

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

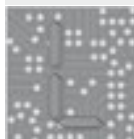
The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/43856>

Please be advised that this information was generated on 2021-01-26 and may be subject to change.

Bijschriftenpoëzie en geïllustreerde gedichten



Relaties tussen tekst en beeld in de negentiende-eeuwse poëzie

Rob van de Schoor (Radboud Universiteit Nijmegen)

Het rijmende ‘praatje bij een plaatje’, dat een vast onderdeel uitmaakte van negentiende-eeuwse letterkundige almanakken, was oorspronkelijk bedoeld als een verhoging van het kunstgenot dat de betreffende gravure moest verschaffen. Van een bevolgen dichterlijke ontboezeming bij de aanschouwing van een aangrijpend schilderij, overgebracht in koper, was het poëtische bijschrift echter langzamerhand ontaard in een verplichte, ongeïnspireerde vingeroefening bij een onbekende, veelal buitenlandse gravure, die de dichter door de redacteur van een almanak werd toegezonden. Veel dichters maakten op den duur van de nood een deugd, door in rijm hun beklag te doen over de jaarlijks terugkerende rijmdwang, of door hardop dichtend te mijmeren over de uitblijvende inspiratie, al doende per ongeluk ‘poëtische’ gedichten schrijvend.

Het dichtgenre was in de almanak *Vergeet mij niet* al in de jaren vijftig grotendeels van zijn luister ontdaan door redacteur J.J.L. ten Kate, die als ‘Een beunhaas in bijschriften’ de plichtmatige rijmpjes parodieerde, hoewel hij het tegelijkertijd bestond onder zijn eigen naam nog ‘serieuze’ bijschriftenpoëzie te publiceren en andere dichters op te dragen voor zijn almanak prenten van een flankerend vers e voorzien. Inperking van de dichterlijke vrijheid was de voornaamste grief tegen de opdracht die de bijschriftendichter te vervullen had.

In deze studie wordt de bijschriftenpoëzie in een aantal almanakken uit de jaren 1819-1878 en een paar afzonderlijk uitgegeven ‘dichterlijke albums’¹ met behulp van wetenschappelijke publicaties over ‘ekphrasis’ en de relaties tussen tekst en beeld, onderzocht met de vraag welke typen bijschriftenpoëzie er bestonden. Moest dit dichterlijk genre (valt het werkelijk te onderscheiden van andere poëtische genres?) inderdaad het onderspit delven door de emancipatie van de dichtkunst – het protest van dichters die niet meer aan de leiband willen lopen van de prentenindustrie wijst daarop –, of misschien door ontwikkelingen in de beeldende kunst?² In hoeverre bepaalden belangen van uitgevers en de ‘prentenindustrie’ het voortbestaan van het genre? In de aanzienlijke hoeveelheid literatuur over tekst-

beeldrelaties zoekt men vergeefs naar een interpretatie van de (Nederlandse) bijchriftenpoëzie; negentiende-eeuwse gedichten die niet alleen nieuw licht kunnen werpen op de theoretische beschouwingen over 'iconotexts', maar die op zichzelf een belangwekkende tussenfase vormen in de ontwikkeling van emblemataliteratuur naar alle mogelijke verschijningsvormen van de twintigste-eeuwse visuele poëzie. Daarbij komt dat bijschriftenpoëzie een vorm van kunstkritiek en -beschouwing is, die tot nog toe amper aandacht heeft gekregen.

Behalve gedichten werden er ook prozastukken, kunstkritische verhandelingen, zelfs dramatische fragmenten, geschreven bij platen. Het zou interessant zijn om na te gaan in hoeverre andere tekstgenres hetzelfde lot ondergingen als de bijschriftenpoëzie. Strekt de wens de dichtkunst te bevrijden van het juk van de beeldende kunst zich ook uit tot proza en toneel, of golden hier andere voorschriften? Is er sprake van een principieel andere verhouding tussen een verhaal of een gedicht en een prent, en een kunstkritisch opstel en een prent? In deze bijdrage wil ik mij beperken tot de bijschriftenpoëzie (al zullen de andere genres wel ter sprake komen).

Bastaardkind van de poëzie?

Het genre van de bijschriftenpoëzie is dus al enige tijd op z'n retour, als Joh.C. Zimmerman, onder zijn pseudoniem Bern. Koster Jr., in *De Gids* van juli 1861 de bijschriftenpoëzie op de korrel neemt, in het bijzonder de versjes die Nicolaas Beets had gedicht bij prenten naar Jozef Israëls in *De Kinderen der Zee*.³

'Wie zich toch, zonder aantrekking of inspiratie, zonder eigen roeping en eigen behoefte laat aanbesteden tot het leveren van dichterlijke bijschriften bij iedere voorstelling der beeldende kunst, die een uitgever wenscht te doen berijmen en als prachtwerk het licht te doen zien, levert parasitische poëzie; verzen, die als woekerplanten zich slingeren om de schoonheden der teekening, der conceptie, der gravure, der ets of lithographie, niet om naar boven te komen, maar – nog onverschoonbaarder – om aan den man te worden gebragt en aan hun onvermoeiden fabriekant het loon van den arbeid te verzekeren.

Stichtsch of niet-stichtsch; stichtend of onstichtelijk; het is onbetwistbaar, dat de dichter, die zich laat opstoven door den gloed van zulk een toevallig product der beeldende kunst, dat hem thuis wordt gebragt met de complimenten van mijnheer Kruseman of iemand anders, niet door het zuivere zonlicht, maar in den volsten zin des woords door kunstlicht is verlicht.'⁴

Dat de bijschriftenpoëzie werd erkend als (nieuw) poëtisch genre, blijkt uit de ironische 'aanvulling' op het 'Rijm-epistel' van P.T. Helvetius van den Bergh, gepubliceerd in *Aurora*. Jaarboekje voor 1841, dat een staalkaart biedt van alle dichterlijke genres.⁵ Die aanvulling, geschreven door Potgieter, werd gepubliceerd in *De Gids*, in een bespreking van de almanak *Aurora*.⁶

Eén genre, Vriend, vergat ik nog, –
't Is maar een genretjen; – en toch
Het dichten bij een plaatje blijkt
Wel karelswerk, schoon 't maatswerk lijkt.

'Hoe?' zegt ge, 'in een' beleefden brief
Wordt ge uitgenood; – "'t sujet is lief,
Of vol van geest, of fiksch gedacht.
Een luchtig lied, een droeve klagt,
In 't kort, elk blijkt van uw vernuft
Zal welkom zijn.'" – Wie, die dan suft?'

Geen mensch! – de botste grijpt zijn pen
En kijkt en peinst en kijkt weêr, – en
Hij bijt, als hij van kluiven houdt,
Zijn nagels stomp; – maar hij blijft koud!
'Er past geen feit bij dat bedrijf.
Wat heeft het plaatjen ook om 't lijf? Zoo
't zus, niet zóó waar! – dat niet dus; Het
Slot? – de Nacht? – de Beek? – de Kus? –' Hij
werpt het van zich, ligt in 't hoofd; Dan,
zie! – Wie had het ooit geloofd? – Daar
valt, waratjen! hem iets in.
Het luidt wel vreemd, 't heeft schier geen' zin;
Maar hij magnetiseert zich wat,
En, hoor! de verzen rollen glad,
Totdat de stakker zich verbeeldt,
Dat hij zijn fantasie beveelt, –
Zoo als in dronken overmoed
jaap leg eens aan 't zijn blessen doet!

'Dat is een charge!' roept gij uit,
'Van ouds toch zijn penseel en luit
Verbroederd, en pictura hiet
poësis zuster; – doet ze niet?
Der vormen schoon, der kleuren praal
Schetse ons de melodij der taal!'

Ei, vriend! verschoon mij van repliek
Op al die fraaije rhetoriek.
Loop liever de Almanakken door,
Tot straks ook aan de bruine Auroor

De beurt zal komen; zie! – maar hoe?
Gij flapt ze in arren moede toe! –
'Slechts 't versje bij de schilderij
Van schotel is in harmonij.'
– Maar beeloo zong op niemands beê;
En zijn oorspronkelijk In Zee
Weêrgalmde door den stillen nacht,
Eer hij aan prent of uitgaaf dacht!⁷
Plaats zóó de zustren naast elkaâr:
Houd beide vrij, – houd beide waar;
Of wilt ge, dat zich de eene kromm'
Voor de ander, hang het juk dan om
De schouders van de mindre, die
Bij ons misdeeld schijnt van genie.

'Dat meent ge niet,' – dus vat gij 't woord
'Het land, waar Rembrandt's licht in gloort,
Waarom de Zee van Bakhuis bruischt,
Waarover 't woud van Ruysdaal ruischt,
Waar van der Helst ten feest u noodt,
Prijst nog te regt zijn' schilders groot.'

