, tenslotte schade lijdt. Want in deze eenvoudige en toch zo smaakvolle omgeving behoort dit eenvoudige en, in haar eenvoud, zo voorname vrouwtje. Het peinzende, zorgelijke, sombere van Rembrandt's in-zich-zelf-gekeerde geest spreekt even sterk uit de bijna puriteinse verwaarlozing van de fraaiheid der vormen, als Steen's blijheid straalt uit zijn glimmend bruine potten en pannen, zijn heldere vloerstenen en kleuren-rijke kleden en tapijten, zijn schallend rood

vooral. Het is verrassend te ontdekken, hoe bij deze twee meesters, hun persoonlijke instelling op het leven zich zo welsprekend verraadt in de verschillende graden van toewijding, die zij aan de dag leggen, om ook in de kleinste details hun visie te verwezenlijken. Jan Steen sluit hierin aan bij het fijnschilderen van zijn stadgenoten Dou, Metsu en Van Mieris, terwijl Rembrandt, steeds eenzamer, de stille en steile wegen volgt van het genie. Diepte en breedte, klank en kleur, warmte en licht, innerlijk leven en lichte zwier, ziedaar de twee werelden waarin Rembrandt en Steen zich het meest thuisvoelen. Voor Rembrandt mogen dan gereserveerd worden wat, voor alles, tot de ziel spreekt, voor Jan Steen, wat bijzonder het oog bekoort.

Tenslotte dringt zich de vraag aan ons op naar de oorspronkelijkheid van Jan Steen. Deze vraag schijnt voor ons belangrijker te zijn, dan zij het was voor Steen en zijn tijdgenoten, die met grote onbevangenheid van elkander motieven overnamen, zonder dat men hen beschuldigde van plagiaat. Sinds aan de kunst de voorwaarden zijn gesteld, dat zij moest zijn de allerindividueelste expressie van allerindividueelste emotie, zijn de eisen om origineel te heten ongetwijfeld zwaarder geworden, waardoor ook het gevaar toenam, dat men gezochtheid voor oorspronkelijkheid aanzag. In een spontane natuur als Jan Steen zullen wij zelden of nooit deze gezochtheid ontdekken, integendeel, de meester aarzelde niet om ruimschoots gebruik te maken van gegevens, die hij bij anderen vond. Nu heeft het altijd iets hachelijks, nasporingen te doen naar de invloeden, die op een mens hebben ingewerkt. Wij allen ondergaan talloze indrukken, waarvan wij ons nauwelijks bewust zijn.

't Kan daarom dikwijls ook iets onbescheiden lijken zo'n onderzoek in te stellen, en wij zijn geneigd, de oude Goethe bij te vallen, die aan een vereerder ongeveer moet geantwoord hebben : „Wat praat U over invloeden ? Men vraagt toch ook niet aan een corpulent mens, hoeveel varkens hij verorberd heeft, om zo dik te kunnen worden”. Het antwoord ligt in de trant van Jan Steen, maar het mag ons toch niet afhouden, om ook hier de vraag te stellen : welke invloeden onderging deze kunstenaar ? De vraag is des te meer begrijpelijk en verantwoord, wanneer men rekening houdt met het feit, dat Jan Steen een nakomer is in de reeks van onze grote meesters, ofschoon hij zeker als meester geen nakomer is, en vervolgens, wanneer men ook de onderwerpen beschouwt, die hij met voorgangers en tijdgenoten gemeen heeft.

Voor zover dit op 't ogenblik is te achterhalen, kan men vaststellen dat Steen invloeden onderging van Jeroen Bosch, Pieter Breughel, Lucas van Leiden, Van de Venne, Knüpfer, Van Goyen, Rembrandt, Metsu, Van Mieris, Dou, Teniers, Brouwer, Van Ostade en Jordaens, en misschien nog de nodige anderen. De lijst is indrukwekkend, en wellicht vraagt men zich een ogenblik af : wat blijft er van Jan Steen zelf over ? Wij moeten deze invloeden evenwel onmiddellijk onderscheiden in die, welke tot de algemene overlevering behoren (waartoe Jeroen Bosch en Breughel en andere zestiende-eeuwers te rekenen vallen), en in speciale motieven of vormen, die regelrecht en bewust naar een enkel kunstenaar gevolgd zijn, voor zover men zulke verschijnselen kan betrappen. De invloeden, die tot de eerste groep behoren, zijn in de loop van deze studie reeds meermalen ter sprake gekomen, en blijven nu hier verder buiten beschouwing. Wij willen voor 't ogenblik alleen wat meer aandacht besteden aan de tweede groep.

Rond 1650 schijnt Jan Steen contact te hebben gehad met de Utrechtse kunstenaar Knüpfer ²⁹⁾. De ontmoeting met deze meester is niet zonder invloed gebleven op Steen's werken. Jan Steen heet van de Utrechtse meester geleerd te hebben om grote bewegelijke groepen te ordenen ; aan hem ontleende hij ook bepaalde architectonische motieven, enige thema's en composities. Bovendien schijnen de schone zonnige lichteffecten, die boeien in het werk van Knüpfer ook Steen sterk te hebben geïmponeerd. De invloed van Knüpfer op Steen valt bijzonder op bij de vergelijking van *Lazarus aan de trap* (Luik) van de eerste meester, met het gelijknamige werk van Jan Steen (Straatsburg). Deze laatste compositie is niet denkbaar los van het Utrechtse voorbeeld ; de plaats, die de trap op dit schilderij inneemt, de rangschikking der personen, de lichtwerking, alles wijst op het voorbeeld van de kunstenaar, wiens invloed men in Steen's eerste periode aanzienlijk acht. ³⁰⁾

Waarschijnlijk heeft Jan Steen ook van Knüpfer geleerd de zorgvuldige uitvoering van kleine gestalten, die de werken van beide

²⁹⁾ Kurt Erich Simon : *Jan Steen und Utrecht*. in : *Pantheon XXVI*.

³⁰⁾ Willem Martin : *Neues über Jan Steen*.

Het werk van Knüpfer *Lazarus aan de trap* gaat onder de naam van J. B. Weenix ; het gelijknamige schilderij van Steen, onder de naam van Metsu. Prof. Martin bewijst in zijn artikel afdoende dat deze doeken moeten worden toegeschreven aan Knüpfer en Steen.

meesters zo'n levendig cachet geven. In 1654 maakt Knüpfer *De bruidsnacht van Tobias* (Utrecht), die Steen navolgt in grote figuren. Een merkwaardige overeenkomst is er aan te wijzen tussen deze voorstellingen uit het boek Tobias. De „kijk” is bij beiden niet zakelijk gewettigd, maar min of meer toevallig : het bed is maar voor een zeer klein gedeelte weergegeven. Op beide schilderijen liggen Tobias en Sara geknield voor het bed ; de houding van Tobias is bij de twee kunstenaars dezelfde, die van Sara verschilt een weinig, maar opvallend is de grote gelijkenis van haar gelaat. Boven de hoofden van het bruidspaar krioelen de engeltjes, maar op Steen's schilderij dartelen zij bovendien nog op het bed. Bij deze kunstenaar ontbreekt de engel Rafaël, die bij Knüpfer zich bezig houdt met de lever van de vis te verbranden, waardoor Sara zal bevrijd worden van de boze geest. In dit kunstwerk staat Jan Steen, in opvattingen en uitvoering, nog zeer dicht bij de Utrechtse meester.

Christus bij Maria en Martha heet niet bijzonder sterk, terwijl verondersteld wordt dat het een werk van Steen's zoon zou zijn, gecorrigeerd door de vader ³¹). 't Kan wellicht ook een jeugdwerk van de meester zijn. Het heeft een karakteristieke toneel-compositie. Typerend in dit opzicht is het gordijn en de verdeling in plans. Het evangelie is goed aanschouwelijk voorgesteld : Maria zit aan de voeten van Christus, Martha is druk bezig.

Op de voorgrond ziet men een merkwaardig stilleven van groenten, fruit en vis, in zestiende-eeuwse trant. De kalebassen en kolen zijn zeer groot weergegeven, terwijl de personen opvallend klein zijn, zelfs, wanneer men rekening houdt met voor- en achtergrond.

Een toneelindruk maakt de compositie ook hierin : op de lagere voorgrond bevinden zich het stilleven en een put ; de hoofdgroep is opgesteld op het verhoogde vlak van de achterraimte.

Er bestaat zeker wel enig verwantschap tussen dit werk van Steen en panelen van P. Aertzen.

In verband met de kleuren-combinatie van zijn *Christus bij Maria en Martha* (Amsterdam, Part. Verz.) heeft men ook de Leidse meester genoemd ³²).

³¹) W. Martin : *Jan Steen*. Bijzonder nummer van *Onze Kunst* XVI (1909) blz. 141-172.
(Men vindt hier ook een afbeelding van dit werk.)

De invloed van Rembrandt op Jan Steen is van tijd tot tijd te be-
kennen. Een goed voorbeeld levert ons het etsje *De verstoting van
Hagar*. Laten wij het vergelijken met het gelijknamige schilderij van
Jan Steen, uit Dresden. Op deze beide voorstellingen heeft het gebeuren
plaats voor de open deur van een huis. De huizen gelijken zeer veel
op elkaar : De zacht gebogen boog boven de deuren — de paar treden
die toegang geven tot het huis — de begroeiing met een soort wijnrank.
Alleen : op Steen's schilderij is de deur het spiegelbeeld van die op
Rembrandt's etsje. 't Komt meer voor bij Jan Steen, en ook bij andere
kunstenaars uit de 16^{de} en 17^{de} eeuw, dat zij een herhaling in spiegel-
beeld geven ³³). Dit is wellicht een opzettelijke camouflage van de
ontlening. Nog waarschijnlijker schilderde Steen met de bolle spiegel ;
zijn kleuren wijzen er op.

Een zeer opvallende overeenkomst is er verder te bespeuren in de
figuur van Hagar, bij beide meesters. Op de twee voorstellingen heeft
zij letterlijk dezelfde stand ; ook hierin is overeenkomst, dat zij beide
keren haar tranen droogt. De drinkfles is dezelfde ; op de ets en het
schilderij hangt deze aan de rechterarm van de verstoten vrouw. Er is
slechts verschil in kleine details : bij Rembrandt draagt zij sandalen, bij
Steen niet. Bij Rembrandt ook bedekt een doek iets meer haar hoofd
dan bij Steen.

De figuur van Abraham verschilt : bij Rembrandt is hij een typische
Rembrandtieke vorst, met hoge tulband ; op Steen's schilderij zien wij
een gemoedelijke, oude rabbijn. Sara is door Rembrandt afgebeeld als
een ietwat boosaardige vrouw, die, uit het venster gebogen, het toneel
gadeslaat. Bij Steen is Sara een pittoreske figuur, die Isaak het hoofd
reinigt, maar zich verder niet met het geval bemoeit.

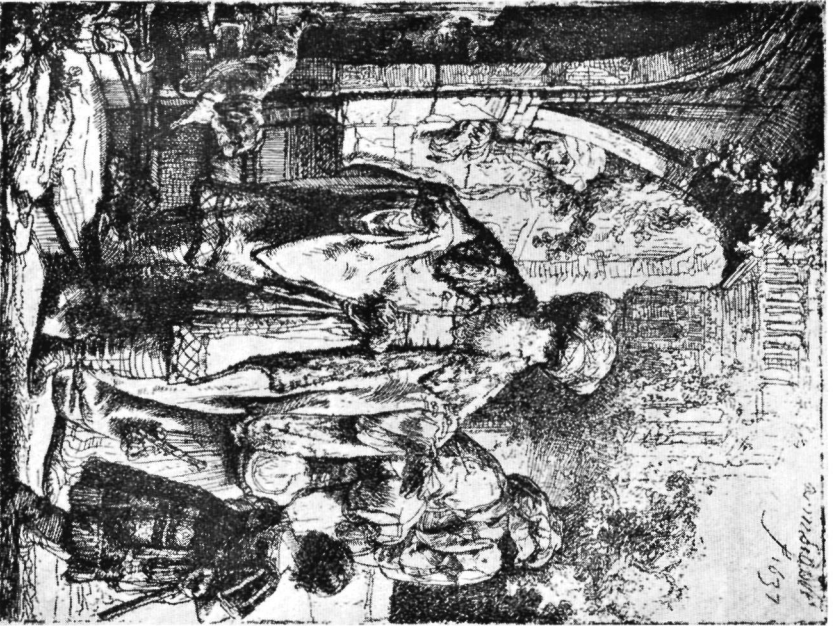
Ook het hondje is kenmerkend voor de twee kunstenaars : bij Steen
vlooit het zich, bij Rembrandt dient het tot verlevendiging van de
linkerhoek en van het deurportaal. Steen verlevendigt in zijn compositie
deze hoek, door Sara daar te plaatsen, die Isaak reinigt. Samenvattend

³²) Dit is de mening van I. Q. v. Regteren Altena, in *Oud-Holland* XLIII
(1926) blz. 214 v. Daar is het werk ook afgebeeld.

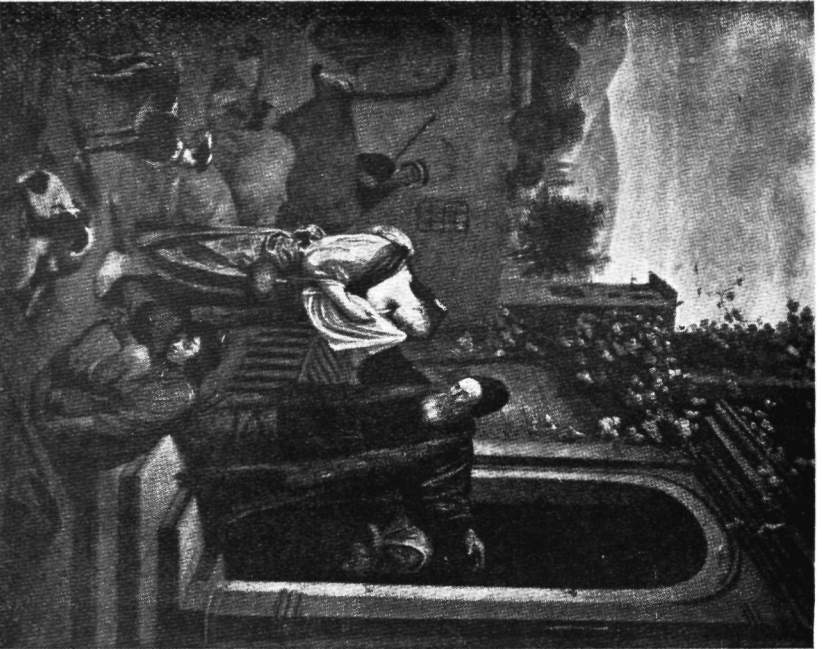
³³) Van Rijckevorsel : *Rembrandt en de traditie*, passim. Jan Steen paste
soms bij herhalingen in zijn eigen werk ook het spiegelbeeld toe.
Interessant is in dit opzicht te vergelijken de schilderijen van Steen : *De
bruisloft te Kana*, coll. A. Beit, Kaapstad (H.d.G. no. 48), met hetzelfde
onderwerp, bij H.d.G. no. 50. Op beide voorstellingen komt een jongen
voor, die een ton rolt, maar op H.d.G. no. 48 in andere richting dan op
H.d.G. no. 50.



26. DE BRUILOFT TE KANA, KAAPSTAD,
VERZAMELING SIR A. BEIT.



27. REMBRANDT, DE VERSTOTING VAN HAGAR.



28. JAN STEEN, DE VERSTOTING VAN HAGAR, DRESDEN, GEMAEDELGALERIE.

kan men zeggen : bij Rembrandt is het een fantastisch verhaal, bij Steen een anekdotisch genre-stuk : dit typeert beide meesters. In deze geest is ook door de twee kunstenaars Ismaël opgevat.

De invloed van Rembrandt op Jan Steen is ook evident in *Aanbidding der herders* ³⁴). Vooreerst doet de engelengroep in de lucht denken aan de ets van 1634. Rembrandtiek is ook de lichtverdeling : de hoofdgroep ontvangt blijkbaar een lichtschijn door de lantaarn van een vrouw, die links op de achtergrond staat. Jozef, zittend op een trap, is een karakteristieke Rembrandt-figuur. De kop is zonder Rembrandt's invloed niet denkbaar en herinnert zeer sterk aan zijn verbeeldingen van *De Profeet Jeremias* (Stockholm, coll. H. Rasch) en *De apostel Petrus* (Brussel — Prins de Merode — Westerloo). Jan Steen's geest is goed merkbaar in het speelse element van het eierverkopende vrouwtje en de gretig-kopende herder.

Van tijd tot tijd duiken er nog andere Rembrandtieke invloeden op. Zo heet de compositie van Steen's *Aanbidding der herders* ³⁵) eveneens door Rembrandt beïnvloed. Misschien is zijn invloed op de *Emmausgangers* (Rijksmuseum) nog sterker ! Men krijgt de indruk, dat Steen hier een poging heeft gedaan om Rembrandt te benaderen in zijn lichtmetamorfosen. Stond hem de *Emmausgangers* uit het Louvre voor de geest ? Wellicht nog een andere poging van Steen om Rembrandt's licht-effecten te benaderen, vinden wij in *De twaalfjarige Jezus in de tempel* ³⁶).

Rembrandts leerling Eeckhout heeft wellicht Jan Steen ook inspiratie gegeven. Tussen zijn werken heeft Steen verschillende doeken met *De vlucht naar Egypte*. Van één dezer stukken ³⁷) wordt gezegd, dat het bruinkleurige landschap aan Eeckhout herinnert, ofschoon het volgens een vroegere veiling-catalogoog aan J. Lievens werd toegeschreven. Wat evenwel veel interessanter lijkt, is dit : de Christus-figuur bij Steen doet ongetwijfeld denken aan die van Eeckhout. Het is een bepaalde Christus-type, iets week, een weinig plebeïsch, zoals wij die ook wel ontmoeten bij Rembrandt, en in het enige religieuze werk van Vermeer.

³⁴) H.d.G. no. 35. Dit werk bevindt zich in de Dom te Leitmeritz. Afb. in *Oud-Holland* LXIII (1926) blz. 205.

cf : ook C.H.d.G. *Een altaarstuk van Jan Steen in de Domkerk te Leitmeritz.*

³⁵) H.d.G. no. 33.

³⁶) H.d.G. no. 44.

³⁷) H.d.G. no. 39.

Deze figuur bezit toch niet die vrouwelijke weekheid, die de Christus-figuren van Dolci en Reni kenmerkt. Wel is men geneigd om verwantschap te zien met de Christus-typen van Baroccio, maar dan misschien zonder de Italiaanse soepelheid en charme.

Toch behoeft men Italiaanse invloeden bij Jan Steen niet uit te sluiten. Er is op geweest, dat niet zelden bij Steen de houding van een moeder met een kind herinnert aan Venetiaanse Madonna's. Titiaans *Lavinia* zou hem soms hebben geïnspireerd tot een bepaalde stand voor een schoteldragende dienstmaagd ³⁸). Meermalen ook heeft Jan Steen het motief van de muzikant, die in fleurige, waarschijnlijk Italiaanse klederdracht, aanwezig is op de z.g. *Buitenpartijen*, *De bruiloft van Kana*, *Tuinfeest* (Leningrad), *Het verlovingsfeest* (New York, Verz. Rozelaar) en *Muziek op het terras* (Nat. Gal.).

Op *De bruiloft te Kana* (Kaapstad, Verz. A. Beit) laat een muciserende knaap, nonchalant en zwierig, zijn been over de muziektribune hangen. Ook dit motief doet zeer Italiaans aan. Wellicht hebben Jan Steen hier door de geest gespeeld herinneringen aan de engeltjes, die een Cima de Conegliano op zijn schilderijen aanbracht, elegante figuurtjes, die door hun vlotte houding het werk verlevendigen. De putti, die op de *Tuinfeesten* van Jan Steen optreden, zouden ook zeer wel een Italiaans motief kunnen zijn. Deze kunst is hieraan zeer rijk, maar dit maakt ook het precies aanwijzen van de oorsprong zo moeilijk.

Uit de latere tijd van Jan Steen is vóór enige jaren een werk bekend geworden *Apollo en Daphne* (destijds Amsterdamse Kunsthandel), dat in z.g. Franse stijl is uitgevoerd ³⁹).

Toch is het niet onwaarschijnlijk, dat Steen zich, voor de hoofdfiguren, inspireerde op een gelijknamig werk van Giulio Campagnola (Venetië, Seminario Patriarcale). Ook hier zou dan Italiaanse invloed kunnen worden vastgesteld.

Zeker is, dat Steen somtijds een schema voor zijn compositie ontleende aan Rafaël: een vergelijking tussen de *School van Athene* (Vaticaan) en de *Bruiloft te Kana* (Kaapstad, Verz. A. Beit) bewijst dit overduidelijk.

