



Cupido leert de Nederlandse taal (1601), en burgert verder in (1613): realisme in Nederlandse (liefdes)emblem

Els Stronks

Els Stronks, Universiteit Utrecht, Els.Stronks@let.uu.nl

NEERLANDISTIEK.NL 07.12; GEPUBLICEERD: [november 2007]

Samenvatting

In dit artikel wordt betoogd dat de Nederlandse emblematiek met Heinsius' *Ambacht van Cupido*, voor het eerst verschenen in 1613, een wending richting realisme nam, en die wending mogelijk te danken had aan de invloed die de graveur De Gheyn op Heinsius had. In het *Ambacht van Cupido* bewerkte Heinsius traditionele motieven uit de liefdesemblematiek zodanig dat zijn bundel door vroegmoderne lezers gelezen kon worden als praktische handreiking in het creëren van voorspoed en maatschappelijk succes in de liefde.

Inleiding¹

In 1604 signaleert Karel van Mander in zijn *Schilder-boeck* dat ene Caravaggio in Rome sinds enige jaren 'wonderlijcke dinghen' doet:

*'Alsoo dat hy niet eenen enckelen treck en doet, oft hy en sittet vlack nae t'leven en copieert, end' en schildert.'*²

Voor Van Mander was Carravaggio's specifieke invulling van het aloude streven naar 'realisme'³ een nieuw en wonderlijk fenomeen, dat weliswaar aansloot bij technieken die in de zestiende eeuw ontwikkeld waren om alles 'nae t'leven' af te beelden, maar daar op een belangrijk punt ook vanaf week. In de zestiende eeuw experimenteerden schilders met technieken die het mogelijk maakten figuren en objecten vast te leggen in proporties zoals die in werkelijkheid konden worden waargenomen; ze werkten daartoe vanuit een 'single-point perspective' dat men als 'true to nature' ging ervaren.⁴ Bijzonder aan Caravaggio's werkwijze was dat hij het realisme niet alleen in zijn schildertechnieken, maar ook in zijn onderwerpskeuze tot uiting liet komen. Hij beeldde bijvoorbeeld mensen af van allerlei pluimage, in hun alledaagse gestalten; mooi, jong en rijk figureerde naast lelijk, oud en arm.⁵

In het *Schilder-boeck* toont Van Mander zich over deze vernieuwing gematigd enthousiast. Voor hem blijft, naast de studie van de werkelijkheid, de bestudering van de klassieken en andere autoriteiten de weg waarlangs de kunst tot grote hoogten kan worden gebracht. Van Mander opteert voor een compromis: '[...] both methods should be combined: working from nature and choosing the most beautiful through studying the Antiquity and other artistic precedents.' (Sluijter 2006, 430).

¹ Dit artikel kwam tot stand in het kader van het NWO-project 'Emblem Project Utrecht', en een onderzoekscollage aan de Universiteit Utrecht. Ik wil de studenten van dit college zeer bedanken voor hun bijdrage aan het tot stand komen van dit artikel, en voor het werken aan de digitale editie van *Het ambacht van Cupido* (zie <http://emblems.let.uu.nl/he1613.html>).

² Karel van Mander, *Het schilder-boeck* (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604), Davaco Publishers, Utrecht 1969, fol. 191r. Geciteerd via de DBNL, zie: http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0177.htm

Vrij vertaald staat er: 'Het komt er op neer dat hij geen streek met zijn penseel maakt zonder de werkelijkheid nabij te komen en te kopiëren, en te schilderen'.

³ De term 'realisme' is pas ver na Van Manders tijd in gebruik geraakt in de betekenis waarin hij hier gebruikt wordt: 'reflection of reality' (De Jongh 1997, 21), of ook wel 'representation of reality' (Auerbach 1968). Pas in de negentiende eeuw wordt de term 'realisme' in Europa op grote schaal gebruikt als literatuur- en kunstbeschouwelijk begrip om de verhouding tussen kunstuiting en werkelijkheid te typeren (Streng 1995, 2). Kenmerkend voor het zeventiende-eeuws realisme is dat het gebaseerd is op de gedachte dat 'algemene begrippen verwijzen naar een objectieve realiteit' (Streng 1995, 12). Realisme hangt in deze betekenis samen met het principe van *mimesis* (Auerbach 1968 en Mooij 1998).

⁴ Fowler 2003, 11; dit 'single-point perspective' staat tegenover de 'multiple viewpoints' die afbeeldingen uit de periode voorafgaande aan de opkomst van het realisme in de schilderkunst kenmerken (Fowler 2003, vi). Fowler argumenteert dat de keuze voor de ene of andere weergave van perspectief niet noodzakelijkerwijs in meer realistische schilderijen resulteert – dat wil zeggen, in schilderijen geschilderd vanuit een waarneming die de menselijke waarneming benadert -, maar wel in schilderijen die in de Westerse wereld als realistische worden ervaren: 'I do not argue the superiority of any particular perspective construction, but propose the less chauvinistic hypothesis that Renaissance pictures using convergent perspective came to seem true to nature as western observers saw it' (Fowler 2003, 11).

⁵ Zie hierover in detail bijvoorbeeld Wilkin 2000.

Op het eerste gezicht lijkt van in een groot deel van de productie van zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders weinig terug te vinden van Van Manders ideaal van vermenging van de klassieken en werkelijkheid. Die productie bestaat immers, naast een klein aandeel aan classicistische en idealiserende kunst, voor een groot deel uit realistisch ogende genrevoorstellingen, portretten, stillevens en landschappen. Niet alleen in de techniek, maar ook in de onderwerpskeuze lieten zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders zich dus ogenschijnlijk graag beïnvloeden door het streven alles 'nae t'leven' af te beelden.

Dat hier sprake is van schijn-realisme, is in de jaren '60 geopperd door de kunsthistoricus De Jongh. In navolging van Panofsky heeft De Jongh erop gewezen dat achter de realistische voorstellingen diepere betekenislagen vol moralisaties schuil kunnen gaan.⁶ Die moralisaties werden vaak ontleend aan de klassieken en andere autoriteiten, die zo toch hun invloed uitoefenden. De Jongh ondersteunde zijn betoog door te wijzen op zeventiende-eeuwse emblemen, waarin veel beeldelementen van zeventiende-eeuwse schilderijen en prenten worden herhaald en in woorden worden geduid.

De Jongh vond in de embleembundels ook aanwijzingen dat het zeventiende-eeuwse publiek werd gestimuleerd op emblematische wijze naar de realistische voorstellingen te kijken. In 1618 moedigde Jacob Cats in het voorwoord van zijn embleembundel *Proteus, sive Alcibiades* zijn lezers bijvoorbeeld aan naar diepere betekenissen op zoek te gaan, omdat in emblemen:

'men gemeenlijck [= gewoonlijk] altijd meer leest, alsser staet: ende noch meer denckt, als men siet'.⁷

De Jonghs standpunt is door velen aangevochten⁸: was er wel altijd sprake van één verborgen betekenis per beeld, of waren de beelden in de emblematiek voor velerlei uitleg vatbaar? En in hoeverre bestonden één-op-één relaties tussen beide schilderijen en emblemen? Nog altijd is de discussie over het vermeend realistische gehalte van zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderijen en prenten niet beëindigd.⁹

In dit artikel bekijk ik tegen de achtergrond van die nog lopende discussie over het realistisch gehalte van de Nederlandse schilder- en prentkunst een ontwikkeling in de Nederlandse emblematiek uit het eerste kwart van de zeventiende eeuw. Aangenomen wordt dat Nederlandse embleembundels voor het eerst realistische trekken kregen met de verschijning van Roemer Visschers *Sinnepoppen* in 1614 en dat die realistische insteek in Cats *Silenus Alcibiadis sive Proteus* (1618) overheersend werd. Ik wil laten zien dat een specifiek Nederlands subgenre van de emblematiek, de liefdesemblematiek, waarin de liefdesgod Cupido een prominente rol speelde, al vóór Visschers *Sinnepoppen* uit 1614 realistisch van toonzetting werd met de publicatie van Daniel Heinsius' *Ambacht van Cupido* in 1613.¹⁰ Ik wil daarbij ook bekijken of die ontwikkeling in de emblematiek mogelijk samenhang met de voorkeur

⁶ De Jongh 1967; 1997.

⁷ Geciteerd via de heruitgave van *Proteus* uit 1627, dan *Sinne- en minnebeelden* geheten, zie: <http://emblems.let.uu.nl/c1627front005.html>

⁸ Zie bijvoorbeeld Stone-Ferrier 1983, Alpers 1983 en 1997 en Sluijter 2001.

⁹ Bijvoorbeeld Bakker 2004, Kolfen 2005.