Auroor! maak dan uw Vaderland,
U zelve, uw meesters niet te schand'.
Ontleen den nagebuur geen' tooi,
Noch wring den geest in vreemde plooi,
Der wufte Mode ten geval'!
Het doemt tot dwaasheên zonder tal.
Loeg in wellustige Du – du
Ons niet alreeds de Tering toe,
En werd Verleiding niet gewraakt
In 't Meisje, door een Vrouw geschaakt?⁸
Uwarbeid geve uw' schilders stof!
Der burgren huis, der Graven Hof
In half vergeten middeleeuw;
De gloriëtijd van Hollands leeuw
Te land, op zee, in 't gloeiend Oost,
Vanwaar toch, dat ge die niet koost
Voor uw tafreelen, voor uw' zang? –
Ach! vreemde platen, vreemde dwang!

Uit deze dichtregels wordt wel duidelijk dat de oorspronkelijke doelstelling van almanakpoëzie bij een prent door Potgieter wordt onderschreven (zij het met tegenzin): de bevordering van de nationale schilder- en graveerkunst (die stof uit Hollands glorie-tijd moest bewerken). Aurora had dit doel rond 1840 uit het oog verloren, toen er alleen nog maar goedkope Engelse gravures in de almanak werden afgedrukt. Potgieter wijst in zijn Aurora-kritiek op dagbladartikelen, vermoedelijk geschreven door uitgevers, ‘wien het wel eenigzins bedriegelijke der onderneming van den Heer Fuhri ergerde’. De plaatjes in Aurora zijn overgenomen uit ‘Ackermann’s Annuals’, zo onthult hij.⁹

De gedachte van een wederzijdse bevruchting van poëzie en beeldende kunst druist in tegen het classicistische voorschrift van de scheiding der kunsten. Voor bijchriftenpoëzie zijn immers bij uitstek die voorstellingen geschikt waarmee de schilder zich heeft proberen los te maken van de kunstwet die van hem verlangt dat hij zich beperkt tot de ruimte, en de behandeling van een onderwerp in de tijd overlaat aan de literatuur. Van de andere kant zal beschrijvende dichtkunst, die een geschilderde voorstelling nog eens met woorden dunnetjes overdoet, zich op het domein van de zusterkunst begeven. Niet voor niets laat Jacob Geel in zijn Gesprek op den Drachenfels (1835) een van de gesprekspartners, Diocles, verzuchten dat er bij de huidige verstrengeling der kunsten spoedig één kunstvorm zal moeten verdwijnen.¹⁰ Misschien is het niet ongepast de bijchriftenpoëzie daarom ook aan te merken als een van de ‘verschijningsvormen’ van de Romantiek in Nederland.

Relaties tussen vers en beeld : een typologie op basis van perceptie

In 1989 publiceerde Kibédi Varga in *Poetics Today* een artikel waarin hij criteria presenteert die ten grondslag liggen aan een beschrijving van verschillende mogelijke relaties tussen tekst en beeld.¹¹ Voor hem was de perceptie van beeld en tekst door de toeschouwer/lezer het uitgangspunt, niet de volgorde of gelijktijdigheid van de productie. Een eerste onderscheid ligt dan voor de hand: de lezer kan tekst en beeld tegelijkertijd of na elkaar waarnemen. Wie wel eens een almanak heeft doorgebladerd, is bekend met de gangbare verschijningsvorm van bijchriftenpoëzie: naast een plaat staat een gedicht afgedrukt. De negentiende-eeuwse lezer werd dus tegelijkertijd met een voorstelling en een vers geconfronteerd (eigenlijk is het soms juister om te zeggen: een gedicht en een prent met een titel, waardoor de tekst-beeldrelaties nog gecompliceerder worden; ik kom daarop terug). Meestal gaat het dan om één gedicht bij één prent – want dat is het volgende onderscheidende kenmerk dat Kibédi Varga toepast: de enkel- of meer voudigheid van de relatie tussen tekst en beeld. Hij verbindt aan dit onderscheid een retorisch aspect: enkelvoudige tekst-beeldrelaties zouden vaker persuasief, argumentatief zijn, ter wijl meer voudige relaties een narratief karakter zouden dragen. Het is interessant bij dit retorisch onderscheid stil te staan.

Als al niet meteen duidelijk is dat op zichzelf staande afbeeldingen persuasief zouden zijn, dan is in elk geval de vaststelling dat ze in principe niet narratief zijn onontkoombaar (beeldende kunst voltrekt zich immers in de ruimte, terwijl literatuur een verteltijd en vertelde tijd kent). Schilders die een tafereel uit een bekende vertelling wilden afbeelden, hebben dan ook steeds hun toevlucht moeten nemen tot kunstgrepen om een betekenisvol moment uit die geschiedenis te voorzien van verwijzingen naar wat eraan voorafging en aan wat zou volgen. Maar voorstellingen die niet als tafereel uit een vertelling herkend worden, confronteren de toeschouwer met een veelheid aan mogelijke (persuasieve) betekenissen; een rijkdom die door de relatie met een tekst weer wordt teruggebracht tot één mogelijke interpretatie.

De prenten van Alexander Ver Huell die in een reeks zijn gerangschikt, met of zonder begeleidende bijchriften, krijgen als vanzelf een narratief karakter, zelfs de dubbele, in één prent samengebrachte tafereelen die een tegenstelling tot uitdrukking brengen (bijvoorbeeld ‘Twee boeken’: hetzelfde meisje leest in familiekring voor uit de bijbel en geniet in bed van een fout romannetje).¹² Het narratieve karakter van de titelloze reeks van drie prenten van de kreupele jongen in Zijn er zoo? – na elkaar zien we het kind dat niet mee kan spelen met zijn schoolvriendjes, de jongeling naar wie geen meisje omkijkt en een met een zwarte doek bedekte doodkist met de kruk tegen de muur, naast een tafeltje waarop een bijbel ligt – was kennelijk zo dwingend voelbaar dat onafhankelijk van elkaar twee dichters deze prenten in een verhalend poëtisch kader hebben geplaatst. E.W. van Dam van Isselt gaf de jongen een naam in zijn dichtstuk Herman (Amsterdam 1855), terwijl de Vlaamse dichter Jan van Beers in Levensbeelden (Amsterdam: H.J. van Kesteren; Antwerpen: C.J. Mienikus, 1858 – in een editie waarin de prenten trouwens ontbreken!) de ‘droef-misvormde’ de troost verschafte van dieper levenswijsheid, die zijn hart had doen ontgloeien voor het schone en goede en die hem de nietigheid had doen inzien van het vluchtige en ijdele geluk dat zijn leeftijdgenoten najaagden. Van Dam van Isselt heeft uit de prentenreeks daarentegen een aanklacht gepuurd tegen de hardvochtigheid van de jeugd die alleen oog heeft voor eigen schoonheid en genietingen.

Kibédi Varga maakt vervolgens nog een onderverdeling in de enkelvoudige tekst-beeldrelaties, door een onderscheid te maken tussen voorstellingen waarin tekst en beeld met elkaar zijn samengegaan (te denken valt aan kalligrafie of twintigste-eeuwse visuele poëzie) en een categorie waarin tekst en beeld gescheiden zijn. Van het eerste soort lijkt de negentiende-eeuwse poëzie nauwelijks voorbeelden te kennen¹³, of het zouden de Verzen van Gorter moeten zijn, de tweeregelige gedichten verzonken in een bladzijde vol wit: Kibédi rekent immers de relatie tussen de witte pagina en de woorden nadrukkelijk ook tot deze soort van beeld-woordrelaties. Het beeld van de paar pijnlijk onsamenvangende woorden die zijn verdwaald in een vlakke van wit, moet voor lezers anno 1890 gevoelens van vervreemding hebben opgeroepen.

Als woord en beeld gescheiden zijn, doen zich drie mogelijke relaties voor: ‘coexistence’, ‘interreference’ en ‘coreference’. In het geval van ‘coexistence’ zijn de woorden opgenomen in de afbeelding – hier van lijkt de negentiende-eeuwse poëzie geen voorbeelden te kennen. Als woord en beeld van elkaar gescheiden zijn maar wel op dezelfde pagina voorkomen, is sprake van ‘interreference’. Dit treft men aan in geïllustreerde gedichten, zoals bijvoorbeeld Messcherts Gouden bruiloft: tekst en beeld verwijzen naar elkaar. Ook bijchriftenpoëzie met een onmiddellijk ‘leesbare’ prent lijkt bij dit type tekst-beeldrelatie te passen, bijvoorbeeld een winterlandschap (van een niet zo bekende schilder) bij een ‘ijsstukje’ van Brester. Maar wat als het winterlandschap een gravure is naar een schilderij van Schelfhout?¹⁴ De onafhankelijkheid van het beeld is dan zo overwegend dat de verhouding tussen prent en gedicht zich onttrekt aan het uitgangspunt van Kibédi Varga, de (onbevanging) perceptie, en beter beschreven kan worden vanuit het principe van de productie. De prent van Schelfhout werd door de lezers van de almanak immers meteen herkend.

