



---

# DE ILLUSTRATOR VERTELT

---

Boekillustraties in de Hans Christian Andersen-serie (1938-1945) van uitgeverij  
De Spieghel



Marloes Tange (5609860)

Masterthesis Kunstgeschiedenis (track Moderne en  
hedendaagse kunst), Universiteit Utrecht

Docenten: Dr. Hestia Bavelaar, Annemarie Kok MA,  
Dr. Sjoukje van der Meulen (tweede lezer)

8 maart 2023

## SAMENVATTING

In deze thesis worden de illustraties bij zes los verschenen verhalen van Hans Christian Andersen onderzocht die in de jaren dertig en veertig vertaald werden gepubliceerd door uitgeverij N.V. De Spieghele. De illustraties zijn van de hand van John Rådecker, Dirk Nijland, Charley Toorop, Bart van der Leck, Cornelis Veth en Simon Moulijn. De afbeeldingen worden gepositioneerd binnen de Nederlandse illustratiegeschiedenis, en geanalyseerd op basis van hun inhoudelijke, formele en stilistische aspecten. Hieruit ontstaan zes analyses die inzicht bieden in de verschillende manieren waarop illustratoren zich kunnen verhouden tot een tekst. Daarbij worden de drie mogelijke tekst-beeldrelaties aangehouden die Klimowski onderscheidt: reflectief, provocatief of decoratief.

Nijland, Veth en Moulijn reflecteren alle drie vrij letterlijk elementen uit de tekst, maar ze leggen hierbij andere accenten. Hierdoor creëren ze ieder een eigen visueel narratief dat de tekst aanvult of versterkt. Die nauwe, reflectieve tekst-beeld relatie wordt extra benadrukt doordat de illustraties zijn onderschreven met de regels waarnaar ze refereren. Hiermee sluiten deze drie kunstenaars het meeste aan op traditionele negentiende-eeuwse kenmerken van illustratie. Nijland verbeeldt *Het oude huis* (1938) op een nuchtere, feitelijke manier met aandacht voor tijd- en plaatsbepaling. Met zijn formele keuzes, zoals opvallende perspectiefwerking, zorgt hij voor dramatisch effect. Veths inhoudelijke en formele keuzes staan in dienst van het uitdrukken van de vermenschelijking van een schaduw. Van de zes illustratoren werkt hij in *De schaduw* (1942) het meest verhalend, waar zijn ervaring als cartoonist en spotprentmaker duidelijk uit blijkt. Hij lijkt dan ook het meeste voort te bouwen op de negentiende-eeuwse benadering van illustratie. Moulijn stelt in *De spar* (1945) de emotionele en fysieke toestand van een boom centraal, waardoor die een volwaardig personage wordt.

Ook Van der Lecks illustraties in *Het vlas* (1942) zijn reflectief. De kunstenaar gaat niet alleen te werk als illustrator, maar als vormgever, waardoor hij de tekst in dienst stelt van het beeld. Hiermee draait hij de traditionele, ondergeschikte rol van boekillustratie ten opzichte van woorden om, en creëert hij één visueel geheel.

De illustraties van Rådecker en Toorop sluiten bij geen van Klimowski's categorieën aan. Ze roepen associaties op met de tekst, maar zijn maar in zeer selectieve mate echt reflectief. Ze hebben echter ook geen uitsluitend decoratieve functie. Een vierde categorie van *associatieve* illustraties zou aan Klimowski's tekst-beeld relaties kunnen worden toegevoegd om hun afbeeldingen onder te brengen. Rådecker lijkt in *De wind vertelt van Valdemar Daae en zijn dochters* (1938) vooral een bepaalde sfeer te willen overdragen, wat kenmerkend was voor Franse illustratoren die werkzaam waren in het interbellum. Toorops intenties zijn minder duidelijk, en haar illustraties in *De familie van Grethe het kippenvrouwtje* (1939) sluiten dan ook niet duidelijk aan op bestaande illustratietradities. Beide illustratoren lijken vooral de verbeelding van de lezer te willen stimuleren, en laten zich leiden door persoonlijke esthetische overwegingen.

# INHOUDSOPGAVE

Samenvatting .....	1
Inleiding.....	3
Historiografie.....	3
De Andersen-serie van De Spiegel .....	8
Onderzoeksvraag.....	9
Bronnen en methode .....	10
Opbouw .....	12
Hoofdstuk 1: Boekillustratie als vakgebied 1800-1950.....	14
1850-1900 .....	14
1900-1950 .....	15
Illustratiegeschiedenis Hans Christian Andersen tot 1950.....	19
Hoofdstuk 2: Analyses van de illustraties.....	23
John Rådecker, <i>De wind vertelt van Valdemar Daae en zijn dochters</i> (1938).....	24
Dirk Nijland, <i>Het oude huis</i> (1938) .....	27
Charley Toorop, <i>De familie van Grethe het kippenvrouwtje</i> (1939).....	31
Bart van der Leck, <i>Het vlas</i> (1942).....	34
Cornelis Veth, <i>De schaduw</i> (1942) .....	37
Simon Moulijn, <i>De spar</i> (1945).....	40
Conclusie .....	44
Verder onderzoek.....	46
Bronnenlijst .....	48
Bijlage A: samenvattingen van de verhalen .....	51
Bijlage B: illustraties John Rådecker bij <i>De wind vertelt van Valdemar Daae en zijn dochters</i> (1938) .....	54
Bijlage C: illustraties Dirk Nijland bij <i>Het oude huis</i> (1938) .....	59
Bijlage D: illustraties Charley Toorop bij <i>De familie van Grethe het kippenvrouwtje</i> (1939) .....	67
Bijlage E: illustraties Bart van der Leck bij <i>Het vlas</i> (1942).....	73
Bijlage F: illustraties Cornelis Veth bij <i>De schaduw</i> (1942) .....	83
Bijlage G: illustraties Simon Moulijn bij <i>De spar</i> (1945) .....	91

## INLEIDING

Wat zie je voor je als je aan Jip en Janneke denkt? Waarschijnlijk twee zwart-wit figuren: Janneke draagt een schortje, Jip een gestreept shirt. In de verhalen van Annie M.G. Schmidt staat niet beschreven dat de personages er zo uitzien – dit is een keuze geweest van illustrator Fiep Westendorp. De illustrator bepaalt meestal niet alleen *hoe* hij of zij een tekst verbeeldt, maar ook wat de voorstelling op de afbeeldingen is: een actiescène of een moment van rust? Een klein detail, of juist een pagina vullende weergave van de omgeving waarin het verhaal zich afspeelt? Welke kleding dragen de personages? Sluit het beeld precies aan op een beschrijving in de tekst, of wijkt het er juist vanaf? Soms gebeurt dit in overleg met de schrijver, maar in andere gevallen, zeker wanneer de auteur niet meer leeft, heeft de illustrator meer autonomie. Hoe dan ook speelt hij, door zulke keuzes te moeten maken, een actieve rol in de interpretatie van de lezer. Hij kan deze sturen of veranderen, hij kan de tekst verduidelijken of de lezer juist verwarren. Zoals uit het voorbeeld van Jip en Janneke blijkt, kunnen deze keuzes zeer bepalend zijn voor onze herinnering aan een verhaal of personage.