¹⁰ Porteman constateerde ook al eens (Porteman 1979) dat Vondels *Den gulden winkel* (1613) mogelijk een trend richting realisme in de Nederlandse emblematiek inzette.

Els Stronks – Cupido leert de Nederlandse taal (1601), en burgert verder in (1613): realisme in Nederlandse (liefdes)emblem

voor het realisme zoals die in de schilder- en prentkunst ontstond na de eeuwwende van 1600. Onder kunsthistorici zijn emblemata vaak gebruikt als middel om de zeventiende-eeuwse schilderkunst te doorgronden, maar kan kennis over ontwikkelingen in de prent- en schilderkunst ook gebruikt worden om ontwikkelingen in het emblematische corpus te verklaren? Deze laatste vraagstelling sluit aan bij onderzoek dat de literatuurwetenschapper Fowler deed naar het verband tussen de opkomst van realisme in de schilderkunst en de ontwikkeling van narratieve literaire technieken. Eén van Fowlers uitgangspunten is zeer bruikbaar gebleken voor de problematiek die in dit artikel behandeld wordt: 'The habits and conventions of Renaissance visual art were peculiar to the period, but comparable with those of literature, to a degree that has not been sufficiently understood'.¹¹

Introductie van Heinsius' *Ambacht van Cupido*

In 1613 verscheen een nieuwe, vermeerderde uitgave van Heinsius' *Afbeeldingen van minne* | *Emblemata amatoria*¹²:



Naast de 24 liefdesemblemata die Heinsius rond 1601 al in druk had laten verschijnen¹³, stond in deze vermeerderde heruitgave een nieuwe, tweede reeks van 24 liefdesemblemata, gegroepeerd onder de subtitel 'Het ambacht van Cupido'. De vermeerderde herdruk uit 1613 verscheen net als de eerste druk uit 1601 onder het pseudoniem 'Theocritus à Ganda', hoewel het in 1613 'den gemeenen [= gewone]

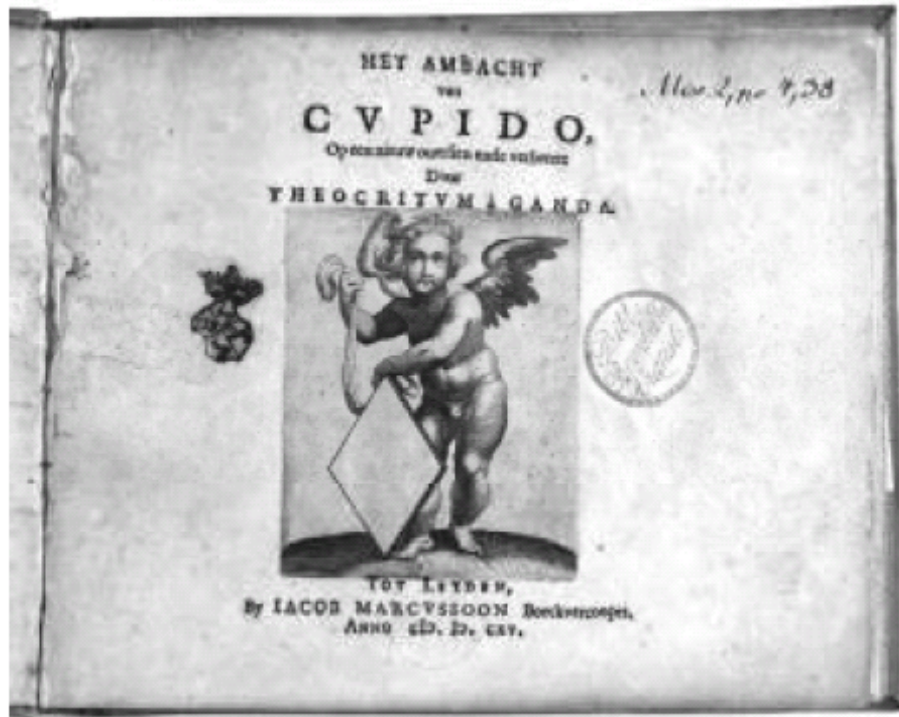
¹¹ Fowler 2003, 19.

¹² Tenzij anders vermeld, zijn de afbeeldingen uit dit artikel afkomstig van de site van het Emblem Project Utrecht. Nadere gegevens over de bron van herkomst zijn op die site te vinden.

¹³ Dat Heinsius de liefde als onderwerp van zijn emblemata koos, heeft klaarblijkelijk samengehangen met de universitaire kringen waarin hij als hoogleraar in Leiden verkeerde. In die kringen bestond warme belangstelling voor de erotische poëzie van Catullus, Tibullus en Propertius, die in het Neo-Latijn werd nagevolgd door onder anderen Janus Secundus en Janus Douza, met wie Heinsius bevriend was (Bloemendal 1997, 27-28). Heinsius schreef tussen 1603 en 1610 zelf ook Neo-Latijnse liefdespoëzie (Van Bork en Verkruijsse 2001).

man' inmiddels genoegzaam bekend geweest moet zijn dat achter dit pseudoniem de Leidse hoogleraar Daniel Heinsius schuilging.¹⁴ Het geheel wordt met een kort zinnetje op het titelblad als 'oversien en verbeterd' aangeprezen.

In 1615 volgde een nieuwe herdruk van beide reeksen, nu met *Het Ambacht van Cupido* als hoofdtitel van de hele bundel¹⁵:



Cupido was in de titel en titelprent van die editie uit 1615 overheersend aanwezig. Hij staat afgebeeld met in zijn hand een teugel en een schild, waarop kopers van het boek hun wapen konden (laten) afbeelden.¹⁶ Ik noem de edities uit 1613 en 1615, met de twee reeksen liefdesemblem, in het vervolg van dit artikel steeds 'Heinsius' tweede bundel liefdesemblem', of – korter – het *Ambacht van Cupido*.

Situering van het *Ambacht van Cupido* in de Nederlandse emblematiek

Heinsius' *Ambacht van Cupido* maakt deel uit van een reeks van bundels liefdesemblem, verschenen in het eerste kwart van de zeventiende eeuw. De reeks werd geopend door de genoemde bundel van Heinsius uit 1601, de *Afbeeldingen van Minne/Emblemata Amatoria*, kort daarop gevolgd door Otto Vaenius met zijn *Amorum emblemata* (1608), en Pieter Cornelisz. Hooft met zijn *Emblemata amatoria* (1611). In al deze bundels staat Cupido centraal, en het *Ambacht van Cupido* uit 1613 is vaak als het eindpunt van die reeks getypeerd – zoals ook door Smits-Veldt en Porteman in de binnenkort te

¹⁴ Dat schrijft althans Heinsius' tijdgenoot Jacob de Vivere in het derde boek van zijn *De Wintersche Avonden* (Amsterdam 1615), geciteerd via [Moerman 1974](#), 38.

¹⁵ Getoond is de titelprent van een Pools exemplaar van deze bundel. Zie hierover [Kiedron en Skubisz 2007](#).

¹⁶ De titel 'Ambacht van Cupido' wordt nog eens herhaald in de eerstvolgende heruitgave van beide series in de *Nederduytsche poemata* van 1616, en wel in het voorwoord 'Aen den Leser' dat Petrus Scriverius, vriend van Heinsius en bezorger van de *Nederduytsche poemata*, voor de bundel schreef.

verschijnen nieuwe literatuurgeschiedenis.¹⁷ Ik geef hier een kort overzicht van de opvattingen die in eerdere publicaties over het *Ambacht van Cupido* zijn geventileerd, en beëindig dat overzicht met twee vragen.

Door Porteman werd de serie liefdesembleembundels van Heinsius, Vaenius en Hooft in 1977 in zijn *Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur* als apart subgenre binnen de Nederlandse emblematiek onderscheiden. Dat Porteman de bundels tot één subgenre rekende, wil niet zeggen dat hij geen onderlinge verschillen zag. In zijn editie van Hoofts *Emblemata amatoria* uit 1983 beschreef Porteman hoe het liefdesembleem tussen 1601 en 1611 danig van karakter veranderde. Heinsius' eerste bundel, *Emblemata amatoria* bestond vrijwel volledig uit 'vernunftig in de ik-vorm geformuleerde *lamenti* van gekwelde minnaars'.¹⁸ Ik haal hierbij embleem 8 uit de bundel aan, als typerend voor de petrarkistische sfeer die de emblemata volgens Porteman uitademden:

Cosi de ben amar porto tormento [= Zo draag ik de pijn van goed liefhebben]



Den liefelicken schijn van haer tvree schoone ooghen
Die trecken my tot haer vvanneer zy sich veruooghen [= vertonen],
Vertoogen ah! eylaes. ick schijne my te zijn
Verloren als ick ben van d'oorsaeck van mijn pijn.
By d'oorsaeck van mijn pijn woud'ick wel altijd wesen,
Als ick ben by 'tverderf, so schijn ick te ghenesen.
Ick vliegh' rontom het vyer, ick blijf in eenen standt [= op een plek]
Ten zy dat ick my self vind ganschelick verbrandt.

