



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Van Poe tot Pooh

Illustreren om je penselen te kunnen betalen?

de Bodt, S.

Publication date

2010

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

de Bodt, S. (2010). *Van Poe tot Pooh: Illustreren om je penselen te kunnen betalen?* (Oratiereeks; No. 357). Vossiuspers UvA.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.



UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Saskia de Bodt

Van Poe tot Pooh

Illustreren om je penselen te kunnen betalen?

Faculteit der Geesteswetenschappen

Van Poe tot Pooh

Van Poe tot Pooh

*Illustreren om je penselen te kunnen betalen?**

Rede

uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van
bijzonder hoogleraar Illustratie
(wegens de Stichting Fiep Westendorp Foundation)
aan de Faculteit der Geesteswetenschappen
van de Universiteit van Amsterdam
op vrijdag 13 november 2009

door

Saskia de Bodt

 VOSSIUSPERS UVA

Vossiuspers UvA is een imprint van Amsterdam University Press.
Deze uitgave is totstandgekomen onder auspiciën van de Universiteit van Amsterdam.

Dit is oratie 357, verschenen in de oratiereeks van de Universiteit van Amsterdam.

Omslag: Crasborn BNO, Valkenburg a/d Geul
Opmaak: JAPES, Amsterdam
Foto omslag: Carmen Freudenthal, Amsterdam

ISBN 978 90 5629 625 4
e-ISBN 978 90 4851 271 3

© Vossiuspers UvA, Amsterdam, 2010

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

*Mevrouw de Rector Magnificus,
Mevrouw de Decaan,
Geachte leden van het Curatorium van deze leerstoel,
Geachte leden van het bestuur van de Fiep Westendorp Foundation,
Dames en Heren,*

Ondanks het feit dat het woord ‘illustrare’ in positieve zin van oudsher deel uitmaakt van het logo van de universiteit waar ik kunstgeschiedenis gestudeerd heb en nu doceer (de UU) (*Sol iustitiae illustra nos*: zon der rechtvaardigheid verlicht ons) en ondanks het feit dat er in 2008 aan de UvA (waar ik gepromoveerd ben en nu benoemd ben) een leerstoel is ingesteld waarvoor men als korte titel het woord ‘Illustratie’ bezigt, ondanks het feit dus dat het woord ‘illustreren’ zich in wetenschappelijke kringen blijkbaar goed kan handhaven, wordt en werd de term in artistieke kringen niet zelden in zeer negatieve zin gebruikt. ‘Illustratief’ is iets wat je als kunstenaar maar beter niet kunt zijn. Het begrip heeft vaak een zeer negatieve connotatie. En waarom? Niet alleen omdat het met ‘narratief’ te maken heeft, omdat een illustratie meestal een verhaallijn volgt, maar vooral omdat ‘illustratief’ verondersteld wordt het tegenovergestelde te zijn van autonoom. En autonoom is wat de meeste aankomende kunstenaars, zelfs illustratoren, nastreven te zijn. Het is ook de autonome kunst die door de meeste kunsthistorici bestudeerd wordt.

Aan ‘illustratie’ kleef het gevaar ‘dienend’ te moeten zijn, met andere woorden: een plaatje in een boek is voor velen per definitie ondergeschikt aan het woord. Ik hoop u in deze openbare les duidelijk te maken dat je dat ook heel anders kunt zien. En daarom gaan we nu plaatjes kijken.

Driehoeksverhouding: kunst en illustratie

Een illustrator heeft per definitie een driehoeksverhouding: aan de ene kant met de kunst en aan de andere kant met de literatuur. Uit de geschiedenis van het illustratorenvak blijkt dat de appreciatie ervan in kringen van kunstenaars, kunstminnaars, kunstspansoren en andere machthebbers, zoals recensenten en uitgevers, in de loop der tijden sterk gewisseld heeft.

Laten we het eerst van de kunstkant bekijken. Los van de technische ontwikkelingen kun je stellen dat de illustratie altijd en onontkoombaar samenhangt met de heersende kunststromingen van de tijd waarin de illustrator werkt. Ik neem u even mee naar de periode waarin mijn onderzoek geacht wordt te beginnen: het midden van de negentiende eeuw. De late romantiek was voor de illustrator een gouden tijd. De opkomende burgerij begon op grote schaal romans te lezen en te kopen, dus emploti genoeg.



Afbeelding 1 Gustave Doré, *Don Quichote leest ridderromans*, 1863. Frontispies van Miguel de Cervantes, *L'Ingénieux, Hidalgo don Quichotte de la Mancha*, Parijs (H. Pisan) 1863

Hier een mooi voorbeeld van een in de oude traditie werkende illustrator op zijn hoogtepunt (afb. 1). We zien een illustratie uit 1863, het frontispies bij *Don Quichote de la Mancha*, de roman van Cervantes die ruim 250 jaar na publicatie werd voorzien van afbeeldingen door de Franse illustrator Gustave Doré.

De voorstellingen zijn geheel in de geest van de romantiek: historiserend, vol overdrijving en sentiment, vol retoriek, allegorieën en grote gebaren. Het boek paste precies bij de drang van de romantische burger om achter de horizon en ver weg te kijken (naar het verleden in dit geval). Het Don Quichotte-thema was in het midden van de negentiende eeuw dan ook zeer populair.¹

We zien hier de hoofdpersoon die een ridderroman leest, de bron van alle ellende. Hij doet dat luidop en is er geheel in ondergedompeld. Hij wordt omringd door woeste ridders in alle soorten en maten, schone jonkvrouwen en zelfs draken: allerlei denkbeeldige en minder denkbeeldige gevaren spoken om hem heen. Don Quichotte heeft zijn zwaard erbij getrokken. De pagina geeft van marge tot marge één grote, overdonderende, onmiddellijk herkenbare, allegorie op het ridderschap. Extra aardig is het natuurlijk dat hier een beeld wordt gegeven van de literaire verbeelding van de hoofdpersoon, waarbij de illustrator de beweringen van de schrijver uitwerkt. Cervantes zegt immers duidelijk al in zijn voorrede dat *Don Quichote* een anti-ridderroman is. Hij laat zijn edelman zijn verstand verliezen door hem dag en nacht ridderromans te laten lezen. Zijn hersens droogden er zo van uit, schreef Cervantes, dat hij zijn verstand verloor.² Doré gaf dat vorm door de lezende edelman weer te geven als een dwaze fanaat te midden van zijn hersenspinsels.

In zijn tijd was er geen illustrator die meer bewonderd en gevraagd werd dan Gustave Doré. Hij werkte niet alleen voor min of meer bekende schrijvers, maar was in eerste instantie vooral beroemd door zijn medewerking aan kranten en populaire bladen als *The Illustrated London News*, *Punch* en *Le Journal pour rire* – net als in Engeland John Tenniel (nu de bekendste en vroegste illustrator van *Alice in Wonderland*) en de verluchters van het werk van Charles Dickens. Ze schiepen daarvoor cartoonachtige situaties met karikaturale figuren die een groot publiek een spiegel voorhielden.³

Veel Franse en vooral Engelse illustratoren van omstreeks het midden van de negentiende eeuw waren geliefd en beroemd, niet in de laatste plaats ook door de humor van hun beelden die gecompliceerde teksten onderstreepten. Professioneel gezien bleven ze op hun eigen terrein, dat van illustrator, of ze wilden of niet. Of voelden ze zich stiekem toch kunstenaar?

Hoe gecompliceerd dat ligt blijkt uit de houding van Doré, die ook werkzaam was als schilder van historiestukken en sentimentele scènes. Doré beweerde graag dat de kleur voor een tekening was wat de geest is voor het lichaam: ‘La couleur est au dessin ce que l’âme est au corps. Je n’illustre que pour payer mes pinceaux’ (Ik illustreer alleen maar om mijn penselen te kunnen betalen).⁴ Zoiets kun je als illustrator natuurlijk alleen beweren als je een onaanvechtbare positie binnen je vak hebt, en ik verdenk Doré er dan ook van dat het koketterend bedoeld was. Maar er blijkt in ieder geval ook uit dat illu-

stratie en hoge kunst omstreeks het midden van de negentiende eeuw op gespannen voet met elkaar stonden.