Juist daarom is het interessant en relevant voor kunsthistorici, als onderzoekers van beeld, om zich in het vakgebied van boekillustratie te begeven. Als academisch onderwerp valt dit tussen de domeinen van kunstgeschiedenis, literatuur- en boekwetenschap in. Meestal vormt de tekst het uitgangspunt in onderzoek naar de relatie tussen tekst en beeld, en wordt dit dan ook uitgevoerd door literatuurwetenschappers.<sup>1</sup> Hierdoor blijft de rol van afbeeldingen in boeken, en de kunstenaars die ze maken, onderbelicht.

### Historiografie

Dat (boek)illustratie een nog vrij onontgonnen academisch vakgebied is voor kunsthistorici, blijkt ook uit de literatuur die er over dit onderwerp bestaat. Deze is versnipperd over diverse disciplines van waaruit de perspectieven op, en daaruit volgend de definities van, illustratie verschillen. In deze thesis zal aan de hand van een serie van zes geïllustreerde verhalen van Hans Christian Andersen worden onderzocht op welke verschillende manieren illustratoren kunnen omgaan met het vertalen van tekst naar beeld. De drie disciplines waarbinnen auteurs zich over dit onderwerp buigen, zijn de literatuurwetenschap, de illustratiepraktijk en kunstgeschiedenis. Hoe doen zij dat vanuit deze verschillende vakgebieden en welke elementen van die benaderingen zijn wel en niet relevant om te gebruiken in deze thesis?

Aangezien deze scriptie zich specifiek toespitst op boekillustraties, is het niet verwonderlijk dat de historiografische achtergrond ervan voor een groot deel geworteld is in de literatuurwetenschap. Zo boog literatuuronderzoeker Perry Nodelman zich in *Words about Pictures* (1988) hal over de verhouding tussen tekst en beeld in kinderboeken.<sup>2</sup> Hij stelt dat de wisselwerking tussen die twee elementen meer narratieve informatie genereert dan wanneer tekst of beeld op zichzelf staan. Ook Maria Nikolajeva en

---

<sup>1</sup> Saskia de Bodt, *Van Poe tot Poeh. Illustreren om je penselen te kunnen betalen?* (Zwolle: d’Jonge Hond, 2010), 37.

<sup>2</sup> Perry Nodelman, *Words about pictures: the narrative art of children’s picture books* (Athens, GA: University of Georgia Press, 1988).



Carole Scott stellen in *How Picturebooks Work* (2001) theorieën op over deze relatie.<sup>3</sup> Zij doen dit aan de hand van vrij recente (Scandinavische) prentenboeken. Binnen deze literatuurwetenschappelijke onderzoeken naar boekillustratie vormt tekst meestal het uitgangspunt. Zo gaat Nodelman automatisch uit van een narratieve functie van illustraties, terwijl een illustrator bijvoorbeeld ook door persoonlijke of artistieke motivaties gedreven kan zijn. Hoewel de relatie met tekst uiteraard cruciaal is bij het analyseren van boekillustraties, blijven bepaalde zaken in literatuurwetenschappelijk onderzoek hiernaar vaak onderbelicht: welke formele keuzes maakt de illustrator bijvoorbeeld, en welk effect heeft dit op het totaalbeeld? Beeldt hij statische portretten af, landschappen of juist anekdotische voorstellingen, en wat voor visueel narratief creëert hij op deze manier? Hoe verhouden die keuzes zich tot het verdere oeuvre van de maker, of tot de heersende kunsttendensen op dat moment? Door zulke vragen te betrekken bij onderzoek naar de relatie tussen tekst en beeld, ontstaat een veelzijdiger beeld van hoe illustratoren teksten kunnen ‘vertalen’ naar beeld – en van de invloed die zij hebben op de interpretatie en beeldvorming van een lezer. Hierin ligt een taak voor illustratoren als beroepsdeskundigen, en voor kunsthistorici als academische experts. Deze thesis tracht dan ook meer inzicht te bieden in hoe illustratoren op verschillende manieren met een tekst kunnen omgaan.

Waar literatuuronderzoekers illustraties beschouwen als beelden in dienst van een tekst, benaderen auteurs uit de beroepspraktijk ze als (over)dragers van boodschappen op zichzelf. Hun publicaties zijn vaak bedoeld voor vakgenoten om hen theoretische context en handvaten te bieden bij hun werk. Hierdoor hebben deze uitgaven een overwegend praktische invalshoek, waarbij illustraties gezien worden als visuele communicatiemiddelen die verschillende doelen kunnen hebben. Zo probeert illustrator en academicus Alan Male het vakgebied af te bakenen. Volgens hem zorgen de raakvlakken met grafisch ontwerp en beeldende kunst ervoor dat er onduidelijkheid bestaat over wat illustratie precies is.<sup>4</sup> Eigen aan deze discipline, stelt Male, is dat die draait om het communiceren van een specifieke contextuele boodschap naar een publiek. Hij onderscheidt vijf verschillende relaties die kunnen bestaan tussen tekst en illustraties: documentatie (bijvoorbeeld medische tekeningen), commentaar (bijvoorbeeld politieke spotprenten), storytelling (afbeeldingen die het narratief van de tekst benadrukken of juist veranderen), overtuiging (bijvoorbeeld advertenties) en identiteit (bijvoorbeeld bedrijfsreclame). Ook illustrator en grafisch ontwerper Andrzej Klimowski buigt zich in zijn essayverzameling *On Illustration* (2012) over soorten tekst-beeld relaties.<sup>5</sup> Allereerst versterken reflectieve illustraties de tekst, of breiden ze die uit. Zo laten ze de lezer wellicht dieper nadenken over de tekst. Provocatieve illustraties, daarentegen, bieden een afwijkende interpretatie van het narratief en bestrijden de tekst dus. Ten slotte dienen decoratieve illustraties uitsluitend als esthetisch element. Male en Klimowski leggen vanwege hun achtergrond en hun doelgroep meer nadruk op de keuzes van de illustrator dan de eerdergenoemde literatuurwetenschappers. Ze beschouwen illustraties niet enkel als decoratie of als narratieve beelden in dienst van een tekst, maar als producten van een individu dat bewuste en onbewuste keuzes heeft

---

<sup>3</sup> Nikolajeva en Scott onderscheiden vijf typen tekst-beeld relaties: *symmetrical* (tekst en beeld herhalen elkaar), *enhancing* (tekst en beeld versterken elkaars betekenis), *complementair* (tekst en beeld zijn onafhankelijk van elkaar), *counterpointing* (tekst en beeld vullen elkaar aan) en *contradictory* (tekst en beeld spreken elkaar tegen). In: Maria Nikolajeva en Carole Scott, *How Picturebooks Work* (New York, NY: Garland Publishing, 2001).

<sup>4</sup> Alan Male, *Illustration: A Theoretical & Contextual Perspective* (Lausanne: AVA Academia, 2007), 10.

<sup>5</sup> Andrzej Klimowski, *On Illustration* (Londen: Oberon Books, 2011).

gemaakt om tot dit eindresultaat te komen. Ze kunnen niet alleen verschillende functies hebben, maar ook met andere motivaties dan alleen een narratieve tot stand zijn gekomen. Het zijn dan ook bronnen van inhoudelijke en contextuele informatie op zichzelf. Binnen deze benaderingen staat het illustratieproces van de maker centraal, wat aanleiding geeft om ook factoren als diens stijlkeuzes, artistieke loopbaan en de kunsthistorische achtergrond waarin de illustratie tot stand kwam te bestuderen. Dit maakt het een relevante invalshoek voor kunsthistorici als onderzoekers van beelden en hun makers. Ook in deze thesis zullen Male's definitie van 'illustratie' en Klimowski's tekst-beeld relaties daarom worden aangehouden.