‘Coreference’ ten slotte doet zich voor als tekst en beeld, die niet op dezelfde pagina staan, onafhankelijk van elkaar naar dezelfde gebeurtenis in de werkelijkheid verwijzen. Voor het geestesoog van veel negentiende-eeuwers zal een bestaande voorstelling zijn verschenen van Van Speijks heldendaad bij lezing van een gedicht over de dramatische gebeurtenis van 5 februari 1831. Men zou kunnen menen dat op de veronderstelde onafhankelijkheid tussen tekst en beeld hier wel wat af te dingen valt: er bestaat poëzie die een historische gebeurtenis behandelt en daarbij zwaar leunt op een bekende (maar afwezige) afbeelding daar van. Ook dan lijkt een beschrijving vanuit het perspectief van de productie in plaats van de perceptie, net als in het zojuist genoemde voorbeeld, doeltreffender.

Kibédi Varga rangschikt dit type tekst-beeldrelaties (waar voor de volgorde van productie dus belangrijker lijkt dan een beschrijving op grond van perceptie) in een categorie waarin tekst en beeld na elkaar (en dus niet gelijktijdig) worden waargenomen. De hiërarchie tussen beide wordt dan een functie van de tijd: wat het laatst wordt gezien of gelezen, domineert het voorafgaande: het is een interpretatie van wat het eerst werd verkend. Wat het eerst komt, is uniek; wat volgt is één interpretatie uit vele. Als het woord voorafgaat aan het beeld, is er sprake van een ‘illustratie’ – dit begrip dan opgevat in een ruimer betekenis dan waarin het voorheen is gebruikt: alle voorstellingen van een bijbelpassage. Gaat evenwel het beeld aan het woord vooraf, dan heet dat ‘ekphrasis’ en zijn we aangeland bij het Bildgedicht: de categorie waarvan we de meest doeltreffende beschrijving verwachten van negentiende-eeuwse bijchriftenpoëzie.¹⁵ Onder een Bildgedicht verstaat Kibédi Varga een gedicht dat is ingegeven door een schilderij of een prent (of een schilder); ekphrasis wil de voorafgaande voorstelling evoceren en door woorden vervangen. De scheidslijn tussen Bildgedicht en ekphrasis enerzijds en ‘metateksten’ anderzijds – kunstbeschuwing en -kritiek – is volgens Kibédi Varga dun: men zou gerust kunnen beweren dat die grens niet bestaat. Ik wil hier uitgaan van de blijkba-

re intentie van de schrijver van de tekst bij de kunstplaat om zelf kunst te maken, in dichtvorm of als verhalend proza, of een kritisch, interpretatief stuk beschouwend proza te schrijven. Beide tekstsoorten kan men in negentiende-eeuwse almanakken aantreffen: in het eerste geval is er sprake van Bildgedicht of ekphrasis, in het tweede van een ‘metatekst’.¹⁶

De illustratie, die de verbeelding is van een scène uit een literaire tekst, kan zelf weer optreden in een Bildgedicht, of het object worden van ekphrasis. Om goed te begrijpen hoe in dat bijzondere geval de tekst-beeldrelatie precies in elkaar zit, moet eerst worden vastgesteld welk moment uit de literaire tekst gekozen is voor verbeelding en wat er aan het beeld is toegevoegd of eruit is weggelaten. Deze visuele interpretatie wordt op zijn beurt uniek als er vervolgens een gedicht bij geschreven wordt. Het wordt pas echt leuk (en verbazend ingewikkeld) als dat gedicht niet de oorspronkelijke literaire tekst herneemt die uitgangspunt was voor de prent, maar als de dichter dat ‘eerste’ verhaal niet kent en de prent dus niet begrijpt, niet kan ‘lezen’.¹⁷

Alvorens enkele voorbeelden te bespreken, wil ik terugkomen op Kibédi Varga’s veronderstelling dat een op zichzelf staande (niet seriële) prent een argumentatieve, emotivistische werking heeft. Hij heeft deze retorische functie van ‘beelden’ nader toegelicht in een opstel in een symposiumbundel uit 1988, *Text und Bild, Bild und Text*.¹⁸ De kunstenaar heeft voor de verbeelding van (een scène uit) een literaire tekst, bij de vervaardiging dus van een ‘illustratie’, een *punctum temporis* moeten kiezen, een pregnant moment uit de narratieve tekst, dat overeenkomt met de *peripeteia* in de classicistische tragedie.¹⁹ Soms zal hij daaraan attributen willen toevoegen die verwijzen naar wat aan het afgebeelde moment voorafging, of wat erop zal volgen. Maar hoe er ook naar gestreefd is een herkenbare ‘illustratie’ te vervaardigen: elk ‘narratief schilderij’ moet zich noodzakelijkerwijs tot op zekere hoogte losmaken van de tekst die er de aanleiding van was: het wordt een still uit een nooit gemaakte film.

De toeschouwer die het verhaal niet (her)kent waar van een dramatisch moment is afgebeeld – maar ook de dichter die een vers bij een prent moet maken! –, zal in zo’n narratief schilderij alleen de emotie ‘lezen’, die heftiger kan zijn naarmate er meer mogelijkheden bestaan de afbeelding te interpreteren, doordat al te specifieke toespelingen op het onbekende verhaal ontbreken. De opgewekte aandoening heeft van de afbeelding een ‘retorisch exempel’ gemaakt; die aandoening wordt vervolgens ‘vertaald’ in een nieuw verhaal die de afbeelding weer van haar kortstondige autonomie (van visuele *narratio*) berooft. Een afbeelding spreekt dus alleen voor zichzelf tussen het vergeten en een opnieuw verzonnen verhaal.

De onbevangen lezer(es) die een nieuwe almanak doorbladerde, stuitte regelmatig op zulke ‘autonome’ prenten, die niet in één oogopslag te begrijpen waren. In het geval van bijchriftenpoëzie is het daarom minder toepasselijk van ‘simultaneïteit’ of openvolging van tekst en beeld te spreken, al bevinden prent en vers zich naast elkaar op tegenoverliggende bladzijden. Eerder is het zo dat de lezer éerst de

prent zal bekijken (die hij niet helemaal begrijpt), dan het gedicht leest en daarna nogmaals de afbeelding in ogenschouw neemt, waarvan hem dan een betekenis (niet perse de oorspronkelijke!) is geopenbaard.

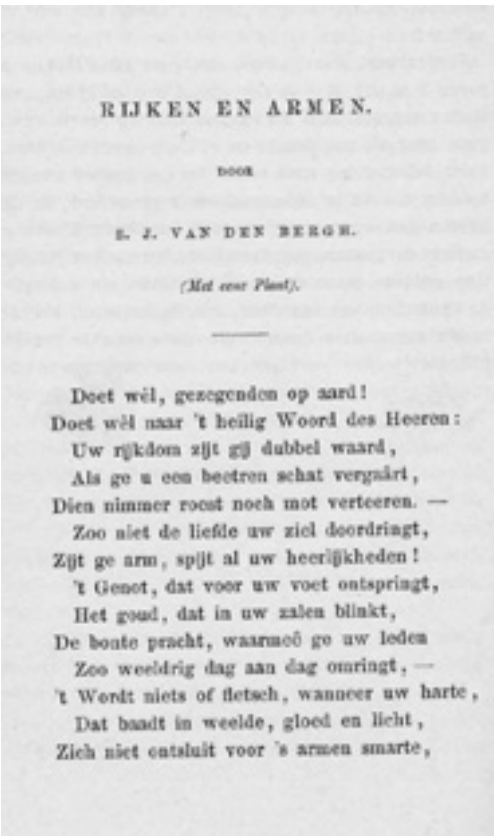
Gedichten die niet bij prenten passen?

Het gedicht ‘Rijken en armen’ van S.J. van den Bergh²⁰ is ongetwijfeld geschreven naar aanleiding van de daarbij afgedrukt gravure naar het schilderij van D.F. Jamin, maar bevat geen verwijzing naar het verhaal dat het schilderij vertelt. Het gedicht bevat alleen een aansporing aan de rijken om zich het lot van de armen aan te trekken, en een waarschuwing voor de armen, dat zij niet verbitterd en ontevreden moeten zijn.