Vooreerst, de verdeling van de ruimte is ongeveer gelijk: een voorgrond met links en rechts een groep personen, en in het midden een

³⁸) Fr. Antal: *Concerning some J. S. pictures in America*. in: *Art in America* XIII (1925) blz. 107-116.

³⁹) Willem Martin: *Neues über Jan Steen*.

trap die naar een verhoging leidt. Bij Steen is de groep, links op de voorgrond, grotendeels gegroepeerd als bij Rafaël. De figuren van Francesco della Rovere en Anaxagoras beantwoorden aan de man met tulband en de dikke sinjeur naast hem, op Steen's schilderij. Het vrouwtje, dat, geknield, van de wijn proeft, neemt de plaats in, welke op Rafaël's schilderij aan Pythagoras is toegewezen. De weinig voorover neigende Averroës van Rafaël staat op dezelfde plaats en in gelijke houding als de vrouw met kruik bij het reeds genoemde drietal, op Steen's werk. Het mannetje, dat bij Steen op de trap zit, vindt bij Rafaël een parallel in Heraclitus, terwijl Diogenes' houding als spiegelbeeld kan dienen zowel van Steen's zittend manneke als van Heraclitus.

Bij Steen staat er rechts maar één persoon, terwijl Rafaël daar een groep van negen personen heeft opgesteld. De overblijvende ruimte wordt nu bij Steen ingenomen door een fontein.

Op het podium wordt de groep bij Steen ingewikkelder. Rafaël groepeerd zijn figuren in een brede, overzichtelijke rij, Steen componeert zijn modellen in groepen ; toch vinden wij bij Rafaël verschillende prototypen van Steen terug. Aeschines, die bij Rafaël links achter, met gestrekte arm, staat, vindt bij Steen zijn navolger in de dikke waard, die met opgeheven arm gasten toespreekt. De Christus-figuur bij Steen neemt dezelfde plaats in, en staat in ongeveer gelijke houding als de rijzige man met baard in het geel, die gekeerd staat naar Plato en Aristoteles, op Rafaël's fresco ; en de twee figuren, uiterst links boven, waarvan één met rode muts, herkennen wij op dezelfde plaats bij Steen. De open hal, in het midden, die bij Rafaël een vergezicht naar buiten opent, treffen wij ook bij Steen aan.

Er is dus genoeg overeenkomst tussen deze twee werken, maar ondanks de treffende gelijkenissen, die men somtijds kan constateren, is er tenslotte een groot verschil van opvatting. Bij Rafaël is het een hoge, statige, overzichtelijke renaissance-compositie. Deze wereld is volle ernst ; er wordt niet gelachen, noch door ouderen, noch door kinderen. Iedereen schijnt doordrongen van de belangrijkheid der vraagstukken, die hier besproken worden. De mensen, die Rafaël uitbeeldt, zijn wel schoon, maar niet blij. De zon, die hier schijnt, geeft meer licht dan warmte.

Het werk van Jan Steen draagt het stempel van de typische barokke onklaarheid. Hij brengt ons te midden van een bonte menigte, waar het meer genoegelijk toegaat ; zelfs het belangrijkste feit van de dag, het

wonder van Christus, wordt nog luchtig opgevat. Rafaël *vertoont* zijn onderwerp, Steen *vertelt* het. Bij de eerste meester zien wij vooral de academische, technisch zuiver uitgevoerde modellen ; de Leidse meester geeft ons levende mensen, die hij tegenkwam op straat en bespiedde in hun huiselijk doen en laten. In dit opzicht staat het werk van Steen ons toch meer nabij. De verhevenheid van Rafaël past in een kerk of paleis, de vertrouwelijkheid van Steen willen wij bezitten in onze huiskamer : Rafaël bezit de Italiaanse grandezza en Romeinse gravita : Steen de Hollandse burgerlijkheid en hartelijkheid.

Ook in zijn profane onderwerpen heeft hij ideeën van anderen verwerkt. Zo kan men A. van de Venne en J. M. Molenaer in zekere zin zien als voorlopers van de Leidse kunstenaar. Adriaen van de Venne heeft schilderijen met veel figuurtjes. Hij is een voortreffelijk illustrator, die graag gezegden en spreekwoorden in beeld brengt. Zo was hij wel de aangewezen kunstenaar om het werk van Vader Cats te illustreren. Jan Steen moet met veel plezier naar zijn prettige, soepele en dikwijls knappe kunst gekeken hebben. Een jeugdwerk van Steen als de *Rivier-
vismarkt en Jacobskerk te 's Gravenhage*, (1654 — 's Gravenhage) herinnert in zijn karakteristieke figuurtjes en genoegelijke sfeer nog sterk aan de vrije verbeeldingen van Van de Venne. Ook figuurrijke voorstellingen uit Steen's latere tijd houden altijd een weinig de herinnering levendig aan die sympathieke interesse uit zijn jeugd.

Jan Miense Molenaer, de echtgenoot van Judith Leyster, heeft Steen mogelijk in Haarlem leren kennen in de jaren dat hij daar woonde, 1661—1669 ⁴⁰). Met deze kunstenaar deelde hij de belangstelling voor *Boerenfeesten*. Wellicht heeft Molenaer door zijn voorstellingen van *De vijf zintuigen* (Mauritshuis) Steen mede op het idee gebracht om een reeks spreekwoorden in beeld te brengen, gelijk hij dit deed op zijn werk uit Wenen. In ieder geval komt bij beide meesters somtijds een zelfde type voor, gelijk de jonge man, die wijn inschenkt, op Steen's *Soo de ouden songhen, soo pypen de jonghen* (Montpellier) en op Molenaer's *Vrolijk gezelschap* ⁴¹).

Wellicht bestond er een mogelijke deelgenootschap of wedijver tussen Van Mieris de Oude en Steen, want Frans. van Mieris heeft meermalen onderwerpen en standen van figuren, die wij ook ontmoeten bij Jan

⁴⁰) Willem Martin : *Neues über Jan Steen*.

⁴¹) Willem Martin : *Frans Hals en zijn tijd*. blz. 376.

Steen, zijn vriend en Leidse stadgenoot. Beiden hebben doktersbezoeken met vaak dezelfde attributen. Leerzaam in dit opzicht is de vergelijking tussen Van Mieris' *Dame en Arts* (Wenen) met Steen's *Doktersbezoek* (Mauritshuis). Vooral de achtergrond, een doorkijkje, is hier frappant in gelijkenis. Thema's als musicerende personen keren zowel bij de een als de ander enkele malen terug. Hun vrouwentypen mochten zij soms naar hetzelfde model genomen hebben ; het type van de oude vrouw als koppelaarster, dat Steen vertoont, heeft vooral een zeer grote overeenkomst met dat van Van Mieris de Oude, terwijl de elegante sierlijke jonge vrouwen bij beide kunstenaars soms de indruk wekken dat het zusters van elkaar zijn, die in kostbare kleding, welke beurtelings wordt gedragen, voor de portretschilder poseren. Maar toch is er verschil tussen deze twee. Wat het *Oestereetstertje* (Mauritshuis) van Jan Steen, met haar coquette krulletjes, onderscheidt van het peuterige, waarin Van Mieris kan vervallen, is vooral haar schalkse uitdrukking, waardoor er ziel komt in het binnenhuis en het stilleven.

Wellicht dateert uit Steen's Haarlemse tijd ook de kennismaking met Van Ostade, wiens barbaarse boeren Steen's huiselijke burgers voorafgaan. Is er misschien hier van wederzijdse beïnvloeding sprake, die blijkt in de verwante keus der thema's : vechtende, drinkende en spelende boeren ? Op het eerste gezicht, en zelfs bij nader toezien, lijkt die beïnvloeding zich ook uit te strekken tot de uitwerking van de motieven, het oproepen van de typische sfeer, de weergave van het milieu. De volgende gelijkenis is b.v. zeer interessant : op het schilderij van A. van Ostade *Boeren in de herberg* (Dresden) komt rechts op de voorgrond een liggende stoel voor, die naar vorm, ligging en plaatsing in de compositie volkomen gelijk is aan de stoel op Steen's *Vechtende kaartspelers in een herberg* (1664 — München). Juist zo een klein detail bewijst, hoe nauwkeurig men elkaar's werk bekeek, en hoe dankbaar men de gelukkige oplossing van de ander aanvaardde.

De invloed, die van Jordaens uitging op Jan Steen, in de keus van zijn onderwerpen, werd reeds vermeld. Hier moge nog aan worden toegevoegd, dat Steen zich ook in de uitwerking van zijn motieven inspireerde op het werk van de eerste kunstenaar. Dit valt, o.a., op wanneer men vergelijkt Jordaens' *Soo de ouden songhen, soo pypen de jonghen* (Antwerpen) met het gelijknamige werk van Jan Steen (Rijksmus.). Een zekere overeenkomst ontdekken wij b.v. in de oude heer, zittend in de leunstoel, links op de schilderijen van de twee meesters, in de doedelzak

spelende jongen achter dit oudje, in de vrouw met kind, midden achter de tafel, in de gelijke stand van de hond, ofschoon zijn plaats op Steen's werk verschilt van de plaatsing in Jordaens' compositie. Beide meesters laten een oude dame opgewekt meezingen, maar ook deze neemt bij Steen een andere plaats in dan bij Jordaens. Bovendien zien wij haar bij Steen als spiegelbeeld van de verbeelding bij de Antwerpenaar.

Maar wat toch ook weer Steen's werk onderscheidt van Jordaens' kunststuk, is de losse vlotte compositie, die bevalliger aandoet dan dit volgepropte schilderij van Jordaens, ofschoon deze laatste nog wel minder personen laat optreden dan Steen. Bovendien doet Jordaens, in 't algemeen, logger en plomper aan dan de Leidse meester.

Deze kleine bloemlezing, die slechts een beperkt getal, karakteristieke ontleningen en invloeden in het oeuvre van Jan Steen aanwijst, mindert geenszins zijn veelzijdige kunst, noch onderschept zij het veelkleurige licht, dat ons uit zijn schilderijen tegenstraalt. Want ondanks zijn wijdopenstaan voor velerlei invloeden, is hij geworden de originele Hollandse kunstenaar Jan Steen, omdat hij dit alles persoonlijk verwerkte. Nam hij gangbare motieven over zoals een krans van uien om de hals van een jongen, of een pijp aan de hoed, gelijk wij dit zien bij Frans en Dirk Hals, dan verzekerden zulke vertrouwde gegevens hem contact met zijn volk. Zijn meesterschap zit in de oorspronkelijke behandeling van die algemene gegevens. Hij weet vaste typen te individualiseren en te dramatiseren, waardoor zij door hun levende verschijning weer verrassen als volslagen nieuwe wezens. Of wanneer hij misschien het onderwerp voor een zijner kunstwerken grotendeels ontleent aan een Franse prent, dan mogen wij ook concluderen, dat hij zijn voorbeeld in kunstzinnige opvatting overtreft, omdat hij alles bondig in één groep samenvat, zijn voorstelling in verschillende episodes oplost met een uitvoerig stilleven aan de ene kant en een vergezicht aan de andere kant, verder een achtergrond vol figuren en overal de nodige, duidelijk herkenbare voorwerpen. Dit is zijn vertelkunst, waarbij de afzonderlijke dingen moeten uitkomen ! ⁴²⁾

Jan Steen nam veel in zich op, maar toch was hij geen lijdelijk

⁴²⁾ Jan Steen : *Theseus bij Acheloüs* ('s Gravenhage, Part. Verz.).
cf : J. v. Gils : *Theseus bij Acheloüs van Jan Steen*.

eclecticus. Hij is geen voorloper met gewaagde proefnemingen, maar eerder in tijd een nakomer, die allen op zijn gemak inhaalt. De uitkomsten van anderen verwerkend, weet hij even oorspronkelijk te blijven als natuurlijk.

De Roem van Jan Steen

Jan Steen is, ondanks zijn gestadige arbeid en overvloedige productie, door zijn kunst niet tot welstand gekomen. De herhaaldelijke verandering van woonplaats vond zeer waarschijnlijk een oorzaak in zijn verlangen om zich gunstiger levensvoorwaarden te scheppen ; misschien ook trachtte hij op deze wijze te ontkomen aan de achtervolging van schuldeisers. 't Dreigt een gemeenplaats te worden, om de 17^{de} eeuwers onverschilligheid voor de kunst en harteloosheid voor de kunstenaars te verwijten. Meesters, wier werken nu bijna onbetaalbaar zijn, Rembrandt, Frans Hals, Ruysdael, stierven zo goed als vergeten en in de grootste ellende, maar naast deze uitgestotenen zijn er ook, die een belangrijke rol speelden in het maatschappelijke leven en zich konden verheugen over een aanzienlijke welstand : Hooft, Huygens en Cats. En ofschoon zij zeker hun fortuin niet alleen dankten aan hun literaire productie, deze heeft hen ook niet geschaad in hun eer en aanzien. Vondel heeft zich eveneens, op een bepaald moment van zijn leven, kunnen verblijden over een goed fortuin ; dit blijkt wel uit de schulden, die hij voor zijn mislukte zoon Joost moest en kon betalen. En de betrekking bij de bank van lening die hij op zijn oude dag moest aangaan, was geenszins, van de kant der burgerlijke overheid, een weinig waarderende tegemoetkoming. Het getuigde van achting voor de dichter ¹⁾.

Men mag dus niet zonder meer beweren, dat de 17^{de} eeuw voor kunst niets over had. Beter kan men zeggen, dat toen niet iedere kunstvorm werd gewaardeerd. Maar wanneer gebeurde dit wel ? Iedere tijd heeft zijn voorkeur voor een bepaald genre, en in de gouden eeuw was de kunst, die zeer werd bewonderd en sterk bevoordeeld, de officiële kunst, waar moderne mensen met een zekere minachting op neerzien. Wij hebben nu eenmaal geen poeta laureatus, gelijk de Engelsen, die blijkbaar

¹⁾ J. F. M. Sterck : *Oorkonden over Vondel en zijn kring*. Bussum 1918. blz. 80 v. ; 187 v. ; 247 v.
A. J. Barnouw : *Vondel*. Haarlem 1926, blz. 188 v.

veel meer op officiële titels gesteld zijn, en een veel sterker gevoel voor traditie schijnen te hebben ; en een academie van onsterfelijken, waarvan het een grote eer is om lid te zijn, gelijk de Fransen die kennen, ontbreekt ons eveneens. Wij organiseren ons liever in een „maatschappij”, die blijkbaar meer tegemoet komt aan ons gevoel voor democratie.

Dat wil intussen niet zeggen, dat er diep in ons geen verlangen aanwezig zou zijn, om er iets meer van te maken en om ons te onttrekken aan een burgerlijke vlakheid. Is zo de zucht van onze schrijvers in de 17^{de} eeuw, om groot te doen en weg te lopen met vorsten en prinsen en voorname onderscheidingen, geen typische uiting van deze mentaliteit? Bovendien had men dan het vooruitzicht, dat zijn kunst ook materiëel hoger werd gewaardeerd, want officiële opdrachten waren lang niet karig. Professor van Baerle b.v. werd meerdere malen rijkelijk beloond voor zijn Latijnse gedichten, opgedragen aan de Staten-Generaal of aan de Oranjes ²⁾). Ook de schilderijen, die in opdracht werden uitgevoerd, kregen hun loon ruim uitbetaald ; niet alleen de Zuidnederlander Rubens was zó gefortuneerd, dat hij bijna als een vorst leefde, ook Rembrandt was in staat om een voornaam herenhuis in te richten en zich te omgeven met kostelijke schatten, vóór hij door de ongunst der tijden en ongelukkige levensomstandigheden gedwongen werd zijn schone wereld prijs te geven. Maar naast de kunst van de grote doeken, die in stadhuis en doelenzaal werden opgehangen, bestond er ook een overvloedige productie van kleiner werk, dat vlot en voor geringe prijs verkocht werd aan de burgerman.

De kunstwerken van onze 17^{de} eeuwse interieurschilders als Vermeer, De Hoogh, Jan Steen en anderen geven niet zelden schilderijen weer, die aan de wanden prijken van de afgebeelde binnenkamers, en getuigenissen van tijdgenoten bevestigen dat ook de simpele lieden graag schilderijen kochten ³⁾).

Maar deze mensen vroegen thema's, die zij konden begrijpen. Men kan zeggen, dat de kleine schilderijen zoals wij die kennen van Jan Steen, Van Ostade en Brouwer, een rijker uitgaaf vormden van de volksprent uit vroeger eeuwen, die voor een paar centen door marskramers langs de huizen verkocht werden, of van de goedkope reproducties die in onze tijd de wanden van de eenvoudige burger enige fleur trachten te geven.

²⁾ G. Kalf : *Geschiedenis der Ned. Letterkunde*. IV. blz. 192 v.

³⁾ Robert Fruin : *Verspreide geschriften*. 's Gravenhage 1901 IV, blz. 245 v.

Omdat Jan Steen zich met zijn kunst bij voorkeur richtte tot de kleine luiden, is het ook begrijpelijk dat de officiële opvatting zijn werk niet waardeerde. Daar kwam nog bij dat in de tweede helft van de 17^{de} eeuw de kunst zich ontwikkelde in de richting van een verfijnde Franse smaak. Wij vinden de terugslag hiervan zelfs terug in Jan Steen's latere periode ⁴). Hij volgt wel de wending, die Rembrandt's leerling Maes met zijn veruiterlijking aftekent, en die in de modekunst van een Lairesse gaat uitlopen. Als Watteau aansluiting bij Jan Steen zoekt, is het wel vooral een Steen, die rijke buitenverblijven behandelt, en niet zozeer een Steen van het volksleven ⁵). Ons evenwel interesseert vooral de volkse kunst van deze meester. Zo is ook Jan Steen het slachtoffer geworden van de wisselende smaak, gelijk dit zo vaak gebeurt bij kunstenaars, en het heeft tot in de tweede helft van de 19^{de} eeuw geduurd, voor zijn kunst vrijwel algemene waardering vond. Joachim Sandrart, die zijn uitvoerig boek over leven en werken van Nederlandse en Duitse kunstenaars uitgaf in de jaren 1675—1679, dus op het einde van Steen's leven, zwijgt over hem in alle talen. Deze schilderende schrijver, die zich blijkbaar het liefst thuis voelde tussen de groten der aarde, weerspiegelt met dit stilzwijgen het lot, dat Jan Steen wachtte gedurende de hele achttiende eeuw bijna, die meer belangstelling scheen te hebben voor dichterlijke vertogen over de kunst dan voor de levende kunst zelf. In 1719 verscheen het werk van Houbraken *De groote schouburgh der Nederlantsche Kunstschilders en schilderessen*, dat in de geest van Karel van Manders' *Schilderboeck* en Sandrart's *Teutsche Akademie* een samenvatting wilde geven van allerlei wetenswaardigheden over kunst en kunstenaars.

't Is een echt compilatie-werk, waarin de schrijver zijn eruditie (wij

⁴) Dr. Martin geeft de volgende, mogelijke, randschikking voor Jan Steen's werk :

tot ± 1660 : een bruine ondertoon en kleurige gestalten, aan die toon ondergeschikt gemaakt.

± 1660-1670 : Haarlemse tijd ; een rijper, meer verzadigde volheid kenmerkt het geheel. Het coloriet wordt in grote vlakken geconcipieerd. De schildering wordt vrijer, vloeiender, de allure wordt zwieriger. Pogingen tot Hollandse barok.

± 1670 : Jan Steen gaat meer en meer mee met de ronde vormen. Invloeden van de verfranste smaak. Kleur der kleding wordt lichter : roze, licht-grijs, licht-blauw treden op. De donkere tinten wijken terug.

Dr. W. Martin : *Rembrandt en zijn tijd*. blz 262 v.

⁵) H. Gerson : *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17 Jahrh.* S. 100.

zijn in de eeuw van het classisisme) enigszins naïef uitstalt. In het derde deel van dit boek behandelt hij uitvoerig het leven van Jan Steen. Ofschoon de schrijver er zeker niet op uit was om hier een schandaalkroniek te geven, lijdt zijn levensschets toch aan eenzijdigheid. Hij schijnt bijzonder aandacht te hebben voor de anekdotische zijde van Steen, die hij vanuit zijn achttiende-eeuwse nuchtere werkkamer met een zekere verbazing beschouwt, omdat men het toen blijkbaar geheel anders deed. Men krijgt sterk de indruk dat Jan Steen voor hem meer is de interessante, vreemde sinjeur dan de bekwame kunstenaar, zo dat hij hem gaarne aanduidt als de koddige, kluchtige en potzige Jan Steen ⁶⁾. Houbraken meet Steen aan zijn onderwerpen af, en stoot zich aan zijn onfatsoenlijkheid.