Male's definitie van illustratie lijkt tevens leidend binnen het weinige maar uiteenlopende kunsthistorische onderzoek naar boekillustraties. Binnen de kunstgeschiedenis bestaat pas sinds enkele decennia een groeiende belangstelling in moderne boekillustratie als onderzoeksgebied. Die 'moderne' boekillustratie laten de meeste hierna genoemde kunsthistorici beginnen ergens tussen 1820 en 1860, toen het meeste drukwerk voorzien werd van afbeeldingen en dit voor het eerst met de term 'illustratie' werd aangeduid.<sup>6</sup> Deze datering neem ik in dit onderzoek over.

In het grootste deel van de twintigste eeuw waren de meeste kunsthistorische bronnen over illustratie bloemlezingen.<sup>7</sup> Geschreven kunstgeschiedenissen van het vakgebied waren vrijwel uitsluitend beperkt tot boekillustraties in jeugdliteratuur, zoals Margreet van Wijk-Sluytermans *Van anonieme boekversierders tot erkende kunstenaars* (1982) en Jopje Bakkers *Tekenend voor toen* (1984).<sup>8</sup> Sinds de jaren zeventig lijken boekillustraties bijna uitsluitend geassocieerd te worden met (prenten)boeken voor zeer jonge kinderen die nog niet kunnen lezen. Dit terwijl er, zeker vóór de jaren zeventig, ook ontzettend veel geïllustreerde literatuur voor volwassenen bestaat.<sup>9</sup> Sterker nog, in eerste instantie werkten illustratoren juist voor een zeer breed publiek, zoals in het eerste hoofdstuk van deze thesis verder op zal worden ingegaan. Publicaties voor volwassen doelgroepen zijn tot nu toe ondervertegenwoordigd in wetenschappelijke literatuur over boekillustraties, terwijl het beeld in zulke uitgaven heel andere vormen, voorstellingen en rollen kan hebben dan in kinderboeken – en daarmee dus andere vragen zal oproepen.

Ook ontbrak het tot voorheen aan beschreven methodes voor kunsthistorisch onderzoek naar (boek)illustraties. Publicaties uit de twintigste eeuw benaderden het vakgebied overwegend vanuit een beschrijvende, historische invalshoek. Pas de laatste decennia ziet kunsthistoricus Emilie Sitzia hierin een verschuiving.<sup>10</sup> Doordat er sinds de tweede helft van de twintigste eeuw op kunstacademies meer aandacht is voor illustratie als een op zichzelf staande discipline, aldus Sitzia, groeit de behoefte aan kunsthistorisch onderwijs in en onderzoek naar dit onderwerp. De gehanteerde invalshoeken en perspectieven hierbinnen lopen zeer uiteen. Zo verscheen in 2018 het eerste (en tot nu toe enige) brede

---

<sup>6</sup> Emilie Sitzia, "Picturing Sleeping Beauty: Illustrations as modern storytellers," *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis* 26(2019): 147.

<sup>7</sup> Emilie Sitzia, "Illustration, Book Art and Artist Books 1: Word/Image Relationships in Books," privé YouTube video, 4:42, door maker aan auteur verstrekt digitaal college, 25 augustus 2020.

<sup>8</sup> Margreet H. van Wijk-Sluyterman, *Van anonieme boekverzorgers tot erkende kunstenaars: twee eeuwen boekverzorging en illustraties van het Nederlandse jeugdboek* (Den Haag: Nederlands Bibliotheek en Lektuur Centrum, 1982); Jopje Bakker, *Tekenend voor toen: norm en vorm van de illustratie in Nederlandse kinderboeken, 1890-1940* (Den Haag: Nederlands Bibliotheek en Lektuur Centrum, 1984).

<sup>9</sup> De Bodt, *Van Poe tot Poeh*, 12.

<sup>10</sup> Sitzia, "Word/Image Relationships in Books," privé YouTube video, 6:21.

historisch overzicht van illustratie, geredigeerd door illustratoren Susan Doyle en Whitney Sherman, en kunsthistoricus Jaleen Grove. *History of Illustration* behandelt de geschiedenis van het vakgebied wereldwijd, van de prehistorie tot aan het heden, met aandacht voor de verschillende functies die illustraties kunnen hebben en de sociale, culturele en technische context waarin ze ontstaan. De auteurs lijken het begrip 'illustratie' hierbij op dezelfde manier te definiëren als Male: als visueel communicatiemiddel dat een contextuele boodschap overdraagt op een bepaald publiek.<sup>11</sup> Ze vullen daarnaast aan dat illustraties, net als tekst, ook op zichzelf betekenis genereren. Dit leidt ertoe dat zij een aangepaste versie van de semiotische methode van literatuurwetenschapper Roland Barthes toepassen. Deze maakt het mogelijk om zowel letterlijke als symbolische betekenis in afbeeldingen te analyseren door de sociaal-maatschappelijke context waarin ze zijn gemaakt en gedeeld te betrekken bij de bestudering. Zo schrijven Doyle, Sherman en Grove een geschiedenis vanuit een nadrukkelijk kunsthistorisch perspectief, waarin illustratie niet wordt beschouwd als een reactie op tekst, maar als een veel bredere artistieke discipline die zich ook onafhankelijk van die relatie ontwikkelt. Hiermee onderscheidt *History of Illustration* zich van eerdere publicaties zoals David Blands *A History of Book Illustration* (1969).<sup>12</sup> De auteurs nemen illustratie op deze manier serieus en bevestigen waarom het voor kunsthistorici interessant en relevant is om zich te buigen over het rijke illustratievakgebied, waarbinnen nog genoeg te onderzoeken valt. Tegelijkertijd besteden ook Doyle, Sherman en Grove met hun semiotische benadering geen of weinig aandacht aan de relatie tussen tekst en beeld die juist in boekillustraties van cruciaal belang is. Ze richten zich immers op betekenis in illustraties zelf en de maatschappelijke context waarin ze zijn geproduceerd en gedeeld, waarbij tekst niet als uitgangspunt wordt genomen. Om die reden is hun methode minder geschikt voor deze thesis.

In Nederland blijkt de groeiende belangstelling voor illustratie als academische discipline onder andere uit de aanstelling van de leerstoel van Bijzonder Hoogleraar Illustratie aan de Universiteit van Amsterdam door de Fiep Westendorp Foundation in 2009, overigens de eerste ter wereld in dit vakgebied. Van 2009 tot 2017 werd deze functie bekleed door kunsthistoricus Saskia de Bodt, die met de publicatie *De verbeelders* (2014) als eerste een overzichtswerk schreef van de Nederlandse boekillustratie in de twintigste eeuw.<sup>13</sup> Ze benadert dit onderwerp vanuit een brede, historische opzet met bijzondere aandacht voor maatschappelijke ontwikkelingen en de invloed daarvan op de positie en het werk van boekillustratoren. Deze invalshoek is ook te zien in haar andere publicaties over het vakgebied, zoals *Prentenboeken: ideologie en illustratie 1850 – 1950* (2003) dat zij eerder met Jeroen Kapelle redigeerde.<sup>14</sup> In 2017 nam Sitzia de leerstoel aan de UvA over van De Bodt. Zij richt zich in haar onderzoek vooral op boekillustraties uit de negentiende eeuw en legt een sterkere nadruk op het belang van methodologische kaders om illustraties te bestuderen. Zo doceerde zij aan de UvA de cursus 'Illustration, Book Artists and Artist Books' waarin ze een nieuwe generatie kunsthistorici opleidt in dit vakgebied. De methodes die

---

<sup>11</sup> Susan Doyle, Whitney Sherman en Jaleen Grove, *History of Illustration* (New York, NY: Fairchild Books, 2018), xvii.