Algauw begon dat te veranderen. Omstreeks 1863, het jaar waarin de door Doré geïllustreerde *Don Quichotte* verscheen, traden in Frankrijk ook de impressionisten naar buiten. Ook zij begonnen te illustreren, binnen tien jaar gevolgd door de symbolisten. Langzamerhand begonnen de grenzen tussen de verschillende kunstdisciplines te vervagen.

Doré was een vertellende illustrator die de tekst volgde en verdiepte door de kneepjes van zijn eigen vak toe te passen (en geholpen door topgraveurs). Hij werkte historiserend, met citaten en retoriek, net zoals laatromantische componisten als Hector Berlioz en Felix Mendelssohn dat met hun programmamuziek deden: associërend, voor iedereen herkenbaar en daardoor breed gewaardeerd. Doré's grootste kracht lag in het feit dat hij zo goed was in algemene typeringen.

Al spoedig werd de illustratie toegelaten tot het domein van de grote kunst, de autonome kunst. Omstreeks 1880, aan het eind van Doré's leven, was er al een groep moderne schrijvers en schilders die zich tot het uiterste occupeerden met wat zij als 'illustratie' beschouwden: de naadloze overgang tussen beeld en tekst. Andersom werd het bijvoorbeeld een eer om de meest beeldende schrijver genoemd te worden, een eer die Stéphane Mallarmé te beurt viel. De kunstenaar Odilon Redon, die in de jaren tachtig en negentig van de negentiende eeuw een aantal Franse literaire teksten van afbeeldingen heeft voorzien, vermeed het woord 'illustratie' te allen tijde en noemde de litho's die hij voor romans als *Le juré* maakte liever 'transmissies' ofwel interpretaties.⁵ In de twintigste eeuw kreeg Redon vele navolgers, allemaal autonome kunstenaars, bijvoorbeeld Henri Matisse en Pablo Picasso, en nog later Fernand Léger en Max Ernst. Er ontwikkelde zich een nieuwe kunstvorm: boeken met afbeeldingen door autonome kunstenaars, maar wel voor een zeer select publiek. 'Livres d'artistes', 'artists books', 'art books', het is maar hoe je ze noemt.⁶

Ook het vervaardigen van de traditionelere, de tekst volgende illustraties, werd rond 1900 door modernistische kunstenaars ter hand genomen. Het lijkt wel of het er op een gegeven moment voor een aankomend kunstenaar bijhoorde om te proberen de markt van de boekillustratie te veroveren. De jonge, arme Belg Henri Evenepoel bijvoorbeeld begon op eigen initiatief in 1893, in Parijs, aan de illustraties bij de *Fantastische vertellingen* van Edgar Allan Poe, maar het lukte hem niet ze bij een uitgever onder te brengen, en ze werden pas jaren na zijn dood gepubliceerd.⁷

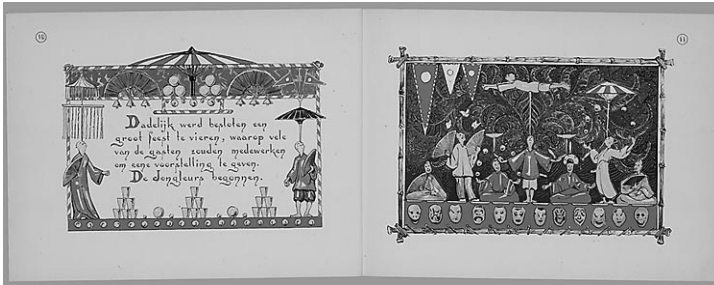
En wat te denken van onze eigen Jan Sluijters die, als het om schilderkunst ging, een echte modernist was, maar toch ook zijn naam zette op het omslag van *Een doktershuis in het hoge Noorden* of onder de tekeningen in *Jongensdagen* van Theo Thijssen, en zelfs op meisjesromans van Tine Van Berken.⁸ Maar

van Sluijters weten we zeker dat hij het uit geldnood deed; hij deed het echt om zijn penselen te kunnen betalen. Toen hij meer begon te verdienen met zijn schilderijen stopte Sluijters resoluut met illustreren, overigens net als Evenepoel.

Om nog even de zevenmijlslaarzen aan te houden en de positie van de illustratie en de illustrator te volgen in het licht, of liever in de schaduw, van de geschiedenis van de kunst: er ging een grote invloed uit van de brede reformbeweging die zich vanaf de late negentiende eeuw vanuit Engeland over een groot deel van Europa verspreidde. De kunstenaars en architecten die hieronder geschaard kunnen worden, streefden ernaar de kunst dichterbij het volk te brengen. Zo werden de door William Morris en zijn assistenten zorgvuldig volgens oude procedés ontworpen bloemetjesbehangsels en stoffen geacht de natuur in de achterkamertjes van de arbeiders te brengen en hun zo een beter leven te verschaffen. En om de arbeider te verheffen, kon je het best bij zijn kinderen beginnen. Illustratoren en rastekenaars als Randolph Caldecott, Kate Greenaway en Walter Crane waren kunstenaars die met hun prentenboeken aansloten bij internationale stromingen als Art Nouveau en Jugendstil. In dit soort reformkringen werd niet alleen de illustratie tot kunst verheven, maar gebeurde ook het omgekeerde. In Engeland was het mogelijk dat je als illustrator voor *Punch* werkte en tegelijkertijd in The Royal Academy exposeerde.

Aan het eind van de negentiende eeuw begon ook in Nederland het besef door te dringen dat kunst en kinderen een mooie combinatie vormen. Een van de pioniers was Ben Wierink, leraar en later directeur van de 'Industrieschool van de Maatschappij van den Werkende Stand' te Amsterdam. In 1898 bracht hij een curieus kinderboekje uit, *Pim's Poppetjes* (afb. 2) – een door hemzelf verzonden slap verhaaltje met zeer decoratieve plaatjes. Wierink had alles van voor tot achter zelf gelithografeerd, inclusief de lettertjes, vanuit zijn gedrevenheid de toegepaste kunst te vernieuwen.⁹ Verder ontwikkelde de kunstenaar Theo van Hoytema rond 1900 zijn verfijnde, decoratieve dierenlitho's, daartoe beïnvloed door de Engelse illustratiekunst. Deze vorm van vrije kunst leent zich goed om toegepast gebruikt te worden, bijvoorbeeld voor kalenders.

Hetzelfde gebeurde in Zweden met Carl Larsson. Hij werd opgeleid als beeldend kunstenaar en werkte monumentaal; hij maakte onder meer de beroemde historische wandschilderingen in de hal van het Nationalmuseum in Stockholm. De moderne, vrije aquarellen van zijn dagelijkse omgeving op het Zweedse platteland, die hij als beeldende kunst (aan de wand) exposeerde, o.a. op de grote, internationale kunstexposities van de Wiener Sezession, gingen vervolgens een geheel eigen circuit in als illustraties bij door Larsson zelf geschreven verhalen in boeken als *Ett Hem* en *Spadarvet*. Ze kregen enorm veel invloed in heel Europa. In de vorm van reproducties hebben Larssons idylles



Afbeelding 2 Ben Wierink, *Pim's Poppetjes*, 1898

van het leven op het platteland in vele arbeiderskamers de plaats van originele 'kunst' ingenomen. In dit geval hebben min of meer autonome kunstwerken dus als 'illustraties' hun weg gevonden naar een onmetelijk publiek.¹⁰

In en net na de Tweede Wereldoorlog, in de jaren veertig en vijftig toen het abstract expressionisme hoogtij vierde, werd alle in het interbellum zo mooi opgebouwde goodwill voor 'goede' (bedoeld wordt 'door kunstenaars gemaakte'), 'esthetische' prentenboeken, en het idee dat iedereen zijn eigen museum kon hebben (namelijk op zijn boekenplank), tenietgedaan. De kloof tussen hoge kunst en illustratie (met inbegrip van cartoons en reclame) werd vrijwel onoverbrugbaar, of 'zo diep als zwart en wit', zoals de Amerikaan Steve Heller in 2008 in zijn introductie bij *Illustration now!* schreef. De illustratie werd gedegradeerd tot louter versiering ter ondersteuning van de tekst.¹¹