¹⁷ Zie M.B. Smits-Veldt en K. Porteman, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur van 1560 tot 1700* (te verschijnen 2008). In de voorlopige versie van de tekst die ik mocht inzien staat de passage over het *Ambacht van Cupido* in deel II, hoofdstuk 1.4.

¹⁸ In een drietal emblemata is er sprake van een ander perspectief: dat van Cupido (embl. 1), of dat van een algemene, neutrale vertelinstantie (embl. 12 en 16)

Zonder de pijn die de geliefde hem aandoet, klaagt deze minnaar, is hij verloren. Hij kan en wil zich aan de kracht van haar ogen niet onttrekken, zoals ook de kleine motvliegjes de aantrekkingskracht van vuur niet kunnen weerstaan. Het zijn typisch petrarkistische klachten, verwoord en verbeeld in paradoxen en antithesen.

Dergelijke petrarkistische klachten zijn ook in Vaenius' *Amorum emblemata* nog te vinden. Zo wordt Heinsius' embleem met de mot er bijna letterlijk in herhaald in embleem 52, 'Brevis et damnosa voluptas' [= Een kort en pijnlijk plezier].¹⁹ Maar in zijn geheel biedt Vaenius' bundel – in de woorden van Porteman – 'een veel positievere voorstelling van de liefde', die de lezer geleidelijk aan overtuigt van het idee dat het huwelijk het einddoel van de liefde behoort te zijn. Ook Hoofts *Emblemata amatoria* kent een petrarkistische toon, maar daarin worden serieuze waarheden niet geschuwd, vaak verpakt in (woord)grapjes.

In het *Ambacht van Cupido* zag Porteman nog niet de ontwikkeling naar het realistische embleem. Die situeert hij in 1618, met de publicatie van Cats' *Proteus*: 'De moralisatie verdringt enigszins het vrijblijvende en speelse concetto, terwijl de antiquiserende houding van de eerste liefdesembleemdichters wordt vervangen door een tot in de details verzorgd 'modern' realisme'.²⁰ Hij plaatst Cats' bundel nadrukkelijk buiten de traditie van de liefdesemblematiek en constateert over de trits bundels gemaakt door Heinsius, Vaenius en Hooft: 'Een open en directe moralisatie die, zoals bij Cats, overwegend op de burgerlijke en maatschappelijke aspecten van de liefde is gericht (huwelijk en voortplanting), wordt het zelden'.²¹ In 1983, in zijn inleiding bij Hooft *Emblemata amatoria*, plaatst Porteman het *Ambacht van Cupido* eveneens in lijn met het liefdesembleem.²²

Na Porteman gaf Becker-Cantarino in haar editie van Heinsius' *Nederduytsche poemata* (1616) als eerste een inhoudelijke typering van het *Ambacht van Cupido*. Ze concludeerde dat de tweede serie liefdesemblemata van Heinsius zich ontwikkelde in de richting van het realisme en het alledaagse. De teksten van de tweede serie werden tot weinig raadselachtige gebruiksaanwijzingen in de liefde, de afbeeldingen tot stimuli van de lachlust van de lezer.²³

Zonder specifiek op afzonderlijke bundels in te gaan, deed ook Scholz in 1990 een algemene uitspraak over het karakter van de Nederlandse liefdesemblematiek, door de bundels met liefdesemblemata te rekenen tot 'de meest opvallende groep van realistische embleemboeken'²⁴, met als argument dat het dagelijkse leven het uitgangspunt van zowel de realistische emblemen als de liefdesemblemata vormt.

¹⁹ Zie <http://emblems.let.uu.nl/v1608052.html>

²⁰ Porteman 1977, 92.

²¹ Porteman 1977, 102.

²² Porteman liet het bij de globale constatering dat in het *Ambacht van Cupido*: 'de listige werkzaamheden van het liefdesgodje via de voorstelling van ambachten en kinderspelen worden behandeld. Bracht deze thematische eenheid weer iets origineels, veel wijst erop dat Heinsius' nieuwe initiatief op zijn beurt was ingegeven door de innovaties die het genre inmiddels had ondergaan.', in: Porteman 2002, zie: http://www.dbnl.org/tekst/hoofo01emblo1/hoofo01emblo1_004.htm.

²³ Becker-Cantarino 1983, 73*-74*: 'Schon die Wahl der in den Emblemen dargestellten Szenen deutet auf Heinsius' Weiterentwicklung der Liebesemblemata in Richtung auf Realismus und Gegenständlichkeit hin. Die sprichwortähnlichen Motti werden zu einer Art Gebrauchsanweisung in Liebessachen, alles Dunkle oder Rätselhaftes der Liebesallegorien ist verschwunden. Die Bilder nähern sich vielfach Genre-Szenen, die spielerisch abgewandelt, nicht mehr zu ernst genommen werden'.

²⁴ Scholz 1990, 17; 2001.

In de meest recente publicaties over de Nederlandse emblematiek domineert het standpunt van Porteman dat er sprake was van onderscheid tussen de liefdesemblematiek en realistische emblem, en dat het *Ambacht van Cupido* tot de liefdesemblem moet worden gerekend. Blankman en Luijten schreven in 1996 in de inleiding van hun bloemlezing Nederlandse emblem dat Cats, om zijn emblem meer aan de maatschappij en de werkelijkheid te verbinden, de aanwezigheid van Cupido minder dominant maakte:

In zijn embleembundel Silenus Alcibiadis sive Proteus stapte Jacob Cats af van de liefdesemblematiek als een op zichzelf staand genre. [...] Cats heeft het dus niet alleen over de listigheden van Cupido maar verbindt aan de emblemprenten tevens lessen in maatschappelijke deugzaamheid en praktische godsdienstigheid. [...] Vandaar dat Cupido een veel minder voorname rol speelt dan in de vroegere amoureuze bundels.

Een soortgelijke stap maakte Visscher volgens hen al in 1614 in zijn *Sinnepoppen*:

In Roemer Visschers Sinnepoppen valt een voorliefde op voor artefacten: gebruiksvoorwerpen en instrumenten waarvan de doeltreffendheid aanleiding is tot de moraal. Dat hij juist hiervoor koos, kan te maken hebben met het publiek waarop hij zich richtte: de praktisch en commercieel ingestelde Hollandse burger. In die burgerlijke cultuur begon de empirie [...] steeds meer haar plaats op te eisen. Verrassend is de humoristische, bij vlagen scherpe toon die Visscher aanslaat.²⁵

Van Stipriaan typeert de ontwikkeling van de Nederlandse emblematiek in *Het volle leven* uit 2002 op soortgelijke wijze. Hij ziet in Visschers *Sinnepoppen* (1614) de eerste vroegmoderne embleembundel waarin de abstracte allegorische verbeelding plaatsmaakt voor het concrete, alledaagse en individuele. Door de prominente aanwezigheid van Cupido in het liefdesembleem maakt het liefdesembleem volgens Van Stipriaan vrijwel tegelijk met het verschijnen van de *Sinnepoppen* een tegengestelde ontwikkeling door in de richting van het mythologische en allegorische.²⁶

Hoe moeten we het *Ambacht van Cupido* nu zien? Als het komische, versimpelde begin van het realistische liefdesembleem waar Cats met zijn *Sinne- en minnebeelden* uit 1618 tot nu toe het patent op leek te hebben (Luijten 1995)? Of als literair spel met mythologische insteek dat met de realiteit niet veel van doen had? En welke consequenties heeft de typering van deze bundel voor de manier waarop tegen de vroeg zeventiende-eeuwse Nederlandse emblematiek aangekeken zou moeten worden? Om die vragen te beantwoorden, bekijk ik het *Ambacht van Cupido* in de volgende paragraaf meer in detail.

Allegorie en realiteit in het *Ambacht van Cupido*

Het *Ambacht van Cupido* opent in de edities van 1613 en 1615 met de nieuwe serie van 24 liefdesemblem. Kopers van de bundels kregen niet eerst Heinsius' oude, eerste reeks

²⁵Blankman en Luijten 1996, 5.