<sup>12</sup> David Bland, *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, (Londen: Faber and Faber, 1969).

<sup>13</sup> Saskia de Bodt, *De verbeelders. Nederlandse boekillustratie in de twintigste eeuw* (Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2014).

<sup>14</sup> Saskia de Bodt en Jeroen Kapelle, red., *Prentenboeken: ideologie en illustratie 1890-1950* (Amsterdam: Ludion, 2003).

Sitzia aanhaalt en gebruikt in haar werk, zijn veelal ingebed in wetenschapsgebieden die gericht zijn op tekst of taal, en – soms in aangepaste vorm – toegepast op visuele bronnen, zoals eerdergenoemde semiotische methode of de benadering van illustratie als een intersemiotische vertaling.<sup>15</sup> Hiermee werpt ze licht op de rol van boekillustraties als dragers van informatie over de culturele, sociale en maatschappelijke context waarin ze zijn geproduceerd en gedeeld. Wanneer een verhaal door de jaren heen wordt geïllustreerd door verschillende illustratoren, wordt het namelijk steeds opnieuw geïnterpreteerd. Hierdoor reflecteren de afbeeldingen culturele en sociale opvattingen uit de tijd waarin ze zijn gemaakt, aldus Sitzia.<sup>16</sup> Zulke methodes worden vaak toegepast bij grondige analyses van één (boek)illustratie of enkele illustraties van dezelfde maker, of voor het vergelijken van illustraties in verschillende edities van hetzelfde verhaal. Ze deconstrueren de voorstelling van een afbeelding in detail om deze in zijn maatschappelijke context te plaatsen, wat het bijvoorbeeld interessant maakt om illustraties uit verschillende periodes met elkaar te vergelijken. De relatie tussen tekst en beeld, zoals in deze scriptie centraal staat, verdwijnt hierdoor naar de achtergrond. Ik zal mij in deze scriptie dan ook niet op (inter)semiotisch gebied begeven.

Samenvattend wordt de bestaande literatuur over (boek)illustratie gekenmerkt door interdisciplinariteit en een recent aangelegde wetenschappelijke fundering die nog volop wordt ontwikkeld en versterkt. Binnen Nederland en daarbuiten is er dan ook behoefte aan en ruimte voor meer academisch onderzoek naar dit vakgebied. Vanuit een kunsthistorische invalshoek bestaat geen duidelijk theoretisch en methodologisch kader, maar lijken academici nog zoekende. Hierbij gebruiken ze termen, methodes en invalshoeken uit andere disciplines, van taal- en literatuurwetenschap tot de beroepspraktijk van illustratoren, resulterend in verschillende interessante onderzoeksperspectieven waaruit bij het schrijven van deze thesis inzicht en inspiratie is geput. Ik heb ervoor gekozen om Male's definitie van 'illustratie' aan te houden, omdat deze omvat wat het vakgebied onderscheidt van beeldende kunst maar het tegelijkertijd als artistieke uiting omschrijft. Van de vijf mogelijke relaties die hij onderscheidt tussen tekst en illustraties (documentatie, commentaar, storytelling, overtuiging en identiteit) staat in deze thesis storytelling centraal. Deze functie is inherent aan boekillustraties in fictieliteratuur, aangezien die meestal bedoeld zijn om het narratief van de tekst te benadrukken of veranderen.

Bestaande publicaties over (boek)illustraties besteden zelden aandacht aan geïllustreerde literatuur voor volwassenen, en zijn met name ofwel historische overzichten van het vakgebied, ofwel zeer specifieke case studies waarbij één illustrator of geïllustreerd verhaal centraal staat. Een bredere maar duidelijk afgebakende casus kan juist meer inzicht bieden in de verschillende manieren waarop illustratoren zich verhouden tot een tekst en hoe dat tot uitdrukking komt in hun verbeelding daarvan. Ik zal dit in deze

---

<sup>15</sup> Een intersemiotische vertaling, een term geïntroduceerd door taalwetenschapper Roman Jakobson in 1959, is een vertaling van verbale tekens uit één tekensysteem naar een ander, non-verbaal tekensysteem. In het geval van boekillustraties gaat het om een vertaling van tekst naar beeld, waarbij illustratoren fungeren als vertalers. Vanuit deze benadering zoekt men naar gelijkenissen en verschillen tussen de twee tekensystemen, waarbij soortgelijke vragen kunnen worden gesteld als bij vertalingen tussen twee talen: wat heeft een illustrator wel en niet 'vertaald'? Hoe verandert de betekenis van een specifiek tekstelement wanneer het wordt omgezet naar beeld? Welke culturele, sociale en materiële verschillen bestaan er tussen de brontekst en de vertaling? Zie: Roman Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation," in *The Translation Studies Reader*, red. L. Venuti (Londen en New York, NY: Routledge, 2000), 113-118. Origineel gepubliceerd 1959.

<sup>16</sup> Sitzia, "Picturing Sleeping Beauty," 146.

thesis doen aan de hand van Klimowski's tekst-beeld relaties, die een onderscheid maken tussen reflectieve, provocatieve en decoratieve illustraties. Hierbij blijft er ruimte om aandacht te besteden aan zowel de inhoud van de afbeeldingen als hun formele aspecten en stijlkenmerken. Dit werpt licht op de keuzes die illustratoren maken tijdens het illustratieproces en de invloed die deze keuzes uiteindelijk hebben op het visuele narratief en daarmee de beeldvorming van lezers. Met andere woorden: een bredere, vergelijkende case study stelt de rol van de illustrator en zijn maakproces centraal.

In De Bodts *De verbeelders* stuitte ik op een casus die zich hier uitstekend voor leent: een serie van zes geïllustreerde verhalen van Hans Christian Andersen, in de jaren dertig en veertig uitgegeven door artistieke uitgeverij N.V. De Spieghel te Amsterdam. *De wind vertelt van Valdemar Daae en zijn dochters* (1938), *Het oude huis* (1938), *De familie van Grethe het kippenvrouwtje* (1939), *Het vlas* (1942), *De schaduw* (1942) en *De spar* (1945) zijn vanuit het Deens naar het Nederlands vertaald door Marie Nijland-van der Meer de Walcheren. De serie viel tijdens het literatuuronderzoek in eerste instantie op door de bekende kunstenaars die eraan verbonden zijn: de uitgaven zijn geïllustreerd door respectievelijk John Rådecker, Dirk Nijland, Charley Toorop, Bart van der Leek, Cornelis Veth en Simon Moulijn. Ondanks deze gevestigde namen is er tot nu toe nog geen onderzoek gedaan naar de illustraties. Ook in literatuur over deze kunstenaars wordt de opdracht voor De Spieghel vaak nauwelijks genoemd. Voor sommigen van hen was deze illustratie-opdracht een uitzondering binnen hun verder autonome oeuvre, anderen hadden al meer ervaring met het vakgebied. Des te interessanter is het om te onderzoeken hoe de zes kunstenaars zich ieder vanuit hun eigen achtergrond, interpretatie en discipline met dezelfde opdracht bezighielden. Bovendien zorgt het ervoor dat de casus zich, meer dan één waarbij enkel beroepsillustratoren centraal staan, bevindt op de grens tussen kunst en illustratie. Deze redenen maken de illustraties in de Andersen-serie van De Spieghel een zeer boeiend onderwerp voor onderzoek vanuit een kunsthistorisch perspectief, die het mogelijk maakt om verschillende manieren te ontdekken en analyseren waarop illustratoren contextuele boodschappen in beeld kunnen overbrengen.