Dat zien we ook in Nederland, bij COBRA bijvoorbeeld. Karel Appel speelde met het thema boek, bracht zelfs een prentenboekje uit (*Pepi en Jaco* in 1952),¹² maar zou zich als 'rotzooiend' kunstenaar uiteraard nooit scharen bij de groep die zich in de jaren vijftig nadrukkelijk als boekillustrator-graficus had gemanifesteerd op de door Papierhandel Corvey gesponsorde tentoonstellingen in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Hier hing de jonge Fiep Westendorp aan de wand naast haar idool Eppo Doeve, de man die een deel van onze gulden tekende (afb. 3). COBRA zat deze beroepsillustratoren zelfs in de weg, en er bestaan brieven van directeur Willem Sandberg – zelf een verdienstelijk grafisch ontwerper – waarin deze betwijfelt of de groep van Doeve wel in het Stedelijk hoort. Hij verbande ze dan ook naar de 'nieuwbouw', bedoeld voor kunstenaarsverenigingen, een vleugel die niet onder de artistieke verantwoordelijkheid van de directeur viel.¹³ Appel en zijn vrienden verhieven het boek tot kunstobject. De opkomende vormgevers, niet te vergeten, ontketenden een ware richtingenstrijd: die tussen voorstanders van het artistieke, modernistische beeld dat een eenheid vormt met de bladspiegel versus die van liefhebbers van de illustratie die de tekst dient.¹⁴



Afbeelding 3 Fiep Westendorp, Tentoonstellingsaffiche, 1953, collectie Stedelijk Museum, Amsterdam

Steven Heller (dezelfde als die van *Illustration Now!*) signaleert echter – en hij kan het weten, want hij zat er midden in – dat hierin een kleine generatie geleden zowel in Amerika als in Europa weer verandering is gekomen, dat illustratoren zich tegenwoordig weer volop kunnen overgeven aan hun behoefte ‘zelf te creëren’ en dat ze die ruimte ook krijgen.

Volgt u het nog?

We hebben gezien hoe de illustrator zich in de afgelopen anderhalve eeuw heeft verhouden ten opzichte van de eigentijdse kunst, en de verwarrende conclusie is: degenen die hun beelden het nauwst in reactie op of in samenspraak met de tekst hebben ontwikkeld (de symbolisten) vermeden juist het gebruik van het woord ‘illustratie’, terwijl vele illustratoren anno nu zich nadrukkelijk als illustrator presenteren, hoewel zij zich totaal onafhankelijk hebben gemaakt van welke tekst dan ook. Maar een illustratie is dan ook niet meer exclusief verbonden aan een boek. Illustraties maken deel uit van de brede beeldcultuur

die ons en onze beeldschermen beheerst. Maar dat is geen nieuws en daar wil ik het hier nu niet over hebben.

Driehoeksverhouding: illustratie en literatuur

Zoals gezegd maakt de illustratie deel uit van een driehoeksverhouding. Over de beeldende kunst hebben we het gehad; nu de literatuur. De kracht van een illustratie kan en moet in de eerste plaats afgemeten worden in relatie tot de tekst, zelfs als die niet letterlijk aanwezig is. Sinds de verschijning van Perry Nodelmans *Words about Pictures* (1988) zijn daar mooie theorieën over opgesteld,¹⁵ meestal aan de hand van prentenboeken (waarin tekst en beeld even sterk spreken) en meestal door literatuuronderzoekers. Uiteraard wil ik het nu eens vanuit het beeld bekijken.

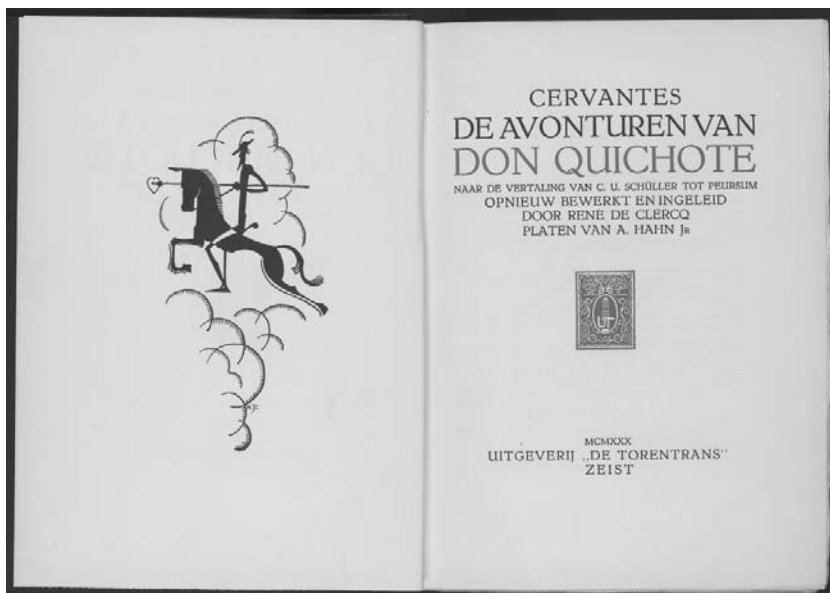
Geïllustreerde fictie kan op drie manieren ontstaan. Er zijn, globaal gezien, drie vormen van samenspel tussen tekst en beeld, voortkomend uit de manier waarop de schrijver en de illustrator zich tot elkaar verhouden. Ten eerste: er is geen samenwerkingsverband omdat de schrijver allang dood is, de illustrator de schrijver niet kent of omdat ze eenvoudigweg geen contact met elkaar hebben gehad. Ten tweede: de illustrator en de schrijver zijn één en dezelfde persoon. Ten derde: tekst en beeld komen in nauwe samenwerking tussen schrijver en illustrator tot stand.

Bij de eerste categorie (geen samenwerkingsverband) zit het iconische in de verhalende inhoud (in de tekst). Het kan gaan om sprookjes of om andere verhalen die zó bekend zijn dat elk beeld ervan vrijwel onmiddellijk wordt herkend. Een voorbeeld: een lange, magere man op een mager paard, met een lans. Hij hoeft nog niet eens begeleid te worden door een korte dikke man op een ezel. Zegt u het maar! (afb. 4) Ander voorbeeld: een jongetje met zijn vinger in een dijk, en ga zo maar door... Bij deze Hans Brinker moet u misschien twee keer kijken maar dat doe ik expres om u een beetje wakker te houden.¹⁶

Bij de tweede vorm van een relatie tussen beeld en tekst, die waarbij de illustrator en de schrijver één en dezelfde persoon zijn, komt het iconische uit eenzelfde bron, wat betekent dat het beeld heel direct voortkomt uit de tekst of andersom. Dat het hier om een twee-eenheid gaat, staat vast.

Ingewikkelder en echt interessant wordt het wanneer tekst en beeld in nauwe samenwerking tussen schrijver en illustrator tot stand komen. Dan komt het iconische uit een totaal andere bron dan de tekst en is het beeld in handen van een andere kunstenaar dan die van de tekst. Dat kan leiden (al hoeft dat niet) tot de geïllustreerde boeken die klassiek zijn geworden, boeken waarin beeld en tekst onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn en blijven. Het beeld roept onmiddellijk associaties op met een tekst of een naam, en andersom,

zoals bij E.H. Shepards illustraties voor A.A. Milnes *Winnie the Pooh* en *The House at Pooh Corner*, en bij Fiep Westendorps tekeningen voor Annie M.G. Schmidt, voor de Jip-en-Jannekeverhalen bijvoorbeeld. Elke categorie heeft zijn eigen problematiek en kan verschillende informatie opleveren.