²⁶Van Stipriaan 2002, 132.

voorgeschied, maar maakten direct kennis met de vernieuwing die het *Ambacht van Cupido* bracht. De 24 emblemen uit 1601 zijn in de edities van 1613 en 1615 licht bewerkt. Ze zijn in een iets andere volgorde gerangschikt²⁷, en er zijn Franse subscriptio's aan toegevoegd.²⁸ De eerste serie uit 1601 werd daarmee, mogelijk in navolging van Vaenius' *Amorum emblemata* en Hoofts *Emblemata amatoria*, systematisch polyglottisch van aard.

De titel *Ambacht van Cupido* geeft twee signalen af: in die nieuwe serie emblemen staat Cupido centraal, en ligt het accent op het 'ambacht' dat de liefdesgod uitoefent. Om met dat laatste te beginnen. Het woord 'ambacht' roept bij de moderne lezers de associatie op van 'handwerk' of 'beroep', maar werd door het vroeg zeventiende-eeuwse publiek eerder gelezen als algemene, neutrale verwijzing naar iemands 'taak' of 'te verrichten werk'.²⁹ De titel *Ambacht van Cupido* zal daarnaast voor Heinsius' tijdgenoten een zinspel op de werken van Hercules zijn geweest³⁰, en opgevat zijn als de aankondiging van voorstellingen van de dagelijkse bezigheden van de liefdesgod.

Het woord 'ambacht' komt niet alleen in de titel, maar ook in drie emblemen voor. In embleem 2, waarin Cupido acteert als kuiper die de aarde voor uiteenvallen behoedt:

²⁷ Embleem 17 'Ni mesme la mort' en 19 'Les deux sont un' uit de 1601- serie zijn in de 1613-editie omgewisseld. De 1613-volgorde is een de latere editie van 1616 in Heinsius' *Nederduitsche poemata* gehandhaafd, en werd door Heinsius dus mogelijk als een verbetering gezien omdat het embleem 'Ni mesme la mort' thematisch meer verwant is met het slotembleem van de bundel, en daar dus dichterbij hoorde te staan? Ook de nummers 21, 22 en 23 zijn in 1613 gewisseld. Nummer 23, 'Serò detrectat onus qui subijt' uit 1601 is in 1613 nummer 21, nummer 22 'Mon mal me suit' uit 1601 is in 1613 nummer 23 geworden, en nummer 21 uit 1601 'Perch' io stesso mi strinsi' is in 1613 nummer 23. Die 1613-volgorde is in 1616 weer gehandhaafd.

²⁸ Die Franse subscriptio's voegen een dimensie toe aan het tekstuele gedeelte van de emblemen, in de zin dat de link tussen de afbeelding en het Nederlandse subscriptio verduidelijken en concretiseren. Het al genoemde embleem 'Cosi de ben amar porto tormento' is een typerend voorbeeld. De Franse subscriptio legt in 1613 aan de lezer uit hoe hij verband tussen de Nederlandse tekst en de afbeelding kan leggen:

*Credule mouscheron, qui aimant ton damage
Recherche la lueur, qui te doibt consumer.
Apprends a mes despens, a deuenir plus sage;
Car le mal qui me tue, n'est que de trop aimer.*

En zo gaat dat steeds; wat in 1601 onbesproken blijft, wordt in 1613 verduidelijkt. De Franse subscriptio's zijn in 1616 weer verdwenen.

²⁹ Het *WNT* geeft aan de betekenis 'bezigheid' aanvankelijk - in het Middelnederlands - de enige is, en pas in later stadium vrijwel geheel vervangen wordt door 'beroep'. Zeker in het begin van de zeventiende eeuw waren beide betekenissen nog in gebruik, getuige een citaat uit een embleem van De Brune (uit 1624) waarin ambacht ook 'bezigheid' betekent.

³⁰ Zoals reeds opgemerkt door [Porteman](#), DBNL 2002, http://www.dbnl.org/tekst/hoof001emb101/hoof001emb101_003.htm

Els Stronks – Cupido leert de Nederlandse taal (1601), en burgert verder in (1613): realisme in Nederlandse (liefdes)emblem

Harmoniam rerum Amor conservat [= De liefde bewaart de harmonie]



[...]

Ghy maeckt de hoepen vast, van hemel en van aerdt.
Het ambacht dat is goet. want ghy zijt den behoeder,
Die s'weerelts groote ton van onderganck bewaert.

In embleem 4, waarin Cupido samen met Hymen (god van het huwelijk) verantwoordelijk wordt gehouden voor het vinden van een geschikte partner voor elke man:

Exitus in dubio est [= De uitkomst is onzeker]



Siet toch eens Venus kindt, en die sich daer beneven
Gevoecht heeft op der aerdt, een Godt en oock een kindt,
Die Hymen vvordt genaemt: wiens ambacht is te geven
De man zijn soete lief, die hy vvel heeft gesint [...].

En in embleem 24, dat teruggrijpt op de eerste emblemen van de serie waarin Cupido's verdienste voor de aarde aan de orde wordt gesteld, en waarin getoond wordt hoe hij met naald en draad alles op hemel en aarde bijeenhoudt:

Omnia conjungo [= Ik verbind alles]



Mijn ambacht dat ghy siet dat is by een te voegen
Den hemel en de aerdt, en vvatter is daerin,
Met een genegentheyt, en liefelick genoegten. [...]

Het woord 'ambacht' wordt in deze drie emblemen dus gebruikt als overkoepelende aanduiding voor de taak die Cupido op aarde te vervullen heeft, namelijk het bijeenvoegen van man en vrouw. In de eerste twee emblemen is er in de Nederlandse subscriptio's sprake van een neutrale vertelinstantie die de taak van de liefdesgod beschrijft; in het laatste embleem richt Cupido zichzelf in de 'ik-vorm' tot de lezer. Uit deze eerste kennismaking met emblemen uit het *Ambacht van Cupido* wordt duidelijk dat Heinsius' tweede serie liefdesemblemen is in eerste instantie niet meer geschreven vanuit het perspectief van de klagende, petrarkistische minnaar, zoals in de 1601-serie het geval was. Er zijn in 1613 nog maar vier emblemen die zo zijn gestructureerd.³¹

³¹ Namelijk embleem 3 (waarin de klagende minnaar ook nog eens zijn 'normale' petrarkistische identiteit verliest omdat zijn klacht eindigt dat hij door de liefde wordt als een vrouw, analoog aan Herakles die door

Aan welke bezigheden wordt Cupido's taak nu gedemonstreerd? Ze vallen uiteen in twee categorieën: ten eerste handwerkzaamheden en lichamelijke arbeid als kuipen (embl. 2), spinnen (embl. 3), schilderen (embl. 5), zagen (embl. 6), dorsen (embl. 7), zaaïen (embl. 8), martelen (embl. 10), schipperen (embl. 11), tekenen (embl. 12), en naaien (embl. 24). En ten tweede spelletjes en lichamelijke activiteiten als kaatsen (embl. 1), dobbelen (embl. 4), tollen (embl. 9), boog schieten (embl. 13), hoepelen (embl. 14), blindemannetje spelen (embl. 15), handstandjes maken (embl. 16), schieten (embl. 17), hobbelpaardje rijden (embl. 18), bedekken van de geslachtsdelen (embl. 19), schaatsen (embl. 20), bellen blazen (embl. 21), vluchten (embl. 22) en vliegen (embl. 23). De bezigheden lijken speelser te worden naarmate de bundel vordert, maar dit proces verloopt zeker niet strikt lineair. Het komische is her en der aanwezig, en dan met name in de *picturae*, zoals te zien aan de *picturae* van embleem 19 en 20:



Embleem 19



Embleem 20

De bezigheden in de voorgrond zijn in deze gevallen speels en komisch te noemen, maar krijgen toch een wat serieuze ondertoon door de achtergronden waartegen ze worden afgebeeld – kerken, of mensen die aan het werk zijn. Ik kom hier nog op terug.

Wat betekende de keuze voor het centraal stellen van deze bezigheden tegen de achtergrond van onderwerpskeuzes zoals die in de vroeg zeventiende-eeuwse prent- en schilderkunst werden gemaakt? Gezien de hierboven beschreven ontwikkeling in de richting van realisme, is het opmerkelijk te noemen dat economische beeldmotieven ontleend aan de textiel- en bouwnijverheid, de visserij en het boerenbedrijf in de Nederlandse zeventiende-eeuwse beeldende kunst relatief weinig voorkwamen.³² De emblematiek vormde op deze regel tot op 1613 geen uitzondering. Een volledige serie met emblemata over arbeid bestond nog niet op het moment dat Heinsius voor dit thema koos. De Vries betoogt dat de verbeelding van de arbeidzaamheid als maatschappelijke deugd, en de ledigheid als ondeugd, samenhangt met de ontwikkeling van de steden tot economische centra. Die ontwikkeling

toedoen van Omphale aan de typisch vrouwelijke bezigheid van het spinnen werd gezet), embleem 5 (waarin de minnaar niet klaagt, maar wel aan het woord is) en embleem 10 en 13.