### De Andersen-serie van De Spieghel

Boekillustratie was over het algemeen schaars in de bewogen periode waarin de Andersen-serie van De Spieghel verscheen.<sup>17</sup> Door de economische crisis en vervolgens de Tweede Wereldoorlog werden er weinig losse sprookjes en bundels uitgegeven, en van dure prentenboeken was zeker geen sprake. Dit maakt het bestaan van de zes publicaties van De Spieghel vrij uitzonderlijk. De geringe illustratie-opdrachten die er waren, vormden voor autonome beeldend kunstenaars een welkome bijverdienste. Toch werd illustratie niet beschouwd als een volwaardige, op zichzelf staande kunstdiscipline; er waren dan wel volop illustrerende kunstenaars, maar zij noemden zichzelf geen illustrator. Wel kwam hier in deze periode langzaam verandering in: waar illustratoren in de eerste decennia van de twintigste eeuw nog op (lokale) tekenscholen of kunstnijverheidsopleidingen hun opleiding moesten volgen, ontstond er in de jaren dertig namelijk ruimte voor onderwijs in dit vakgebied op de belangrijkste kunstacademies in Amsterdam, Den Haag en Rotterdam.<sup>18</sup> Hierdoor ontwikkelde het illustratorschap zich na de Tweede Wereldoorlog verder tot een professionele beroepstak op de grens van vrije en toegepaste kunst, wat ook

---

<sup>17</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 117-119.

<sup>18</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 124.

tot op de dag van vandaag de positie van illustratoren bepaalt.<sup>19</sup> Vanaf de late jaren veertig bestonden er dan ook pas beroepsillustratoren die zich onafhankelijk positioneerden van de autonome beeldende kunst.

De periode waarin de geïllustreerde Andersen-serie verscheen was er dus kort gezegd één van tegenstrijdigheden en beginnende ontwikkelingen op het gebied van (boek)illustratie. Illustratie leek (nog) geen duidelijke of op zichzelf staande positie te hebben binnen het artistieke landschap, maar vormde een extra bron van inkomsten voor autonome beeldend kunstenaars. Dit maakt het interessant om te onderzoeken hoe zulke kunstenaars in de jaren dertig en veertig hun rol als illustrator invulden: niet alleen werpt dit een kunsthistorisch licht op hun (boek)illustraties zelf, ook biedt het inzicht in de relatie tussen kunst en illustratie in een periode van ontwikkeling en verandering in het artistieke landschap.

De zes makers die in dit onderzoek centraal staan, zijn een duidelijk voorbeeld van zulke illustrerende kunstenaars. Stuk voor stuk zijn het bekende namen binnen verschillende kunstdisciplines. Veth was voornamelijk bekend als kunstcriticus en cartoonist, terwijl Rådecker in eerste instantie beeldhouwer was. Nijland en Moulijn waren niet alleen schilders, maar ook voorvechters van de grafische kunst en illustreerden dan ook regelmatig boeken. Voor Nijland was dit – als echtgenoot van de vertaler – zelfs niet de eerste keer dat hij een verhaal van Andersen illustreerde. Ook de veelzijdige Van der Leek, bekend van De Stijl, had al ervaring als illustrator, grafisch vormgever en typograaf van boeken. Voor Toorop en Rådecker bleef dit project bij De Spieghelel daarentegen een uitzondering; zij richtten zich voornamelijk op autonoom werk. De kunstenaars gaven ieder vanuit hun eigen achtergrond, artistieke principes, ervaring en voorkeuren invulling aan hun rol als illustrator, wat heeft geresulteerd in zes publicaties waarvan de afbeeldingen zeer uiteenlopen qua onder andere formele aspecten, inhoud en relatie tot de tekst. Tegelijkertijd houden de publicaties, en daarmee de illustraties, tot op zekere hoogte met elkaar verband doordat zij als serie zijn uitgegeven en door dezelfde auteur zijn geschreven. Andersens vertellingen, zoals hij ze zelf noemde, vertonen inhoudelijk gezien overkoepelende kenmerken. De Bodt stelt bijvoorbeeld dat de auteur voortdurend wisselt tussen een aardse realiteit die gegrond is in de zichtbare werkelijkheid, en een bovennatuurlijke, wat lastig is om in beeld te brengen.<sup>20</sup> Hij geldt dan ook als een moeilijke auteur om te illustreren, wat het des te relevanter maakt om te vergelijken hoe zes verschillende illustratoren deze uitdaging aangaan. Dit maakt de Andersen-serie van De Spieghelel tot een samenhangend en tegelijkertijd divers corpus om te analyseren.

## Onderzoeksvraag

De boekillustraties in de Andersen-serie kwamen tot stand in een bijzondere periode in de (illustratie)geschiedenis. Zoals hierboven beschreven, was het vakgebied van illustratie in de periode dat de Andersen-serie verscheen volop in ontwikkeling, wat betekende dat er voor kunstenaars verschillende manieren bestonden om hierbinnen hun weg te vinden. Dit maakt het interessant om te onderzoeken hoe zes kunstenaars, in dezelfde periode en in opdracht van dezelfde uitgeverij, op uiteenlopende wijzen invulling gaven aan hun rol als boekillustrator. Niet alleen licht dit een interessante en nog niet eerder onderzochte serie boekillustraties van bekende kunstenaars uit, ook geeft het inzicht in het

---

<sup>19</sup> Saskia de Bodt, *Getekend, Hans Christian Andersen: zijn sprookjes in de Lage Landen* (Warnsveld: Uitgeverij Terra Lannoo, 2005), 49.

<sup>20</sup> De Bodt, *Van Poe tot Pooh*, 51-53.

illustratorschap in de jaren dertig en veertig. Hieruit volgt de volgende onderzoeksvraag die centraal staat in deze thesis:

Hoe verhouden Rådecker, Nijland, Toorop, Van der Leek, Veth en Moulijn zich met hun illustraties in de Andersen-serie (1938-1945) van N.V. De Spieghel op verschillende manieren tot de tekst?

Om een beeld te krijgen van het illustratielandschap waarin de Andersen-serie tot stand kwam, vraagt het onderwerp van deze thesis enige toelichting van de achtergrond waartegen de zes kunstenaars werkten aan de opdracht. Enerzijds zorgt dit voor verduidelijkende context over het vakgebied en hoe het zich destijds verhiel tot dat van de beeldende kunst, waarbinnen alle zes kunstenaars zich immers ook – en in sommige gevallen, vooral – begaven. Aangezien over de geschiedenis en ontwikkeling van de discipline op zichzelf en in relatie tot de beeldende kunst (nog) niet veel bekend is binnen de kunstgeschiedenis, is het wenselijk om het onderwerp van deze thesis op deze manier te introduceren voordat wordt overgegaan op het analyseren van de boekillustraties zelf. Anderzijds zorgt deze context ervoor dat bij het analyseren van de afbeeldingen kan worden teruggegrepen op de illustratiegeschiedenis en het beweeglijke illustratielandschap waarin deze zijn gemaakt, zodat de positie van de kunstenaars hierbinnen duidelijker wordt. In hoeverre sloten de zes kunstenaars bijvoorbeeld aan bij bestaande illustratiestijlen of -benaderingen? Wie was hierin vernieuwend, en wie werkte juist volgens traditionele uitgangspunten? De verschillen en overeenkomsten die hierin te ontdekken zijn, geven het uiteindelijke antwoord op de hoofdvraag van deze thesis extra kunsthistorische gelaagdheid.