Afbeelding 4 Albert Hahn jr., frontispice en titelpagina van Cervantes, *De avonturen van Don Quichote*, Zeist (Uitgeverij De Torentans), 1930

Geïllustreerde fictie: 1. geen samenwerking, 2. illustrator = schrijver, 3. nauwe samenwerking

Tot categorie 1 (geen samenwerkingsverband) behoren vooral oudere, sterk tot de verbeelding sprekende, overbekende teksten die door illustratoren door de jaren heen steeds weer als uitgangspunt zijn genomen. Je kunt er een pracht van een illustratiegeschiedenis aan ophangen, sterker nog, een ideeëngeschiedenis. Dat heb ik op kleine schaal eens gedaan aan de hand van de schitterende collectie boeken van Hans Christian Andersen in de Koninklijke Bibliotheek. Andersen, wiens cultuursprookjes op de Bijbel na in meer wereldtalen zijn overgezet dan welke tekst ook, geldt als een zeer moeilijke auteur om te illustreren. Zijn verhalen bevatten een wonderlijke mengeling van het realistische

en het irreële. De auteur schakelt voortdurend over van het zeer aardse (dat hij genuanceerd beschrijft) naar het bovennatuurlijke, en dat is moeilijk in beeld te brengen. Toch weet iedereen vrijwel direct om welke sprookjesfiguur het gaat als je bijvoorbeeld een halfblote man onder een baldakijn ziet lopen.

Vergelijking van de vele verschillende Andersenedities die sinds de jaren 1840 zijn verschenen, geeft vooral een beeld van de ontwikkeling van de illustratie én van de beeldende kunst in een bepaalde periode in een bepaald land. De versie van *Het vlas* van Bart van der Leek (1942) kan natuurlijk alleen maar Nederlands zijn; hij sluit precies aan bij de strakke kaders van de kunststroming de Stijl.

Maar de vele Andersenillustraties zijn tevens een bron van informatie over de heersende mentaliteit door de jaren heen. Beelden we het koninklijk of keizerlijk gezag expliciet uit? En hoe dan wel? Hoe werd 'het kwaad' of 'de verleiding' in een bepaalde periode verbeeld?

Een moeilijkheid daarbij is dat Andersens sprookjes – zeer tegen de principes van de auteur zelf in – langzaam maar zeker van het domein van de volwassen literatuur naar dat van de oudere jeugd zijn verschoven en na de Tweede Wereldoorlog zelfs steeds meer tot dat van het (zeer) jonge kind.¹⁷ De illustraties houden hiermee gelijke tred. Hans Christian Andersen zou zich in zijn graf omdraaien als hij wist dat hij nu echt als *kinderschrijver* wordt beschouwd en vogelvrij is voor bewerkingen van vertalers, hertalers, pedagogen, tekenfilmmakers, illustratoren etc.

Een mooi voorbeeld van populaire teksten die altijd relatief adequaat zijn vertaald, sinds hun ontstaan min of meer hetzelfde lezerspubliek hebben gehouden en tot op de dag van vandaag ontelbare illustratoren en kunstenaars van allerlei genres en niveaus hebben geïnspireerd, zijn de griezelverhalen en gedichten van Edgar Allan Poe (1809-1849). Poe werkte vroeg in de negentiende eeuw en was de eerste Amerikaanse schrijver die van zijn pen probeerde te leven. Wie nu googelt valt van de ene verbazing in de andere: hij blijkt bijvoorbeeld een icoon te zijn van gothics. Zo zijn er zelfs beweegbare plastic poppen te koop die, met hun sombere besnorde koppen, herkenbaar zijn als Poe, omzwermd door raven en zwarte katten.

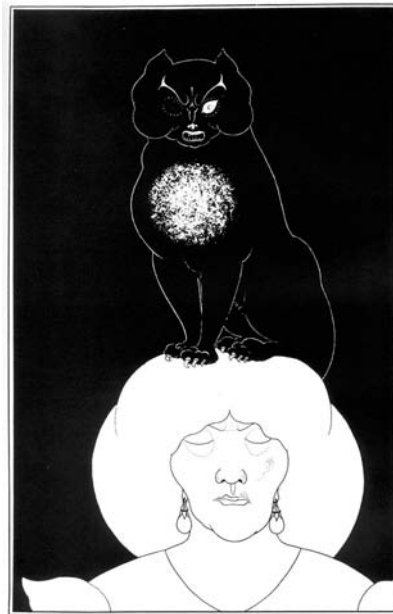
Net als Andersen brengt ook Poe de lezer met relatief concrete omschrijvingen in een droomwereld en in contact met het bovennatuurlijke. In Poes tijd werden boeken nog niet rijk geïllustreerd. Pas na zijn dood (in 1849) nam de grafische techniek een hoge vlucht en zagen de fraaist geïllustreerde Poe-uitgaven het licht.¹⁸

Charles Baudelaire was een groot bewonderaar van deze Amerikaanse geestverwant. Vooral door zijn vertaling van Poes werk in het Frans, werd het al vroeg in Europa bekend. Poe is sindsdien altijd gretig gelezen en bewonderd

door een breed publiek. Zeer uiteenlopende artistieke krachten hebben hun tanden stukgebeten op 'De Moorden in the Rue Morgue', 'De klokketoren' en natuurlijk 'The Black Cat' (afb. 5). Maar het populairst is wel Poes gedicht 'The Raven'. U zult het allemaal wel min of meer kennen. Het heeft een uitgesproken cadans, met het nadrukkelijke 'napping', 'tapping' en 'rapping' in de eerste strofe:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
'Tis some visitor', I muttered, 'tapping at my chamber door –
Only this, and nothing more'.

De laatste strofen eindigen telkens met het woord 'nevermore' dat door de herhaling steeds meer nadruk krijgt.



Afbeelding 5 Aubrey Beardsley (1872-1898), illustratie bij Edgar Allan Poe, 'The Black Cat'.

‘The Raven’ is een helder gedicht. Aan de hand hiervan bracht Poe zijn poëtica onder woorden in het artikel ‘The philosophy of Composition’: Het komt erop neer dat het onzegbare, het bovennatuurlijke alleen in een zeer heldere structuur en door middel van zeer exacte omschrijvingen aan de lezer overgebracht kan worden.¹⁹

Het gedicht, dat over de verwerking van de dood van een jonge geliefde gaat, bevat eigenlijk maar enkele aanduidingen van exacte situaties, als je het vanuit beeldend perspectief bekijkt. Het begint in het donkerst van de nacht. Een man zoekt in een studeerkamer troost bij zijn boeken. Er wordt op het raam geklopt; er is sprake van wapperende gordijnen. Een zwarte raaf stapt binnen, gaat op het hoofd van de buste van Pallas Athene zitten en geeft antwoord op alle vertwijfelde, existentiële vragen van de hoofdpersoon (die uiteraard hoopt zijn geliefde terug te zien): ‘Nevermore!’ ‘Nevermore!’ Nooit zal het meer gebeuren! Het eindigt ermee dat de zware schaduw van de raaf de treurende man voor eeuwig omvat. Dit zijn in het kort de concrete aanknopingspunten voor de illustrator.

Natuurlijk zijn er ook minder reële gegevens. Het gedicht eindigt bijvoorbeeld tijdens de overgang tussen dag en nacht, het uur waarin schimmen gaan rondspoken en waarop de grens tussen werkelijkheid en geest vervaagt. De toen nog jonge kunstenaar Dante Gabriël Rossetti – eveneens dichter – concentreerde zich in zijn op ‘The Raven’ geïnspireerde tekeningen (uit 1846, 1847 en 1848) vooral op de geestverschijningen: bij hem zijn dat vrouwelijke, bijna sekseloze, schimmen in lange, losse gewaden in de geest van de preraphaëlieten die de hoofdpersoon omringen. De tekeningen hebben een duidelijk verband met de tekst en zijn daarmee betrekkelijk in evenwicht; de stevige lijnen van Rossetti onderstrepen het wat drammerige ritme van Poe.

Ook Gustave Doré wijdde zich aan ‘The Raven’ en wel in het jaar van zijn dood: 1883. Hij maakte hiervoor een reeks illustraties vol dramatische visuele effecten. Ze zijn bombastisch, bladvullend, overdonderend en overladen met overdreven retorische beeldspraak, verwijzend naar het onderbewuste. Deze beeldtaal zou later, vanuit het esthetisme, o.a. worden voortgezet door de boekillustrator en glas-in-loodkunstenaar Harry Clarke.