³² De Vries 2003, 3-4.

ging gepaard met een groeiende aandacht voor het morele geweten van de burgerij in die steden. Dat verschijnsel is al vroeg aanwijsbaar in tal van (al dan niet literaire) teksten, zoals met name Herman Pleij heeft laten zien. De beeldende kunsten volgden aarzelend. Heinsius lijkt met zijn *Ambacht van Cupido* daarbij zelfs nog in de voorhoede te lopen.

Erg ruim voorhanden zijn voorstellingen van arbeid uit de zestiende en vroeg zeventiende eeuw dus niet. Zoals zowel Veldman als De Vries hebben laten zien, werd arbeidzaamheid op prenten en schilderijen daterend voor 1600 afgebeeld om het (lezers)publiek duidelijk te maken dat hard werken op aarde in de hemel beloond zal worden. Na 1600 werden dergelijke voorstellingen daarentegen meer en meer gebruikt om niet de hemelse, maar aardse voordelen van hard werken te promoten. Arbeid werd afgebeeld als middel om al in dit leven eer, roem en aanzien te oogsten.³³

In de emblematiek is die ontwikkeling ook waar te nemen. In boek II van Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* uit 1589 staat een embleem, 'Renovata spes' (no. 39), waarbij in de *pictura* een boer te zien is die zaaigoed uitstrooit over het land. Dit embleem is niet noodzakelijkerwijs een bron voor embleem 8, 'Amoris semen mirabile' uit Heinsius' *Ambacht van Cupido*, maar bevat wel een vergelijkbare uitwerking van het beeld van de zaaier. Horozco y Covarrubias schrijft als onderschrift bij dit beeld (in Duitse vertaling van Henkel en Schöne)³⁴:

Wer den Boden bearbeitet hat, erntet auch die verdiente Frucht. [...] So sät und erntet er fortan in diesem Leben, bis er Ertrag ohne Mass einholt.

Horozco y Covarrubias benadrukt zoals gebruikelijk in de zestiende eeuw de opbrengsten van arbeid in het hiernamaals. In het vergelijkbare embleem van Heinsius staan de aardse 'vruchten' van arbeidzaamheid centraal:

Amoris semen mirabile [= Wonderlijk zaad der liefde]



³³ Veldman 1992, 259-260.

³⁴ Henkel en Schöne 1996, 1095-1096.

Siet Venus zaeyer aen. hy gaet zijn saet uytspreyden [= uitstrooien]
De vveerelt om en om, gelijk een lantman [= boer] doet.
Het saet komt vveder voort, en sonder lang te beyden [= wachten]
Geeft vrucht op zijnen tijdt, die d'aerde vveder voet.
De vruchten die het brengt, die zijn begaeft met reden [= verstand],
Met vvijsheyt en verstant, en vvonderlick van aert.
Die vruchten houden op de landen en de steden [= houden landen en steden in stand]
Wijst my noch eenen boer die sulcke vruchten gaert

Het beeld van de zaaier zal in beide gevallen teruggaan op de bijbelse parabel uit de evangeliën van Mattheus, Marcus en Lucas.³⁵ In Heinsius' geval is de boodschap in de Nederlandse subscriptio dat Cupido's zaad vruchtbaarder is dan het zaad dat men gewoonlijk door boeren op het land uitgestrooid ziet worden. De vruchten van zijn zaad - de kinderen die uit de huwelijken worden geboren die hij tot stand brengt - zijn de toekomst van de wereld. Weliswaar staat niet het geldelijk gewin centraal, maar de boodschap is toch dat goede, productieve liefde voor een maatschappij van levensbelang is. Dat dit accent door tijdgenoten van Heinsius als belangrijk aspect van het *Ambacht van Cupido* werd gezien mogen we misschien afleiden uit het feit dat juist dit 8^e embleem in 1620 als titelblad fungeerde van de Duitse bloemlezing met liefdesemblematiek van Jacob van der Heyden, *Emblemata amoris*.³⁶

De lendendoek in de *pictura* waaruit Cupido zaad haalt, ter hoogte van zijn heup en geslachtsorgaan, geven dit embleem een erotische ondertoon. De Latijnse subscriptio legt een nader verband met de mythologie:

Indolis eximiae quis semina nescit Amoris?
Hinc gnarus diæ Pallados exit homo.
[= Wie weet niet dat het zaad van Amor een voortreffelijk innerlijk leven produceert?
Hieruit komt de mens voort met kennis van de goddelijke Pallas.³⁷]

Wordt hier, licht humoristisch, verwezen naar de reputatie van de eeuwige maagd Pallas Athena?

Ook in andere emblemata uit het *Ambacht van Cupido* is Heinsius' aandacht waar te nemen voor de maatschappelijke context waarin hij als dichter opereert. Zo gaat de *pictura* waarop Cupido met zijn hand zijn geslachtsdeel bedekt (zie hierboven, embleem 19), vergezeld van de volgende Nederlandse subscriptio:

³⁵ En Hij sprak tot hen vele dingen door gelijkenissen, zeggende: 'Ziet, een zaaier ging uit om te zaaien. En als hij zaaide, viel een deel van het zaad bij den weg; en de vogelen kwamen en aten datzelve op. En een ander deel viel op steenachtige plaatsen, waar het niet veel aarde had; en het ging terstond op, omdat het geen diepe van aarde had. Maar als de zon opgegaan was, zo is het verbrand geworden; en omdat het geen wortel had, is het verdord. En een ander deel viel onder de doornen; en de doornen wiesen op en verstikten hetzelve. En een ander deel viel in de goede aarde, en gaf veel vrucht, het een honderd-, het ander zestig-, en het ander dertigvoud. Wie oren heeft om te horen, die hore.' Hier geciteerd naar Mattheus 13, in de Statenvertaling van 1637, zie:

<http://www.statenvertaling.info/>

³⁶ Zie Porteman 2002, http://www.dbnl.org/tekst/hoof001embl01/hoof001embl01_038.htm

³⁷ Vertaling G. Huijting.

De Godt [= Cupido] die in d'een handt zijn pijlen pleecht te dragen,
 In d'ander eenen booch, staet sonder yet daer in [= heeft in zijn handen geen pijl en boog].
 Vraecht ghy vvat dat hy doet? hy heeft die [= de handen] neer gheslagen,
 En deckt het schandich deel [= geslachtsdeel], doch noodich in de min.
 Ghy die geluckich sijt, die Venus heeft verkoren,
 En u bemindens hert gegeven in de handt,
 Sijt wijs en siet vvel toe. wilt ghy niet gaen verloren,
 Bedeckt u eygen vreucht, soo deckt ghy haere schandt.

In dit vers wordt de mannelijke lezer opgeroepen om zijn geluk in de liefde niet aan de grote klok te hangen en zo zijn geliefde te schande te maken. Een wijze, maatschappelijke les in speelse verpakking, dat gaf Heinsius in 1601 in zijn eerste reeks liefdesemblemten nog niet.

Heinsius koos voor zijn tweede reeks liefdesemblemten dus een opvallend vooruitstrevend en maatschappelijk thema, dat hij op moderne, eigentijdse wijze invulde. De aanwezigheid van met name Cupido lijkt een contrast te vormen met de realistische, op de werkelijkheid geënte elementen. Hoe verhouden deze allegorische aspecten zich tot de realistische? Als we naar het *Ambacht van Cupido* kijken, speelt deze kwestie vooral een rol in de *picturae* van de bundel. Terwijl in de teksten alleen in het eerste en laatste embleem Cupido domineert, worden de *picturae* van 1613 vrijwel allemaal door de liefdesgod bepaald. Alleen in embleem 11 is hij afwezig. In de *picturae* uit 1613 zelfs is hij zelfs overheersender aanwezig dan in 1601 het geval was. In de *picturae* van Heinsius' eerste serie staan vrijwel altijd voorwerpen (een bijenkort, een molen, een obelisk etc.) in de voorgrond, terwijl Cupido heel klein ergens in de achtergrond figureert en in drie *picturae* zelfs helemaal drie ontbreekt. In 1613 is de klassieke Cupido de blikvanger van de afbeeldingen, en vormen zijn bezigheden steeds de link met de zeventiende-eeuwse werkelijkheid. Het *Ambacht van Cupido* is op dit punt mogelijk beïnvloed door de graveurs die de *picturae* in de bundels van Vaenius en Hooft verzorgd hadden (respectievelijk Cornelis Boel en een niet geïdentificeerde graveur³⁸), want zij hadden Cupido steeds in de voorgrond van de afbeeldingen geplaatst.