Het wordt niet geheel duidelijk hoe deze boodschap moet worden gelezen in Jamins kunstwerk. Een moeder met twee meisjes kijkt enigszins beteuterd in de uitstallkast van een winkel met snuisterijen, waartussen zich een beeldje van een heilige (Sinterklaas?) bevindt. Het jongste meisje, een kind nog, kijkt om naar een hondje, dat zich heeft losgemaakt uit een ander gezelschap met twee kinderen, dat op de achtergrond bezig is een rijtuig te bestijgen (of te verlaten). De kinderen in dit gezelschap zijn zichtbaar rijker gekleed dan de beide dochters van de moeder voor de uitstallkast, die een mutsje op heeft dat aangeeft dat zij tot een onaanzienlijke klasse behoort. De rok van het jongste kind is versted. Het losgebroken hondje is het enige wat (de kinderen uit) beide groepjes tijdelijk verbindt. Bij deze prent zou beter een aandoenlijk verhaal over de scheiding tussen arm en rijk passen, en de (on)mogelijkheid die te overbruggen.

Soms heeft een dichter onmiskenbaar lak aan de oorspronkelijke betekenis van een prent. W.J. van Zeggelen maakt in zijn gedicht ‘De vos en de bok’²¹ van een voorstelling (geschilderd door H.F.C. ten Kate) van een achttiende-eeuws drinkgelag, een guitenstreek van een acteur en een koopman, die allebei geen cent te makken hebben. Door zich te verkleden als een baron en zijn secretaris (‘een sjoovle tooneelist / Haalt dikwerf zijn fatsoen uit de oude kleerenkist’), lukt het de armoedzaaiers zich een goede maaltijd te laten serveren. Of zou het toch zo kunnen zijn dat dit ook het verhaal van de afbeelding is? Er staat geen titel boven de prent; het interieur en de kleding van de afgebeelde bedienden geven evenmin uitsluitsel. Zoals de gravure bij het gedicht is afgedrukt, lijkt Van Zeggelens vertelling te veel ‘narratio’ voor de afbeelding.

Hetzelfde kan worden gezegd van de prent van Charles Rochussen in Aurora van 1860, waarop een Schotse jager is afgebeeld die treurt bij een kolossale grafsteen. Ook hier ontbreekt een titel bij de prent, waaraan dan ook moeilijk een ‘autonome’ betekenis kan worden toegekend: waarom een man in Schots kostuum met een kruisboog aan zijn zijde treurt bij een grafsteen, blijft onopgehelderd. Dat was



Afb. 1: S.J. van den Bergh, 'Rijken en armen', in: Aurora, 1863, pp. 206-207.

wel mogelijk bij het drinkgelag van Ten Kate. Het gaat hier dan ook waarschijnlijk om een illustratie: de prent zal door Rochussen zijn getekend naar aanleiding van het gedicht²², maar toont niet het dramatisch hoogtepunt van de geschiedenis.

Dat dramatisch hoogtepunt was misschien wat te bloederig voor Aurora. De vertelling van Sam Jan van den Bergh ('Miskende trouwe')²³ maakt duidelijk dat onder die grafsteen de 'keurhond' van de jager, 'zijn stoutste hazewind' begraven ligt, per vergissing door zijn baasje omgelegd. Hij had de hond met bebloede muil aangetroffen bij het omgevallen wiegje van zijn kind. Pas als hij de verbaasde hond bij wijze van vergelding het mes in het hart heeft gestoken, begrijpt hij de ware toedracht: het bloed is niet van het kind, maar van een wolf die was binnengeslopen en door de trouwe keffer was gebeten. Het kind is ongedeerd, de wolf ligt te zieltogen, de hond is dood en de jager ontroostbaar en hazewindloos: ziedaar de uitkomst van dit zinrijke gedicht, die wel niemand had kunnen raden na inspectie van de prent.

Ook curieus, maar minder mal, is de betekenisoverdracht tussen een prent van Hein J. Burgers – een oude (joodse?) man wandelt tussen een jonge vrouw en een

jongen over een stadsbrug – en een gedicht van Mr. J.E. Banck, getiteld ‘Loofhutten in den vreemde’, in de almanak Holland van 1865.²⁴ Het gedicht roept op tot dankbaarheid jegens God, die de mensen heeft bevrijd van de slavernij der zonde en heeft losgemaakt uit de kluisters van de dood:

Alles, wat wij hier aanschouwen,
Predikt ons vergankelijkheid;
Laat ons dan op Hem vertrouwen,
Die ons wonderbaar geleidt

Een toepassing van de strekking van het gedicht op de prent – de mens moet een dankfeest aanrichten voor God, in het besef dat hij maar een balling is op deze aarde en in de diaspora leeft – ligt niet voor de hand, of het moest zo zijn dat de oude man het einde van zijn aardse bestaan nadert, voortgeholpen door de volgende generaties.

De overtuigingskracht van het naakt

Naakt als bewijs van onschuld, deugdzaamheid en zuiverheid blijkt een eigen retorische en, daar van afgeleide, iconologische traditie te kennen.²⁵ Mooie voorbeelden zijn de ontkleding van Phr yne door haar pleitbezorger Hyperides, die haar schoonheid als retorisch argument aanwendt ten bewijze van haar onschuld, ten overstaan van de rechters van de Atheense ‘Heliaia’, of Lady Godiva die naakt te paard door Coventry rijdt, om haar echtgenoot te bewegen de belastingen voor de bevolking niet te verhogen. De beeldschone haetare Phr yne komt in de Nederlandse almanakken niet voor, maar er is wel een gedicht van A.C.W. Staring over ‘Vorstin Eleonora binnen Nijmegen, in 1332 en 1342’, met een prent waarop zij haar boezem ontbloot om de laster dat zij aan de pest zou lijden te logenstraffen.²⁶

De geschiedenis van Lady Godiva werd verteld door V. Loosjes: ‘Godina, of het beeld van Coventry’, in Nederlandsche Muzen-almanak van 1835, lang voordat Sybren Polet haar in 1960 op een scooter deed plaatsnemen.²⁷ Opmerkelijk is de ‘twist’ die Loosjes in de gangbare versies van de geschiedenis heeft aangebracht, waarin de bevolking van Coventry uit eerbied voor de edelvrouwe tijdens de naakte rit binnenbleef met gesloten ramen en luiken. Alleen ‘Peeping Tom’ kon de verleiding niet weerstaan en begluurde de passerende Lady Godiva. Voor straf werd hij door God met blindheid geslagen.²⁸ In het gedicht van Loosjes laat Godina een edelknaap het nieuws verspreiden dat de hertogin morgen naakt door de stad zal rijden, maar ze laat hem ook berichten: “welk jongeling, / Wat man ’t zich onderstaat, / Dit schaamteloos schouwspel aan te zien, / De dood volgt op die daad!”. Toch is er één vermetel genoeg om tijdens haar tocht door de straten het venster open te slaan en haar te bespieden: Godiva gelast terstond zijn dood. Thuisgekomen wordt ze

begroet door een uitzinnige menigte die haar toejuicht en een lijk meevoert: het ontzielde lichaam van haar echtgenoot, want hij was het die Godina had bespied en die daarop door de edelknaap was gedood. Als de hertogin na een lange gelukkige regering overlijdt, vereeuwigt het volk haar trouw en vaderlandsliefde met een gedenkteken, een beeld van de wrede hertog:

Het stelde 's Hertogs steenen beeld,
Dat somber loerend ziet,
Voor 't huis, waaruit zijn onbescheid
Godina had bespied.

Dat is het Beeld te Coventry,
Waarmeê de jeugd nu boert, –
Maar dat, hoe ruw en kunsteloos,
Nog schijnbaar spiedt en loert.

(156)

Zij kwam daar, met haar Telgenpaar,
Ter breede Raadzaal in —
De Moeder! schooner door haar smart! —
's Lands eedle Hertogin!

Verward springt Vorst en Raadkring op!
Elcvoor houdt stand:
Ze onttrekt, van spraakloos wee geschokt,
Zich aan der Kinderen hand —

Zij ruikt het hullend sluijerkleed,
Met seren smaad in 't oog,
Ten ongeslekten boezem af,
Dien lastertal belooft —

Straks dekt verlabheld sloers haar weer,
En de angst van 't hart breekt uit,
Als nu haar bleekbestorven mond
Ter Godspreek zich ontsluit.

VORSTIN ELEONORA BINNEN NYMEGEN.