Ingewikkelder is de interpretatie van ‘The Raven’ door de bekende impressionist Edouard Manet die in 1875 vijf prenten leverde voor de nieuwe Franse vertaling door Stéphane Mallarmé (afb. 6). Voor de jonge Mallarmé, die zich zou ontwikkelen tot de meest beeldende schrijver van de symbolistische literatuur, heeft Poes poëtica, en met name ‘The Raven’, een belangrijke rol gespeeld. Het lijkt er even op dat Manet in zijn illustraties het gedicht naar zijn eigen tijd trekt: je ziet ergens een hoge hoed, de skyline van Parijs, maar hij eindigt, geheel volgens de loop van het gedicht, met een zware abstractie, een scherp contrast tussen licht en schaduw, tussen zwart en wit.²⁰



Afbeelding 6 Edouard Manet, illustraties voor E.A. Poe, 'Le Corbeau', vertaald door Stéphane Mallarmé, 1875

Ook met de andere verhalen van Poe, vooral de bloedstollende vertellingen over moord en dood onder supergriezelige omstandigheden, wisten de illustratoren in de loop der tijd raad. Poes werk was een doorlopende bron van inspiratie voor beeldend kunstenaars, zelfs voor hen die niet zo nodig een heel boek wilden illustreren. Neem de tegendraadse spotvogel James Ensor. Een van diens mooiste 'illustraties' in dit verband is zijn interpretatie van 'Hop-Frog', ook wel vertaald als 'Hupkikker'. Dit verhaal gaat over de gruwelijke wraak op een koning en zijn gevolg. De laatsten worden uiteindelijk aan elkaar vastgeketend en voor het oog van een zaal vol feestgangers hoog opgetakeld en in brand gestoken. Vergeleken met latere versies van andere kunstenaars, levert de versie van Ensor eerder een absurd dan een griezelig beeld op.

Met James Ensor zijn we al wat dichter bij huis geraakt. In Nederland verschenen pas relatief laat geïllustreerde Poe-uitgaven en -vertalingen en vond hierin vrijwel direct een versobering plaats. De Nederlandse uitgaven zijn strakker vormgegeven dan de buitenlandse versies en zijn bijna uitsluitend in zwart-wit gepubliceerd. Versobering en een schetsmatiger lijnvoering betekenen overigens niet dat ze op minder gruwelijke verschrikkingen betrekking hebben, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de illustraties bij 'Hop-Frog' van Albert Hahn jr. De tekeningen van Hahn, vele malen somberder en serieuzer dan die van Ensor, zijn typerend voor de jaren dertig.

Die zware toon wordt in en direct na de oorlog nog even voortgezet. In 1941 verscheen een nieuwe vertaling van de hand van Vestdijk die Edgar Allan Poe beschouwde als een fijnbesnaard schrijver die door middel van esthetiek, ironie en sarcasme zijn angst trachtte te bedwingen. Vestdijk bewonderde Poe om zijn logisch denken en scherpe observatievermogen. De bijbehorende houtgravures van Jeanne Bieruma Oosting getuigen daar niet helemaal van. Met hun elegante lijnvoering lijken ze eerder een stapje terug te doen, alhoewel Jeannes

zwarte kat onovertroffen eng is.²¹ Op deze vrijdag de 13de mag hij hier niet ontbreken.

Soms denk je wel eens: jammer dat Edgar Allen Poe zelf niet tekende. Er zijn zoveel interpretaties van zijn werk mogelijk dat je zou willen weten wat de schrijver er zelf voor beelden bij had. Je zou toch denken dat er geen grotere eenheid bestaat dan een boek waarin de illustrator en de schrijver één en dezelfde persoon zijn.

Geïllustreerde fictie: 1. geen samenwerking, 2. *illustrator = schrijver*, 3. nauwe samenwerking

En daarmee ben ik aangekomen bij mijn tweede categorie, die waarbij de schrijver tevens de tekenaar is. Een hechtere samenwerking lijkt niet mogelijk, maar in de praktijk is het maar zelden zo dat tekst en beeld werkelijk in evenwicht met elkaar zijn. Vaak gaat het bij deze categorie om jeugdboeken. Er zijn mooie voorbeelden bekend van schrijvers die voor hun eigen of een ander bekend kind een boek maakten bij gebrek aan 'leuk' of geschikt materiaal, of gewoon uit zelfexpressie.

Zo begon de arts Heinrich Hoffmann vlak voor kerst 1844 met het schrijven en illustreren van een serie stichtelijke verhalen, *Struwwelpeter* (bij ons beter bekend als *Piet de Smeerpoets*), dat hij zijn 3-jarige zoontje Carl als kerstgeschenk gaf,²² en tekende Beatrix Potter haar Peter Rabbit voor het eerst in een brief aan het zoontje van haar beste vriendin, om nog maar te zwijgen van Lewis Carroll, die zijn verhalen voor *Alice in wonderland* in losse 'druk'lettertjes opschreef en zorgvuldig van tekeningen voorzag (afb. 7). Carol deed dit, zoals we allemaal weten, voor een klein meisje, en ook dit manuscript was een kerstcadeau. Eigenlijk was Carroll zelf helemaal niet zo'n onverdienstelijk illustrator maar een beetje onhandig zijn zijn tekeningen soms wel. Daarom achtte zijn uitgever het raadzaam om een befaamd, populair tekenaar als John Tenniel in de arm te nemen, beroemd door zijn tekeningen in *Punch*. *Alice in Wonderland* werd aanvankelijk alleen vanwege de mooie illustraties een succes.

Het is overigens opvallend dat Tenniel zo dicht mogelijk bij de door Carroll zelf in zijn manuscript getekende typeringen is gebleven. In zekere zin bleef de auteur dus toch beeldbepalend. Dat dit niet zonder slag of stoot is gegaan, is een ander verhaal.²³

Omdat lang niet iedereen een echte dubbelkunstenaar is (in feite bestaan er maar zeer weinigen), is het artistieke resultaat van die dubbele producties nogal wisselend. Vooral de plaatjes zijn vaak naïef, want meestal gaat het om schrijvers die proberen te tekenen, en blijkbaar houden uitgeverijen zich



Afbeelding 7 Lewis Carroll, illustratie uit oervorm, manuscript 1862

toch meer bezig met de tekst en nemen ze niet vaak de moeite de afbeeldingen door een meer geoefende hand te laten over- of bijtekenen. Hoe het ook zij, de meeste auteurs schaamden zich niet voor hun onkundige krabbels.

Jean Webster, de schrijfster en illustrator van *Vadertje Langbeen*, oftewel *Daddy Longlegs*, was zestien toen ze haar weldoener en nieuwe omgeving op een Amerikaans college in haar brieven in drie lijnen karakteriseerde (afb. 8). En Antoine de Saint-Exupéry begint *Le Petit Prince* met een hoofdstukje waarin hij de lezers aan de hand van zijn eigen (onhandige) tekeningen uitlegt waarom hij op de leeftijd van zes een 'magnifique' kunstenaarscarrière de rug heeft toegekeerd.²⁴ Als de (grote) mensen geen hoed kunnen onderscheiden van een boa constrictor die een olifant verteert, is het geen doen, schrijft De Saint-Exupéry. Je kunt toch niet alles expliciet maken! En vanaf het moment dat de Kleine Prins zegt 'dessine-moi un mouton' (teken een schaap voor me) gaat hij er natuurlijk rustig mee door zijn mooie tekst met eenvoudige, gestileerde, ietwat vormzwakke aquarellen te onderstrepen. (Er vindt trouwens op dit moment in Frankrijk een harde strijd plaats om de rechten van deze illustraties.)

Webster en De Saint-Exupéry gebruikten hun tekeningen om hun tekst kracht bij te zetten en richtten zich zelfs direct tot de lezer om zich voor hun onkunde te verontschuldigen, maar intussen kan het een niet meer zonder het ander. Ze staan lijnrecht in de traditie van de 'Nonsense Verse' van Edward Lear (1846-1847), versjes die absoluut niet zonder de plaatjes kunnen. Net zoals in onze tijd bij Joke van Leeuwen en Wim Hofman is eenvoudig hier het expres-

siemiddel geworden, evenals een zekere (al dan niet gespeelde) naïviteit, of liever onbevangenheid, een schijnbaar kinderlijk standpunt.