Ik zal bovenstaande hoofdvraag dan ook afbakenen en beantwoorden aan de hand van de volgende deelvragen, waarvan de eerste contextueel is en de laatste twee specifiek ingaan op de boekillustraties van de zes kunstenaars.

1. Welke positie hadden de illustraties in de serie van De Spieghel binnen het overkoepelende artistieke landschap en binnen de Nederlandse illustratiegeschiedenis?
2. Op welke narratieve elementen leggen de illustratoren inhoudelijk gezien nadruk?
3. In hoeverre sturen de formele keuzes van de zes kunstenaars hun visuele narratieven?

## Bronnen en methode

Het beantwoorden van mijn eerste deelvraag zal gebeuren op basis van literatuuronderzoek. Hierbij gebruik ik voornamelijk secundaire bronnen die de ontwikkeling van de (boek)illustratiegeschiedenis in het Nederlandse taalgebied uiteenzetten. Omdat De Bodt zich als enige onderzoeker specifiek op dit onderwerp richt, zal ik mij hierbij met name baseren op haar eerdergenoemde historische overzichten. Tevens heeft zij het boek *Getekend, Hans Christian Andersen* (2005) geschreven over geïllustreerde verhalen van de Deense auteur die in Nederland en België zijn uitgegeven. Ook deze publicatie vormt vanzelfsprekend een belangrijke secundaire bron voor deze thesis. Op basis hiervan zal ik de achtergrond schetsen waartegen de zes kunstenaars bij het illustreren van de Andersen-serie werkten, wat inzicht geeft in hoe hun uitwerkingen van de opdracht binnen de illustratiegeschiedenis en binnen het artistieke landschap als geheel passen.

Tijdens het onderzoeksproces ben ik met name bronnen tegengekomen over de geschiedenis van het illustratievakgebied of methodes, maar niet over de Andersen-serie van De Spieghel of soortgelijke cases. De meeste case studies beslaan ofwel één geïllustreerde uitgave, ofwel verschillende uitgaven van

hetzelfde verhaal. Dit verklaart waarom in het tweede hoofdstuk van deze thesis, waarin de boekillustraties in de Andersen-serie zelf centraal staan, weinig secundaire bronnen worden gebruikt. In plaats daarvan zal ik mijn eigen analyses uitvoeren van de afbeeldingen, die vanzelfsprekend de belangrijkste primaire bronnen vormen binnen deze thesis.<sup>21</sup> Om te onderzoeken hoe de boekillustraties in relatie staan tot de verhaaltteksten, zal ik de eerdergenoemde drie mogelijke tekst-beeld relaties aanhouden die Klimowski noemt. Hij onderscheidt reflectieve, provocatieve en decoratieve illustraties. Reflectieve illustraties weerspiegelen de tekst, terwijl provocatieve die juist tegenspreken. Decoratieve afbeeldingen hebben voornamelijk of uitsluitend een esthetische rol. Door per uitgave in de Andersen-serie te analyseren welke functie de respectievelijke afbeeldingen hebben ten opzichte van de tekst, worden overeenkomsten en verschillen duidelijk in de manieren waarop de zes kunstenaars omgaan met hun rol als illustrator.

Zoals reeds in de historiografie genoemd, zal het vak illustratie in deze thesis worden beschouwd volgens de definitie van Male: als één dat draait om het overbrengen van een specifieke contextuele boodschap naar een publiek. Male's definitie vormt in deze kunsthistorische thesis een geschikte afbakening omdat illustraties hierbij niet (alleen) benaderd worden als beelden in dienst van een tekst, maar als artistieke uitingen op zichzelf. Dit maakt het relevant om niet alleen de voorstelling van illustraties in beschouwing te nemen, maar ook hun vormgeving. Ik zal mij binnen mijn analyses daarom richten op zowel de inhoud van de boekillustraties in de Andersen-serie als op hun formele aspecten en stijkenmerken. Hierna volgt een uiteenzetting van de manier waarop ik dit zal doen.

Om de inhoud van illustraties bij zes verschillende verhalen op een gelijke manier te kunnen analyseren, is het handig om op zoek te gaan naar gemene delers. Aangezien de teksten in de serie van De Spieghel allemaal door dezelfde auteur geschreven zijn, is het handig om die gelijkenissen te zoeken in kenmerken van Andersens verhalen. In *Getekend, Hans Christian Andersen* (2005) zet De Bodt deze uiteen.<sup>22</sup> Allereerst merkt zij op dat de Deense auteur vaak niet concreet noemt waar en wanneer een verhaal zich afspeelt. In de tijd waarin hij actief was als schrijver drong de romantiek in Denemarken door. Kenmerkend voor deze periode was een interesse in onbekende, verre gebieden en zowel oude als vreemde culturen. Deze fascinatie wordt gereflecteerd in Andersens vertellingen, die gesitueerd zijn in uiteenlopende tijdperken en culturen. Door exacte beschrijvingen daarvan echter achterwege te laten, laat hij ruimte over voor de lezer – en de illustrator – om diens eigen fantasie te gebruiken, en zo mee te gaan in de romantische mentaliteit. De manier waarop de illustrator de historische en geografische setting in beeld brengt, stuurt dan ook het narratief.

Daarnaast bevatten Andersens verhalen vaak verschillende vormen van realiteit. De auteur legt continu verbindingen tussen het bovennatuurlijke of surreële enerzijds, en de zichtbare, tastbare wereld

---

<sup>21</sup> Buiten de zes publicaties zelf bestaan er weinig primaire bronnen die betrekking hebben op de totstandkoming van de Andersen-serie van De Spieghel. Nadat uitgeefsters Tine van Klooster en Koos Schregardus zich in de Tweede Wereldoorlog weigerden aan te sluiten bij de Kultuurkamer, werd het uitgeverspand leeggeroofd en is het totale archief verloren gegaan. Voor meer informatie over De Spieghel, zie Inge de Wilde, *Uitgeverij de Spieghel: over de uitgeefsters Tine van Klooster en Koos Schregardus* (Eelde: Barkhuis, 2005). De archieven van de zes individuele kunstenaars zijn ofwel niet openbaar toegankelijk, ofwel zo omvangrijk dat het omwille van tijd niet haalbaar was om ze te doorzoeken op stukken die betrekking hebben op de opdracht voor De Spieghel. Om deze redenen heb ik archiefmateriaal daarom grotendeels buiten beschouwing gelaten in deze thesis.

<sup>22</sup> De Bodt, *Getekend, Hans Christian Andersen*, 9-10.



anderzijds. Zo nemen bomen, bloemen, dieren en natuurlijke elementen vaak antropomorfe vormen aan, maar handelen ze wel in relatie tot echte mensen. Dit leidt tot een uitdaging voor illustratoren, want hoe vertaal je het ontastbare en onzichtbare naar beeld? Hoe balanceren zij fantasie en realiteit in hun afbeeldingen?