Intussen heeft zijn beschouwing in de volgende tientallen van jaren grote invloed gehad. Tot yer in de 19^{de} eeuw kan men ongeveer van alle beschrijvingen de oorsprong gissen in deze bron. Dat men bovendien de neiging had om onderwerpen, die Steen schilderde te vereenzelvigen met voorvallen uit het leven van de kunstenaar zelf, is voor een belangrijk deel zeker te wijten aan Houbraken, die opmerkt : „Om weder tot de Kunstschilders te keeren, zeggen wij : dat wij niet alleen hebben ondervonden, dat dezelve doorgaans voorwerpen tot hun bespiegelingen gekeurt hebben, die met hun aart over een quamen : maar stemmen ook met Fr. Junius : Dat de kunstenaars hunnen arbeid omtrent zoodanige dingen gelukkiglijk hebben besteed, tot welke zij door een hevmelijke toegeneigtheit der natuur wierden geleit, waarvan wij 't bewijs niet veer hoeven te zoeken, maar gereed aan de hand in J. Steen bevestigt zien. De ouden hebben daar doorgaans acht op genomen, en uit de werken geoordeelt, van wat aart den maker was" ⁷⁾. Heel wat laakbaarder dan de eenzijdige verhalen van Houbraken is het boek van de avonturier Jacob Campo Weyerman *De levensbeschrijving der Nederlandsche Kunstschilders en Kunstschilderessen* (1729), omdat de opzet hier absoluut verkeerd was ⁸⁾. Deze schrijver was er inderdaad op uit om een schandaalkroniek te leveren, en daarom werden er ver-

⁶⁾ Arn. Houbraken : *De groote Schouburgh*. ed. P. T. A. Swillens.
I Maastricht 1943, blz. 294, 295.
II Maastricht 1944, blz. 284.

⁷⁾ Arn. Houbraken : *De groote Schouburgh*. I. blz. 299.

⁸⁾ Zie voor Jacob Campo Weyerman : Knuttel, in : *Nw. Ned. Biogr. Woordenboek* (II).

halen opgenomen van hoogst twijfelachtig gehalte. Ook Jan Steen is een slachtoffer geworden van Weyerman's laster, en al heeft hij met zijn verhalen tijdens het leven van Jan Steen geen chantage kunnen plegen op deze kunstenaar, in zijn roem heeft hij hem ook na zijn dood nog genoeg te kort gedaan, omdat er altijd weer mensen zijn, die bij voorkeur het ergste willen geloven. De verhalen over Steen's ongebonden leven bevestigen overigens, dat de burgers een werk alleen naar zijn zedelijke strekking beoordeelden. En wanneer zelfs de kunstbeschrijvers deze ongegronde of overdreven praatjes geloofden, moeten de schilders in hun eigen waarde nauwelijks begrepen zijn. Vooral de 18^{de} eeuw stond wel zeer ver af van Jan Steen, en daarom interpreteerde zij zijn werk anders dan de meester zelf uitdrukkelijk bedoelde. Dit blijkt uit de prent, die Jan Stolker in deze eeuw maakte naar een bekend onderwerp van Jan Steen ⁹⁾. De ruimte-verhouding en daardoor ook de sfeer is in dit product zo veranderd, dat zij meer voldoen aan de wensen en eisen van de 18^{de} eeuw. Men kan zich verheugen dat het werk van Steen toen nog niet vergeten was, maar de aangebrachte veranderingen bevatten zeker een soort kritiek op het werk van de kunstenaar, die op de lange duur wel moest uitlopen op geringschating. Schiller zegt het uitdrukkelijk: „Einen gemeinen Geschmack haben in der bildenden Kunst die Niederländischen Mahler, einen edlen und groszen Geschmack die Italiener, noch mehr aber die Griechen bewiesen. Diese gingen immer auf das Ideal, verwarfen jeden gemeinen Zug, und wählten auch keinen gemeinen Stoff“.

Schiller moest tot deze conclusie komen, omdat zijn geesteshouding volledig bevangen was in het classicisme; hij meende het schone alleen te kunnen ontdekken in een formalistische behandeling van het verhevene. De dichter is dan ook meer geoorloofd dan de schilder, want de schilder kan alleen het uiterlijk weergeven, terwijl de dichter tot het innerlijk wezen kan doordringen; en alleen het innerlijk kan ons met het uiterlijk verzoenen. De Ulysses van Homerus is alleen maar aanvaardbaar en schoon, zolang hij door de verzen van de dichter aan ons wordt voorgesteld. Zou een schilder voor ons deze gestalte natuurgetroouw uitbeelden, dan zouden wij ons onwillig afwenden. Want wij *moeten* zien, wat ons de schilder toont, en kunnen de onaangename

⁹⁾ W. Martin: *Neues über Jan Steen*. blz. 340.

bijgedachten, die daarbij in ons opkomen, niet zo gemakkelijk loslaten ¹⁰⁾.

In deze theorie worden de menselijke mogelijkheden wel zeer beperkt, maar men heeft haar in de 18^{de} eeuw aanvaard. En dan wordt het ook begrijpelijk dat men de kunst van Jan Steen niet naar waarde wist te waarderen, zoals het groots opgezette, voornaam uitgegeven en toch zo pover leerdicht over de schilderkunst van G. Brender à Brandis getuigt ¹¹⁾. Deze 18^{de} eeuwse dichter, die volgens de geest van zijn tijd zijn klassieke kennis uitstalt door een inventaris te geven van de Olympus, komt in zijn leerdicht op de schilderkunst tenslotte aan de Nederlandse meesters. Rubens wordt hoog geroemd, Wouwerman, Teniers, Potter en Van Ostade vermeld, Rembrandt vergeten en bij Jan Steen's naam wordt de kanttekening gemaakt :

„Zijt gij voor vrolijk boert en stukjes van Jan Steen,
Volg dan zijn kunstvernunft, dat even als zijn leven,
Bamboches echten trant ten blijke heeft gegeven” ¹²⁾.

De lof is niet bijzonder hoog, maar het moet voor deze „...Letterheld, die de Ed'le kunst haar perken stelt” ¹³⁾, al zeer tegemoetkomend geweest zijn, dat hij minstens de naam vermeldt van een kunstenaar, die in de eeuw van de dichter tussen de kunstschilders voor evenveel scheen te gelden als een kwakzalver tussen geneesheren, of als een snaakse nar in een verheven treurspel. Het classisisme werkte met de deftigheid samen om Jan Steen's werk bij dat van Dou achter te stellen. „De tijd zal Douw's penseel doen klinken” zei Onno Zwier van Haren in zijn loflied op *De Geuzen* ¹⁴⁾.

Tot nu toe gold voor Jan Steen tenvolle het spreekwoord dat geen profeet in zijn eigen land geëerd wordt. De heimelijke troost, dat de profeet tenminste buiten de enge grenzen van zijn vaderland de eer zou mogen ontvangen waarop hij recht heeft, bleef voorlopig de Leidse

¹⁰⁾ Schiller : *Werke*. Meyers Klassiker-Ausgabe VII S. 222 f.f.

¹¹⁾ G. Brender à Brandis : *De schilderkunst, in drie zangen*. Amsteldam 1780.

¹²⁾ G. Brender à Brandis, o.c. blz. 57.

¹³⁾ G. Brender à Brandis, o.c. blz. XVII.

¹⁴⁾ *De Geuzen*, tiende zang, in : *Leven en werken van W. en O. Z. van Haren*, door Dr. J. van Vloten. Deventer 1874, blz. 381.

¹⁵⁾ voor Füzli : *Allgemeines Künstlerlexicon*. Zurich 1779.
voor Fiorillo : *Geschichte der zeichnenden Künste*. Göttingen 1798-1820.
voor Pilkington : *Dictionary of painters*. Edited by Henry Fuseli. London 1805 on 1809.

meester ontzegd. Blijkbaar had men in het buitenland de levensbeschrijvingen van Jan Steen, door Houbraken en Weyerman, goed gelezen, want voorlopig heet het nog dat de kunstenaar een liederlijk leven geleid heeft, wat schrijvers als Füzli, Fiorillo, Pilkington ¹⁵⁾ belangrijker vinden dan dat hij een begaafd kunstenaar was. Dit laatste moet althans nog Descamps erkennen, die eerlijk toegeeft dat het Jan Steen in zijn kunst niet ontbreekt aan noblesse, dat zijn tekening correct en zijn kleur goed is, maar overigens nog gelooft in de chronische dronkenschap van de kunstenaar ¹⁶⁾.

Was het te danken aan Engeland's geographisch isolement en zelfstandiger geesteshouding dat daar in de eeuw van de verlichting toch ook een waarderend woord werd gehoord over Jan Steen? Dit land had, als land van de humor, tijdig schilderijen van de kunstenaar verzameld, zodat men ruimschoots gelegenheid had om hem daar te bestuderen. Niemand anders dan de beroemde schilder Reynolds, die eveneens voor de eer van Rembrandt was opgekomen, wees op de voortreffelijke eigenschappen van Jan Steen. Hij prees de scherpe opmerkingsgave van de kunstenaar, en durfde veronderstellen, dat Steen een eeuw later een van de meest beroemde kunstenaars zou geweest zijn, indien hij in Italië geboren was en niet in Holland, in Rome geleefd had en niet in Leiden, en zich een leerling had mogen noemen van Michel Angelo en Rafaël, en niet van Brouwer en van Van Goyen. De eigenschappen van geest, die hem ook thans sierden, zouden er niets onder geleden hebben. Josuah Reynolds vat tenslotte zijn grote bewondering voor de meester aldus samen: „Jan Steen has a strong manly style of painting, which might become even the design of Rafaele, and he has shown the greatest skill in composition, and management of light and shadow, as well as great truth in the expression and character of his figures” ¹⁷⁾.

Dit woord stemt tot dankbaarheid, zoals men van harte verheugd is, over iemand, die ten onrechte veel gehoond werd, eindelijk iets in zijn voordeel te horen. Maar het land van Jan Steen zelf was nog lang zo ver niet. Dit bewijst Bilderdijk. Zag deze dichter, die een leider wilde zijn, de schilderkunst wel met eigen ogen, of nam hij niet veeleer vaak klakkeloos de oppervlakkige opinie van anderen over? Zijn hol gedicht

¹⁶⁾ J. B. Descamps : *La vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandais.* Paris 1770. T. III p. 26 s.

¹⁷⁾ Josuah Reynolds, *Litterary Works.* e.d. H. W. Beechy. London I p. 401 f.

op *De Schilderkunst* ¹⁸⁾, uitgesproken in de maatschappij *Felix Meritis* te Amsterdam, geeft recht om dit te vermoeden. Dit gedicht onderstelt wel dat de schrijver veel gelezen heeft, maar of hij ook veel schilderijen zag, is een andere vraag.

Wanneer wij tenslotte langs honderden verzen rim-ram en mythologische woordenkraam op het einde komen bij de korte en oppervlakkige opsomming van Nederlandse kunstschilders, dan krijgt Rembrandt een lichte buiging van het hoofd, voor Van der Helst gaat een ogenblik de hoed af met een welwillende zijdelingse blik op Rubens en Van Dijk, terwijl Van Huysum een vriendelijk knipoogje ontvangt. Jan Steen bestaat blijkbaar nog niet voor deze romantische fantast, die nog niets af wist van het gezonde realisme van de Leidse volkse kunstenaar. Met Helmers is het niet anders gesteld. Toen deze poëet zijn daverend gedicht uitgaf *De Hollandsche natie, in zes zangen* vermeldde hij bescheiden in de voorrede : „Gij verwacht niet, Landgenooten ! dat ik U, in het volgende dichtstuk, alles in het geheugen terug roepen zal, wat door onze voorvaderen, in alle vakken van wetenschappen en fraaije kunsten, voortreffelijks verrigt is ; dat ik U uwe geschiedenissen zal herinneren” ¹⁹⁾. Het was goed dat hij deze reserve maakte, ofschoon het waarschijnlijk meer een rhetorische figuur dan diep gemeente overtuiging was. Wanneer hij dan ook aan het slot komt van zijn langademig gedicht, dat blijkbaar in die tijd van onderdrukking toch zeer populair was, noemt hij de schilders op, die hem en zijn tijdgenoten het meest interesseren. Het zijn Van der Velden, Van Ostade, Van Huysum, Dou natuurlijk, Van Mieris, Metsu, Bot, Hals, Slingeland, Laïresse, Van der Werf, Ruysdael en Rembrandt. Over Jan Steen geen woord ! En dit zal wel niet zijn, omdat deze kunstenaar boven zijn lof verheven is, gelijk hij zingt van de anderen :

„O, goden in de kunst ! U, scheppers ! zing ik niet.

... gij zijt mijn zang te hoog” ²⁰⁾.

Ook voor deze breedspakige lofredenaar lag de klare eenvoud, die straalde uit de beminlijke kindergezichten van Steen en het, niet zelden, rauwe realisme, dat zijn schilderijen toch een toon van ruwe eerlijkheid geeft, ver buiten zijn gezichtsveld.

¹⁸⁾ Bilderdijk : *Dichtwerken*. Haarlem 1857 VII blz. 104.

¹⁹⁾ J. F. Helmers : *De Hollandsche natie, in zes zangen*. 's Gravenhage 1822^o. blz. IV.

²⁰⁾ Helmers, o.c. blz. 141 v.

Uit het Duitsland van omstreeks 1830 komen intussen gunstige oordelen, waaruit blijkt dat men de meester beter gaat beschouwen, en daarom dieper tot zijn wezen doordringt.

G. Waagen, directeur van het Berlijnse museum, die op een reis door Europa beter met het werk van Jan Steen kennis maakt, schrijft vol overtuiging dat deze kunstenaar : „unbedingt nächst Rembrandt der genialste Maler der ganzen holländischen Schule" is ²¹⁾. Ook hier was het een oordeel van een man, die eveneens eerst aan Rembrandt gegeven had wat hem toekwam. Karl Schnaase, die niet zo absoluut prijzend is in zijn lof, heeft toch veel bewondering voor Jan Steen's techniek, en noemt de Leidse meester „den ehrlichen Jan Steen, der gewöhnlich selbst die beste seiner komischen Gestalten ist" ²²⁾. Ondanks Schnaase's oprechte bedoelingen lijkt er toch hier „venenum in cauda" te zijn. Vijftien jaren later ongeveer spreekt de kunstgeleerde G. K. Nagler zijn grote eerbied uit voor Steen's kunstenaarsgaven. Hij erkent zijn meesterlijke techniek, waarover hij zich toch heimelijk schijnt te verbazen, omdat hij dit van zo'n lichtzinnig man (de oude fabel werkt ook hier door) niet mocht verwachten ²³⁾.

In Heine's fragment van een onvoltooide novelle : *Memoiren des Hernn von Schnabelewopski* treffen wij, vrij onverwacht, enkele passage's aan, waaruit zeer duidelijk de bewondering blijkt van deze late romanticus voor de Leidse kunstenaar. Het negende hoofdstuk begint met een woord, dat sterk aan Reynolds' vermaarde opmerking over Jan Steen herinnert ; de hoofdpersoon van de geschiedenis zegt daar : „...der grosze Jan Steen, den ich für ebenso grosz halte wie Raffaël". Wat de satirische verteller verder laat volgen, zal wel polemisch tegen het christendom bedoeld zijn : „Auch als religiöser Maler war Jan ebenso grosz, und das wird man einst ganz klar einsehen, wenn die Religion des Schmerzes erloschen ist und die Religion des Freude den trüben Flor von den Rosenbüschen dieser Erde fort reiszt und die Nachtigallen endlich ihre lang verheimlichten Entzückungen hervor jauchzen dürfen". Sympathieker doet het vervolg aan, dat wel het schoonste is, wat H. Heine over deze kunstenaar gezegd heeft : „Aber keine Nachtigall

²¹⁾ G. F. Waagen : *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*. T. III. S. 99 f.f.

²²⁾ Karl Schnaase : *Niederländische Briefe*. Stuttgart und Tübingen 1834. S. 81-85 ; 145 f.f.

²³⁾ Dr. G. K. Nagler : *Neues allgemeines Künstlerlexicon*. München 1849.

wird so heiter und jubelnd singen, wie Jan Steen gemalt hat. Keiner hat so tief wie er begriffen, dasz auf dieser Erde ewig Kirmes sein sollte : er begriff, dasz unser Leben nur ein farbiger Kusz Gottes sei, und er wuzte, dasz der heilige Geist sich am herrlichsten offenbart im Licht und Lachen" 24).

Tegenover deze laatste blijmoedige woorden valt de uitspraak van Dr. Nikolaus Sorg, in zijn *Geschichte der christlichen Malerei* bitter tegen. Hij zegt over Jan Steen : „Er konnte eine bedeutende Quantität Weines zu sich nehmen, war fast immer betrunken und wählte daher auch grösztentheils seinem Charakter entsprechende Gegenstände, Trinkgelage, betrunkene Personen in Schenken, Bauernszenes, überhaupt das lustige, verkehrte Treiben des alltäglichen, gemeinen Lebens" 25). Deze uitspraak lijkt verdacht veel op het oordeel van de burger, die de belangrijkheid van een beroemd viool-virtuoos afmeet naar 's mans lange haren, of op de mening van de man uit het volk, die de grootheid van een redenaar taxeert naar het geluid dat hij ontwikkelt.

Wij kunnen desnoods begrijpen, dat de auteur Jan Steen niet tot de religieuze kunst rekent, ondanks zijn zeventig religieuze werken, maar dan had hij hem beter geheel en al kunnen overslaan.

In ons land woekerde het onkruid der verhalen over Steen's lichtzinnig leven hardnekkig voort. Hij bleef in de volksmond een door-draaier heten, en het „Huishouden van Jan Steen" ging als een afschrikkend spreekwoord volledig burgerrecht krijgen. Dit bewijst echter alleen het wantrouwen bij Hollanders tegen de kunst. De dichter en schilder Bredero zou ook al een losbol geweest moeten zijn, die jong aan zijn uitspattingen bezweek ; en zelfs Vondel, misschien met zijn ondegelijke zoon verward, heette het gezegde waar te maken : „hoe groter geest, hoe groter beest". 't Zou nog lang duren vóór men de Steen der wijzen ontdekte, die achter zijn zotte invallen zo'n gezonde, proefondervindelijk bewezen, levenswijsheid verborg.

Als losbandige dwaas tekent hem nog altijd C. Zwigtmán, ofschoon

24) Heinrich Heine : *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Gustav Karpeles. XI. S. 66 ff.

A. Heppner : *Heinrich Heine en Jan Steen*. in : *Op de Hoogte XXXIII* (1936) blz. 317-319.

25) Dr. Nicolaus Sorg : *Geschichte der christlichen Malerei*. Regensburg 1853. S. 324.

deze rijmelaar toch feitelijk een zeker eerherstel wilde geven aan Jan Steen. *De levens-bijzonderheden van Jan Steen, geschetst in twee zangen*, komt niet boven vlotte Sinterklaas-poëzie uit. Het gedicht geeft een paar anekdoten uit Steen's leven, die door Houbraken zijn verteld, en waarschijnlijk wel grond van waarheid bevatten. Over de kunst van Jan Steen wordt niets gezegd, ofschoon het tweede couplet ons laat vermoeden, dat men nu verder een oordeel over de meester zal horen, waarover men in het Nederland van die dagen verbaasd zal staan :

„Jan Steen, de man, dien wij bedoelen,
Niet minder groot, naar ons gevoelen,
In vindingrijkheid en vernuft,
Dan beelden-vormende Italianen
In 't kunsten-kweekende Toskanen,
Waar men in smaak noch vinding suft”.

Met deze verzen is de kunst van Steen besproken, „the rest is silence” wat de kunst betreft. Op het einde van het epos trekt de zedenmeester nog even de moraal uit Steen's leven :

„O, Schilderjeugd ! leer uit dit leven,
U zelven nimmer prijs te geven,
Aan spotlust en losbandigheid !
Laat U de volgzucht niet bekoren,
Om dwaas te wanen, zij behooren
Bij 't geen ons tot vermaardheid leidt” ²⁶⁾.

Levend in deze vaderlandse sfeer, kunnen wij begrijpen dat Prof. Opzoomer het in 1848 nog nodig vond om te pleiten voor Jan Steen ²⁷⁾.

Wij horen hier een verre naklank van Schiller's uitspraak over de Hollandse kunst. Opzoomer verzacht enigszins het oordeel, door op te merken dat ook bij die stijl de „genius der poëzie” zich openbaart, maar feitelijk doet hij zijn concessie weer te niet, door zelf ook hardnekkig te concluderen, dat het een „lagere stijl” is. Voor deze late classicist is poëzie nu eenmaal daar het treffendst, waar zij met het belangrijkste voorwerp te doen heeft ²⁸⁾.