19 december.

Lieve *Vadertje-Langbeen*,

U hebt nooit antwoord gegeven op mijn vraag en die was heel belangrijk.

BENT U KAAL?

Ik heb precies bedacht hoe u er uitziet – met een heel bevredigend resultaat – tot ik bovenop uw hoofd kom, en daar blijf ik steken. Ik kan niet beslissen, of u wit haar of zwart haar hebt, of een klein beetje grijzig haar, of misschien helemaal geen haar.

Hier is uw portret:



Maar de moeilijkheid is, zal ik er een beetje haar bijtekenen?

Wilt u graag weten, welke kleur uw ogen hebben? Ze zijn grijs, en uw wenkbrauwen steken als kleine

32

Afbeelding 8 Jean Webster, illustratie uit *Vadertje Langbeen*, Hulshorst, Uitgeverij Van Breda, 1963 (oorspr. 1953)

Geïllustreerde fictie: 1. geen samenwerking, 2. illustrator = schrijver, 3. nauwe samenwerking

Nu wordt het zo langzamerhand tijd om over te stappen op de laatste en derde categorie van de vaste samenwerking tussen illustrator en schrijver, waarover nog veel valt uit te zoeken. Waarom is mijn Pooh/Winnie the Pooh en waarschijnlijk ook de uwe die van Ernest Shepard, net als mijn Pad en Das uit *The Wind in the Willows*? Waarom kan onze BFG/de Grote Vriendelijke Reus alleen maar die van Quentin Blake zijn? Erich Kästners Emiel inclusief zijn de-

tectives van Walter Trier, Ronja de roversdochter van Ilon Wikland, Madelief van Mance Post, Jip en Janneke van..., en ga zo maar door. Pooh dateert al van 1922 en Jip en Janneke uit 1953. Zo oud zijn we toch ook weer niet?

Het is zeker niet alleen een kwestie van smaak: de lezer heeft vaak niet te kiezen. De BFG bestaat alleen in de slungelige, expressieve lijnen van Quentin Blake, om over Jip en Janneke en Madelief maar te zwijgen. En ze doen het blijkbaar nog steeds zo goed dat de illustraties alleen al om commerciële redenen niet door hippere, meer eigentijdse beelden vervangen hoeven te worden. De illustrator van het door David Benedictus geschreven vervolg op *Het huis in het Poehoekje* uit 1928, dat net is verschenen, heeft zijn uiterste best gedaan om de stijl van Ernest Shepard zo goed mogelijk te imiteren.²⁵

Natuurlijk zijn in het verleden vaak genoeg oude beelden wél vervangen – denk maar aan Pietje Bell –, en daar zijn aardige conclusies aan te verbinden over tijdgeest, smaak, enzovoort. Maar daar wil ik graag eens een andere keer over vertellen. Ik ga het nu ook niet hebben over Pippie Langkous, die in Zweden totaal anders oogt dan bij ons of – recentelijk – in Engeland.

Nu ben ik op zoek naar de kracht van beelden in boeken die tezamen hele generaties zijn meegegaan en onlosmakelijk met elkaar verbonden lijken te zijn. Sterker nog, het zijn naar mijn mening vooral de beelden die de teksten van evergreens in de loop der tijd overeind hebben gehouden en niet andersom. Waarom? Verouderd tekst dan zoveel sneller dan beeld? Spellingen kunnen toch gemakkelijk aangepast worden? En vaak genoeg gebeurt het dat uitwijdingen, ‘verkeerd’ te interpreteren kindbeelden of racistische opmerkingen rücksichtloos worden verwijderd, soms nog zonder dat er van een ‘hertaling’ wordt gerept. Hoe zit dat eigenlijk met de plaatjes?

De al vaker genoemde Ilon Wikland nam sommige boeken van Astrid Lindgren duchtig onder handen en gaf haar lieve jaren-vijftigkinderen uit Boldeburen piekharen en afgezakte kousen. Bij anderen ging het wat ongemerkter. Dick Bruna heeft zijn oorspronkelijke, ietwat logge Nijntje langzaam maar zeker omgevormd tot een strakke icoon. En waar Annie Schmidt het gedateerde aspect in *Jip en Janneke* (met zijn jaren-vijftig moeder-vader-rolmodel) niet kon of wilde bijstellen (met het gevolg dat er in de jaren zeventig scholen waren waar Schmidts boekjes niet over de drempel kwamen), heeft Fiep Westendorp haar eigen taal, die van vorm en beeld, wel degelijk aangepast en gemoderniseerd. Jip en Janneke werden compacter, kregen strakkere vormen en hun omgeving kreeg steeds meer kleur. Als de illustrator dat niet zou hebben gedaan, zou de commercie nooit zo hard hebben gelopen. Mr. Toad, Badger en de andere figuren uit *The Wind in the Willows* werden later, deels op initiatief van de uitgever, ingekleurd, maar Poohbeer heeft nog kleur gekregen van zijn eigen tekenaar.²⁶

En zo is het talloze malen voorgekomen dat de illustrator zelf ingreep om zijn schepping te redden van de tand des tijds, zonder overigens het basisidee geweld aan te doen. Het gaat meestal om relatief oppervlakkige, vormtechnische modernisering. Eigenlijk is dat hetzelfde als wat in de meeste goede tekenfilms ook gebeurt. Het iconische, de beeldwerking van het oorspronkelijke klassieke boek, blijft bestaan. De rode vlechtjes en de twee verschillende kousen van Pippie Langkous blijven beeldbepalend, ook in de tekenfilms. Pooh, Teigetje en de andere hebben in de films waar Pooh Poe (dus met o e) is geworden hun logge vorm en hun streepjes niet verloren.

Mooier is dat te zien in de oude Disneyfilms. Walt Disney reisde in 1935 naar Europa en kocht daar maar liefst 350 geïllustreerde klassieke jeugdboeken voor zijn bibliotheek, vooral sprookjes en fantasy, want daar wilde hij films van maken. Disney stimuleerde zijn tekenaars om die boeken als inspiratiebron te gebruiken, wat ze ook deden. ‘We kunnen en moeten de tekst geweld aan doen,’ zei Disney hierover, ‘maar het beeld moet blijven spreken, want zo werken wij.’²⁷

De vraag of plaatjes minder tijdgebonden zijn dan tekst wordt hiermee deels beantwoord. Soms wordt het beeld door de illustrator zelf ‘versterkt’, een beetje gemoderniseerd, en dan heel geleidelijk. Het gaat als het ware op sokken met de tijd mee. Maar het iconische, het beeldbepalende, blijft als het goed is bij de klassieken altijd overeind. En dat bepaalt hun populariteit. Of het nou een kunstenaar is, een gemankeerde kunstenaar of iemand die niet die artistieke pretenties heeft om ook ‘hoge kunst’ te maken, als de illustrator maar boven de realiteit staat, zijn typering en karakterisering een zekere afstand kan geven, kan vereenvoudigen, samenvatten. Dat is wat een illustrator moet doen en wat ook Doré in zijn beste werk deed. Dat is waar Shepard zo goed in was en bepaalt tevens de kracht van een Fiep Westendorp.

Deze zomer was ik in het Roald Dahl Museum in Dahls laatste woonplaats Great Missenden in Engeland – een modelmuseum, want behalve een winkel met veel leuke kinderspulletjes en alle boeken van Dahl, en een cosy tearoom waar je – het zal de CPNB genoeg doen – snoskommer kunt eten, zijn er zalen met informatie op verschillende niveaus. De BFG, Mathilda e.a. spatten levensgroot van de muren. De volwassenen krijgen volop inzicht in het leven en werk van die excentrieke schrijver, terwijl de jeugd in mooi vormgegeven workshops nuttig plezier kan maken. De schrijfhut van Dahl (met zijn leunstoel) is zelfs naar dit mooie museum overgebracht. Dichter kun je een schrijver niet naderen. Maar de naam van Quentin Blake (wiens beelden bijna als behang zijn gebruikt) werd welgeteld één keer genoemd, en dan nog terzijde.