Afb. 2: A.C.W. Staring, 'Vorstin Eleonora binnen Nijmegen, in 1332 en 1342', in: Nederlandsche Muzen-almanak, 1823, pp. 131-138

Relaties tussen vers en beeld : een typologie op basis van productie

In een Festschrift voor Kibédi Varga publiceerde Leo Hoek een classificatie van tekst-beeldrelaties met, behalve de receptie, de productie als uitgangspunt.²⁹ Opeenvolging ('successivité') zou kenmerkend zijn voor het gezichtspunt van de productie, gelijktijdigheid past bij het perspectief van de receptie. Vanuit het gezichtspunt van de receptie zou het niet goed mogelijk zijn een onderscheid te maken tussen illustratie en ekphrasis: beide typen tekst-beeldrelaties openbaren zich immers gelijktijdig aan de toeschouwer/lezer. Het wezenlijke onderscheid tussen illustratie en ekphrasis is gelegen in de volgorde van productie: ofwel het beeld gaat vooraf aan de tekst (ekphrasis) of de tekst gaat vooraf aan het beeld (illustratie). Betekenisoverdracht van beeld naar tekst (of van tekst naar beeld) kan plaatsvinden in één kunstwerk, of tussen twee afzonderlijke kunstwerken. Als in het laatste geval het beeld voorafgaat aan de tekst, kan de tekst dienst doen als uitleg, interpretatie van het beeld (als 'metatekst'); ze kan een poëtisch commentaar zijn bij het beeld (ekphrasis), of de tekst kan een kunstwerk 'vertellen' (zoals gebeurt met een schilderij van Jozef Israëls in het verhaal 'Langs het kerkhof' door Thrasybulus, in *Aurora*, Jaarboekje voor 1858).³⁰ De illustratie daarentegen heet dan betekenisoverdracht van tekst naar beeld binnen één kunstwerk.

Probleem bij de toepassing van deze typologie, die inderdaad enkele moeilijkheden oplost die zich aandienen bij de taxonomie van Kibédi Varga, is dat bij negentiende-eeuwse bijchriftenpoëzie soms moeilijk valt uit te maken wat er het éérs was: de prent of het gedicht.³¹ Die moeilijkheid doet zich bijvoorbeeld voor als het gedicht een roemrijke gebeurtenis uit het vaderlands verleden bezingt, bijgestaan door een prent die dit historisch tafereel voorstelt. Een prent met Van Speijk die zich opmaakt zijn schip op te blazen, kan aanleiding óf illustratie zijn geweest.³² Hetzelfde geldt voor bijbelse geschiedenissen in dichtvorm, verzen over (buitenlandse) volkslegendes, of historische gebeurtenissen tout court – gedichten kortom die een geschiedenis vertellen (met een begeleidende prent) waarvan men kan veronderstellen dat almanaklezers ermee bekend waren. Een minder herkenbaar historisch tafereel moet waarschijnlijk worden opgevat als illustratie. Hoe nietszeggender de voorstelling op zichzelf, des te zinrijker het gedicht zal zijn, waarbij die voorstelling moet worden verstaan als illustratie.

Natuurlijk bieden randschriften bij de prent, die de naam van kunstenaar en graveur vermelden of de titel van de prent, soms uitkomst. Maar als die ontbreken of geen opheldering verschaffen, hangt de beslissing of de prent aanleiding of illustratie van het gedicht is geweest, in laatste instantie af van de herkenbaarheid, de 'leesbaarheid' van de prent – leesbaar voor de negentiende-eeuwer wel te verstaan: een volgende moeilijkheid waarvoor men zich gesteld ziet.

Soms geeft de almanak zelf uitsluitel over de vraag hoe de relatie tussen vers en prent geïllustreerd moet worden. De *Nederlandsche Muzen-almanak* publiceert in haar eerste twintig jaren uitsluitend (?) geïllustreerde gedichten, pas na de gedaantever-

andering die het jaarboekje in 1839 onderging, verschijnen er ook gedichten die geschreven zijn naar aanleiding van de afgebeelde kunstwerken. De prent bij het gedicht ‘Gods voorzienigheid’ van J.L. Nierstrasz, Jr. (onderschrift: J. Bendorp inv. del et sculp.), in de Nederlandsche Muzen-almanak van 1820, laat goed zien hoe zo’n illustratie zich verhoudt tot de tekst. De voorstelling – twee misnoedige kinderen, het meisje wenend bij een wiegje, waarin een klein kind ligt (slapend? dood?), een vrouw die door emoties overstelpt een zuigeling omhoogtilt, beschenen door een lamp die op tafel staat; een man die het tafereeltje gadeslaat door een geopende bovendeur – is alleen begrijpelijk voor wie het gedicht heeft gelezen: Margreta, noodlijdende weduwe en moeder van drie kinderen, die huilen van honger, krijgt van een vreemdeling, die zich prompt uit de voeten maakt³³, een baby in een korfje aangereikt om voor te zorgen. Als ze in wanhoop het kind optilt en verklaart dat zij de zuigeling niets kan bieden dan de hongerdood, ontwaart ze aan de onderzijde van het korfje een opschrift, dat haar attendeert op een ‘buidel vol goud’, met het wicht mee ingepakt, en haar bovendien een jaarlijkse toelage in het vooruitzicht stelt, als ze het kind, door een misdadige vader verwekt bij een verdierlijkste moeder, in eer en deugd opvoedt.



Afb. 3: J.L. Nierstrasz, Jr., ‘Gods voorzienigheid’, in: Nederlandsch Muzen-almanak (1820), pp.152-159.

Versrijningsvormen van negentiende-eeuwse bijchriftenpoëzie

Met de categorisering van Kibédi Varga en Hoek in gedachten, is het mogelijk de volgende typen prenten en gedichten te onderscheiden. Er zijn prenten van kunstwerken van bekende (eigentijdse Nederlandse) schilders³⁴ of prenten van kunstwerken met een bekend literair, historisch of bijbels onderwerp. Over het algemeen gaat het hier om 'ekphrasis', waarbij het berijmde kunstwerk soms zo beroemd is, dat een prent zelfs kan ontbreken.³⁵ Een tweede categorie wordt gevormd door de gemakkelijk 'leesbare' prenten van kunstwerken (meestal van minder bekende meesters) met een narratief karakter: binnenhuisjes, scènes uit het dagelijks leven, historische tafereelen. Zij onderscheiden zich van prenten vrijwel zonder narratief karakter: landschappen, portretten, stillevens, zeegezichten – van dit laatste type prenten werden bijschrijfdichters radeloos. Dan zijn er nog de moeilijk 'leesbare' prenten met een contextgebonden narratief karakter – meestal zal het hier om illustraties gaan (illustraties bij een gedicht, of bij een onbekende literaire tekst uit het 'vorige leven' van de prent, die nu het voorwerp van 'ekphrasis' wordt). Als een dichter bij zo'n prent een vers moest schrijven, moest hij een ware krachttoer verrichten.

De gedichten bij al die prenten kunnen ook in een aantal categorieën worden ingedeeld. Er zijn gedichten waarin slechts terloops aan de prent wordt gerefereerd; in deze gedichten wordt eigenlijk ontkend dat de prent aanleiding voor het gedicht is geweest. De prent, die de dichter meestal weinig aansprekelijk heeft gevonden, wordt zo tot illustratie 'gedegradeerd'. Daartegenover staan de gedichten waarin wél expliciet naar de prent wordt verwezen. Die verwijzing kan op drie verschillende manieren gestalte krijgen: door de schilder of het kunstwerk te prijzen; of door in te gaan op de (on)mogelijkheid een gedicht te vervaardigen dat past bij de prent (het gedicht wordt dan een soort 'metatekst'). Dan zijn er de gedichten die de prent in een narratief verband plaatsen, door haar te voorzien van een voorgeschiedenis en/of vervolg. Het narratieve verband kan zijn verklaring vinden in de 'lezing' van de voorstelling, of door de titel van het kunstwerk. Het kan ook zijn ontsproten aan de fantasie van de dichter, die zich wenst te onttrekken aan de beperking van een weinig gearticuleerde of onbegrijpelijke voorstelling, of die de voorstelling 'gebruikt' voor een verhaal waarvoor in de prent zelf geen enkele aanleiding bestaat. Ook in die gevallen wordt de afbeelding, die toch de aanleiding tot het gedicht was, eigenlijk een illustratie, maar wel één die niet de peripeteia van de dichterlijke geschiedenis weergeeft.

Het is natuurlijk ook mogelijk dat in één gedicht bij een prent verschillende van genoemde functies gerealiseerd worden. Het vers dat S.J. van den Bergh schreef 'Bij Gallaits korenraapster' (afgedrukt in *Aurora* van 1855)³⁶, bevat een narratieve uitleg van de prent, waaraan een religieuze strekking wordt gegeven, maar de 'ekphrasis' is verpakt in een 'metatekst' over bijchriftenpoëzie en de letterkundige kritiek, in een toespraak tot uitgever Kruseman. Aan hem legt Van den Bergh, de

redacteur van het jaarboekje, uit dat hij niemand durft te vragen om een bijdrage bij de prent, omdat de dichter erop kan rekenen door de kritiek gespaard te zullen worden. Voor de recensenten staat immers vast 'Dat nooit een plaatje inspireert, / Maar 's dichters vrijheid knot en weert'. Omdat van de andere kant het jammer niet van de lucht is als de almanak geen bijdragenpoëzie meer zou bevatten ('waar zou 't met ons boekken heen / Als onbetekst een plaat verscheen'), offert de redacteur zichzelf maar op. Gallits 'korenraapster' wordt een armlastige weduwe met twee kleine kinderen, die ze ternauwernood kan voeden. Als haar dochtertje haar een vogelnetje toont, beseft ze dat God voor de minste Zijner schepselen zorgt. De vreugde keert terug in het stulpje van de weduwe, die zich nu geborgen weet 'in 's Vaders hand'. Dààr, Kruseman, zo eindigt het gedicht, heb je je rijming: 'En als de Nijd er kwaad van zegt, / Dan zeg ik, wakkre Kruseman, / Heb ik er toch het mijne van.'