²⁶⁾ C. Zwigtmán : *Levens-bijzonderheden van Jan Steen, geschetst in twee zangen*. Tholen 1840, blz. 1 en blz. 49.

²⁷⁾ Mr. C. W. Opzoomer : *Losse bladen*. 's Gravenhage 1887, III blz. 21 v.

²⁸⁾ Dr. H. van der Grinten : *Nederlandsche aesthetica in de negentiende eeuw*. deel I Helmond 1947 (diss. Nijmegen) blz. 144.

Ook bij Potgieter ontdekt men meermalen pogingen om tot een klare verhouding tegenover Jan Steen te komen. Wanneer men zijn stoere en massieve schets *Het Rijks-museum te Amsterdam* uit 1844, doorleest, is het wel duidelijk, dat de bewondering van deze doordachte maar stroeve stilist vooral uitgaat naar grootse en verheven onderwerpen, die hij vooral meent te vinden in de vaderlandse geschiedenis. „Er wordt maar weinig zin voor het schoone in de schilderkunst vereischt, om in Govert Flink's *Doelenstuk* een groot talent te genieten, om de zoogenaamde *Nachtwacht* van Rembrandt van Rhijn te roemen, als nimmer geëvenaard, om den *Schuttersmaaltijd* van Bartholomeus van der Helst, ondanks de schennis, aan het meesterstuk gepleegd, het hoogste der drie te bewonderen”²⁹⁾. Zijn opmerkingen over Jan Steen, in diezelfde beschouwing terloops gegeven³⁰⁾, lijken dan ook meer een tegemoetkomend gebaar te zijn aan de simpele lieden, die het nog niet zo ver gebracht hebben, dat zij een doorluchtig onderwerp kunnen waarderen. In een later artikel, verschenen in Potgieter's eigen tijdschrift *De Gids* toont hij meer begrip en waardering te hebben, ook voor eenvoudige onderwerpen uit het dagelijks leven. Eerlijk bekent hij: „Onze oude schilderschool heeft het lager leven even realistisch opgevat als idealistisch weergegeven; er is poëzy tot in die weiden met vee; er is humor tot in die drinkgelagen en vrijadajens”³¹⁾. Maar na dit milde en juiste oordeel heeft zijn gereserveerdheid tegenover banale onderwerpen nog niet plaats gemaakt voor een royale bewondering. Een uitspraak in zijn artikel *Het orgaan der kunst ten onzent* (1861) mag wellicht gelden als zijn definitief afwijzend oordeel over de kunst van Jan Steen. Hij bespreekt hier een werk van T. van Westrheene, die zoveel heeft gedaan voor een juist begrip en waardering van Jan Steen. „Ondanks alle blijken van studie der geschiedenis dier dagen, liever nog van die onzer oude kunstenaars, kwistig genoeg gegeven schijnt de figuur van Jan Steen zelf voor Westrheene niet helder te zijn geworden. Hij zocht meer in dezen, dan men gelooft dat er in stak; maar het snuffelen eindigt niet in vinden, er komt geen ander aan 't licht. Grove zedengisper der zeventiende eeuw, neen, de kunstenaar mogt het niet heeten, die oog had voor allerlei dwaasheid,

²⁹⁾ E. J. Potgieter. *Werken*. Haarlem 1894, II, blz. 167.

³⁰⁾ E. J. Potgieter, II blz. 122 v.

³¹⁾ *De Gids* — 1862¹ blz. 622.

wien het gekke nergens ontging, maar bij de veraanschouwelijking van al dat lage nimmer walging, nooit zelfs maar weerzin verried. Waar het hem aan haperde, besliste wie hem dieper bestudeerde dan wij ; ons hindert in al dat grappige, luimige, geestige, in al dien spot, de volslagen afwezigheid van dat orgaan, voor 't welk wij geen beter woord weten dan gemoed. De lach van den humorist moogt gij hem toekennen ; wat dien lach adelt, de traan waardoor hij heenschemert, Jan Steen schreide dien nooit”.

Potgieter stelt nu tegenover Jan Steen, een Constantijn Huygens, de auteur van *Trijntje Cornelisd*, die hij ruimschoots prijst.

Tenslotte klinkt dan zijn eindvonnis : „Om tot Jan Steen weder te keeren, we zien niets, dat de reconstructie zijner reputatie in den weg staat, dan... zijn werk. Houbraken noch Weyerman zouden b.v. voor ons gezag genoeg hebben, om hem zijne tweede vrouw te doen vrijen, zooals zij het beschrijven ; indien iemand, Jan had daarin geene hulp van anderen noodig, hij was mans genoeg, gelooven we. Iedere aardigheid, welke zij er over bijbrengen, wij hadden ze prijs gegeven, — maar hem een zweem van Molière te leenen, zelfs een Rabelais in hem te zoeken, welke fantasie die het vermag bij de wijze, waarop zijn penseel zijne opvatting van feiten heeft vereeuwigd ?”³²⁾. Wat een waarderend oordeel Potgieter in de weg stond, was, dat het voor deze kenner van verleden culturen meer ging om de inhoud van de schilderijen dan om de schoonheid ; en zó is het te begrijpen dat Jan Steen geen belangrijke plaats innam in zijn bewondering voor de kunst der gouden eeuw. De romantici bewonderden slechts in zoverre de schilderkunst, als het literatuur was ; vóór de ogen opengingen voor zuiver picturele waarden, moest eerst het impressionisme doorbreken.

Het oordeel van Alberdingk Thijm over Jan Steen is aan schommelingen onderhevig geweest. In 1843 verwijt hij : „De Gidsen zijn vaderlanders avant-tout, en zij hebben even veel gevoel voor het ideale als Voltaire voor de grondwaarheden van het Christendom. Zij hebben een begeerigen zin voor kleur ; rond verheven vormen begrijpen ze niet : zij zijn Jan Steenen, geen Michael Angeloos”³³⁾. Voor deze fijnzinnige geest schijnt de Leidse kunstenaar toch te laag-bij-de-grond te zijn in

³²⁾ E. J. Potgieter, *Werken*. Haarlem 1891 XV blz. 298 v.

³³⁾ Brief van Thijm aan S.J. van den Bergh, 8 Okt. 1843 geciteerd in : Gerard Brom : *Romantiek en Katholicisme in Nederland*. Groningen-Den Haag 1926 I blz. 187 v.

de keus van zijn onderwerpen ; dit blijkt ook uit de volgende getuigenis, van veertien jaren later : „Inzonderheid de waarlijk roerende greep der rozen is vol van beteekenis, maar het maakt somtijds den indruk op ons van Bredero's beklag over het misbruiken zijner jeugd, en men kan niet ontkennen dat, al is doen en verbeelden niet hetzelfde, Jan Steen toch onmogelijk verdacht kan worden van gebrek aan sympathie voor de veelsoortige crapule, door hem in zoo talrijke schilderwerken voorgesteld. Ernstige en tot vruchtbare daden wekkende indrukken geeft zijne afbeelding der losbandigheid, zoo wij meenen, bijna nooit" ³⁴). Maar Thijm heeft lang genoeg geleefd, om de omkeer tot een vrijwel algemene waardering voor de kunstenaar Jan Steen mee te maken, en hij heeft tenslotte ook zijn bewondering voor de meester uitgesproken. Misschien vinden wij iets terug van de groei tot die omkeer in het feit dat Alberdingk Thijm's dochter Catharina schreef onder pseudoniem : Jan Steen ; *zeker* kunnen wij Thijm's zwenking constateren in zijn inaugurale rede (1874), waar hij Jan Steen rekent tot de christelijke kunst ³⁵). Misschien is dit wel bedoeld als antwoord aan de anti-christelijke spotter Heinrich Heine. In dat geval ontving Jan Steen wel een zeer onverwachte rehabilitatie.

1856 was een belangrijk jaar in de geschiedenis van de roem van Jan Steen. Toen verscheen het boek van T. van Westrheene over de meester, dat men mag zien als een daad van eenvoudige rechtvaardigheid jegens het levenswerk van een groot kunstenaar ³⁶). Na grondige bronnenstudie kwam hij tot een heel ander inzicht in het leven en werk van Jan Steen dan Houbraken, Weyerman en hun naperaters verkregen hadden. Omdat er veel moest goedgeemaakt worden, verviel Van Westrheene enigszins in een uiterste. Hij plaatste zijn held soms in een te stralend licht. Dit boek, in (niet steeds voortreffelijk) Frans geschreven, heeft een diepe invloed gehad op de waardering van Jan Steen, in de volgende jaren. Wanneer men beschouwingen leest over het werk van de meester, die na 1856 verschenen zijn, valt het op hoe in 't alge-

³⁴) *Dietsche Waranda*, 1857, 3^e afl. blz 266.

Het schilderij dat Alberdingk Thijm bedoelt, heet : *De gevolgen van de onmatigheid*, en bevindt zich in Engeland. Op dit tableau komt een kind voor, dat rozen voor een varken strooit.

³⁵) J. A. Alberdingk Thijm. *Openingsrede*. Amsterdam 1876, blz. 26 v.

³⁶) T. van Westrheene, Wz. *Jan Steen, Etude sur l'art en Hollande*. La Haye. 1856.

meen het oordeel over Jan Steen rijper, veelzijdiger, en dus ook gunstiger geworden is. Zimmerman, die T. van Westrheene uitvoerig in *De Gids* bespreekt, begint met Jan Steen ongebonden en ongeregeld te noemen. Hij zoekt nog te veel het belangrijke van Jan Steen's kunst in zijn voorstellingen van het losbandig leven, ofschoon zulke schilderijen toch maar een klein gedeelte van zijn oeuvre uitmaken. Het werk van Van Westrheene kan hij zeer zeker waarderen, maar het bekeert deze schrijver niet, althans niet volledig. Zimmerman is het nog volslagen eens met Houbraken : Jan Steen blijft voor hem een losbol, die door Van Westrheene in een te gunstig daglicht wordt gesteld. Bovendien meent hij, dat men uit Steen's schilderijen te veel wil halen, hetzelfde verwijt dat Potgieter maakte ³⁷⁾).

Heel wat meer waardering spreekt er uit een pittig gedichtje van de volksdichter Dr. Heye, waarin hij met weinig woorden een aardige karakteristiek geeft van Jan Steen's kunst. Over de ietwat tragische wending, die de dichter op het eind van dit vlotte versje geeft, zou de kunstenaar zelf waarschijnlijk wel gemeesmuild hebben :

„Niet slechts den hartig gullen lach
 Die schatert, waar hij dwaasheid ziet,
 Den blik, die fijner, dieper zag,
 Heb 'k in uw geestig werk bespied ;
 En waar 'k den glimlach van 't verstand,
 't Weemoedig lachje zelfs van 't hart,
 Getoetst zag door uw meesterhand,
 Was 't mij, als riep, in ernste smart,
 Uw stem : „Ondankbaar Vaderland !” ³⁸⁾).

De lof, die een tijdgenoot van de sympathieke volksdichter Jan Steen gaf, n.l. de zo vaak uit zijn evenwicht geslagen Multatuli, scheen te bevestigen dat er toch wel iets veranderd was in de beoordeling, ten gunste van de Leidse meester. In een van zijn *Ideën* ³⁹⁾ noemt hij Steen „'n zeer groot kunstenaar, een der grootsten”. 't Is weldadig voor een bewonderaar van Jan Steen om deze uitspraak te horen, ook al herinnert zij aan de lof, die Heine de kunstenaar bracht. Diepgaander heeft Busken Huet zich bezig gehouden met het geestesleven van onze

³⁷⁾ Joh. C. Zimmerman : *Jan Steen*. in : *De Gids* 1857II blz. 668-711.

³⁸⁾ Dr. J. P. Heye : *Volksdichten*. Amsterdam 1872³, ongepagineerd.

³⁹⁾ Multatuli : *Idee* 1197.

voorvaderen, en hoe daarbij de schilderkunst in het middelpunt van zijn belangstelling stond, bewijst de titel die hij aan zijn beste werk gaf : *Het land van Rembrand*. Met een belangstelling, die soms wat rancuneus aandoet, volgde hij de kunststromingen in zijn vaderland, en hij kon zich meermalen ergeren over de burgerlijke manipulaties, die daarbij gepleegd werden. Zo was hij in 1877 verontwaardigd, dat Rothschild een Amsterdamse collectie met een Jan Steen opkocht, zonder dat Nederlanders een vinger uitstaken om die verzameling hier te houden ⁴⁰). Vruchtbaarder dan deze verontwaardiging was het eerherstel aan Jan Steen, dat hij bracht in zijn boek ⁴¹).

Busken Huet maakte al ruimschoots gebruik van de rehabilitatie, die de kunstenaar had ondervonden door het boek van Van Westrheene. Hij meent dat na Rembrandt wellicht niemand zo veelzijdig was als deze kunstenaar. Dit oordeel komt de moderne opvatting al ver tegemoet.

Wanneer hij de mooiste werken van Steen opsomt, dan zijn het, naar zijn mening, de bijbelse taferelen, zoals de *Geschiedenis van de jonge Tobias — Het festijn van Assuerus — De bruiloft te Kana — De aanbidding der herders* of mythologische als *Het offer van Iphigenia — Cleopatra en Antonius*. Hij roemt hier de gave van Jan Steen „het kostuum van zijn tijd zich naar historische onderwerpen te doen voegen” ⁴²). Van zijn „moderne stukken” (die blijkbaar zijn historische stukken zijn), vindt hij het schoonste, de z.g. *Verloving (Huwelijkscontract van Tobias — Brunswijk)*. Overigens heeft hij ook wel waardering voor *Het doktersbezoek* (Verz. Van der Hoop, later opgenomen in het Rijksmuseum) en *Dronkemanstoneel in de kortegaard* (ibidem). Busken Huet's keuze wordt blijkbaar nog sterk beïnvloed door de opinie van Potgieter, die de historische stukken toch feitelijk het meest belangrijk vond.

Had Van Westrheene reeds zoveel nuttig werk verricht dat W. Bürger in 1858 kon constateren : „Les Hollandais estiment beaucoup Jan Steen, et le tiennent, avec raison, pour un des maîtres les plus originaux de leur école” ? ⁴³). Deze scherpzinnige criticus die zijn ware naam van Theophile Thoré verborg achter het pseudoniem Bürger, om daarmee ook zijn sympathie voor de republikeinse ideeën aan te geven, maakte

⁴⁰) Gerben Colmjon : *Conrad Busken Huet*. 's Gravenhage 1944 blz. 201.

⁴¹) Cd. Busken Huet : *Het land van Rembrand*. Haarlem 1884 IIII blz. 545 v.

⁴²) Cd. Busken Huet, o.c. blz. 546.

⁴³) W. Bürger : *Musées de la Hollande*. Paris 1858, I p. 105.

in de vijftiger jaren van de vorige eeuw een reis door ons land ; hij ontdekte Vermeer en ook Jan Steen. Bürger vindt Steen een groot kunstenaar, die in verschillende van zijn figuren doet denken aan Titiaan en Velazquez. Ook ziet hij in hem de eigenschappen van Molière en Balzac om in zijn „comédie humaine”, geregeld dezelfde personen op te voeren.

„...Dans ses oeuvres distinguées, il est aussi correct de dessin que Terburg, et même plus solide ; aussi fin de couleur que Metsu, mais plus ample de touche ; aussi vigoureux que Pieter de Hooch, mais plus mouvementé. Quelques-uns de ses tableaux pourraient être pris pour les meilleurs Adriaan van Ostade. Il a, dans ses manières très diverses, presque toutes les qualités des maîtres de son école. Mais il est le plus expressif de tous. Sa mimique est incomparable. Et là-dessus, dans quelque école que ce soit, personne ne l'a surpassé” 44). Inderdaad een klare getuigenis van een grote bewondering.

Een andere Fransman, die eveneens een prachtig boek schreef over de Nederlandse kunst, Eugène Fromentin, is minder geestdriftig over Jan Steen. Hij maakt zich spoedig van de kunstenaar af, omdat de onderwerpen hem zo plat lijken.

Hij vindt de meester „un litterateur, presque un auteur comique”, maar toch ook een echt schilder 45). Wij zien hier het oordeel van een criticus die zelf ook artist was, wat hem in zekere zin belette, om onbevangen tegenover zijn objecten te staan. Fromentin had als meer Franszen zijn hart verpand aan Ruysdael en waar de sympathie door zo'n ernstige meester werd opgeëist, kunnen wij begrijpen dat er voor een luchthartiger kunstenaar niet zo veel belangstelling overbleef. Zou de Franse schrijver evenwel vooral de uitbeelding van het landschap gezocht hebben bij zijn vereerde meester, dan had hij ook heerlijke voorbeelden kunnen vinden bij Jan Steen.

De lof van Steen, door kunstenaars verkondigd, wordt door kunstgeleerden bevestigd. Bij Müller staat hij geprezen als „der geistreichste und kühnste unter allen Malern der niedern Genres” 46). Dit oordeel stemt wel overeen met de uitspraken van Springer 47), Woermann 48),

44) W. Bürger, o.c. p. 105, 110.

45) E. Fromentin : *Les maîtres d'Autrefois. Belgique-Hollande*. Paris 1876. p. 203, 206, 357.

46) Dr. H. A. Müller : *Lexikon der bildenden Künste*. Leipzig 1883, S. 856.

47) A. Springer : *Handbuch der Kunstgeschichte*. Leipzig 1914. IV^o S. 315.

48) Karl Woermann : *Geschichte der Kunst*. Leipzig-Wien 1911 III. S. 395-396.

en Adolf Föh ⁴⁹⁾, die verder weinig nieuws toevoegen aan de kennis, die wij reeds van de meester bezaten, waaruit men misschien mag besluiten, dat de handboeken vrij gemakkelijk elkaars mening overnemen. Johannes Sörensen ⁵⁰⁾ zag in Jan Steen een ernstige satiricus, die evenwel nooit in grimmige spot zijn verontwaardiging uit over de dwaze wereld ; zij wil immers toch niet anders. Het oordeel van de moderne kunsthistoricus Richard Hamann klinkt wel zeer diepzinnig, maar tenslotte wil hij toch ook niets anders zeggen, dan dat Jan Steen een fijn schilder is, die zich op Frans Hals, Brouwer en Jordaens inspireerde. Hij ziet in de kunstenaar vooral een schilder van stillevens, die zelfs zijn menselijke figuren als objecten daarvoor gebruikt ⁵¹⁾.

De laatste decennia van de vorige en de eerste dezer eeuw hebben de roem van Jan Steen bevestigd. Wanneer Frederik van Eeden in zijn jonge jaren zich minachtend over de meester uitlaat, kan men dit wellicht meer zien als jeugdige overmoed dan als weloverwogen oordeel. Hij noteert in zijn *Dagboek* : „Jan Steen is walgelijk en heeft niets edels of welgemaakt in zijn schilderijen, evenmin Ostade of Teniers en al de rest”. Niet alleen deze laatste drie kunstenaars kunnen bij hem geen genade vinden ; in één adem door noemt hij Rubens wanstaltig, Rafaël bont, glad en vervelend, Ruysdael en Hobbema koud en kleurloos, en Rembrandt een kunstenaar die wel licht bezit, maar wiens vormen hem niet kunnen boeien. Hij zweert bij Thorwaldsen, Canova en Michel Angelo ⁵²⁾.

Een andere Tachtiger, die vooral met zijn zintuigen scheen te leven, en ook te schrijven, dan veel meer vreugde vinden in de Leidse meester. Enthousiast roept Lodewijk van Deysel uit : „Ik ben verzot op de boeren van Jan Steen” ⁵³⁾. De bewondering is te begrijpen, maar ook deze onderwerpen maken slechts een klein onderdeel van zijn kunst uit. Er is meer ; er zijn andere en ook schonere zaken ! Zo prees Jan Veth, zelf fijn portretschilder en uitstekende interpretator van het schone, het werk van Jan Steen om de brede levenskijk, als een comédie

⁴⁹⁾ Dr. Adolf Föh : *Geschichte der bildenden Künste*. Freiburg im Breisgau 1903. S. 695-696.

⁵⁰⁾ J. Sörensen, o.c. S. 154-155.

⁵¹⁾ Richard Hamann : *Geschichte der Kunst*. Berlin 1933. s. 615-616.

⁵²⁾ *Dagboek* van Dr. Frederik van Eeden, onder 6 Sept. 1881, gepubliceerd o.a. in : *Opgang IX* (1929).