Door die dominantie aanwezigheid is wel te verklaren dat het *Ambacht van Cupido* overheersend getypeerd is als een allegorische bundel. Maar is een plaatje waar Cupido op staat voor zeventiende-eeuwse kijkers per definitie een mythologische, niet-realistische afbeelding?

Een eerste reden om de Cupido-emblemten niet allegorisch te lezen, wordt niet specifiek gevonden in Heinsius' *Ambacht van Cupido*. In algemenere zin kan gesteld worden dat Cupido onderdeel uitmaakte van het idioom waarin zaken rond de liefde aan het begin van de zeventiende eeuw werden verbeeld en verwoord. De vertrouwdheid van het zeventiende-eeuwse publiek met Cupido's aanwezigheid stond het opwekken van reële emoties niet in de weg.³⁹ Zoals Porteman uitlegde in zijn inleiding van de editie van Hoofts *Emblemata amatoria*: 'Het hele Cupido-circus in de kunst en de literatuur van de Renaissance heeft op de moderne lezer of toeschouwer meestal een irriterende uitwerking. In wezen maken deze - conventionele verbeeldingen echter deel uit van de talrijke pogingen die in deze periode werden ondernomen om het mysterie van de menselijke liefde en

³⁸ Zie voor een bespreking van mogelijk graveurs Porteman 2002, http://www.dbnl.org/tekst/hoof001emb101/hoof001emb101_004.htm

³⁹ Fowler 2003, 91.

inzonderheid de onverklaarbaarheid van het proces van de z.g. *innamoramento* (het verliefd-worden) te verkennen, uit te leggen en te concretiseren. Getuige de lyrische ontrafelingen van het liefdesgevoel door Petrarca en diens navolgers, de talrijke bespiegelende tractaten (*trattati d'amore*) en de benadering door de renaissancistische neoplatonici van de liefde als een wijsgerig grondbeginsel. Ook de allegorie was een ernstige vorm van kennis en op deze wijze was de mythologische Cupido-verbeelding, als concretisering van de liefde, haar irrationaliteit, haar onbestendigheid en haar emotionele tweeslachtigheid, een realiteit.⁴⁰

In zeventiende-eeuwse bronnen zijn voldoende aanwijzingen te vinden dat het gebruik van godennamen en –gestalten bij wijze van literair spel bedoeld was. Heinsius zelf ging zelfs zover te beweren dat de klassieken met de namen Vulcanus, Bacchus en Venus al niets anders bedoelden dan 'vuur', 'wijn' en 'liefde'.⁴¹ Van zijn lezers verwachtte hij kennelijk ook dat zij door het laagje literair versiersel gemakkelijk heen zouden kijken.

Voor Van Mander gold iets soortgelijks. Hij maakt in het *Schilder-boeck* niet eens onderscheid tussen goddelijke en menselijke figuren als hij de algemene term 'historiën' gebruikt voor alle afbeeldingen waarop figuren een hoofdrol spelen.⁴² Voor de graveur van Heinsius' *Ambacht van Cupido* – naar alle waarschijnlijkheid Jacques de Gheyn II⁴³, die ook de eerste serie *picturae* uit 1601 maakte – zal dit niet anders geweest zijn.⁴⁴ Het centraal stellen van Cupido zal voor zeventiende-eeuwers dus niet per definitie gelijk gestaan te hebben aan een keuze voor het allegorische en abstracte. Dat een *figuur* hier de hoofdrol speelt was waarschijnlijk relevanter dan het feit dat die figuur goddelijk van oorsprong was.

Een tweede reden om het *Ambacht van Cupido* niet allegorisch te duiden, heeft te maken met de manier waarop De Gheyn Cupido afgebeeld heeft. Op basis van een analyse van de *picturae* van de tweede serie liefdesemblem van Heinsius uit 1613 kan vastgesteld worden dat de figuur Cupido een menselijk, alledaags voorkomen heeft gekregen. Die indruk wordt gewekt doordat de bezigheden van Cupido in de *picturae* minutieus worden afgebeeld – veel minutieuzer dan ze beschreven worden in de bijbehorende teksten. En ook doordat de achtergrond waartegen Cupido's bezigheden zich afspelen vaak veel details van het dagelijkse, Nederlandse leven laten zien. In tegenstelling tot de klassieke sferen die in de eerdere bundels van Heinsius, Vaenius en Hooft in de achtergronden van de *picturae* werden opgeroepen, staat Cupido in 1613 afgebeeld met gereedschap, voor gebouwen en in landschappen die de lezers van toen vaak als eigentijds herkend zullen hebben. De gestalte van

⁴⁰ Porteman 1983. Geciteerd via: http://emblems.let.uu.nl/h1611_introduction.html?lang=dut

⁴¹ Dit schrijft Heinsius in het voorwoord bij zijn *Hymnus oft Lof-sanck van Bacchus*, in meer detail besproken in Stronks 1996, 266-274.

⁴² Miedema: 'Of de figuren goden zijn of boeren komt niet ter sprake. Ik geloof dat het er bij Van Mander niet toe doet [...].' Miedema 1975, 3-4.

⁴³ Gezien de stilistische overeenkomst tussen de gravures uit 1601 en 1613 is het zeer waarschijnlijk dat De Gheyn ook de gravures voor het *Ambacht van Cupido* gemaakt heeft. De gravures zijn echter niet gesigneerd, en ik heb ook geen beredeneerde toewijzing kunnen vinden (anders dan de vermelding in Visser 1999, 80, die echter niet beargumenteerd is). Kolfin 2001 gaat uit van Vande Passe als graveur, en ook dat is niet beargumenteerd. Gezien de afwijkende stijl tussen gravures die met zekerheid toe zijn geschreven aan Vande Passe en de *picturae* in het *Ambacht van Cupido*, lijkt me die toeschrijving onjuist.

⁴⁴ Miedema (Miedema 1975) heeft in een artikel over het realisme in de Nederlandse schilderkunst betoogd dat er onder beeldende kunstenaars ten tijde van het verschijnen van Heinsius' embleembundels gedeelde opvattingen bestonden over de relatie tussen werkelijkheid en dat wat in de kunst afgebeeld werd. Dat betoog bouwde Miedema op de analyse van een tekening van De Gheyn. Duidelijk wordt dat wat De Gheyn met die tekening beoogde, als gedachtegoed ook terug te vinden in Karel van Manders *Schilder-boeck* uit 1604.

Cupido wordt door deze encscenering minder mythologisch gekleurd. In de 1616-editie van het *Ambacht van Cupido*, waarvan de *picturae* niet verzorgd zijn door De Gheyn maar door Vande Passe en Le Blon, is dit overigens nog duidelijker aangezet door de graveurs.⁴⁵

Een voorbeeld maakt zichtbaar welke vormen van realisme in het *Ambacht van Cupido* in 1613 door De Gheyn geïntroduceerd werden. In Vaenius' *Amorum emblemata* staat embleem waarin op de *pictura* Cupido staat afgebeeld, starend naar een vrouwenportret⁴⁶:



De afgebeelde vrouw draagt een antiek gewaad. Daardoor, zo merkte Kolfin al op, wordt het 'allegorisch spel' dat in de voorstelling op de *pictura* wordt gespeeld, nergens doorbroken.⁴⁷ De hele afbeelding houdt een mythologische sfeer. Heinsius bewerkte dat embleem voor het *Ambacht van Cupido* uit 1613. Cupido staart nu niet langer naar een portret, maar maakt nu, als schilder, zelf een schilderij.⁴⁸ De jonge vrouw die hij schildert, draagt overduidelijk zeventiende-eeuwse kleding:

⁴⁵ Zie verder [Stronks 2007](#).

⁴⁶ Embleem 97, zie: <http://emblems.let.uu.nl/v1608097.html>

⁴⁷ [Kolfin 2001](#), 125. Kolfin merkte ook op dat bij Heinsius in 1613 in het vergelijkbare embleem sprake is van een 'daadwerkelijk portret', omdat de afgebeelde vrouw dan wel contemporaine, vroeg zeventiende-eeuwse kleding draagt. Hij verbindt daaraan verder geen conclusies.

⁴⁸ Zie <http://emblems.let.uu.nl/he1613005.html>



Dergelijke realistische elementen versterken de suggestie dat de werkelijkheid zijn intrede heeft gedaan in de mythologische, allegorische wereld waarin Cupido verkeerde in de eerste liefdesemblembundels uit het eerste kwart van de zeventiende eeuw.