Een minstens zo absurd voorbeeld, dicht bij huis, is het presenteren van de titel die de Gouden Griffel 2009 kreeg als *Het geheim van de keel van de Nachtegaal*, een prentenboek door Peter Verhelst. Nergens refereert de CPNB

in de persberichten aan de co-auteur, de illustrator Carll Cneut, die toch (meer dan) de helft van het boek heeft gevuld. Het gaat weliswaar om een griffel, maar toch! Wordt het niet eens tijd dat illustratoren de eer krijgen die ze verdienen? Niet als behang maar ook als stem, een stem die het misschien wel langer uithoudt dan die van de schrijver? De tijd zal het leren.

Hiermee begin ik aan het eind van dit openbare college te komen. Tot slot wil ik in het algemeen nog iets zeggen over de afbakening van het vakgebied van deze nieuwe leerstoel Illustratie, een veld dat door deze universiteit zo lichtvaardig is afgekort: je hebt hier een hoogleraar Boekwetenschap, Moderne kunst, Moderne Nederlandse letterkunde en dus ook een hoogleraar Illustratie. Leg studenten die de hele dag achter hun computerscherm zitten maar eens uit wat hiermee bedoeld wordt. De omschrijving van de leeropdracht geeft wat meer grenzen, hoewel vage.

Samengevat gaat het om een nieuwe leerstoel die vanuit *historisch* perspectief (dat wil ik nadrukkelijk zeggen) een terrein bestudeert dat tot nu toe aan Nederlandse universiteiten tussen de kunst en de literatuur is gevallen. Het veld beperkt zich niet tot Nederlandse of Belgische illustratoren, maar omvat tevens de bestudering van beeld in boeken met betrekking tot de zenders, de ontvangers en de context binnen het Nederlandse taalgebied, waar niet alleen het werk van Nederlandse en Vlaamse, maar ook dat van buitenlandse illustratoren werd en wordt uitgegeven. En dan bekijken we behalve naar het materiaal zelf ook naar de beeldvorming. (Als ik u hierna zou moeten tentamineren, dan zou ik dat nog even herhalen, maar nu laat ik dat maar zitten.)

En om als kunsthistorisch onderzoeker de grenzen nog maar eens even op te rekken (waar ik erg van houd!): als je een illustratie beschouwt als een beeld dat zich op enige manier verhoudt tot een verhaallijn, dan zou hieronder logischerwijs ook nog de historieschilderkunst en de religieuze kunst kunnen vallen, althans voor degenen die teruggaan naar de literaire bron. Of eigenlijk, zoals een collega uit de museumwereld zei die gespecialiseerd is in de negentiende-eeuw: 'Vóór 1860 is alle kunst illustratie!' Er is bijvoorbeeld niet zo'n heel groot verschil tussen de beweegredenen van Rembrandt (die de inspiratie voor zijn Bijbelprenten op straat vond, in de buurt van zijn huis in de Jodenbuurt) en de werkwijze van de Zweedse Ilon Wikland, een van de vaste illustratoren van Astrid Lindgren, die haar modellen voor de rovers in *Ronja Rövardotter* (1981) aantrof in de rij wachtenden voor de staatsdrankwinkel in Stockholm.

Of ik mijn werk in die ene dag die ervoor staat zo ruim kan opvatten, durf ik niet te zeggen. Hoe dan ook verheug ik mij op de samenwerking met de collega's van Kunstgeschiedenis en Boekwetenschap (de teams van Deborah Cherry en Lisa Kuitert) en die van Algemene Cultuurwetenschappen en de Master

Cultureel Erfgoed (met Ad de Jong bijvoorbeeld). Graag zet ik de begonnen samenwerking met de talenstudies voort, waaronder ik Neerlandistiek (Thomas Vaessens en Lia van Gemert) en Scandinavistiek (Henk van der Liet) speciaal wil noemen. Ik dank – natuurlijk – het College van Bestuur en de Faculteit der Geesteswetenschappen van de Universiteit van Amsterdam voor het in mij gestelde vertrouwen en in dit verband ook Hotze Mulder, een altijd opgewekte vraagbaak voor vele praktische zaken.

En: zonder archieven en bibliotheken geen onderzoek, zeker niet in mijn geval. In Den Haag hoop ik de deuren te mogen blijven platlopen van drie instituten die onder één dak huizen: het Letterkundig Museum, het RKD en natuurlijk de Koninklijke Bibliotheek, alle drie instellingen waar vele boeken, bladen en archivalia van illustratoren en kunstenaars in goede handen zijn. Zeker niet in de laatste plaats wil ik ook de UB Amsterdam noemen en in het bijzonder de Bijzondere Collecties waar, zoals nog vrij weinigen zich realiseren, de op één na grootste collectie oude kinderboeken wordt beheerd. Steph, Garrelt, Jos, nog een Jos, Astrid, Mathieu en collega's, dank voor jullie steun en collegialiteit.

Tot slot hoop ik nog velen van mijn familie (Jos, Anna Cecilia en vader Pieter, de Koldeweytjes) en vrienden uit Buren, Brugge en de rest van de wereld, studenten en lezers van *NRC Handelsblad* te mogen lastigvallen met dit geweldig mooie onderwerp. En dat alles dankzij de Fiep Westendorp Foundation, of eigenlijk dankzij Fiep Westendorp zelf, die niets liever wilde dan dat het vak van illustrator serieus genomen zou worden (afb. 9).

Ik heb gezegd.



Afbeelding 9 Fiep Westendorp, Dame in toga, Margriet 24 mei 1975 © Fiep Amsterdam bv; Fiep Westendorp Illustrations

Noten

- * Zie voor een uitvoerige, rijk geïllustreerde versie van deze oratie: Saskia de Bodt, *Van Poe tot Pooh. Illustreren om je penselen te kunnen betalen?*, Zwolle (De Jonge Hond), 2010 (deel 3 uit een reeks over de geschiedenis van de boekillustratie onder redactie van Saskia de Bodt).
1. Hartau 1998.
 2. Cervantes Saavedra 1997, p. 26-27.
 3. Steig 1978; Cohen 1980. Zie voor Doré noot 4 en voor Tenniel noot 23.
 4. Geciteerd door Maurice Rheims in: Renonciat 1983, p. 9. Vergelijk ook: Kaenel 1996; Zafran, Rosenblum & Small 2007.
 5. Vergelijk hiervoor Todts 2009. Zie over Redon als illustrator: Leeman 1994-1995, p. 175-194.
 6. Recente literatuur 'livres d'artistes': Lang 2005; Khalfa 2001; Swarts 2009.
 7. Derrey-Capon e.a. 1994, p. 25. Zie ook: Henri Evenepoel (red. Danielle Derrey-Capon), *Lettres à mon père 1892-1899*, Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), 1994, deel 1, brief 103, p. 284 e.v.
 8. Duijzer 2008.
 9. Zie Saskia de Bodt in: Heij (red.) 2009, p. 42-57.
 10. De belangrijkste monografie over Larsson werd geschreven door zijn kleindochter Ulwa Neergaard: Neergaard 1999 (2 delen). Een recente, goed gedocumenteerde studie in het Engels is Snodin & Hidemark 1997.
 11. Steven Heller, 'Introduction' in: Julius Wiedemann (red.), *Illustration NOW!*, Hong Kong etc. (Taschen), 2008. In 2009 verscheen een tweede deel hiervan.
 12. Amsterdam, Meulenhoff, 1981.
 13. Zie Saskia de Bodt, in: Smid & Holtrop (red.), 2003, p. 29-43.
 14. De richtingstrijd onder vormgevers speelt ook door in het essay van Harry Prenen over Gustave Doré: Prenen 1957.
 15. Nodelman 1988.
 16. Thomas Locker, afbeelding in *The boy who held back the sea* (hertaling door Lenny Hort), New York (Dial Books) [1987]. Locker baseerde zijn illustraties op schilderingen van zeventiende-eeuwse Hollandse meesters.
 17. Jensen 2005; De Bodt 2005.
 18. Laoureux 2008; Conzen-Meairs 1989.
 19. Edgar Allan Poe, 'The philosophy of Composition', verscheen voor het eerst in 1846 in *Graham's Magazine* (april 1946). Zie ook Harrison (red.) 1965 (17 delen) (eerste druk 1902)
 20. Een mooie analyse van deze uitgave werd gemaakt door Michèle Hannoosh, 'From "Nevermore" to Eternity: Mallarmé, Manet and "The Raven"', in: Khalfa 2001, p. 37-57. Hannoosh is niet de enige die dit boek als het eerste belangrijke 'livre de peintre' beschouwt.
 21. Jeanne Bieruma Oosting, illustratie (houtgravure) bij 'De zwarte kat', in: E.A. Poe, *Fantastische vertellingen*, vertaald en ingeleid door Simon Vestdijk, Amsterdam (Contact), 1941.
 22. *Struwwelpeter* verscheen het jaar daarop, in 1845, in boekvorm.