Van den Bergh kreeg natuurlijk waar hij om vroeg: de Gids-recensent (H.J. Schimmel) toont zich naïef-verbaasd over het zonderlinge oordeel van de gewraakte critici, 'zoo het ooit is uitgesproken'; een oordeel dat zo onkundig is, dat Van den Bergh alle gelijk had het te bestrijden. Het is alleen jammer dat hij die critici niet het zwijgen heeft opgelegd 'door ditmaal te bewijzen, dat een plaat wèl geïnspireerd heeft'.

Onleesbare prenten: 'bij 't bekijken van deez' plaat / Word ik ten hoogste desperaat'

Prenten met koket, smachtend of neutraal kijkende jonge dames, enkel uitgerust met een attriboot als een mandoline of een (dichtgeslagen) boek, gaven vaak aanleiding tot op rijm gestelde verklaringen van onvermogen of uitblijvende inspiratie. S.J. van den Bergh, die als redacteur van de almanak Aurora jarenlang andere dichters had gekweld met zijn verzoeken om bijdragenpoëzie, klaagde zijn nood op rijm bij J.J.L. ten Kate (in 1863), redacteur van *Vergeet mij niet*, die van hem had verlangd in de pen te klimmen na inspectie van een prent van zo'n meisje:

'Gij zendt, of 't voor 'Vergeet mij niet'
 Mij op mocht wekken tot een lied,
 Me een plaatje, dat een Duitsch figuur
 Verbeeldt, half leunend aan een muur,
 Of beter een balkon, waaraan
 'k een baas van een kolom zie staan,
 Ter wijl zij met een smachtend oog
 Te blikken schijnt naar 's hemels boog,
 Of nadenkt over – 'k weet niet wat,
 Dat ze in het boek gelezen had,

Met zijn verguld-marokko band
Nog rustende in haar poezle hand.
Vriend, vriend, die wat gij doet steeds weet!
Nu wist ge heusch niet wat ge deedt,
Toen gij mij opdroegt bij die vrouw
Een vers te schudden uit mijn mouw,
Zoo als de wereld, in haar gril,
Onze' arbeid wel omschrijven wil!³⁷

U hebt toch, aldus vervolgt Van den Bergh met een knipoog, kundiger bijscriftendichters in dienst, zoals E., of de 'Beunhaas in bijschriften'? – alsof hij niet heel goed wist dat dit alter ego's van Ten Kate zelf waren. In gedichten die waren ondertekend met deze pseudoniemen werd soms ruw de spot gedreven met de mierzoete lieflijkheid van de afgebeelde schonen, wier onschuld, ironisch bezongen met reeksen schattige verkleinwoordjes ('in sleepende trocheën'), werd ontmaskerd als berekenende aandachttrekkerij:

Och! hoe liefjens, och! hoe leepjens
Staan die teder-drijvende oogjens,
Onder de ebbenzwarte streepjens
Der getinte wenkbrauwboogjens!

Och! hoe fijntjens, hoe kokketjens
Staan die witte poedervlokjens,
Als een suikerlaag zoo netjens
Neêrgestoven op die lokjens!

[...]

En dan, aan uw kleine voetjens,
Saamgeperst in 't wit satijntjen,
Voegt een Wormtjen, dat heel zoetjens
Zieltoogt naast een Serafijntjen!³⁸

De problemen die het dichten bij een plaat kan opleveren zijn bekend vanaf het ontstaan van 'ekphrasis' in letterkundige almanakken, toch hinkt het genre nog vele jaren door – omdat het zo populair was? Of omdat uitgevers almanakken met prenten op de markt wilden brengen? Van den Bergh lijkt zijn poëtische klacht uit 1863 afgeschreven te hebben van een vers van A. van der Hoop Jr'szoon ('Geen bijchrift bij een plaatje'), in Aurora van acht jaar eerder, opgedragen 'Aan mijn' vriend S.J. van den Bergh'. Hij kan niks verzinnen, is de boodschap van het gedicht: 'Weêr komt ge om een bijchrift vragen / En mijn arme Muze plagen, / Maar het

kind bedankt er voor.' Hij maakt twee aanzetten tot een narratieve duiding van de afbeelding van een gezelschap drinkebroers, maar beide verwerpt hij.

Prenten zonder narratief karakter, het is al opgemerkt, zoals het drinkgelag waar Van der Hoop mee worstelde, lenen zich amper voor bijchriftenpoëzie. Zo konden C. Springers stadsgezichten dichters lang niet altijd in vervoering brengen. S.J. van den Bergh dicht 'Bij een stadsgezicht' van Springer:

Een man, een hond, wat boomen en een vrouw,
Een kerkportaal, een toren in 't verschiet,
Mooi is 't nu 't oog ze hier vereenigd ziet
Als Springer die te zamen schildren wou,
En Lange ze ons door zijn graveernaald biedt;
Maar wie ten bijschrift, als de mode 't hiet,
Voor dát sujet den kop zich breken zou,
'k Geef hem verlof – alleen mij lust het niet:
Slechts ongedwongen blijft de Muze trouw,
Slechts vrije keus bezielt des zangers lied.³⁹

Mr. W. van der Kaay boort 'Bij een plaatje' van het gasthuis te Hasselt door Springer onvermoede lagen van meligheid aan.⁴⁰ Nadat hij heeft vastgesteld wat er is afgebeeld: 'een huis met een poort, waar de zon met haar stralen / Door wolkjes en boomen op neder komt dalen', vermoeit de dichter zichzelf en de lezer met rijmende bespiegelingen als: 'Waar wonen de kippen, de kind'ren, de mannen, de vrouwen, de haan, / Die 'k allen op 't plaatje zie staan?'

In een bespreking van de almanak Holland van 1854, stelt De Gids vast dat Jacob van Lennep met zijn gedicht 'Rust' het genre als geheel bespottelijk maakt.⁴¹ Het landelijke (en landerige) tafereeltje, dat een gezelschap toont dat uitrust van de dag, wordt door Van Lennep in beweging gezet met het vooruitzicht dat de 'landman' zometeen zal opveren en weer aan het werk gaan, de vrouw zal haar handen uit de mouwen steken, hond en kind zullen er voor zorgen dat het gedaan is met de rust. De dichter wacht dat moment met ongeduld af, zó verveelt hem de plaat:

't Is mogelijk, ja, dat zulks geschiedt;
Maar zeker op dit prentjen niet.

Jozef Israëls

Jozef Israëls, 'Meester van het Sentiment', voorzag dichters van gevoelige voorstellingen, ontnomen aan het leven van eenvoudige mensen; de schilderijen van Ary Scheffer en Cornelis Kruseman verschaften de dichters religieuze stof waar zij wel raad mee wisten en die zij steeds in protestantse zin wisten te duiden. Vooral Ary

Scheffers werk is vaak door dichters bezongen, maar het is ook het onderwerp geweest van kunstbeschuwing in letterkundige tijdschriften en almanakken. De letterkundige reflectie op het werk van ‘peintre-poète’ Scheffer zou bestudeerd moeten worden door poëzie en kritiek in samenhang te analyseren (met gebruikmaking van inzichten uit modern onderzoek naar tekst-beeldrelaties). Leo Ewals heeft in zijn studie *Ary Scheffer 1795-1858 Gevierd Romanticus* (Zwolle 1995) al veel Nederlandse reacties op Scheffers werk verzameld; die lijst kan gemakkelijk worden uitgebreid. Ik wil me hier beperken tot een paar opmerkingen over enkele gedichten bij werk van Jozef Israëls.