⁵³⁾ Lod. van Deysel : *Verzamelde opstellen*. Amsterdam 1906, IX blz. 120.

humaine ⁵⁴). Hiermede herhaalde hij, bewust of onbewust, de lof die ongeveer vijftig jaren te voren Thoré aan het werk van de meester had toegekend. En Just Havelaar vat de bewondering voor het werk van J. Steen wel zeer goed samen in de volgende uitspraak : „Wie in onzen groot-menschelijken genreschilder slechts den grappen-maker of den ironicus ziet, of wie in hem den zede-preeker denkt te vinden, wie den diepen gemoedsgrond niet beseftte van zijn intense vitaliteit en de milde volkswijsheid van zijn spot, wie de verteederling niet voelde van zijn fijne psychologie en den geest niet verstond van zijn mirakuleuzen kleur-zin, wie het waas niet zag dat zijn verbeelding omsluitert — die heeft dezen prachtige Hollander nooit in zijn raadselachtig hart gezien ! Een satyricus was Jan Steen niet” ⁵⁵). De roman, die C. J. Kelk, zeker in volle bewondering schreef over het leven van Steen, kon geen nieuwe luister toevoegen aan de roem van de meester, omdat de schrijver de indruk maakte meer geluisterd te hebben naar de verhalen van Houbraken, dan dat hij zich persoonlijk verdiept heeft in de kunst van de schilder ⁵⁶). Dankbaarder kunnen wij zijn voor het majesteitelijk werk dat A. Bredius uit de volheid van zijn kennis schreef over hem ⁵⁷). De lof van Jan Steen wordt nog telkens bezongen en kunstgeleerden voelen zich geroepen om een leven van studie te wijden aan het veelzijdige werk van deze briljante artist, gelijk F. Schmidt-Degener, die jaren geleden ons verrijkte met een schitterende studie over Jan Steen ⁵⁸), en op het einde van zijn leven in een boek vol schone zangen in een gedicht de kunstenaar huldigde en dankte voor alles wat hij betekende voor de dichter, en nog betekent voor ons ⁵⁹).

Wat wij dan tenslotte in Jan Steen bewonderen is veel en velerlei. Hij verschijnt voor ons als een kind van zijn land, van zijn volk en van zijn stad. Aan het land dankt hij zijn frisheid en onbevangenheid ; frank en vrij staat hij in zijn kunst voor u en geeft zich zoals hij is. Dit veronderstelt in deze kunstenaar een grote moed. Hij heeft zichzelf uitgebeeld in hachelijke posities, en dit heeft hem jaren lang zijn reputatie gekost ; en dit is voor een eerbare Hollander zeer veel. Wij geloven

⁵⁴) J. Veth : *Beelden en groepen*. Amsterdam (z.j.) blz. 115.

⁵⁵) *De Gids* 1916II, blz. 266.

⁵⁶) C. J. Kelk : *Jan Steen*. Amsterdam 1932.

⁵⁷) A. Bredius : *Jan Steen*. Amsterdam 1927.

⁵⁸) F. Schmidt-Degener : *Het blijvend beeld der Hollandse kunst*. blz. 45 v.

⁵⁹) F. Schmidt-Degener : *De poort van Ishtar*. Amsterdam 1945, blz. 49.

nu niet meer aan de losbandigheid van een uiterst werkzaam kunstenaar als Jan Steen. Wij geloven evenmin aan de vormeloosheid van zijn dolle feesten; het gezonde oordeel heeft hier overwonnen.

Als kind van dit Nederlandse volk bezit Jan Steen zin voor een gezond realisme, dat hier en daar kan ontaarden in platte humor. Toch moet dit zelfde realisme ons ook hier hoeden voor overdrijving: bedenken wij wel dat zijn dronkemanstaferelen maar één vijfde van zijn werken uitmaken, ongeveer evenveel als zijn bijbelse stukken? Voor het grootse en tragische had deze kunstenaar geen gevoel, wellicht stond zijn burgerlijk milieu hem hier in de weg. Zijn kunst bevestigt hier het oordeel van de wereld, die de aanleg voor het tragische in de Nederlander ontkent. Als kind van zijn stad heeft hij vaak zijn thema's gezocht in de onderwerpen, die ook zijn tijdgenoten uit hetzelfde intieme Leiden behandelen. Hij heeft genomen, waar hij het nodig vond, maar hij gaf altijd meer terug.

Jan Steen lijkt meer verwant aan de glans van een Frans Hals, dan aan de gloed van Rembrandt. Zijn palet is licht en koel, zijn lijn klaar en vast, terwijl al de lachende gezichten en spelende kinderen, die hij zo graag opvoert, hem ver van een diepe tragiek houden. Zijn levensvreugde jubelt in een stralende kleurenweelde vol rood en blauw, waarin zijn lach, heel anders dan bij een dieper, maar donkerder Rembrandt, hoorbaar schijnt te worden. Zijn spontane kunst wordt gedragen door het volksleven met de eenvoud van spreekwoorden en zinnebeelden. Hij heeft zo weinig humanistische ballast mee te dragen en voelt zoveel natuurlijke lust in het schilderen, dat zijn vorm vanzelf de kern doordringt. In een eeuw, waarin verschillende dichters bij heel hoogdravende onderwerpen nog dreigen te vervallen in een vlakke toon of platte taal, houdt Jan Steen midden in de meest gewaagde situaties iets fijns en edels, waardoor zijn smaak en zijn humor toch meestal boven de gangbare aardigheden blijken te staan, die hij met een verzoenende glimlach komt vertonen. Zo kunnen wij de sympathie begrijpen, die het Nederlandse volk eindelijk blij is voor deze kunstenaar te mogen bekennen. Jan Steen overleeft met zijn werk niet alleen Cats, maar zijn naam is nog veel meer populair. Zijn kunst vertegenwoordigt wel zeer zuiver het Hollandse genie.

Aanhangsel

Ook navolgers van Jan Steen hebben de belangstelling van de meester voor het toneel overgenomen. Zo heeft Richard Brakenburgh zich voor zijn kunst geïnspireerd op de spelen van Thomas Asselijn. Deze blijspeldichter gaf achtereenvolgens drie toneelspelen uit, die aan de schilder stof hebben gegeven voor minstens één schilderij.

In 1682 werd van Asselijn vertoond *Jan Klaaz of gewaande Dienstvaagt ; Kraambedt of Kandeel-maal van Saartje Jans, vrouw van Jan Klaazen* verscheen in 1684 op het toneel ; eindelijk werd nog in 1685 een derde stuk toegevoegd, dat de trilogie voltooide : *Echtscheiding van Jan Klaaz en Saartje Jans* ¹⁾).

Wij zullen eerst in 't kort de inhoud zien van deze drie spelen. De *Jan Klaaz-trilogie* speelt zich af tussen een groepje Collegianten, vrome, wat wereldschuwe Protestanten. Bij dezen rekt Asselijn ook Menisten en Kwakers. De hoofdpersonen zijn Jan Jaspersen, een eerzaam burger, makelaar van beroep, die woont in het Kattegat te Amsterdam ; zijn vrouw Dieuwertje Gerbrands, bazig, parmantig, evenals haar man vol zorg voor hun goede naam ; Saartje, hun enige dochter, wat wuft en verwend, en van de andere kant toch door haar rechtzinnige ouders vrij strak gehouden ; en tenslotte Jan Klaaz, een ware Don Juan figuur, lichtzinnig en verkwistend, wiens naam op zichzelf een gruwel is in de oren van rechtgeaarde ouders. Jan Klaaz krijgt het in zijn hoofd om te dingen naar de hand van het dartele Saartje. Het meisje voelt veel voor de vlotte cavelier, maar de ouders zijn er absoluut op tegen. Saartje kan geen toestemming krijgen, en om de belangstelling van het meisje af te leiden van Jan Klaaz, prijzen de ouders als een achtenswaardig bruidegom voor hun dochter de Kwaker Reynier Adriaensz aan. Wat dit voor een type is, wordt ons in enkele geestige verzen uitstekend door Asselijn getekend. Op een avond, die van te voren met de ouders overlegd is, meldt Reynier Adriaensz zich bij Saartje. Zij is in 't geheel niet tegemoet komend

¹⁾ G. Kalff : *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, 5° deel. Groningen 1910, blz. 192 v.
Dr. Jan te Winkel : *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche Letterkunde*, 3° deel, Haarlem 1910, blz. 136 v.

voor hem. Reynier probeert een gesprek met haar op gang te brengen. Aanvankelijk maakt hij enige algemene opmerkingen over de gezondheid van Saartje en haar ouders, waarop het meisje schraal en nuchter reageert. Hij besluit dan ook om de zaak, waarvoor hij gekomen is, kort en krachtig aan te pakken, en zegt tot Saartje :

Reinier : „Zo, zo, maer Saartje Jans, om van mijn voorgaende redenen nu af te breeken,

 Zo zou ik wel verzoeken, of ik hier in vrijigheid wel één woordje zou mogen met je spreeken ?

Saartje : Alst niet te lang en duurd.

Rein : Zo, zo, de reedenen van mijn ankomst, vertrouwd ik isje eenigszins bekend.

 En terwijl jou zelfstandig beeld in mijn hart zo diep staet geprent,

 Heeft mij de Geest geperst om herwaarts te koomen.

 Ook zelve wel indachtig weezen, wat afspraek de vrienden zamen hebben genoomen,

 Als ook 't besluit 't geenze weederzijts dezen dag hebben gemaakt.

Saartje : Ik heb zo wel wat gehoord, maar ik kan niet voelen, dat et mijn raekt.

Rein : Zo, zo, niet te min hoop ik dat je 't van kracht en waerde zelt houwen.

 En om alle ijdele woorden die men in 't vrijen gewoon is, te schouwen,

 Gelijk alle andre ontugtigheid die men dan gemeenlijk wel doet,

 Geheel en al verbij te gaen, want ziet Saartje Jans, dat strijd tenemaal tegens mijn gemoed,

 Zo kom ik je verzoeken en dat in deugd en in eeren,

 En terwijl mijn Geest getuijgd om jou vleis te begeeren,

 Zo kom ik u men zelfs eerbiediglik bieden an,

 Op dat gij mogt worden mijn echte vrou, en ik jou wettelijke man,

 Om alzo te zamen dit aardsche deel vruchtbaerlijk te beleeven ²⁾).

²⁾ uit : *Jan Klaaz of Gewaande Dienstmaagt*. Blijspel. cf : *Asselijn's werken*. ed. de Jager. Blz. 253 v.

Saartje heeft totaal geen belangstelling voor de brave, onbeholpen man, die zich door de geest gedreven voelt, en zij zegt hem dit ronduit:

„Ja wel, alzo de geest bij mij zo vaerdig niet en is, ken ik je daer gien antwoord op geeven ;
Maer zoveul als me die tot noch toe getuygd, ist maar verlooren arbeyd”.

Nadat zij nog wat gespot heeft met „de Geest die getuygd”, wijst zij hem af, en daarmee is het plan van haar ouders mislukt ³⁾.

Intussen zoekt het tweetal Jan Klaaz en Saartje met elkaar in contact te komen en hun plannen door te drijven. De omstandigheden werken een mogelijkheid daartoe in de hand. Dieuwertje moet een nieuw dienstmeisje hebben ; Jan Klaaz weet zich, met behulp van Martijntje de besteedster, voor die betrekking te melden, natuurlijk vermomd als meid. De list gelukt ; Jan Klaaz wordt in dienst genomen, en krijgt als speciale taak de bewaking van Saartje opgedragen tegen de lagen en valstrikken van Jan Klaaz. Men begrijpt de situatie. Reeds de volgende morgen ontdekken de bedrogen ouders de vergissing, die zij begingen. De ouders zijn nu wel gedwongen, uit vrees voor schande, om in het huwelijk toe te stemmen.

In *Het Kraambed of Kandeel-maal van Saartje Jans, vrouw van Jan Klaazen* worden de verdere lotgevallen van het avontuurlijke echtpaar verhaald. Jan heeft zich, althans uiterlijk, goed aan de nieuwe omstandigheden aangepast. Hij schijnt vroom te zijn geworden, zodat hij in het rechtzinnige huisgezin van vader Jaspersen geen slecht figuur slaat. In kleding, taal en gebaren past hij nu volkomen in het stille Collegianten-gezin. De schoonouders zijn zelfs, na enige tijd, met hun onverwachte schoonzoon zeer ingenomen. Hij wordt in de zaken van Jan Jaspersen opgenomen, en geniet het volste vertrouwen. Uiterlijk mag hij echter veranderd zijn, inwendig leeft de Don Juan voort. Hij verleidt Hillegond, een „collegie-suster”. In de aanvang van het tweede stuk, horen wij dat zij „van een jongen seun bevallen” is. Haar vader is zeer vertoornd, en zoekt de verleider. Jan Klaaz begrijpt, dat deze niet lang onbekend zal blijven, en zoekt naar een uitweg, die hij niet zo spoedig vindt. Het tweede stuk bereikt het hoogtepunt van humor, (of is het feitelijk niet veeleer van tra-

³⁾ Asselijn, o.c. blz. 254.

giek ?), wanneer bij het kandeelmaal ⁴⁾, aangericht ter ere van Saartje, die onlangs moeder is geworden, twee mannen in een bakermat, Hillegond bij de vrolijk-snappende vrouwtjes binnen brengen, die haar zoon bij zich heeft. De verleide vrouw beschuldigt Jan Klaaz. Saartje valt flauw, zodra zij de toestand heeft doorzien.

De schoonouders overladen Jan met verwijten. Jan Klaaz heeft niet veel meer in te brengen, vooral niet wanneer een der buurvrouwen hem in elke arm een kind legt. Hij begrijpt, dat hij in deze omgeving onmogelijk is geworden. Hij zal moeten uitwijken ; „naar de Oost” zegt schoonmoeder. Om nu aan geld te komen, besluit Jan enige schulden voor zich te innen, die zijn schoonvader nog heeft uitstaan.

In het derde stuk : *Echtscheiding van Jan Klaaz en Saartje Jans*, volgt de ontknopng van deze tragi-comedie.

Jan Klaaz en Saartje Jans zullen scheiden. Moeder Dieuwertje hoopt, dat Saartje dan nog de kans zal krijgen, om een nieuw leven te beginnen. Maar het blijkt, dat Saartje ook niet zo braaf en onschuldig is, als moeder meent. Al spoedig horen wij dat er een intieme verhouding bestaat tussen Saartje en Doctor Gardenier, die haar behandelde. Bevreesd voor de toorn van haar ouders, ontvlucht zij het ouderlijk huis, en komt terecht in Vreeland, waar zij met de Doctor samenwoont op een hofstede. Hier komt zij ook „in de Kraam te leggen”. De ouders vinden, na haar vertrek, een brief van Saartje, waarin zij haar toestand uiteenzet, en vertelt dat zij vertrokken is met Doctor Gardenier.

Jan Jaspersen heeft ook spoedig bemerkt, dat zijn schoonzoon hem tenslotte nog heeft opgelicht, wanneer hij tevergeefs enkele uitstaande schulden wil innen.

Hillegond is gestorven, en Jan Klaaz zet zijn losbandig leven voort. Onlangs werd hij door een paar schoutendienaars op heterdaad betrapt bij een getrouwde vrouw. Hij wordt ter gijzeling weggevoerd. Het opgewonden volk trekt joelend en scheldend achter hem aan.

Het laatste toneel eindigt met de verzuchting van Jan Jaspersen : „Geen huisramp zaliger dan daer 't eene ongeluk volgt op het andere”.

Deze boeiende toneelstukken, vol kernachtige en pikante episoden, moesten natuurlijk invloed uitoefenen op de fantasie van andere kun-

⁴⁾ Zie voor de betekenis van het z.g. „Kandeelmaal”, de aardige bijzonderheden die Dr. G. D. J. Schotel hierover geeft.
cf : Schotel, o.c. blz. 31-34.

stenaars. Wij kunnen ons indenken hoe een geestig en gevat illustrator als William Hogarth daar een reeks gevoelige prenten op zou kunnen verzonnen hebben. Hij heeft dit wel niet gedaan, evenmin als die andere Engelse humoristische illustrator uit de 18^{de} eeuw, Thomas Rowlandson, genre-tekenaar bij uitstek. Wij hebben evenwel in de 18^{de} eeuw een Nederlandse kunstenaar gehad, die zich geïnspireerd heeft op dit werk van 'Thomas Asselijn, n.l. Cornelis Troost. In het Maurits-huis in den Haag bevinden zich enige geestige en goed-typerende pastels van deze Hollandse Hogarth, zoals men hem wel genoemd heeft ⁵⁾. Deze pastels bezitten de diverse deugden en ondeugden van deze charmante verteller. Ze zijn vlot en zwierig, geestig en goed van kleur, waardoor zij onmiddellijk de toeschouwer aanspreken, maar tegelijk ook wat oppervlakkig, meer de uiterlijke gedaante van de figuren tekenend, dan de kern van de voorgestelde personen rakend.

Ook Brakenburgh heeft, zoals nog niemand opgevallen schijnt te zijn, zich bezig gehouden met de inhoud van deze spelen van Asselijn, en ons een paar interessante stukken nagelaten, die op thema's uit deze blijspelen geïnspireerd zijn.

Het eerste schilderij, dat een thema behandelt uit Asselijn's *Kraambedt of Kandeel-maal, van Saartje Jans, Vrouw van Jan Klaaz* wordt genoemd : *Vadervreugden* ⁶⁾.

Het doek stelt voor een ruime kraamkamer, waarin vijftien personen aanwezig zijn (de twee mannen medegerekend, die nog even door de deuropening zichtbaar zijn). Zij hebben zo juist hun vrachtje afgeleverd : de vrouw in de bakermat. Bovendien zijn nog zichtbaar de twee baby's, die onbewust zo'n belangrijke rol zullen spelen. Midden in de kamer staan een man en een vrouw, die opgewonden spreken tegen een stemmig geklede heer, die zedig zijn ogen neerslaat. Op de voorgrond ligt een vrouw in een baker-mat ; aan haar borst heeft zij een pasgeboren kind. Dieper in de kamer, rechts, staan vijf vrouwen, druk sprekend en gesticulerend, rondom een vrouw, die juist is flauw gevallen. Tussen de man en de vrouw, die in het midden van de kamer

⁵⁾ J. Knoef : *Cornelis Troost*. Amsterdam (z.j.) (Paletserie) blz. 2.

⁶⁾ H.d.G. no. 450.

Hofstede de Groot neemt dit werk op in zijn lijst van schilderijen van Jan Steen. De minder geslaagde compositie van dit schilderij deed reeds twijfel opkomen aan het auteurschap van de Leidse meester. De Heer Dr. H. Gerson was zo vriendelijk mij mee te delen, dat dit werk moet toegeschreven worden aan Brakenburgh.

staan, is nog een andere vrouw zichtbaar, die zich bezig houdt met de tweede baby. Op de voorgrond, rechts, zien wij nog een tafel met een fraai stilleven van een karaf, een glas en enkele borden met inhoud. Links op de voorgrond gedraagt een hondje zich heel ongepast tegenover de vrouw, die in de bakermat ligt. Verder zijn nog zichtbaar verschillende fraaie attributen, zoals een ketel met tang daarnaast, een stoel met een kleurig kleed half bedekt, enige schilderijen aan de wand.

Dat wij hier te doen hebben met een illustratie van Asselijn's blijspel, lijkt zeer waarschijnlijk ; vooreerst wijst het betrekkelijk groot getal vrouwen, die aanwezig zijn, erop dat het hier om een kandeelmaal gaat, een typische vrouwelijke aangelegenheid uit de 17^{de} en de 18^{de} eeuw. De twee aanwezige kraamvrouwen beantwoorden volledig aan de inhoud van Asselijn's stuk. Bovendien, het feit dat de ene kraamvrouw, in de bakermat liggend, zo juist is binnengebracht, (de mannen, die dit karwei verrichtten, zijn nog zichtbaar door de deuropening), schijnt de identiteit van Brakenburgh's schilderij met Asselijn's spel te bevestigen. Wat verder ook volledig overeenstemt in de uitbeelding van het gegeven door beide kunstenaars, is de kleding van Jan Klaaz. Asselijn beschrijft deze aldus, in een samenspraak tussen de schoonmoeder van Jan en Teunis Pieterzen, die de eieren moet leveren voor het kandeelmaal :

T.P. : Wel wat seg je Vrouw ! is Jan Klaasen nou sulken fijnen man ?

Diw. : Dat seg ik Teunis Pietersen ; van te veuren ging hij dus vet gepruickt ! dingen op den arm ! en tout a la mode zen kleeren. Die leggen nou al te maal aan een kant, en het hayr van zijn hoofd het hij tot de kam toe laten afscheeren, Geen koortje of boortje mag hij sien ! ja hij is, hij is ik weet niet hoe !

En in plaats van knoopen, draagd hij nou niet als haaken en oogen, en hij rijgt zijn zelve met een leere rijgveeter toe.

Ja wel, 't is niet om uyt te spreken ! sulken verandering als we aan hem beleven !