Deze twee kenmerken laten voor illustratoren genoeg open ter interpretatie, waardoor hun keuzes hierin des te bepalender zijn voor het visuele narratief dat ze creëren. Wat betreft de inhoud van de illustraties in de serie van De Spieghele ligt mijn nadruk dan ook voornamelijk op de manier waarop de kunstenaars hun illustraties situeren in tijd en plaats, en hoe zij de zichtbare werkelijkheid en het surreële balanceren. Door te analyseren hoe zij invulling geven aan deze aspecten, zal ik kunnen vergelijken op welke narratieve elementen zij inhoudelijk gezien nadruk leggen in hun illustraties. Ik zal mij echter niet uitsluitend tot deze twee zaken beperken, maar ze slechts gebruiken als houvast.

Om een vollediger beeld te krijgen van de manier waarop de illustratoren zich met hun afbeeldingen verhouden tot de tekst, zal ik niet alleen kijken naar *wat* ze inhoudelijk gezien wel en niet afbeelden, maar ook *hoe* ze dit formeel en stilistisch doen, en wat dit zegt over hun interpretatie – en dus de boodschap die zij aan de toeschouwer willen overdragen. Twee afbeeldingen die qua onderwerp exact hetzelfde zijn, kunnen immers alsnog heel andere interpretaties reflecteren en overdragen door verschillen in bijvoorbeeld kleur, lijngebruik, dieptewerking of licht-donker contrast. In hoofdstuk 2 zal ik daarom visuele analyses verweven, waarbij ik onder andere zal letten op compositie, ruimtewerking, kleur en licht. Door deze aspecten te ontleden en aan de voorstelling van de illustraties te relateren, ontstaat een samenhangende analyse van de manier waarop de zes kunstenaars Andersens verhalen verbeeldde, en het effect van hun keuzes hierin. Ook zal ik letten op stijkenmerken van de illustraties, en deze waar mogelijk in verband brengen met de oeuvres van de respectievelijke kunstenaar en de bestaande illustratiegeschiedenis zoals uiteengezet in hoofdstuk 1.

## Opbouw

Omdat (boek)illustratie een vrij onontgonnen vakgebied is, met name binnen de kunstgeschiedenis, is het wenselijk om allereerst de relevante kunsthistorische context te schetsen waarin de illustraties van Rådecker, Nijland, Toorop, Van der Leck, Veth en Moulijn tot stand kwamen. Het eerste hoofdstuk van dit onderzoek is dan ook een inleidende geschiedenis die de nodige achtergrondinformatie biedt bij dit onderwerp. Ik zal mij hierbij eerst richten op de ontwikkeling en status van illustratie als vakgebied op zichzelf en in relatie tot beeldende kunst van 1800 tot 1950. Ook komt aan bod in hoeverre de zes kunstenaars al eerdere ervaring hadden met het illustreren van drukwerk. Dit biedt inzicht in het referentiekader van waaruit zij werkten aan de opdracht voor De Spieghele. Vervolgens ga ik specifiek in op de rijke boekillustratiegeschiedenis van verhalen van Andersen, met name in het Nederlandse taalgebied. Hieruit blijkt hoe de zes publicaties van De Spieghele zich verhouden tot de vele andere geïllustreerde uitgaven en bewerkingen van de Deense auteur. Dit eerste inleidende hoofdstuk biedt een (kunst)historisch kader waarbinnen we de illustraties van de zes kunstenaars kunnen positioneren en analyseren, en heeft betrekking op de eerste deelvraag van dit onderzoek.

In het tweede hoofdstuk zal ik de laatste twee deelvragen beantwoorden aan de hand van visuele en inhoudelijke analyses van de zes reeksen illustraties, waarbij de relatie tussen beeld en tekst centraal staat. Hierbij besteed ik per publicatie aandacht aan de inhoudelijke, formele en stilistische keuzes die de

respectievelijke kunstenaar heeft gemaakt tijdens het illustreren, en aan de functies van de afbeeldingen binnen de publicatie. Wat betreft de inhoud van de illustraties zal ik mij richten op hoe de illustratoren hun voorstellingen situeren in tijd en plaats, en in hoeverre zij de voor Andersen kenmerkende afwisseling tussen realiteit en surrealiteit verwerken in de afbeeldingen. Deze aspecten zullen samen inzicht geven in hoe de illustratoren de teksten naar beeld hebben vertaald.

Vervolgens zal ik in mijn conclusie mijn bevindingen uit hoofdstuk 1 combineren met de analyses uit hoofdstuk 2 om in kaart te brengen op welke verschillende manieren de zes kunstenaars zich met hun illustraties verhouden tot de teksten. Hierbij zal ik hun benaderingen met elkaar vergelijken en eventuele overeenkomsten en verschillen inzichtelijk maken, bijvoorbeeld tussen degenen die verder voornamelijk autonoom werkten en zij die vaker illustreerden. Ook zal ik in mijn conclusie reflecteren op mijn eigen bevindingen en aanpak, en aanbevelingen doen voor nader onderzoek.

Tot slot bevat dit onderzoek een uitgebreide bijlage met van ieder verhaal uit de Andersen-serie van De Spieghele een korte samenvatting, en per publicatie afbeeldingen van alle boekillustraties.

## HOOFDSTUK 1: BOEKILLUSTRATIE ALS VAKGEBIED 1800-1950

Het begin – en de bloeitijd – van de moderne boekillustratie kan worden vastgesteld rond het midden van de negentiende eeuw, aldus De Bodt.<sup>23</sup> Sindsdien is het vakgebied onderhevig geweest aan grote veranderingen, zowel als op zichzelf staande discipline als in relatie tot beeldende kunst en literatuur. Hoe ontwikkelde dit terrein zich tot en met de periode waarin Rådecker, Nijland, Toorop, Van der Leek, Veth en Moulijn aan hun opdracht voor De Spieghel werkten?

### 1850-1900

In de negentiende eeuw werd de meeste Europese literatuur voorzien van illustraties; afbeeldingen dienden als het ware als promotiemateriaal.<sup>24</sup> Sitzia onderscheidt drie oorzaken van de populariteit van illustraties in deze periode. Allereerst leidden ontwikkelingen op het gebied van onderwijs in de jaren twintig en dertig van die eeuw tot een groei in geletterdheid, met meer interesse in en productie van boeken als gevolg. Daarnaast zorgden nieuwe technische mogelijkheden op het gebied van papierproductie, druk- en bindwerk ervoor dat er meer en goedkoper gedrukt materiaal beschikbaar was. Ten derde maakten oude technieken als lithografie, houtgravures en etsen een herleving door, wat het illustratievak ten goede kwam. Dankzij deze technieken konden kunstenaars namelijk tegen lage productiekosten grote artistieke vrijheid genieten. Aan het begin van de twintigste eeuw werd dit uitgebreid met de mogelijkheid tot fotografische reproductie, waardoor illustratoren nog meer controle kregen over het productieproces. Waar boekillustraties eerder op losse bladen in een boek werden gevoegd, werden ze gedurende de negentiende eeuw geleidelijk steeds meer geïntegreerd in het boek en de tekst zelf. Ook werden illustraties op posters en in kranten een steeds vanzelfsprekender gegeven, waarbij met name spotprenten een groot publiek aanspraken.<sup>25</sup> Vooral in Frankrijk en Engeland voorzagen illustratoren kranten en tijdschriften van zulke afbeeldingen, waarmee ze net als schrijvers op de actualiteit reageerden.<sup>26</sup> Beeld was hierbij dan ook niet aan tekst ondergeschikt, maar de twee elementen vulden elkaar aan.