23. Morris 2005, p. 139 e.v. 'The Draftsman and the Don'.
24. Antoine de Saint Exupéry, *Le Petit Prince*, avec les dessins de l'auteur, Parijs (Gallimard), 1945 (oorspr. Amerikaanse editie 1943). Dat De Saint-Exupéry inderdaad van kinds af aan gek was op tekenen, blijkt uit de lijvige catalogus van zijn werk van Delphine Lacroix: Lacroix 2006.
25. Mark Burges, illustraties voor David Benedictus, *Terug naar het Honderd-bundersbos*, Amsterdam (Van Goor), 2009.
26. Vergelijk Gauger (preface en notes) en Jacques (introduction) 2009.
27. Girveau 2007, p. 172-106.

Bibliografie

- Saskia de Bodt, 'Een dwars opgehangen affiche. Fiep Westendorp als tekenares voor volwassenen', in: Gioia Smid & Aukje Holtrop, *Getekend: Fiep Westendorp*, Amsterdam (Em. Querido's Uitgeverij B.V.), 2003, p. 29-43
- Saskia de Bodt, *Getekend Hans Christian Andersen, zijn geïllustreerde sprookjes in de Lage Landen*, Warnsveld (Terra), Den Haag (Koninklijke Bibliotheek), 2005
- Saskia de Bodt, *Van Poe tot Pooh. Illustreeren om je penselen te kunnen betalen?*, Zwolle (De Jonge Hond), 2010 (deel 3 uit de reeks over de geschiedenis van de boekillustratie onder redactie van Saskia de Bodt)
- Saskia de Bodt en Jeroen Kapelle, *Prentenboeken, ideologie en illustratie 1890-1950*, Amsterdam, Gent (Ludion), 2003
- Miguel de Cervantes Saavedra, *De vernuftige edelman Don Quichot van La Mancha*, met alle prenten van Gustave Doré, vertaald door Barber van de Pol (deel 1), Amsterdam (Athenaeum – Polak & Van Genneep), 1997
- Jane R. Cohen, *Charles Dickens and His Original Illustrators*, Columbus (Ohio State University Press), 1980
- Ina Conzen-Meairs, *Edgar Allan Poe und die bildende Kunst des Symbolismus*, Worms (Wernersche Verlagsgesellschaft), 1989
- Danielle Derrey-Capon e.a., *Henri Evenepoel 1872-1899*, tent.cat. Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), 1994, p. 25
- Henk Duijzer, *Hoe Jan Sluijters tekende voor Theo Thijssen*, Stichting Geschiedenis Kinder- en Jeugdliteratuur (De Waare Rijkdom, 7), 2008
- Henri Evenepoel (Danielle Derrey-Capon red.), *Lettres à mon père 1892-1899*, Brussel (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België), deel 1, 1994
- Annie Gauger (preface en notes), Brian Jacques (introduction), *The annotated Wind in the Willows*, New York, Londen (W.W. Norton & Company), 2009
- Bruno Girveau, 'Beyond the Mirror: Walt Disney and literature and cinema', in: *Once upon a time. Walt Disney. The sources of inspiration for the Disney Studios*, tent. cat. Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais), 2006-2007, Montreal (The Montreal Museum of Fine Arts), 2007, p. 172-106
- Michèle Hannoosh, 'From "Nevermore" to Eternity: Mallarmé, Manet and "The Raven"', in: James Harrison (red.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, 1965 (17 delen) (eerste druk 1902)
- Johannes Hartau & Honoré Daumier, *Don Quijote, Komische Gestalt in großer Malerei*, Frankfurt am Main (Fischer Taschenbuch Verlag), 1998
- Jan Jaap Heij (red.) e.a., *Bernard Willem Wierink 1856-1939*, Assen (Drents Museum), Zwolle (Waanders), 2009
- Steven Heller, 'Introduction', in: Julius Wiedemann (red.), *Illustration NOW!*, Hong Kong etc. (Taschen), 2008, p. 4-5
- Thorkild Borup Jensen, *H.C. Andersens eventyr i billeder. En illustrationshistorie*, Odense (Syddansk Universitetsverlag), 2005
- Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Parijs (Droz), 1996

- Jean Khalfa (red.), *The Dialogue between Painting and Poetry. Livres d'Artistes 1874-1999*, Cambridge (Fitzwilliam Museum, Black Apollo Press), 2001
- Delphine Lacroix, *Antoine de Saint-Exupéry. Dessins (Aquarelles, pastels, plumes et crayons)*, Parijs (Éditions Gallimard), 2006
- Lothar Lang, *Buchkunst und Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Graphik, Illustration, Malerbuch*, Stuttgart (Anton Hiersemann KG), 2005
- Denis Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Brasschaet (Editions Pandora), 2008
- Fred Leeman, 'Odilon Redon: The Image and the Text', in Douglas W. Druick, Fred Leeman, MaryAnne Stevens, *Odilon Redon 1840-1916*, tent.cat. Chicago (The Art Institute), Amsterdam (Van Gogh Museum), Londen (The Royal Academy of Arts), 1994-1995, p. 175-194
- Frankie Morris, *Artist of Wonderland. The Life, Political Cartoons and Illustrations of Tenniel*, Charlottesville (University of Virginia Press), 2005, p. 139 e.v. 'The Draftsman and the Don'
- Ulwa Neergaard, *Carl Larsson, signerat med pensel och penna*, Stockholm (Norstedts Förlag), 1999 (2 delen)
- Perry Nodelman, *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*, Athens en Londen (The University of Georgia Press), 1988
- E.A. Poe, *Fantastische vertellingen*, vertaald en ingeleid door Simon Vestdijk, Amsterdam (Contact), 1941
- H.L. Prenen, *Gustave Doré*, Amsterdam etc. (C.G.A. Corvey Papiergroothandel nv), 1957 (*Het model voor de uitgever*)
- Annie Renonciat, *La vie et l'oeuvre de Gustave Doré*, Parijs (ACR Edition Internationale), 1983
- Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, avec les dessins de l'auteur, Parijs (Gallimard), 1945 (oorspr. Amerikaanse editie 1943)
- Gioia Smid & Aukje Holtrop, *Getekend: Fiep Westendorp*, Amsterdam (Em. Querido's Uitgeverij B.V.), 2003
- Michael Snodin & Elisabet Stavenow-Hidemark (red.), *Carl and Karin Larsson, creators of the Swedish style*, Londen (V&A Publications), 1997
- Michael Steig, *Dickens and Phiz*, Bloomington, Londen (Indiana University Press), 1978
- Suzanne Swarts, *Artists' Books. Caldic Collection*, Zwolle (Museum De Fundatie, Waanders Uitgevers), 2009
- Herwig Todts, *Goya, Redon, Ensor. Grotteske schilderijen en tekeningen*, Antwerpen (Koninklijk Museum voor Shone Kunsten), Tielt (Lannoo), 2009
- Eric Zafran (red.), Robert Rosenblum & Lisa Small, *Fantasy and Faith. The Art of Gustave Doré*, New York (Dahesh Museum of Art), New Haven, Londen (Yale University Press), 2007