Hij mag ook niet sien dat 'er een oortje of een duyt tot stijfsel wordt uit e geven ;

Al het linnen tot sijn lijf mag wel extra ordinary curieus wesen en fijn,

Maer daar mag geen strijk-ijzer over gaan, en 't moet ook altemaal ongesteven zijn,

Hoor moeder, seyde hij, wat behoeft dat, 't word immers alles deur de tijdt versleten,

En soo doende raake we al dieper en dieper in de wereld eer dat w'et weten ;

Ja hij is als vader in huys" 7).

De scène, die Brakenburgh weergeeft, wanneer de verleide vrouw wordt binnen gebracht, en Saartje Jans flauw valt, beschrijft Asselijn als volgt :

Diw. : Baaker daar wort geklopt. Brechje : Grootje, daar benne twee arbeyders, die brenge daar een sieke vrouw in een mat, en ze seggen dat se hier wesen moet !

J. Jasp. : Hoe ! hier in huys ? Brechje : Ja Groot-vader, soo als ik de deur onder en boven wou sluyten, Drongen ze tegen mijn aan, dat ik se onmogelijk niet kon stuyten. Daar komen se aan. Hans. Set neêr Joost, vrienden wij wenschen jou goeden avond allegaar, Wij brengen je hier de Moeder met 'et kind, en aangaande de Vaar Daar wij geen kennis van en hebben, wie dat hij is, of mag wesen, Maar dat sel de vriend Jan Jaspersen uyt dat briefje best kunnen lesen.

En vorders is ons belast als wij dat hadden gedaan (Joost Binne) Dat wij dan sonder vertoeven wederom te rug souden gaan. Hans.

J. Jasp. : Moer ! wat is dit te seggen ? 't Is Hillegond met'er kind ! wel dit lijke wel droomen !

Hill. : Och ! Och wat komd mijn over ! och ! och

Och ! waar berg ik mijn van schaamten ? Jan Klaasen, Jan Klaasen, waar heb je me toe gebrocht ?

Diw. : Teuntje Gerrits, dit is een werkje T.G. Diwertje ! dit is wat te segge ; wie had dat van zijn leven gedocht ?

Diw. : Gedocht ! gedocht ! ik staa of ik stom ben ! wat sellewe gaan beginne ?

Elsje Lubberts : Diwertje ! och Saartje krijgde d'iene flaaunen op den anderen.

Grietje Pieters, breng ter doch in een ander kamer binne.

7) Thomas Asselijn : *Kraambedt of Kandeel-maal, van Saartje Jans, Vrouw van Jan Klaazen*. Blijspel.
cf : Asselijn, o.c. blz. 274 v.

De toespraak van de vertoornde schoonouders tot Jan Klaaz, die wij ook op Steen's schilderij zien uitgebeeld, luidt :

Diw. : Jou geveysnde huychelaer, je seld je leven jou voeten niet weer bij er ondersteeken.

Het men daarom den hiele dag soo staan mijmeren, of men opgetogen waar in den geest ;

En dat is die selven Hans de Kruijer, die van de morgen met een Brief tot onsend is geweest.

Wat rukten hij me die uyt de hant ! toen was men in duisent vreesen,

Want daar stont het secreet in, dat ik se mocht koomen te leesen.

En die quam quansuis van de Rijp ! jou meynedige, jou rechte Hipocryt, geen goddelooser boef leeft er in de Stad,

En dit sel die Suster wesen, die sulken schielijken overval gekregen had,

En die most hij wat gaan vertroosten, en in den geest versterken, ja wel, ik weet niet wat'er noch wel sel gebeuren.

Sie daar, mocht ik begaan, ik vloog hem in zijn gezigt. Marr. Jac. Nou Diwertje, je moet je soo niet versteuren.

Diw. Versteuren ! hoe schandelijk het hij ons in 't eerst deur Martijn de Besteedster bedrogen en misleyt,

Daar van het gerucht niet alleen over de stad, maar deur 't hiele land is verspreyt.

En nou is de leste dwaling noch erger als d'eerste, dien schijnheylig, wat het hij ons wel leggen veur preeken ;

Dan was die te ruyg van leven, dan was alles maar ijdelheyt, en dan moest men hem soo diep in werelt niet steeken.

Maer hoe diep steekt hij der wel in die zijn trouw soo schandelijk te buyten gaat ?

J. Jasp. : Waak ik, of droom ik ? maar Swager ! dus te vervallen tot soo schandelijken daad ;

Daar al 't voorgaande was vergeten ; daar ik al mijn vertrouwen soo vast op zetten ?

Dus buyten te spatten ! en soo eere loos jou Egte-bed te besmetten,

Ik ben als radeloos, van mijn zelfs soo schandelijk te sien misleyd.

O ! dat uytterlijk gebaar en dat vervloekte kleed van schijnheyligheyd. Kan wat uytwerken ! daer staat hij nou, die fijne priester, en spreekt niet med allen.

Brakenburgh toont ons op zijn schilderij, hoe Jan Klaaz schijnbaar onbewogen tussen de beide vertoornde mensen staat, en de storm over zich heen laat razen. Dit stemt overeen met de gegevens van Thomas Asselijn's toneelstuk.

J.K. : Wat sel ik segge Vader ? al wie staat die kan vallen.

J. Jasp. : Die kan vallen ! of het maar een abuisje was, dit is regt vervallen tegen het wettelijk verbond.

Diw. : Ik wou dat hij daadelijk soo viel, dat hij zijn leven niet weer op en stond.

Wel mogt Maritje Jacobs seggen, Diwertje : je weet noch niet watje van de jouwe gebeuren kan.

Maar hoe weynig dogt ik dat 'et ons so na was, en van de morgen nog sei men man,

Moer, se seggen dat'et hier in 't Cattedgat schuilt en wij wisten hier niemant daar w'et op dorsten presumeren.

Wij dochten dat w'een Engel in huis hadden maar 't is een Engel, met vleugels van Lucifers veeren.

Daar staat hij nou, dien vermoerden bedrieger. J. Jasp. Waarom spreek je nou niet ? J. Kl. Ik beken.

Dat ik deur verrukking, en uyt swakheid des vlees gezondigt heb, en niet geheel onschuldig ben" 8).

De aangehaalde bewijzen lijken overtuigend genoeg om te mogen veronderstellen dat het stuk van Brakenburgh *Vadervreugden*, rechtstreeks geïnspireerd is op Thomas Asselijn's toneelspel : *Kraam-bedt of Kandeel-Maal, van Saartje Jans, Vrouw van Jan Klaazen*.

8) Asselijn, o.c. blz. 302-304.

Summary

Jan Steen was born in Leiden in 1626, the son of a brewer. In 1646 he was registered in this town as a student. Together with other artists he founded in 1648 the guild of St. Luke. It is possible that his apprenticeship under Knüpfer had taken place before this time. In the years 1649—1654 the artist lived at the Hague where he was a pupil of the landscape-painter Jan van Goyen. On the 3rd of October 1649 Jan Steen married his master's daughter, Grietje. He rented a brewery in Delft in 1654, and in the years 1656 and 1657 his name is found in the records of the town. He spent the years 1656—1660 in Warmond, while from 1661—1669 he lived in Haarlem. His father caused him to give up his brewery in Delft in 1657, and in 1669 his wife Grietje died. Steen returned to Leiden where in the year 1672 he had a licensed public house.

In 1673 he married with Maria of Egmont, the widow of the bookseller Nicolaes Herculeus. Jan Steen died in 1679, and was buried in the St. Peter's church at Leiden on the 3rd of Februari of the same year. Out of the two marriages several children were born whom we find frequently portrayed in the paintings of the master. In more than one of his works he also painted his first wife as the happy mother of a large family.

The works of Jan Steen are very numerous and comprise more than 800 paintings. He treated all kinds of subjects ; about 70 of his paintings are scenes taken from the Bible. Probably he did not borrow them all directly from the Bible, but found several of them described in detail in the poems of Jacob Cats and others. Other paintings seem to picture scenes from profane plays, e.g. from the works of J. Starter, W. D. Hooft, M. Gramsbergen and others.

Following a tradition already existing in the Netherlands, viz. that of making paintings about proverbs, Jan Steen too incorporated in many of his works proverbs which he expressly wanted to bring before the eyes of the public. Like Pieter Breughel and Sebastiaan Vrancx, he actually put many proverbs together in one elaborate painting (Wenen).

Mythological themes were also subjects of his art. We know among others *The sacrifice of Iphigenia, Apollo and Daphne, Theseus of Achelous* and *Eresychton and Hypermnaestra*. Nor are historical themes wanting, so that *Antonius and Cleopatra*, for instance, appears several times as one of his subjects.

Feasts which were popular in his native country, such as, for instance, the feast of the Epiphany, the feast of St. Nicholas, the feasts of the rhetoricians and other popular celebrations always found in him an interested spectator who knew how to depict them in an arresting manner.

In the same way, the *Doctor's visit* is a subject which often recurs in his works. Not unfrequently the patient is a love-sick girl on whose illness the artist comments with a charming touch of light ridicule.

Finally he has given us a series of paintings which reveal the daily life of an ordinary man of his day : his pleasures of the inn and of the street, and his life in the quiet inner rooms of the intimate 17th century Dutch houses.

His whole art is full of a fairly obvious symbolism, as it immediately touches on the subjects which the artist wanted to express. Moreover he often uses attributes which other artists had applied earlier in literature and in plastic art.

Jan Steen knew how to express his subjects in a very perfect form. His compositions reveal great technical skill, and he excelled in composing very complicated groups. In his works one may often see numerous figures, each of which receives full justice under his artful hand ; they form indeed a moving group.

His colours are well chosen and match beautifully. The light is subdued and equally divided, so that he rather associates himself with the art of Vermeer of Delft and de Hoogh, than with the group of artists who applied themselves to the chiarascuro. In Holland, Rembrandt was among others one of the most important representatives of this group.

From his works we learn that Jan Steen was eager to moralise. Here however he does not easily become too serious or boring, as he has at his command a good dose of humour and irony about himself. He has a keen eye for man's weaknesses, but does not lose sight of himself when he satirically exposes human shortcomings. He shows however a predilection for children ; they are the subjects of many of his paintings in which they figure very attractively. Jan Steen was especially

a painter of children. From time to time he is very realistic in his manner of representing his subjects. He has this in common with several of his contemporaries ; apparently the 17th century does not seem to have taken offence at this as easily as we do. It was a virile, closely bound up with nature, plain and passionate in its expressions. The aspect of sentiment, then so frequently met with, is mostly found in his religious and historical works. For this reason these works may appeal less to men in modern times, although even there, as in many others, the artist reveals himself as an outstanding narrator who knows how to capture many, by his animated accounts.

Jan Steen was a late comer in the line of the outstanding artists of the 17th century. He easily underwent the influence of others : in the choice of subjects one can point out the influence of Jeroen Bosch and Pieter Brèughel. In the treatment of his subjects he underwent the influence of Rafaël, Lucas of Leiden, Van de Venne, Knüpfer, Van Goyen, Rembrandt, Metsu, Van Mieris, Dou, Teniers, Brouwer, Van Ostade, Jordaens, and perhaps of quite personal way, so that he was not merely passive in his eclecticism.

The appreciation of Jan Steen's work has gradually grown throughout the centuries. Houbraken, his first biographer, particularly saw in him the comedian, who must have led a dissipated life ; he did not take his work seriously. During the 18th and 19th centuries this verdict of Houbraken had great influence, so that one did not come to appreciate him. In the 18th century the English painter Reynolds, was one of the few who dared to judge Jan Steen favourably. It was the Dutchman Van Westrheene, who in the second half of the 19th century gave a rehabilitation of the life and work of Jan Steen in a welldocumented work. After this the verdicts become more favourable, and in modern times one considers Jan Steen as one of the greatest artists of the Dutch School in the 17th century.

Geraadpleegde Literatuur

ALGEMENE WERKEN

- Baur (Prof. Dr. F.) e.a. — *Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden*. Dl. II-III-IV. Antwerpen - Brussel - 's Hertogenbosch (z.j.).
- Bode (Wilhelm von) — *Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen*. — Leipzig 1917.
- Boschius (J) — *Symbolographia sive de arte symbolica sermones septem*. Augustæ Vindelicorum et Dilingæ 1701.
- Bürger (W) — *Musées de la Hollande*. — Paris. 1858-1860, 2 vol.
- Catalogus der Bibliotheek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden*. — (part. II, section B) — Leiden 1887.
- Descamps (J. B.) — *La vie des peintres Flamands, Allemands et Hollandais*. T. III. Paris 1770.
- Fäh (Dr. Adolf) — *Geschichte der bildenden Künste*. — Freiburg i. Breisgau 1903.
- Fiorillo (J. D.) — *Geschichte der zeichnenden Künste*. — Göttingen 1798-1820.
- Friedländer (Max. J.) — *Die altniederländische Malerei*. 10^o Band, Leiden 1934.
- Fromentin (E) — *Les maîtres d'Autrefois - Belgique - Hollande*. Paris 1876.
- Füzli (M) — *Allgemeines Künstlerlexicon*. — Zurich 1779.
- Gerson (H) — *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17 Jahrh.* — Haarlem 1942.
- Gudlaugsson (Sturla) — *Ikongraphische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17 Jahrh.* — Würzburg 1938.
- Hamann (Richard) — *Geschichte der Kunst*. — Berlin 1933.
- Hofstede de Groot (Dr. C) — *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke des hervorragendsten holl. Maler des XVII Jahrh.* Dl. I. Esslingen a. N. — Paris 1907.
- Houbraken (Arn.) — *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en schilderessen*. ed. P. T. A. Swillens. Maastricht I-II : 1943-1944. — Amsterdam III 1721.
- Kalff (G) — *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*. Dl. IV-V, Groningen 1909-1910.
- Knipping O.F.M. (Dr. B) — *De iconografie van de contra-reformatie in de Nederlanden*. 2 dln. Hilversum 1939-1940.
- Mâle (Emile) — *L'art religieux de la fin du Moyen-âge en France*. Paris 1931.
- Marle (R. van) — *Iconographie de l'Art profane au Moyen-âge et à la Renaissance*. 2 dln. 's Gravenhage (1931-32).

- Martin (Prof. Dr. W.) — *De Hollandsche schilderkunst in de 17^e eeuw*, dl. I. *Frans Hals en zijn tijd*. dl. II *Rembrandt en zijn tijd*. Amsterdam (1935-1936).
- Molhuysen (Dr. P. C.) en Blok (Prof. Dr. P. J.) — *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek*. Leiden 1911 v.v.
- Müller (Dr. H. A.) — *Lexicon der bildenden Künste*. Leipzig 1883.
- Nagler (Dr. G. K.) — *Neues allgemeines Künstlerlexicon*. München 1849.
- Neurdenburg (E) — *De 17^e eeuwse beeldhouwkunst in de Noordelijke Nederlanden*. Amsterdam 1948.
- Pilkington — *Dictionary of Painters*. Edited by H. Fuseli, Londen 1805-1809.
- Roh (Franz) — *Holländische Malerei*. Jena 1921.
- Schnaase (Karl) — *Niederländische Briefe*. Stuttgart und Tübingen 1834.
- Smits (Dr. K.) — *De iconografie van de Nederlandsche Primitieven*. Amsterdam 1933.
- Sorg (Dr. Nikolaus) — *Geschichte der christlichen Malerei*. Regensburg 1853.
- Sörensen S. J. (J) — *Malerei, Bildnerlei und schmückende Kunst*. Freiburg i. Breisgau 1901.
- Spamer (Adolf) — *Das Kleine Andachtsbild, vom XIV bis zum XX Jahrhundert*. München 1930.
- Springer (Anton) — *Kunstgeschichte*. T IV, Leipzig 1914⁹.
- Vries (M. de) en Te Winkel (L. A.) e.a. — *Woordenboek der Nederlandsche Taal*. 's Gravenhage, Leiden 1882 v.v.
- Waagen (G. F.) — *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*. T. III. 3 T. 1837-1839.
- Wölfflin (Heinrich) — *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München 1929⁷.
- Woermann (Karl) — *Geschichte der Kunst*. T. III Leipzig. — Wien 1911.
- Worp (Dr. J. A.) — *Geschiedenis van het drama en van het toneel in Nederland*. 2 dln. Groningen 1904-1908.

STUDIEN OVER JAN STEEN

- Antal (Fr.) — *Concerning some J. S. pictures in America*. in : *Art in America* XIII (1925) blz. 107-116.
- Bloch (Vitale) — *Jan Steen*. in : *Kroniek v. hedendaagsche kunst en kultuur*. V (1939/40) blz. 270-272.
- Bredius (A) — *Jan Steen*. Amsterdam 1927.
- Bredius (A) — *Een Jan Steen van 1646 ?* in : *Oud-Holland* XLIII (1926) blz. 264/68.
- Bremmer (H) — *Het gebed voor den maaltijd*. in : *Maandblad voor beeldende kunsten*. XX (1943) blz. 154-157.
- Bijleveld (W. J. J. C.) — *Het tuinfeest van Jan Steen, 1677* (coll. Karl Haberstocks Berlin). in : *Oud-Holland* XLIII (1926), blz. 132-134.
- Fink (Aug.) — *Jan Steen's Hochzeit des Tobias*. in : *Zeitschrift für bildende Kunst* LX (1926/27). S. 230-233.

- Gelder (J. G. v.) — *Een vroeg werk van Jan Steen (De bruiloft te Kana, 1646 : coll. J. M. Hudig Rotterdam)*. in : *Oud-Holland XLXXX* (1926) blz. 203-210.
- Gerson (H) — *Landschappen van Jan Steen*. in : *Kunsthistorische Mededelingen v. h. Rijksbureau voor K.H. Documentatie III* (1948) blz. 51 v.
- Gils (J. B. F. v.) — *Het gebed voor den maaltijd door J. Steen (coll. Rutland, Belvoir Castle, en mev. W. P. Hubert, 's Gravenhage)*. in : *Oud-Holland LVII* (1940) blz. 192.
- Gils (J. B. F. v.) — *Theseus bij Acheloüs van J. Steen (part. coll. 's Gravenhage)*. in : *Oud-Holland LVII* (1940) blz. 145-148.
- Gils (J. B. F. v.) — *J. Steen in den Schouwburg*. in : *Op de Hoogte XXXIV* 1937, blz. 92 v.
- Gils (J. B. F. v.) — *J. Steen in den Schouwburg*. in : *Oud-Holland LIX* (1942) blz. 57 v.
- Gils (J. B. F. v.) — *J. Steen en de Rederijkers*. in : *Oud-Holland LII* (1935) blz. 130 v.
- Gils (J. B. F. v.) — *Een detail op de doktersschilderijen van Jan Steen*. in : *Oud-Holland XXXVIII* (1920), blz. 200-201.
- Gils (J. B. F. v.) — *Een detail op de doktersschilderijen van Jan Steen*. in : *Ned. Tijdschrift voor Geneeskunde LXV* (1921) blz. 2561-2563.
- Gudlaugsson (S. J.) — *De komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgenooten*. 's Gravenhage 1945.
- Havelaar (Just.) — *Holland. Wezen en waarde van ons nationaal karakter*. in : *De Gids* 1916² blz. 243 v.
- Heppner (A) — *Heinrich Heine en Jan Steen*. in : *Op de Hoogte XXXIII* (1936).
- Heppner (A) — *The popular theatre of the Rederijkers in the work of Jan Steen, and his contemporaries*. in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. III 1939-40, p. 22. s.
- H.d.G. (C) — *Een altaarstuk van J. Steen in de Domkerk te Leitmeritz (Aanbidding der herders)*. in : *Ned. Spectator* 1892, blz. 104-105.
- Jonge (Jkvr. Dr. C. H. de) — *Jan Steen*. Amsterdam (z.j.)
- Kelk (C. J.) — *Jan Steen*. Amsterdam 1932.
- Marius (Mej. G. H.) — *J. Steen, zijn leven en zijn kunst*. Amsterdam 1906.
- Martin (Prof. Dr. W.) — *Jan Steen*. Bijzonder nummer van *Onze Kunst XVI* (1909) blz. 141-172.
- Martin (Prof. Dr. W.) — *Neues über Jan Steen*. in : *Zeitschrift für bildende Kunst LXI* (1927/28) S. 325-341.
- Martin (Prof. Dr. W.) — *Jan Steen*. Amsterdam 1924.
- Meige (Henry) — *Les médicins de J. Steen*. in : *Janus V* (1900) p. 187-190 ; 217-226.
- Overvoorde (J. C.) — *Uit de laatste levensjaren van J. Steen*. in : *Oudheidk. Jaarboek VI* (1926) blz. 148-150.
- Regteren Altena (J. v.) — *Hoe teekende Jan Steen?* in : *Oud-Holland LX* (1943-1945) blz. 97-117.
- Rosenberg (Adolf) — *Terborch und Jan Steen*. Bielefeld und Leipzig 1897.