Van belang hierbij is een constatering die Sluijter onlangs deed naar aanleiding van de bestudering van een aantal schilderijen en prenten rond het thema 'Cupido en Venus', gemaakt in de periode 1604-1614. Ook in die reeks is een ontwikkeling richting realisme te zien, in de zin dat Venus en Cupido in steeds menselijker proporties en houdingen afgebeeld werden. Onderdeel van de reeks die Sluijter bespreekt is De Gheyns 'Venus en Cupido' uit 1604. Hierop is Venus levensgroot afgebeeld, en zij lijkt contact te zoeken met een ieder die het schilderij bekijkt: '[she] addresses us directly with a light smile'.⁴⁹ Dit interactieve element geeft het schilderij een schijn van levensechtheid. Een mogelijke leerling van De Gheyn, Werner van den Valckert, heeft de uitbeelding van Venus en Cupido tussen 1612 en 1614 op een aantal van zijn schilderijen en prenten nog veel realistischer gemaakt - mogelijk als reactie op een verloren gegaan, ander schilderij van De Gheyn uit 1604, waarop Venus in een zeer levensechte pose afgebeeld zou zijn.⁵⁰ De Gheyn was, kortom, bekend en vertrouwd met pogingen om ook de klassieke godenwereld een eigentijds en realistisch aanzien te geven. Die vaardigheid lijkt hij ook bij het componeren en maken van de *picturae* uit het *Ambacht van Cupido* gebruikt te hebben.

Realisme in Nederlandse emblem

Wat valt concluderend vast te stellen? Het is duidelijk dat het *Ambacht van Cupido* naast realistische ook onrealistische trekjes heeft. Een Cupido die handstandjes maakt, ook al is tegen de achtergrond van een Nederlands landschap, zal ook op het zeventiende-eeuwse publiek in eerste instantie niet zijn overgekomen als een herinnering aan het alledaagse. Van belang is echter dat Heinsius op meerdere

⁴⁹ Sluijter 2006, 426.

⁵⁰ Sluijter 2006, 424-425.

plaatsen, en op meerdere manieren in het *Ambacht van Cupido* op zoek lijkt te zijn geweest naar verwoordingen en verbeeldingen waarmee hij een maatschappelijke boodschap kon overdragen – zoals Cats dat in 1618 in zijn *Sinne- en minnebeelden* veel systematischer, serieuzer en geraffineerder zou doen.

Kijken we naar de context waarin het *Ambacht van Cupido* tot stand kwam, dan valt de bundel veel dichter bij Roemer Visschers *Sinnepoppen* te plaatsen dan Van Stipriaan gedaan heeft. Een aantal bezigheden van Cupido – hoepelen, schaatsen, dobbelen, tolleren - zijn de *Sinnepoppen* ook te vinden, en behoorden tot op dat moment zeker niet tot het standaardrepertoire van de (liefdes)emblematiek. Het is goed mogelijk dat Heinsius en Visscher elkaar gekend hebben⁵¹, en dat de overeenkomsten uit onderlinge contacten zijn voortgekomen. Maar ook al is dat niet het geval, dat valt nog steeds te constateren dat beide emblematici zochten naar manieren om het embleem in te zetten in het sturen van maatschappelijke processen. Visscher had daarbij lessen over de deugden en ondeugden rond de kostwinning en het verwerven van bezit te bieden⁵², terwijl Heinsius zich voorzichtig waagde aan adviezen over een productief en weloverwogen liefdesleven.

De overeenkomst tussen beide bundels is wellicht het beste te demonstreren door middel van een vergelijking tussen de emblemen waarin het schaatsen centraal staat. In embleem 20 van Heinsius, met de schaatsende Cupido tegen de achtergrond van de Nederlandse slootjes en huizen, is de boodschap dat de liefde de mens op een moeizaam pad kan leiden, en dat het de moeite loont om zich daarin te bekwaamen. Een soortgelijke boodschap kent ook Visschers 'Gheoeffent derf' (IIIe Schock, embleem VII):

⁵¹ Bewijs daarvan heb ik niet kunnen vinden. Wel is duidelijk dat in de kring van de Amsterdamse *Eglentier* en Academie – tot bloei gekomen dankzij Spiegel en Roemer Visscher - Heinsius een zeer bewonderde dichter was vanwege zijn Nederlandse poëzie. Smits-Veldt 2001. Ook is bekend dat Anna Roemer Visscher en Heinsius vanaf 1615 contact met elkaar hadden (zie:

<http://www.inghist.nl/onderzoek/projecten/DVN/lemmata/data/visscherar>), en dat de emblemen uit de *Sinnepoppen* al in handschrift circuleerden voordat ze in druk verschenen. Heinsius heeft dus mogelijk al voor 1614 kennis genomen van Visschers werk.

⁵² Zie Scholz 2001, passim.

Els Stronks – Cupido leert de Nederlandse taal (1601), en burgert verder in (1613): realisme in Nederlandse (liefdes)emblem



net als veel dingen is schaatsen iets dat je pas goed kunt als je het leert door te oefenen, en dat moet je vroeg doen – in je jeugd – om er op latere leeftijd profijt van te hebben.⁵³ En ook in de IIIe Schock, embleem XXIV, 'Het mist een Meester wel', waarin aan de hand van het beeld van een vallende schaatser wordt betoogd dat men zich niet door de eerste de beste tegenslag moet laten weerhouden - niet in zaken, maar ook niet in de liefde.⁵⁴

⁵³ Zie voor het volledige embleem: <http://www.xs4all.nl/~graauw/sinnepoppen/html/em3.07.html>

⁵⁴ Zie: <http://www.xs4all.nl/~graauw/sinnepoppen/html/em3.24.html>



Dat is een boodschap die lezers van het *Ambacht van Cupido* niet vreemd in de oren zal hebben geklonken.

Heinsius gaat in 1613 dus niet op herhaling, maar wat hij verwoordt en verbeeldt past bij een ontwikkeling die in 1618 uiteindelijk tot het Nederlandse liefdesembleem à la Cats zou leiden: emblemen geënt op de intentie om het publiek te voorzien van praktische handreikingen in het creëren van voorspoed en maatschappelijk succes in de liefde. De liefdesemblemen van Heinsius vertonen in 1613 nog petrarkistische sporen, maar ze zijn toch onmiskenbaar maatschappelijker gericht dan Heinsius' eerste reeks liefdesemblemen uit 1601. In het voorwoord voor die eerste reeks beschrijft Heinsius hoe Cupido voor de totstandkoming van de liefdesemblemen van de dichter de Nederlandse taal aangeleerd kreeg. De liefdesgod, van ver gekomen, nam zo gedeeltelijk de Nederlandse identiteit aan, zij het dan dat het in 1601 nog bij een dun laagje uiterlijke beschaving bleef omdat in feite alleen het taalgebruik Nederlandse invloeden vertoonde. In 1613 publiceerde Heinsius een bundel waarin de uitheemse liefdesgod zich meer en meer een Nederlands burger toont. Hij werkt en speelt tegen een Nederlandse achtergrond, gedraagt zich meer en meer als een Nederlands burger, en vindt zo aansluiting bij de Nederlandse maatschappij. Heinsius laat het klassieke repertoire en idioom niet volledig los, maar vermengt deze wel met het contemporaine en maatschappelijke.

Is voor het groeiend realisme in de Nederlandse emblematiek mogelijk een verklaring te vinden in de parallelle ontwikkeling in de schilder- en prentkunst die zich al in het eerste decennium van de zeventiende eeuw inzette? Ik kom hiermee terug op het verband tussen de beeldende kunsten en literatuur zoals ik dat in de inleiding van dit artikel aan de orde stelde. Er zou nader onderzoek nodig zijn om te bepalen of, en hoe, de emblematiek op dit punt beïnvloed is door de inbreng van graveurs als De Gheyn en Vande Passe. Opvallend is in dit verband wel de ontstaansgeschiedenis van een andere bundel met liefdesemblemen, *Nieuwen leught Spiegel* uit 1617. De gravures van deze bundel zijn

grotendeels niet speciaal voor uitgave gemaakt, maar werden al aan het begin van de zeventiende eeuw vervaardigd door Vande Passe.⁵⁵ Zo'n hergebruikte *pictura* is bijvoorbeeld te zien in embleem 41, die aanschouwelijk maakt dat een oude man het niet met geld moet proberen aan te leggen met een jong meisje:



Gelderblom constateerde onlangs in een artikel met de veelzeggende titel 'Investing in Your Relationship' dat liefdesemblem als deze dezelfde economische invalshoek hebben als Visschers *Sinnepoppen*. Alledaagse, realistische voorstellingen rond het thema geld en gewin werden gebruikt om de lezers de wetten van de liefde uit te leggen. Zo kan embleem 41 uit *Nieuwen leught Spiegel* geïnterpreteerd worden 'as a plea for decency and social harmony. From a point of view both medical and ethical, elderly people were supposed to have given up their sexual interests. Acting otherwise was deemed improper. Even the rich could not escape this law of nature.'⁵⁶ Is het toeval dat de Vande Passe's realistische gravures in 1617 hun intrede deden in de emblematiek? Of is het een signaal waaruit af te leiden valt dat Nederlandse emblematiek rond 1610 door ontwikkeling in de schilder- en prentkunst in de richting van realisme is gestuwd? Liet de Nederlandse embleemliteratuur het klassieke idioom, en de gewoonte zich in mythologische allegorieën uit te drukken minder snel los dan in de beeldende kunsten het geval was? En is het dan met name de prentkunst geweest die de beweging richting het realisme veroorzaakt heeft, omdat in prenten het leven van alledag en mythologische afbeeldingen vaak werden gecombineerd?⁵⁷

Er is meer onderzoek nodig om dit vast te stellen. Als zo'n verband aan te tonen valt, zou ook de discussie over de vermeende realiteit van zeventiende-eeuwse schilderijen en prenten gevoed worden met een nieuw inzicht. Als embleemdichters in de voetsporen traden van graveurs en schilders, is het dan niet aannemelijk dat een deel van de zeventiende-eeuwse schilderijen en prenten geïnterpreteerd kan worden in het verlengde van de Nederlandse emblematiek?