Een bijzonder interessant (en mooi) gedicht is ‘De dag voor ’t scheiden. Fantasie bij de schilderij van Jozef Israëls’ door Gerard Jr. (pseudoniem van de Rotterdamse dichter G.J. Spoor), zonder bijbehorende plaat afgedrukt in de almanak *Vergeet mij niet*.⁴² Het schilderij, in 1862 geëxposeerd op de Tentoonstelling van werken van Levende Meesters in Rotterdam⁴³, waar Spoor het ongetwijfeld heeft gezien, wordt eerst nauwgezet beschreven – de dichter leidt de lezer eerst naar dit hoogtepunt van de tentoonstelling, in het voorbijgaan wijzend op de schilderstukken die niet aan Israëls werk kunnen tippen – en vervolgens tot leven gebracht door het afgebeelde kind, dat haar moeder ontroert met haar gesnap. De dichter vertelt dan aan het meisje wat aan de dood van haar vader voorafging: de zorgen en bange gebeden van haar moeder als haar echtgenoot ‘bij ’t buldren van den wind’ ‘de zee beploegde’; de worm die aan zijn hart knaagde en de ziekte die steeds meer vat op hem kreeg, tot de koorts hem in korte tijd sloopte. De ‘ik’ bidt ten slotte tot God dat Hij de weduwe de hoop en het vertrouwen op een weerzien na de dood niet zal ontnemen. De dichter, die voor het schilderij ‘menig weemoedstraan’ heeft moeten wegvegen, verwacht dat de lezer hem niet zal veroordelen wegens zijn ‘week gemoed’, maar evenals hij de kunstenaar zal prijzen. Het afgebeelde schilderij wordt dus zowel in een narratief verband geplaatst, maar is ook object van kunstbeschuwing.

Sam Jan van den Bergh haalde een opmerkelijke streek uit door Israëls, in een gedicht bij het schilderstuk ‘De laatste brief’ in *Aurora* van 1854, uit te dagen een schilderij van Willem de Zwijger te maken.⁴⁴ Twee jaar later, in 1856, is het zover en kan Van den Bergh een gedicht schrijven bij Israëls’ afbeelding van Willem i. De dichter kan zijn plezier niet op:

O, zoo de hoogmoed ooit in mij
 Een oogwenk ingang vond,
 ’t Was toen uw levend schilderij
 En oog en ziel mij bond,
 Wijl, Israëls! Uw poëzij
 Ook door mijn lied ontstond.⁴⁵

Het is in dit geval wel bijzonder lastig, uit het oogpunt van productie vast te stellen wat er eerder was, de poëzie of het schilderij.

Besluit

Een bestudering van negentiende-eeuwse bijchriftenpoëzie in het kader van onderzoek naar tekst-beeldrelaties houdt niet alleen een toetsing van theoretische begrippen en onderscheidingen in, maar brengt ook aan het licht hoe interessant, geestig, ontroerend, veelzijdig en – soms – slaapverwekkend deze poëzie is. De onderwerpen die deze gedichten behandelen verschillen niet van die van andere poëzie, maar ze onderscheiden zich door hun impliciete of expliciete reflectie op het afgebeelde kunstwerk. Bijschriftenpoëzie is ook een vorm van kunstbeschuwing.

Om alle aspecten van dit type almanakpoëzie goed te begrijpen, is grondige kennis van de wijze waarop de letterkundige jaarboekjes werden samengesteld onontbeerlijk. In het Kruseman-archief moeten brieven zijn waarin over de keuze van prenten en dichters wordt gesproken, ook de werking van de ‘prentenindustrie’ zou opgehelderd moeten worden. Het is duidelijk dat aan het voortbestaan van het genre van de bijschriftenpoëzie economische belangen ten grondslag lagen. Maar daarom is het ook weer opmerkelijk om vast te stellen dat veel van deze poëzie na een eerste leven naast een plaat, later zonder afbeelding herdrukt werd in dichtbundels. Kennelijk werden die dichtbundels voor een ander publiek gedrukt dan de jaarboekjes: meisjes vang je met prentjes.

Noten

- 1 Het gaat om de Nederlandsche Muzen-almanak, Aurora, Holland en Vergeet mij niet. De onderzochte dichterlijke albums zijn: S.J. van den Bergh en J.J.L. ten Kate, Zangen en beelden. Duitslands dichters nagezongen en nageschetst. Utrecht: C. van der Post Jr., 1863; Vrouwe Courtmans-Berchmans, de HH. J.C. Altorffer, Jan van Beers, S.J. van den Bergh, J.M. Dautzenberg, Didymus e.a., Kunst en harmonie. Noord- en Zuid-Nederlandsche poëzij. Utrecht: C. van der Post Jr., [1860]; Apostelen en profeten. Dichterlijk album. 's Gravenhage: P.H. Noordendorp, 1852; S.J. van den Bergh, A.J. de Bull, Didymus Werndly, W.J. Hofdijk, J.J.L. ten Kate, C.G. Withuys, W.J. van Zeggelen, Phantasie en kunst. Gedichten. Utrecht: C. van der Post Jr., 1859; J.C. Altorffer, N. Beets, S.J. van den Bergh, H. Binger, G.H.J. Elliot Boswel, J.M. Dautzenberg, J.P. Hasebroek, W.J. Hofdijk, J.J.L. ten Kate, C. Verhulst, Kunst en poëzie. Gedichten. Utrecht: C. van der Post Jr., 1869.
- 2 Vergelijk, voor de situatie in Engeland: Alan Robinson, ‘Reading Victorian Paintings’, in: Klaus Dirscherl, Bild und Text im Dialog. Passau 1993, pp. 211-226.
- 3 Bern. Koster Jr., ‘Bijschriften-poëzie’, in De Gids (1861), ii, p. 71-78 (1ste aflevering van De Kinderen der Zee); pp. 966-972 (2de-4de aflevering). Zie: Dieuwertje Dekkers, ‘De Kinderen der Zee. De

- samenwerking tussen Jozef Israëls en Nicolaas Beets', in *Jong Holland* 2 (1986), 1 (maart), pp. 36-52, 59.
- 4 De Gids (1861), ii, p. 72.
 - 5 Aurora. Jaarboekje voor 1841, pp. 1-32. Eerder verschenen in *Ochtendschemering. Mengelingen van het Letterkundig Genootschap Oefening Kweekt Kennis. 's-Gravenhage* 1836, pp. 145-175.
 - 6 De Gids 5 (1841), i (Boekbeoordelingen), pp. 93-95.
 - 7 Potgieter heeft het hier over de prent (een gravure van J.B. Tétar van Elven) naar een schilderij van J.C. Schotel bij A. Beeloo's gedicht 'Voor anker, tusschen Texel en Den Helder', in *Nederlandsche Muzen-almanak* voor 1841, pp. 34-37. Hij zal wel dit gedicht bedoelen als hij het over 'In Zee' heeft: in dat geval suggereert hij dat de prent niet de aanleiding was tot het gedicht – wat men toch zou verwachten – maar er later (door de redactie van het jaarboekje) aan is toegevoegd. Een bespreking van deze jaargang van de *Nederlandsche Muzen-almanak* stond in *De Gids* 5 (1841), i (Boekbeoordelingen), pp. 42-55: 52, 55.
 - 8 Waarschijnlijk wordt hier gezinspeeld op gedichten en prenten in de almanak *Aurora* van 1840: de gemaskerde figuur die een meisje het hof maakt op de prent bij het gedicht 'Verleiding' (naar een schilderij van Edward Corbould (1815-1905)) door J.H. Burlage, heeft inderdaad meer weg van een vrouw dan van een man.
 - 9 Rudolph Ackermann (1764-1834) was een Londense uitgever van prachtwerken en kunstboeken. Hij publiceerde *The Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufactures, Fashions and Politics* en de almanak *Forget me not*. Zie over hem: John Ford, *Ackermann, 1783-1983. The Business of Art*. London: Ackermann, 1983.
 - 10 Jacob Geel, *Gesprek op den Drachenfels*. Een dialoog over de literatuur in de negentiende eeuw. Herdruk verzorgd door J.C. Brandt Corstius. Amsterdam 1981, p. 25. Zie ook B. ter Haars gedicht 'De taal der schilderkunst', in *Nederlandsche Muzen-almanak* voor 1840, pp. 183-187, waarin hij de verhouding tussen schilderkunst en poëzie bezingt. De schilder kan met één tafereel woordenloos emoties oproepen; zijn kunst staat daarom hoger dan de poëzie: 'De Dichter legt zijn harp, door u verwonnen, neder / Of neen! – Hij vat de luit met hooger aandrifft weder, / Schept nieuwe beelden voor zijn lied; / Hij doet uw kleuren in zijn zangen over vloeijen; / Hij schildert voor het oor, 't geen 't oog in verw zag gloeijen.' Dit gedicht kan worden beschouwd als een kunsttheoretische apologie van de bijdragen aan de poëzie.
 - 11 A. Kibédi Varga, 'Criteria for Describing Word-and-Image Relations', in *Poetics Today* Vol. 10, No. 1 (Spring, 1989), pp. 31-53.
 - 12 Die tegenstelling kan ook in één enkele voorstelling verwezenlijkt worden, zoals bijvoorbeeld in 'Een muzikfeest' in *Zijn er zoo?* Veel van Ver Huells prenten die een tegenstelling uitdrukken, ontleen hun zeggingskracht juist aan het feit dat ze zich na elkaar (op aparte, opeenvolgende bladzijden), en niet tegelijkertijd, aan de lezer openbaren: feitelijk horen zij dus in een andere categorie van tekst-beeldrelaties dan de prenten die de tegenstelling in één voorstelling laten zien.
 - 13 In Gerrit Komrij's *Nederlandse poëzie van de 19de tot en met de 21ste eeuw in 2000 en enige gedichten*, deel 1 (Amsterdam 2004), komt een gedicht voor van J. Decker Zimmerman (1785-1867), 'Een Palmboom, opgericht voor Spicht' (p. 55) in de vorm van een (palm)boom.
 - 14 Verg. J. Brester Az., 'Koud', bij een gravure naar Ch. Leickert, in *Holland. Almanak* voor 1856, pp. 97-100; S.J. van den Bergh, 'Winter-liedjen', in *Aurora* (1843), pp. 136-137 en W.J. Hofdijk, 'Een win-