- Schmidt-Degener (F) en Gelder (Dr. H. E. van) — *Veertig meesterwerken van Jan Steen met een karakteristiek van zijn kunst*. Amsterdam 1927. Later overgedrukt in : *Het blijvend beeld der Hollandse kunst*. Amsterdam 1949.
- Schmidt-Degener (F) — *Jan Steen*. Leipzig (o.j.).
- Seemann (Artur) — *Jan Steen und Utrecht*. in : *Pantheon XXVI* (1940) S. 162-165.
- Simon (K. E.) — *Jan Steen*. in : *Elsevier's Geill. Maandschrift LXXII* (1926) blz. 73-84.
- Slagter (J) — *Jan Steen*. in : *Winterboek III* (1924/25) blz. 49-69.
- Steenhoff (W) — *Jan Steen, psychologisch gezien*. in : *Maandblad voor beeldende kunsten*. XV 1938, blz. 236-247.
- Travaglino (P. H. M.) — *Jan Steen's onsterfelijkheid*. in : *de Nieuwe Gids XXIII*² (1908) blz. 811/834.
- Veth (C) — *Jan Steen*. Zaltbommel 1918.
- Veth (C) — *Jan Steen's Simson en Delila*. in : *Oud-Holland LIV* (1937) blz. 254 v.
- Welcker (A) — *Jan Steen, Etude sur l'art en Hollande*. La Haye 1856.
- Westrheene Wz. (T. van) — *Jan Steen*. in : *De Gids 1857*^{II} blz. 668 v.
- Zimmerman (Joh. C.)

TEKSTEN

- Alberdingk Thijm (J. A.) — *Openingsrede*. Amsterdam 1876.
- Asselijn (Thomas) — *Jan Klaaz of Gewaande Dienstmaagt*. (Zwolsche Herdrukken 12/13) Zwolle (1900).
- Asselijn (Thomas) — *Werken* ed. Dr. A. de Jager. Groningen 1878.
- Bilderdijk (W) — *Dichtwerken*. VII, Haarlem 1857.
- Bredero (G. A.) — *Werken*. ed. Dr. J. A. Knuttel, 3 dln. Amsterdam 1921-29.
- Brender à Brandis (G) — *De schilderkunst in drie zangen*. Amsterdam 1780.
- Cats (Jacob) — *Alle de wercken van den Heere... 't Amsterdam 1712*.
- Deyssel (Lod. van) — *Verzamelde opstellen*. IX. Amsterdam 1906.
- Eeden (Dr. Frederik van) — *Dagboek*. in : *Opgang IX* (1929).
- Haren (W. en O. Z. van) — *Leven en werken*. ed. Dr. J. van Vloten. Deventer 1874.
- Harrebomée (P. J.) — *Spreekwoordenboek der Nederlandsche Taal*. 3 dln. Utrecht 1858-1870.
- Heine (Heinrich) — *Sämliche Werke*. XI. herausgegeben v. G. Karpeles. Leipzig (o.j.)
- Helmers (J. F.) — *De Hollandsche Natie, in zes zangen*. 's Gravenhage 1822^o.
- Helten (W. L. van) — *Drie kluchtspelen der 17^e eeuw*. Rotterdam 1871.
- Heye (Dr. J. P.) — *Volksdichten*. Amsterdam 1872.
- Huygens (Const.) — *De gedichten...* naar zijn handschrift uitgeg. door J. A. Worp, 9 dln. Groningen 1892-1899.
- Kalff (G) — *Huygens' „Trijntje Cornelis"* in : *De Gids 1913 I*, blz. 494-504.

- Moerkerken (P. H. van) — *Het Nederlandsch Kluchtspel in de 17^e eeuw.* 2 dln. Sneek (z.j.).
- Opzoomer (C. W.) — *Losse bladen.* dl. III. 's Gravenhage 1887.
- Penon (Dr. Georg.) — *Nederlandsche Dicht- en Prozewerken.* 6 dln. Groningen 1889-1896.
- Potgieter (E. J.) — *Werken.* Haarlem 1891. v.v.
- Potgieter (E. J.) — in : *De Gids* 1862¹, blz. 622.
- Reynolds (Josuah) — *Litterary Works.* ed. H. W. Beechy I London 1901.
- Rijnbach (A. A. van) — *De kluchten van Gerbrand Adriaansz, Bredero.* Amsterdam 1926.
- Schmidt-Degener (F) — *De poort van Istar.* Amsterdam 1945.
- Stoett (Dr. F. A.) — *Nederlandsche spreekwoorden, spreekwijzen, uitdrukkingen en gezegden, naar hun oorsprong en betekenis verklaard.* 2 dln. Zutphen 1923-25⁴.
- Veth (J) — *Beelden en groepen.* Amsterdam (z.j.).
- Vloten (J. van) — *Het Nederlandsche Kluchtspel van de 14^e tot de 18^e eeuw.* 3 dln. Haarlem (1877)².
- Vos (Jan) — *Alle de gedichten van...* 't Amsterdam 1726.
- Vondel (Joost v. d.) — *Werken.* Uitg. der Maatschappij voor Goede en Goedkope Lectuur, 10 dln. Amsterdam (1927 v.v.).
- Zwigtman (C) — *Levensbijzonderheden van Jan Steen, geschetst in twee zangen,* Tholen 1840.

AANVERWANTE STUDIËN

- Alkemade (K. van) en Schelling (M. P. van der) — *Nederlands displegtigheden* enz. 3 dln. Rotterdam 1732-1735.
- Barnouw (A. J.) — *Vondel.* Haarlem 1926.
- Bax (Dirk) — *Ontcijfering van Jeroen Bosch.* 's Gravenhage 1948.
- Bax (D) — *Schilders wat vertel. Intreelesing.* Kaapstad-Londen-New York 1951.
- Beets (N) — *Lucas de Leyde.* Bruxelles-Paris 1913.
- Bredius (Dr. A.) — *Rembrandt Schilderijen.* Utrecht 1935.
- Brom (Gerard) — *Romantiek en Katholicisme in Nederland.* 2 dln. Groningen 1926.
- Brom (Gerard) — *Hollandse schilders en schrijvers in de vorige eeuw.* Rotterdam 1927.
- Brom (Gerard) — *Vondel's geloof.* Amsterdam 1935.
- Brom (Gerard) — *De stijlgemeenschap van Rubens en Vondel.* in : *Streven* IV (1936-37) blz. 600-610.
- Brom (Gerard) — *Een gebaar.* in : *Maandblad voor beeldende kunsten.* XVIII (1941) blz. 135 v.
- Brom (Gerard) — *Hollandse dichters en schilders in de 17^e eeuw.* in : *Handelingen van het achttiende Ned. Philologencongres* 1939.
- Bruyne (Dr. Edgar de) — *Het aesthetisch beleven.* Antwerpen-Nijmegen 1942.
- Busken Huet (Cd) — *Het land van Rembrand.* 2 dln. Haarlem 1884.
- Chorus (A) — *Psychologische verschillen tussen Protestanten en Katholieken in Nederland.* in : *Het Gemeene best.* V. afl. 3.
- Colmjon (Gerben) — *Conrad Busken Huet.* 's Gravenhage 1944.
- Coster (Dirk) — *Menschen, Tijden, Boeken.* Amsterdam 1942.

- Druwé (R) — *Peter Pauwel Rubens of Adam van Noort?* Tielt (z.j.).
- Duinkerken (Anton van) — *Dichters der contra-reformatie*. Utrecht 1932.
- Duyse (Florimond van) — *Het oude Nederlandsche lied*. 's Gravenhage-Antwerpen 1907.
- Edelman (Prof.Dr.C.H.) e.a. — *De Nederlandsche geest*. Naarden 1946.
- Fierens-Gevaert (J) — *Jordaens. Biographie critique*. Paris (z.j.).
- Francken (A. W.) — *Het leven onzer voorouders in de gouden eeuw*. 's Gravenhage 1942.
- Fraenger (Wilhelm) — *Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort*. Erlench-Zurich, München und Leipzig 1923.
- Fruin (R) — *Verspreide geschriften*. D. IV. 's Gravenhage 1901.
- Gils (J. B. F. van) — *De Dokter in de oude Nederlandsche Tooneel-literatuur*. Haarlem 1917.
- Geyl (Prof. Dr. P.) — *Geschiedenis van de Nederlandsche Stam*. deel II 1609-1688. Amsterdam 1934.
- Glück (Gustav) — *De schilderijen van Pieter Bruegel den Oude*. Antwerpen 1936.
- Grauls — *De spreekwoorden van Pieter Bruegel den Oude*. Antwerpen-Oude God (z.j.).
- Grinten (Dr. H. van der) — *Nederlandsche aesthetica in de negentiende eeuw*. I, Helmond 1947.
- Groot S. J. (C. de) — *De geest van de barok*. in : *Studiën* deel 131 (1939) blz. 548 v.
- Huizinga (J) — *Herfsttij der Middeleeuwen*. Haarlem 1935⁴.
- Huizinga (J) — *Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw*. Haarlem 1941.
- Juynboll (W. R.) — *Het komische genre in de Italiaansche schilderkunst gedurende de 17^e en 18^e eeuw*. Leiden 1934.
- Kalff (G) — *Literatuur en tooneel te Amsterdam in de 17^e eeuw*. Haarlem 1895.
- Kalff (G) — *Studiën over Nederlandsche Dichters der zeventiende eeuw*. Haarlem 1915².
- Knappert (Dr. L.) — *Het zedelijk leven onzer vaderen in de achttiende eeuw*. Haarlem 1910.
- Knoef (J) — *Cornelis Troost*. Amsterdam (z.j.).
- Knuttel (Dr. J. A.) — *Rederijkers Eerherstel*. in : *De Gids* 1910¹ blz. 433 v.
- Kossmann (E. F.) — *Nieuwe bijdragen tot de geschiedenis van het Nederlandsche tooneel in de 17^e en 18^e eeuw*. 's Gravenhage 1915.
- Lunsingh Scheurleer (Th.H.) — *De schoorsteenontwerpen van I. Barbet en hun invloed in Nederland*. in : *Oud-Holland* LII (1935) blz. 261 V.
- Molière — *Ceuvres*. 2 T. Paris 1845.
- Nijhoff (Wouter) — *Nederlandsche houtsneden (1500-1550)*. 3 dln. 's Gravenhage 1931-1939.
- Oosterloo (J. H.) — *De meesters van Delft in de 17^e eeuw*. Amsterdam 1948.
- Polman O.F.M. (Mag.Dr.P.) — *Godsdienst in de gouden eeuw*. Utrecht 1947.
- Puyvelde (L. van) — *Kunst en kunstgeschiedenis*. Antwerpen 1950.
- Rogier (L. J.) — *Geschiedenis van het Katholicisme in Noord-Nederland in de 16^e en de 17^e eeuw*. 2 dln. Amsterdam 1945-46.

- Rijckevorsel (J.L.A.A.M.v.) — *Rembrandt en de traditie*. Rotterdam 1932.
 Sauerlandt (Max.) — *Die Musik in Fünf Jahrhunderten der Europäischen Malerei*. Königstein i. Taunus und Leipzig 1922.
- Schiller — *Werke*. Meyers Klassiker Ausgabe VII.
 Schotel (Dr. G. D. J.) — *Het Oud-Hollandsch Huisgezin der zeventiende eeuw*. Leiden (z.j.)².
- Schrijnen (Dr. Jos.) — *Nederlandsche Volkskunde*. 2 dln. Zutphen 1930².
- Singer (Hans Wolfgang) — *Rembrandt: des Meisters Radierungen*. Stuttgart-Leipzig 1906 (*Klassiker der Kunst VIII*).
- Soons (J. J.) — *Hoe heeft men in den loop der tijden over Le Tartuffe geoordeeld?* in: *Studiën* deel 125 (1936) blz. 381-408, deel 126 (1936) blz. 44-63.
- Sterck (J. F. M.) — *Oorkonden over Vondel en zijn kring*. Bussum 1918.
- Swillens (P. T. A.) — *Roomsche-Katholieke Kunstenaars in de 17^e eeuw*. in: *Kath. Cultureel Tijdschrift LII* (1945) blz. 416 v.
- Swillens (P. T. A.) — *Johannes Vermeer*. — Utrecht-Brussel 1950.
 Timmers (J. J. M.) — *Gérard Lairesse*. Amsterdam 1942.
 Wille (Dr. J.) — *Heiman Dullaart. Zijn leven, omgeving en werk*. Zeist 1926.
- Van 't Hooft (B. H.) — *Das Holländische Volksbuch vom Doktor Faust*. 's Gravenhage 1926.
- Verdam (J) - (Stoett) — *Uit de geschiedenis der Nederlandsche Taal*. Zutphen 1923⁴.

Register

In dit register zijn alleen opgenomen de namen van kunstenaars en schrijvers.

Aertzen, P.	177
Alberdingk Thym, Jozef	108, 199
Aldegrevier, H.	121
Alfrink, B.	22
Alkemade, K. van	17
Angelico, Fra	157, 172
Antal, Fr.	180
Aristophanes	96
Asselyn, Th.	158, 206, 207, 210, 211, 212, 214
Augustinus	123
Baerle, Prof. van	187
Backer, Jacob	129
Balzac, H. de	202
Barbet, I.	113
Barentz, Jan	56
Barnouw, A. J.	186
Bax, Dirk	58, 60, 81, 83, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 108, 109, 111, 116, 117
Beham, B.	121
Bernini, G. L.	169
Bilderdijk, W.	192, 193
Bleyswyck, van	20
Borromini, F.	133
Bosch, Jeroen	58, 59, 81, 83, 84, 92, 96, 98, 104, 108, 116, 131, 154, 176, 217
Boschius, J.	89, 96
Bot, J.	193
Botticelli	73, 128
Bouché, Martin	71
Boucher, F.	108
Brakenburgh, Richard	206, 208, 210, 211, 212, 213, 214
Bredero, G. A.	38, 64, 91, 93, 163, 195, 199
Bredius, A.	33, 57, 72, 204
Brender à Brandis, G.	191
Breughel, Fluwelen	147
Breughel (Oude), Pieter	11, 16, 58, 60, 61, 63, 64, 66, 67, 73, 74, 83, 93, 96, 97, 101, 103, 116, 151, 154, 176, 215, 217
Breughel (Jonge), Pieter	98
Brom, Gerard	19, 130, 151
Brouwer, Adriaen	11, 68, 176, 187, 192, 203, 217
Brune, de	58
Bruyne, Dr. Edgar de	124, 156

Bürger, W.	108, 201, 202
Busken Huet, C.	200, 201
Buytewech, W.	125
Campagnola, Giulio	180
Canova, A.	203
Caravaggio, M. A.	129
Cats, Jacob	11, 12, 15, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 39, 58, 61, 63, 64, 66, 82, 85, 89, 92, 94, 95, 96, 106, 120, 154, 156, 182, 186, 205, 215
Cervantes, M. de	158
Chorus, Dr. Ch.	27
Cima da Conegliano	133, 180
Claeuw, Jac. de	129
Colmjon, Gerben	201
Coornhert, D. V.	27, 36
Coppens, Martin	90
Coster, Dirk	144
Coster, Sam.	36, 69, 102
Croon, Peeter	75
Cuyp, Aelbert	34
Deyssel, L. van	203
Descamps, J. B.	192
Dolci, Carlo	180
Dou, Gerard	25, 36, 118, 133, 141, 153, 175, 176, 191, 193, 217
Duinkerken, A. van	19
Dullaert, Heiman	120
Dullaert, Joan	54
Dürer, A.	115, 121
Du-Ryer	71
Dusart, C.	98
Duyse, F. van	22
Dijck, A. van	13, 147, 193
Edelman, Prof. Dr. C. H.	27
Eeckhout, G. van den	179
Eeden, Frederik van	203
Elyas, Isack	125
Elzevier, P.	51
Engelbrechtsen, Cornelis	23
Erasmus	58
Es, Dr. G. A. van	56
Euripides	69
Fabritius, Carel	25, 143
Fäh, Adolf	203
Fink, A.	21, 31
Fiorillo, J. D.	191
Flink, Govert	197
Fockens, M.	48
Fonteyn, Nicolaes	35
Fornenburgh, J. B. van	51
Fragonard, H.	70
Francken, A. W.	101
Francken, Hiëronymus	97

Fränger, Wilhelm	59, 60
Friedländer, M. J.	23
Fromentin, Eugène	202
Fruin, Robert	187
Füzli, M.	191
Gouw, J. ter	42, 77
Geerebaert S. J., A.	68
Gelder, Dr. H. E. van	37, 121
Gelder, J. G. van	21
Gerson, H.	157, 189
Geyl, Dr. P.	18
Ghirlandaio,	73
Gietman S. J., G.	159
Gils, Dr. J. B. F. van	13, 22, 35, 37, 43, 44, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 69, 71, 114, 115, 184
Goethe, J. W.	175
Goltzius, H.	119
Goyen, Jan van	20, 129, 130, 148, 176, 192, 215, 217
Grauls, Jan	59
Grien, Hans Baldung	15
Grinten, Dr. H. van der	196
Grondijs, H. F.	103
Groot S. J., C. de	169
Gudlaugsson, S. J.	37, 42, 43, 48, 51, 159
Hals, Dirk	184
Hals, Frans	11, 17, 62, 84, 102, 127, 129, 152, 157, 174, 184, 186, 193, 203, 205
Hamann, Richard	203
Haren, Onno Zwier van	191
Harrebomée, P. J.	39, 42, 59, 60, 64, 67, 89, 90, 91, 93, 95, 101, 103, 104, 106, 107, 110, 111, 116, 117
Havelaar, Just.	204
Heine, Heinrich	159, 194, 195, 199, 200
Helmers, J. F.	193
Helst, B. van der	193, 197
Hemessen, Jan Sanders van	21, 59
Heppner, A.	26, 33, 34, 35, 36, 37, 43, 57, 59, 68, 69, 82, 142, 195
Heye, Dr. J. P.	200
Hobbema, M.	203
Hofstede de Groot, Dr. C.	21, 22, 25, 26, 33, 35, 36, 39, 41, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 71, 73, 76, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 138, 152, 155, 158, 159, 161, 178, 179, 210
Hogarth, William	208, 209
Hogenberg, N.	98
Hooft, B. H. van 't	73
Hooft, P. C.	14, 186
Hooft, W. D.	38, 41, 42, 215
Hoogh, P. de	132, 139, 140, 141, 144, 145, 153, 187, 202, 216
Hopkins S. J., G. M.	123

Horatius	87
Houbraken, Arn.	131, 153, 188, 189, 192, 196, 198, 199, 200, 204, 217
Huizinga, J.	18, 27, 87, 158
Huygens, C.	11, 13, 14, 15, 27, 105, 156, 186, 198
Huysum, J. van	193
Hynckens, Raoul	118
Ignatius	19
Jonge, Jonkvrouw Dr. C. H. de	78, 91
Jordaens, Jacob	58, 61, 72, 76, 127, 152, 174, 176, 183, 184, 203, 217
Junius, Fr	188
Juyaboll, W. R.	83
Kalff, Dr. G.	14, 102, 187, 206
Kelk, C. J.	204
Keyzer, H. de	16
Knipping O. F. M., Dr. B.	34, 36, 89, 100, 104, 112, 118, 119, 120, 121, 122
Knoef, J.	208
Knüpfer, N.	20, 128, 176, 177, 215, 217
Knuttel, Dr. J. A. M.	56, 188
Koning, Abr. de	34
Kossmann, E. F.	16
Kouwenhoven, D.	33
Kruls, J. H.	48
Kulembach, Hans von	15
Lafontaine, Jean de	72
Lairesse, Gérard	68, 189, 193
Lastman, Pieter	23
Leeghwater, A.	18
Leiden, Lucas van	23, 24, 26, 176, 217
Lievens, J.	179
Lunsingh-Scheurleer, Th. H.	113
Luther	89
Maes, Nicolaes	94, 146
Mâle, Emile	89
Mander, Karel van	68, 189
Marius, G. H.	153
Marle, Raymond van	121
Marsman, H.	137
Martin, Prof. W.	20, 21, 25, 62, 69, 70, 72, 88, 105, 107, 111, 118, 133, 140, 146, 176, 177, 180, 182, 189, 190
Mayer, August L.	73
Mayvogel, J. L.	35
Meckenem, Israel van	109
Meige, Dr. Henri	54, 55
Metsu, Gabriel	25, 58, 59, 62, 108, 132, 133, 140, 147, 153, 175, 176, 193, 202, 217
Metsys, Quinten	15
Michel Angelo	129, 130, 192, 198, 203
Mieris de Oude, Frans van	92, 147, 175, 176, 182, 183, 193, 217