⁵⁵ Zie http://emblems.let.uu.nl/nj1617_introduction.html#text_note2

⁵⁶ Gelderblom 2007, 136-137.

⁵⁷ De Jongh en Luijten 1997, 33.

Bibliografie

- Alpers, S. (1983), *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*. Chicago.
- Alpers, S. (1997), 'Picturing Dutch Culture'. In: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*. Cambridge. Ed. W. Franits, 57-67.
- Auerbach, E. (1968), *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Translation W.R. Task. Princeton.
- Bakker, B. (2004), *Landschap en wereldbeeld van Van Eyck tot Rembrandt*. Bussum.
- Becker-Cantarino, B. (1983), *Nederduytsche poemata. Faksimiledruck nach der Erstaussgabe von 1616*. Frankfurt am Main.
- Blankman, M. & H. Luijten (red.) (1996), *Minne- en zinnebeelden: een bloemlezing uit de Nederlandse emblematiek*. Amsterdam.
- Bloemendal, J. (1997), *Daniel Heinsius, Auriacus, sive Libertas saucia (1602)*. Deel I. Inleiding en tekst. Voorthuizen.
- Bork, G.J. van en P.J. Verkruijse (2001), *Letterkundig lexicon voor de neerlandistiek*, DBNL. Leiden, zie: <http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01/colofon.htm>
- Fowler, A. (2003), *Renaissance Realism. Narrative Images in Literature and Art*. Oxford.
- Gelderblom, A. (2007), 'Investing in your relationship'. In: *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006)*, The Hague 2007, eds. E. Stronks and P. Boot, 131-142.
- Henkel, A. & A. Schöne, *Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*
- Horozco y Covarrubias, J. de (1601), *Emblemata moralia* [s.n.].
- Jongh, E. de (1967), *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*. [Amsterdam].
- Jongh, E. de (1997), 'Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting', in: *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*. Cambridge. Ed. W. Franits, 21-56.
- Jongh, E. de & G. Luijten (1997), *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprinten 1550-1700*. Amsterdam. [Tentoonstellingscatalogus]
- Kolfin, E. (2001), 'Portretten van liefde en lust. Portretten en portretteren in illustraties uit Noord- en Zuid-Nederlandse boekjes over liefde c. 1600-1635'. In: *De zeventiende eeuw*, 17, 121-137.
- Kolfin, E. (2005), *The Young Gentry at Play. Northern Netherlandish Scenes of Merry Companies 1610-1645*. Leiden.
- Kiedron, S. & Skubisz, J. (2007), 'The *Ambacht van Cupido* from 1615 in Wroclaw (Poland)'. In: *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006)*, The Hague 2007, eds. E. Stronks and P. Boot, 119-130.
- Luijten, H. (1995), 'Gezien of gelezen? Realia en ontleningen in Jacob Cats' *Sinne- en minnebeelden*'. DBNL. Leiden, zie: <http://www.dbnl.org/tekst/luij005gezi01/colofon.htm>
- Luijten, H. (2001), 'Gezien of gelezen? Realia en ontleningen in Jacob Cats' *Sinne- en minnebeelden*'. Zie <http://www.dbnl.org/tekst/luij005gezi01/index.htm>, een bewerking van *Drie edities, drie verhalen. Lezingen gehouden tijdens het Symposium Teksteditie op 2 december 1994*. Publikaties van het Constantijn Huygens Instituut, deel 1. 's-Gravenhage 1995, 35-77.
- Meter, J. H. (1975), *De literaire theorieën van Daniël Heinsius*. Amsterdam.
- Meter, J.H. (1984), *The literary theories of Daniel Heinsius*. Assen.
- Miedema, H. (1975), 'Over het realisme in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw'. In: *Oud-Holland* 89, 2-18.
- Moerman, A. (1974), *Daniel Heinsius. Zijn 'spiegel' en spiegeling in de literatuurgeschiedschrijving*. Leiden.
- Mooij, H. (1998), 'Het gezicht op de werkelijkheid. Over presentatie en representatie in beeldende kunst en literatuur'. In: *De Spiegel van Stendhal*. Groningen, 46-61.

- Porteman, K. (1977), *Inleiding in de Nederlandse embleemliteratuur*. Groningen.
- Porteman, K. (1979), "D'een klapt, t' geen d' ander heelde." Kijken en lezen in en rond *Den gulden winkel* (1613)". In: S.F. Witstein en E.K. Grootes (red.), *Visies op Vondel na 300 jaar*. Den Haag, 26-59.
- Porteman, K. (1983), *Hoofts Emblemata Amatoria*. Leiden, hier geciteerd via DNBL 2002.
- Porteman, K. (2002), *Hoofts Emblemata amatoria*. DBNL. Leiden, zie: <http://www.dbnl.org/tekst/hoof001embl01/colofon.htm>
- Scholz, B.F. (2001), 'De "economische sector" in Roemer Visschers *Sinnepoppen*'. DBNL. Leiden, zie: <http://www.dbnl.org/tekst/scho077econ01/colofon.htm>
- Sluijter, E.J. (1997), 'Didactic and Disguised Meanings? Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch Paintings of this Period'. In: W. Franits (ed.), *Looking at Seventeenth Century Dutch Art*, Cambridge, 78-87 en 211-218.
- Sluijter, E. J. (2001), 'Belering en verhulling?: enkele 17de-eeuwse teksten over schilderkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode'. DBNL. Leiden, zie: <http://www.dbnl.org/tekst/slui007bele01/>
- Sluijter, E.J. (2006), "Les regards dards": Werner van den Valckert's *Venus and Cupid*, in: *In his milieu: essays on Netherlandish art in memory of John Michael Montias*. Ed. A. Golahny. Amsterdam, 423-439.
- Smits-Veldt, M.B. (2001), 'Samuel Costers Teeuwis de Boer: 'vol soetichey van sin en woorden'', DBNL, zie http://www.dbnl.org/tekst/smit040samu01_01/index.htm
- Smits-Veldt, M. B. en K. Porteman (te verschijnen 2008), *Een nieuw vaderland voor de muzen (1570-1700)*.
- Stipriaan, R. van (2002), *Het volle leven, Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek (circa 1550/1800)*, Amsterdam.
- Stone-Ferrier, L. (1983), *Dutch Prints of Daily Life: Mirrors of Life or Masks of Morals?* Lawrence.
- Streng, T. (1995), 'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschuwing in Nederland tot 1875. Een begripshistorische studie. Amsterdam.
- Stronks, E. (1996), *Stichten of schitteren. De poëzie van zeventiende-eeuwse gereformeerde predikanten*. Houten.
- Stronks, E. (2007), 'Churches as Indicators of a Larger Phenomenon. The Dutch Religious Love Emblem'. In: *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet (November 2006)*, The Hague 2007, eds. E. Stronks and P. Boot, 73-92.
- Veldman, I. M. (1992), 'Representations of labor and diligence in late-sixteenth-century Netherlandish art: the work ethic rooted in civic morality or protestantism?'. In: *Simiolus* 21, 227-264.
- Visser, A. (1999), *Emblem Books in Leiden. A Catalogue of the Collections of Leiden University Library, the 'Maatschappij der Nederlandse Letterkunde' and Bibliotheca Thysiana*. Leiden.
- Vries, A. de (2003), *Ingelijst werk. De verbeelding van arbeid en beroep in de vroegmoderne Nederlanden*. [s.n].
- Wilkin, K. (2000), 'Two views of Caravaggio'. In: *New Criterion*, 18 (6), 42-51.