- ter-sonnet. Den Nestor van Neêrlands beroemdste landschapsschilders, A. Schelfhout, toegewijd', in Holland. Almanak voor 1865, pp. 149-150 (allebei bij een gravure naar Schelfhout).
- 15 Vgl. Hellmut Rosenfeld, *Das deutsche Bildgedicht. Seine antiken Vorbilder und seine Entwicklung bis zur Gegenwart. Aus dem Grenzgebiet zwischen bildender Kunst und Dichtung*. Leipzig 1935 (reprint New York 1967).
- 16 Een voorbeeld van een 'metatekst' is de kunstbeschouwing van L.R. Beynen bij een prent naar een schilderij van Louis Gallait, 'Een bezoek in het bidvertrek van Johanna van Arragon', in *Aurora* (1858), pp. 81-100. Cf. de kritiek op Beynens stuk in *De Gids* (1858), i, pp. 481-483, en Beynens weer woord in *De Tijdstroom* 1 (1858), ii, pp. 61-64.
- 17 Een geestig twintigste-eeuws voorbeeld hier van (in proza) is Rudy Kousbroeks *Vincent of het geheim van zijn vaders lichaam*. Amsterdam 1981.
- 18 Aron Kibédi Varga, 'Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität', in: Wolfgang Harms (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988*. (= Germanistische Symposien Berichtsbände, xi.) Stuttgart 1990, pp. 356-367.
- 19 De negentiende-eeuwer spreekt dan van 'één verhoogd moment, dat in de vlugt gegrepen moet worden' (*De Gids* (1858), i, p. 482).
- 20 S.J. van den Bergh, 'Rijken en armen', in *Aurora* (1863), pp. 206-207.
- 21 W.J. van Zeggelen, 'De vos en de bok', in *Holland* (1861), pp. 194-196.
- 22 Rochussen illustreerde veel literair werk; zie: Marlite Halbertsma, *Charles Rochussen 1814-1894. Een veelzijdig kunstenaar*. Zwolle [1997], pp. 70-83 (Marion Bouwens, 'Charles Rochussen, illustrator van boeken').
- 23 S.J. van den Bergh, 'Miskende trouwe', in *Aurora* (1860), pp. 57-67.
- 24 Mr. J.E. Banck, 'Loofhutten in den vreemde', in *Holland* (1865), pp. 191-192.
- 25 Bernard Vouilloux, 'Des deux statuts rhétoriques de l'image et peut-être d'un troisième', in: Leo H. Hoek et Kees Meerhoff (éds.), *Rhétorique et image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*. [Amsterdam-Atlanta 1995], pp. 101-114.
- 26 A.C.W. Staring, 'Vorstin Eleonora binnen Nijmegen, in 1332 en 1342', in *Nederlandsche Muzen-almanak* (1823), pp. 131-138, met gravure 'J.C. Bendorp inv. del. et sculp.' De prent bij 'Telemachus bij Kalypso. Een berijmde preëk', door Felon den Jongste in *Vergeet mij niet. Muzen-almanak 1864*, pp. 225-228, doet denken aan het beeld van de ontklede Phryne voor de vierschaar: hier staat Telemachus (weliswaar geheel gekleed) bloot aan het oordeel van een groep nymfen, aangevoerd door Kalypso.
- 27 V. Loosjes: 'Godina, of het beeld van Coventry; Eene Vertelling uit de Elfde Eeuw', in *Nederlandsche Muzen-almanak* (1835), pp. 1-12.
- 28 Zie: Daniel Donoghue, *Lady Godiva. A Literary History of the Legend*. [Oxford etc. 2003], Chapter 4, 'Peeping Tom', pp. 69-80.
- 29 Leo H. Hoek, 'La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique', in: Leo H. Hoek et Kees Meerhoff (éds.), *Rhétorique et image. Textes en hommage à A. Kibédi Varga*. [Amsterdam-Atlanta 1995], pp. 65-80.
- 30 Een ander voorbeeld is het schilderij van Edward Hopper (*Room in New York*, 1932) dat voorkomt in J. Bernlef, *Boy*. Amsterdam 2000, pp. 125-126. Het door Hopper geschilderde tafereel wordt door de hoofdpersoon vanuit een stilstaande trein waargenomen in een kamer op de derde verdieping

- van een huis. Bernlef vertelt wat er na deze 'still' gebeurt: de vrouw staat op, verlaat de kamer, keert terug met opgestoken haar, enz.
- 31 In het – uitzonderlijke – geval dat de maker van het gedicht en de prent dezelfde persoon is, bestaat de mogelijkheid dat beeld en tekst samen zijn ontstaan: zie Alexander Ver Huell's gedicht en prent in *Holland* (1856), pp. 195-196.
 - 32 P.H. Gallé, 'J.C.J. van Speyk', bij een prent van R. Craeijvanger (J.C. Bendorp sculp.), in *Nederland- sche Muzen-almanak* (1838), pp. 124-130. Waarschijnlijk gaat het hier, gezien de ontwikkeling van dit jaarboekje, om een illustratie.
 - 33 De prent waarop de vreemdeling nog staat afgebeeld, is een voorbeeld van een voorstelling met een 'punctum temporis' waarin het onmiddellijk voorafgaande nog wordt aangeduid.
 - 34 Veel voorkomende schilders zijn Jozef Israëls, H.F.C. ten Kate, Mari ten Kate, C. Rochussen, Aug. Allebé, A. Schelfhout, Ehle, Wappers, J. Bosboom, Ary Scheffer, D. Bles, C. Springer, W.J. van den Berghe, J.A. Kruseman, C. Kruseman.
 - 35 Zie: J.J.L. ten Kate, 'Guido Reni en zijn "Ecce Homo"', in *Aurora* (1853), pp. 282-287.
 - 36 S.J. van den Bergh, 'Bij Gallaits korenraapster', in *Aurora* (1855), pp. 36-45; bespreking van dit gedicht in *De Gids* 19 (1855), i, pp. 139-140. Dit werk staat niet in Serge Le Bailly de Tillegem, Louis Gallait (1810-1887). *La Gloire d'un Romantique*. [Tournai 1988], maar lijkt te passen in een reeks voorstellingen *La Bohémienne et ses enfants* (p. 256-258).
 - 37 *Vergeet mij niet*. *Muzen-almanak* voor 1863, pp. 100-105.
 - 38 Een Beunhaas in bijschriften, 'Iets gevoelig-naïfs, bij het plaatjen over den titel. In sleepende tro- cheën', in *Vergeet mij niet*. *Muzen-almanak* voor 1857, p. 1-2.
 - 39 S.J. van den Bergh, 'Bij een stadsgezicht', in *Aurora* (1849), p. 318.
 - 40 Mr. W. van der Kaay, 'Bij een plaatje', in *Aurora* (1866), pp. 216-220.
 - 41 *De Gids* (1854), i, p. 128; Jacob van Lennep, 'Rust', bij een plaat naar Mari ten Kate, in *Holland. Almanak* voor 1854, pp. 20-21.
 - 42 *Vergeet mij niet* (1863), pp. 163-171. G.J. Spoor (1832-1882) werd geprotegeerd door Withuys, Ten Kate en Hacke van Mijnden en publiceerde veel dichterlijke bijdragen in almanakken.
 - 43 Dieuwertje Dekker [e.a.], Jozef Israëls 1824-1911. [Uitgegeven ter gelegenheid van de tentoonstel- lingen Jozef Israëls, Meester van het Sentiment, Groninger Museum, Groningen, 19 december 1999 – 5 maart 2000; en Jozef Israëls, Zoon van het Oude Volk, Joods Historisch Museum, Amsterdam, 17 decem- ber 1999 – 2 april 2000.] Zwolle [2000], pp. 153-155.
 - 44 S.J. van den Bergh, 'Aan Jozef Israëls', in *Aurora*, *Jaarboekje* voor 1854, pp. 55-59.
 - 45 S.J. van den Bergh, 'Willem de Eerste', in *Aurora*, *Jaarboekje* voor 1856, pp. 193-196.