Mierlo, Prof. Dr. J.	56
Moerkerken, P. H. van	38, 40, 41, 46, 48, 50, 56, 91, 93
Moeyaert	15
Mol, J. de	48, 50
Molenaer, J. M.	105, 182
Molière	51, 53, 54, 55, 56, 198, 202
Mostaert, J.	23
Müller, Dr. H. A.	202
Multatuli	200
Murillo	169
Nagler G. K.	194
Neer, Aart van der	143
Neurdenburg, Dr. Elisabeth	16
Nieuwelandt, Willem van	32
Nijhoff, W.	84, 108
Noort, Adam van	13
Noozemans, J.	56
Ochtersveld, J.	132
Opzoomer, Mr. C. W.	196
Ostade, A. van	11, 149, 176, 183, 187, 191, 193, 202, 203, 217
Overvoorde, J. C.	20
Ovidius	68, 69, 71
Paaltjens, Piet	159
Paulus	106
Pels, E.	38
Pilkington	191
Plutarchus	68
Polman O.F.M., Mag. Dr. P.	79
Potgieter	197, 198, 201
Potter, Paulus	191
Quast, P.	13
Rabelais	198
Rafaël	13, 129, 132, 133, 180, 181, 182, 192, 194, 203, 217
Regteren Altena, J. Q. van	178
Reynolds, Josuah	192, 194, 217
Rembrandt	12, 20, 21, 24, 25, 68, 70, 71, 72, 92, 124, 126, 127, 132, 133, 142, 148, 149, 152, 153, 157, 169, 170, 172, 174, 175, 176, 178, 179, 186, 187, 189, 191, 192, 193, 194, 197, 201, 203, 205, 216, 217
Reni, G.	180
Rijckevorsel, J. L. A. A. M. van	71, 126, 178
Rijnbach, A. A. van	64
Rogier, L. J.	27
Roh, Franz	56
Rosenberg, A.	92
Rowlandson, Thomas	207
Rubens, P. P.	13, 14, 19, 95, 116, 126, 127, 151, 169, 187, 191, 193, 203
Ruysdael, J. van	137, 186, 193, 202, 203

Sandrart, Joach.	189
Sauerlandt, Max	62
Schelling, M. P. van der	17
Schiller	190, 192, 196
Schlüter, Andreas	169
Schmid-Degener, F.	37, 121, 125, 204
Schnaase, Karl	194
Schnürer, Gustav	36
Scorel, Jan van	23, 26
Schotel, Dr. G. D. J.	17, 76, 85, 86, 206
Schrijnen, Dr. Jos.	74, 78, 80, 85
Seghers, Herc.	137
Seidlitz, W. von	25
Serwouters, Joh.	35
Shakespeare	81, 157
Signorelli	129
Simon, Kurt Erich	176
Singer, Hans Wolfgang	12
Slachter, J.	153
Slingeland	193
Sodoma	133
Soet, J.	41, 42
Sörensen S.J., Joh.	158, 159, 203
Sorg, Dr. Nic.	195
Smits, Dr. K.	105
Spamer, Adolf	60
Spieghele, H. L.	58
Springer, A.	202
Stalpaert van der Wiele	27
Starter, J.	39, 40, 41, 43, 59, 91, 215
Staveren, Joh. van	36
Steen, Dirk	20
Steen, Jan	passim
Steenhoff, W.	151
Sterck, J. F. M.	186
Stoett, Dr. F. A.	27, 105
Stolker, Joh.	190
Swillens, P. T. A.	136, 152
Teniers, David	109, 176, 191, 203, 217
Terborch, Gerard	62, 127, 140, 147, 153, 202
Thieme-Becker	21
Thoré, Theoph.	201, 204
Thorwaldsen, Th.	203
Timmers, J. J. M.	68, 69, 71
Titiaan	73, 133, 180, 202
Tomé, Narciso	138
Trautscholdt, Ed.	21
Troost, Corn.	208, 209
Valentijn, Abraham	71
Valentiner, Dr. W. R.	12, 21
Velazquez	73, 109, 202
Velden, J. v. d.	43, 193
Venne, A. v. d.	98, 176, 182, 217
Verdam, J.	27
Vergilius	68

Vermeer, Joannes	25, 122, 124, 132, 136, 139, 145, 146, 153, 179, 187, 202, 216.
Vermeulen, Prof. Dr. A.	83
Veth, C.	13, 37, 53, 54
Veth, Jan	203, 204
Vinci, Leonardo da	13
Visscher, Roemer	27
Voltaire	198
Vondel	12, 14, 15, 19, 27, 36, 39, 68, 69, 71, 72, 78, 81, 87, 88, 93, 95, 102, 105, 118, 144, 145, 151, 170, 186, 195
Vos, Jan	16, 84, 163, 170
Vrancx, Sebastiaan	58, 59, 63, 66, 215
Waagen, G.	194
Wael, Job van de	35
Watteau, J.	70, 108, 189
Weenix, J. B.	176
Werf, A. van der	193
Westheene, T. van	197, 199, 200, 201, 217
Weyerman, Jacob Campo	188, 190, 198, 199
Wille, Dr. J.	120
Winkel, Dr. J. te	206
Woermann, Karl	202
Woesik, Dr. G. van	27
Wölfflin, H.	133, 134, 136, 139, 141
Worp, Dr. J. A.	15
Wouermann, Filip	125, 191
Zimmerman, D.	139, 200
Zoet, Jan	16, 160, 161 cf. ook Soet , J.
Zwigtman C.	195, 196

Lijst der Platen

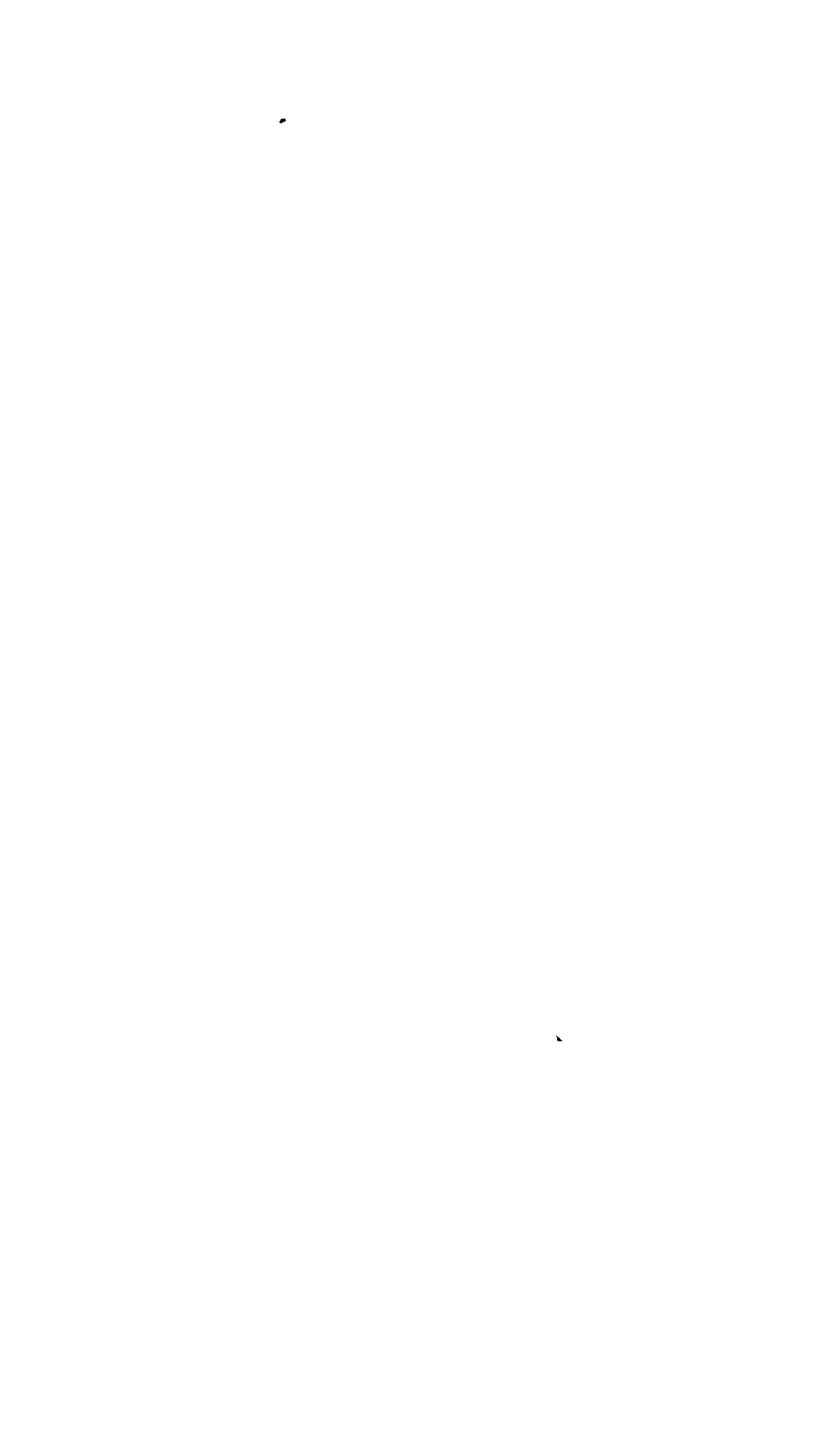
1. Jan Steen, Zelfportret, Amsterdam, Rijksmuseum.
2. „ „ Laban en Rachel, Leiden, Lakenhal.
3. „ „ De aanbidding der herders, Rotterdam, Verzameling A. A. van Sandick.
4. „ „ Het snijden van de kei, Rotterdam, Museum **Boymans**.
5. „ „ De oude minnaar, Londen, Verzameling Lord Swaythling.
6. „ „ Soo de ouden songhen, soo pypen de jonghen, 's Gravenhage, Mauritshuis.
7. „ „ Erysichton en Hypermaestra, Amsterdam, Rijksmuseum.
8. „ „ De verkeerde wereld, („In weelde siet toe”), Wenen, Kunsthistorisch museum.
9. „ „ Sint Nicolaasfeest, Amsterdam, Rijksmuseum.
10. „ „ Driekoningenfeest, Brussel, Museum.
11. „ „ Driekoningenfeest, Kassel, Gemäldegalerie.
12. „ „ Driekoningenfeest, Detail.
13. „ „ Familiafereel, Amsterdam, Rijksmuseum.
14. „ „ De dronken vrouw, 's Gravenhage, Mauritshuis.
15. „ „ Soo gewonnen, soo verteert, Rotterdam, Verzameling D. G. van Beuningen.
16. „ „ De jonge violist, Florence, Uffizi.
17. „ „ Doktersbezoek, Amsterdam, Rijksmuseum.
18. „ „ In de herbergtuin, Berlijn, Kaiser Friedrich Museum.
19. „ „ De papegaaiskooi, Amsterdam, Rijksmuseum.
20. „ „ Prinsjesdag, Amsterdam, Rijksmuseum.
21. „ „ Boerenkermis, Haarlem, Frans Hals Museum.
22. „ „ De Rederijkers, Brussel, Museum.
23. „ „ De Hoenderhof, 's Gravenhage, Mauritshuis.
24. „ „ De oestereetster, 's Gravenhage, Mauritshuis.
25. „ „ De Emmausgangers, Amsterdam, Rijksmuseum.
26. „ „ De Bruiloft te Kana, Kaapstad, Verzameling Sir A. Beit.
27. Rembrandt, De verstoting van Hagar.
28. Jan Steen, De verstoting van Hagar, Dresden, Gemäldegalerie.

Inhoud

Voorwoord	9
I. Inleiding. — Beeld van de tijd	11
II. De Inhoud. — Religieuze schilderijen. Bronnen van inspiratie:: H. Schrift en andere geschriften	21
Profane toneelspelen als bron van inspiratie	36
Spreekwoorden — Uitdrukkingen uit de volkstaal	56
Mythologie en volksverhaal	68
Volksleven	74
Symboliek en allegorie	86
Dieren-symboliek	88
Attributen ontleend aan het dagelijkse leven 's Levens lichtzinnigheid	97
Het liefde-spel	104
Vanitas-motieven	112
Vanitas-motieven	118
III. De vorm	123
IV. De geest	151
V. De roem van Jan Steen	186
Aanhangsel	206
Summary	215
Geraadpleegde literatuur	218
Register	225
Lijst der platen	232
Inhoudsopgave	233

COPYRIGHT FOTO'S :

Amsterdam, Rijksmuseum, 1, 7, 9, 13, 17, 19, 20, 25.
Amsterdam, Lichtbeeldeninstituut, 2, 3, 4, 5, 11, 12, 15, 16, 18, 26.
's Gravenhage, Mauritshuis, 6, 14, 23, 24.
Brussel, Museum, 10, 22.
Haarlem, Frans Hals Museum, 21.
's Gravenhage, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, 28.
Amsterdam, H. J. W. Becht, 8.
Foto's A. Dingjan, 6, 14, 21, 23, 24.



STELLINGEN

I

De opvatting van Martin over de barok is te eng. Zó komt hij tot de mening dat men geen barokke vormen vindt bij Jan Steen, Ruysdael, Vermeer, Metsu, Maes, Terborch, Kalf, Willem van de Velde, Potter en Berckheyde.

(Dr. W. Martin : *Rembrandt en zijn tijd*. Amsterdam (1935) blz. 9.)

II

Jan Steen richt zich tegen Kwakers en Menisten, o.a. in :
Familietafereel (Rijksmuseum)
Driekoningenfeest (Arnhem — Verz. Hartogs)
De verkeerde wereld (Wenen)

III

Het zwaartepunt van Steen's kunst ligt niet in zijn herbergscènes, noch in zijn voorstellingen uit het losbandig leven, maar in zijn thema's uit het volksleven.

IV

Jan Steen heeft zich, evenals P. Breughel en anderen, gezet aan de uitbeelding van een grote reeks spreekwoorden op één schilderij b.v. *De verkeerde wereld* (Wenen)

V

De afbeelding in : Pál Kelemen : *Baroque and rococo in Latin America* — (New-York 1951) — plate 148 d. stelt niet St. Ignatius of St. Franciscus Xaverius voor, maar St. Aloysius van Gonzaga.

VI

De argumenten van R. Druwé tegen Rubens' auteurschap van het op zijn naam staand oeuvre, zijn niet steekhoudend.

(R. Druwé : *Peter Pauwel Rubens of Adam van Noort ?* Tielt (z.j.).)

VII

Er pleegt, in de beschouwingen over Spaanse kunst, te weinig aandacht geschonken te worden aan enkele decoratieve motieven, ontleend aan de Marokkaanse kunst.

VIII

De anarchistische tendens, die meermalen merkbaar is in het werk van Pablo Picasso, moet verklaard worden uit de Spaanse origine van de kunstenaar.

IX

Van der Kerken's visie in : *Religieus gevoel en aesthetisch ervaren*, kan worden uitgebreid met de analogie van de Tres Viae, in het religieuze en artistieke leven.

(Dr. L. Van der Kerken S.J. : *Religieus gevoel en Aesthetisch ervaren*. Antwerpen-Nijmegen 1945.)

C. de Groot S.J. : *Kunstenaar en Heilige*. in : *Katholiek Cultureel Tijdschrift*. deel 141 blz. 213 v. (Voortzetting van *Studiën*).

X

De voorstellingen van de scènes uit het Oude- en Nieuwe Testament, ontleende Jan Steen dikwijls niet rechtstreeks aan de Bijbel, maar aan Cats, bijzonder aan zijn *Trou-ringh*.

XI

Uit de kring van Jan Steen zijn illustraties afkomstig voor Thomas Asselijn's *Jan Klaaz*.

XII

Het aantal mensen dat tegenwoordig was bij de prediking van Paus Urbanus II (1095 — Kerkvergadering van Clermont — Ferrand) wordt door Prof. Brandt te laag geschat.

(Prof. Dr. C. D. J. Brandt : *Kruisvaarders naar Jeruzalem*. Utrecht 1950. blz. 84 v.)

XIII

De pogroms die voorkwamen tijdens de volksbeweging van de eerste Kruistocht (1096), vooral in Duitsland, tonen verwante trekken met de plunderende beweging tijdens de beeldenstorm, en kunnen daarom niet voldoende uit religieuze motieven verklaard worden.

(Prof. Dr. C. D. J. Brandt : *Kruisvaarders naar Jeruzalem*. Utrecht 1950. blz. 94 v.)

XIV

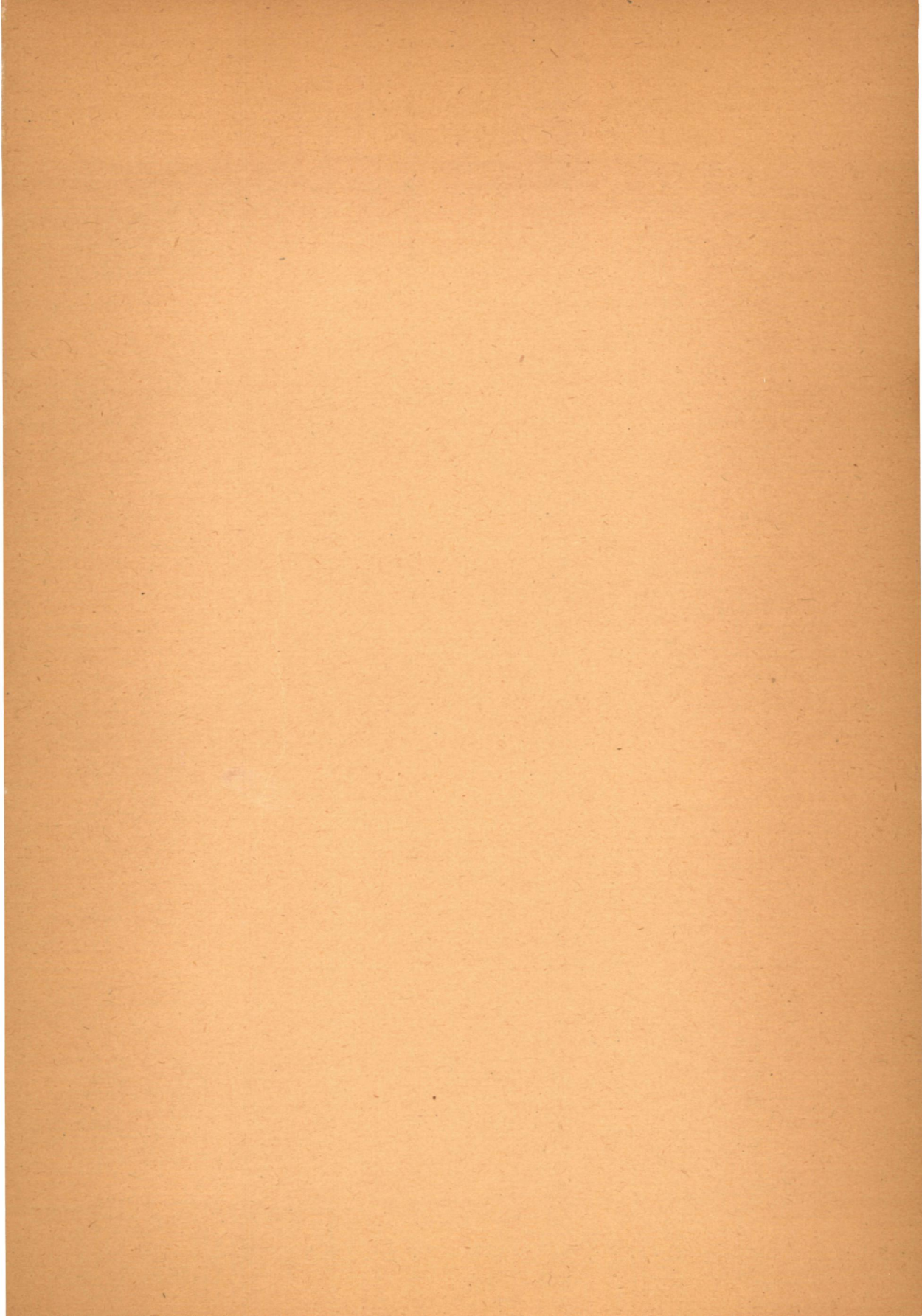
De mening van Stubbe, dat de Sociëteit van Jesus in de 16^{de} eeuw een uitgesproken anti-mystieke tendens vertoonde, is onjuist.

(Dr. A. Stubbe : *Bruegel en de Renaissance*. Antwerpen-Brussel (1947) blz. 23.)

XV

De Vries komt in zijn boek over Voltaire herhaaldelijk tot een verkeerd oordeel over de Katholieke Kerk, haar leer en haar bedienaren, en mede daardoor stelt hij de hoofdpersoon in een verkeerd licht.

(Dr. Ph. de Vries : *Voltaire*. Bussum. 1951.)



Druk: Jac. Duerinck - Krachten - Kloosterzande (Zld)