Nederlandse kunstenaars gingen zich pas aan het eind van de negentiende eeuw serieuzer bezighouden met illustratie.<sup>27</sup> Hiervóór werden afbeeldingen in boeken meestal overgenomen uit buitenlandse edities. Die impuls in de waardering van het illustratievakgebied hing samen met de groeiende arts-and-craftsbeweging.<sup>28</sup> Deze beweging, een reactie op toenemende industrialisatie en verstedelijking, streefde naar eenheid van kunst en arbeid, in dienst van de samenleving. Kunst zou een manier zijn om de levens van arbeiders in de stad te verrijken en om de natuur naar hen toe te brengen in de vorm van bijvoorbeeld de bekende bloemetjesstoffen van William Morris. De uitgangspunten van de beweging zette Walter Crane uiteen in *The Claims of Decorative Art* (1892), waarvan twee jaar later een Nederlandse bewerking verscheen van de hand van Jan Veth, de oom en

---

<sup>23</sup> De Bodt, *Van Poe tot Pooh*, 16.

<sup>24</sup> Sitzia, "Picturing Sleeping Beauty," 147-148.

<sup>25</sup> De Bodt, *Van Poe tot Pooh*, 19-23.

<sup>26</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 15-16.

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> De Bodt, *Van Poe tot Pooh*, 28-32.

leraar van Cornelis Veth.<sup>29</sup> In zijn inleiding benadrukte Veth dat vooral de vormtaal van kunst moest veranderen, en wel op twee manieren: ten eerste moesten illustratoren decoratieve, natuurlijke beelden maken die geen voorkennis vereisten van de kijker of lezer om ze te begrijpen. Ten tweede moest de maker ervoor zorgen dat tekst en beeld een logisch en verweven geheel vormden op de pagina. Dit gold zowel voor de inhoudelijke samenhang als voor de vormgeving.

Deze idealen kwamen onder andere tot uiting in geïllustreerde tijdschriften, die aan het eind van de negentiende eeuw verschenen in Nederland.<sup>30</sup> De afbeeldingen hierin moesten vooral herkenbaar zijn, en het narratief hierin stond centraal. Ze moesten de tekst ondersteunen en versterken, wat ervoor zorgde dat de illustraties traditioneel voorzien werden van onderschriften waarin de bijbehorende tekstregel werd herhaald. Verder verschenen in deze periode vanuit de arts-and-craftsbenadering artistieke (prenten)boeken voor zowel kinderen als volwassenen. Illustratoren streefden hierin naar eenvoud en helderheid, en sloten in stijl aan bij de eigentijdse kunststromingen art nouveau en later art deco.

De groeiende alomtegenwoordigheid van illustraties leidde tot een enorme bewondering en waardering voor illustratoren. Desondanks werd illustratie al die tijd niet beschouwd als 'hoge' kunstvorm. Hier kwam volgens De Bodt pas verandering in toen de Franse impressionisten, en later de symbolisten, naast autonoom werk ook illustraties maakten. De grens tussen kunst en illustratie vervaagde hierdoor. Deze omslag is veelzeggend: voor een verandering in waardering was het kennelijk nodig dat 'echte' kunstenaars gingen illustreren; illustratie werd niet beschouwd als op zichzelf staande discipline. Deze ontwikkeling zette zich in het begin van de twintigste eeuw door. Zo maakten beeldend kunstenaars als Matisse en Picasso zogenaamde *livres d'artistes*, waaruit een duidelijke interesse blijkt in de relatie – of het samenspel – tussen beeld en tekst.<sup>31</sup> Achter dit type illustraties zaten echter met name artistieke intenties, en de kunstenaarsboeken waren dan ook gericht op een selecte doelgroep.

## 1900-1950

Over het algemeen geldt dat geïllustreerde literatuur in de twintigste eeuw voornamelijk oudere, klassieke teksten betrof die lang na hun eerste verschijningsdatum van (nieuwe) afbeeldingen werden voorzien.<sup>32</sup> Dit geldt ook voor de Andersen-verhalen van De Spiegel, die bijna honderd jaar eerder voor het eerst waren verschenen in hun oorspronkelijke taal. Illustratoren van dit soort oudere teksten waren meestal vrijer om hun eigen interpretaties af te beelden, aangezien zij niet in overleg met een auteur hoefden te werken.

Het interbellum gold als een gouden tijd voor illustratie, aldus De Bodt.<sup>33</sup> Specialisering en professionalisering van het vakgebied kwam op, en er verschenen rijk geïllustreerde boeken voor zowel kinderen als volwassenen. Illustratie werd steeds vaker ook op kunstacademies en kunstnijverheidsscholen gedoceerd. Hiervóór kregen autonome kunstenaars die zich ook bezighielden met illustratie hun onderwijs vaak eerst op een (lokale) tekenschool of kunstnijverheidsopleiding. Hierna volgden zij soms nog teken-, schilder- of etslessen aan een Academie voor Beeldende Kunsten in de

---

<sup>29</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 19.

<sup>30</sup> Ibid. 16.

<sup>31</sup> De Bodt, *Van Poe tot Poeh*, 24.

<sup>32</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 69.

<sup>33</sup> Ibid. 65-68.

grotere steden.<sup>34</sup> Met uitzondering van Toorop, die autodidact was, hebben ook de zes illustratoren van de Andersen-serie dit pad gevolgd.<sup>35</sup>

Kenmerkend voor illustraties uit de jaren twintig was een zekere onbevangenheid, en een positieve, idealistische sfeer. Verder gingen enkele uitgevers, zoals A.A.M. Stols, zich richten op mooie, bibliotheek boeken voor volwassenen. Zulke publicaties werden aanvankelijk vaak geïllustreerd door Franse kunstenaars als Alfred Latour. Veel van hen waren van mening dat illustratoren vooral een bepaalde sfeer moesten scheppen.<sup>36</sup> Te letterlijke illustraties zouden niet genoeg aan de verbeelding van de lezer overlaten. Nederlandse illustratoren, daarentegen, maakten minder atmosferische beelden. Hun afbeeldingen hielden over het algemeen veel sterker verband met de tekst en deden eerder expressionistisch aan.

In de jaren dertig en veertig versoberde de boekproductie, en daarmee ook het aanbod (boek)illustraties.<sup>37</sup> De uitgaven die verschenen, hadden vaak een sombere uitstraling en bevatten sterke zwart-witcontrasten. Illustratoren werkten voornamelijk in een persoonlijke stijl. Waar sprookjes van Hans Christian Andersen en de gebroeders Grimm aan het begin van de eeuw steeds meer voor jongere doelgroepen werden uitgegeven, waren uitgaven in de (late) jaren dertig vaak bedoeld voor volwassenen. Dit geldt ook voor de serie van De Spieghele: de selectie van verhalen is melancholiek, en de schrijftaal te complex voor jonge lezers.

Ondanks dat de status van het illustratorschap leek te veranderen in de eerste decennia van de twintigste eeuw, waren er maar weinig kunstenaars die zichzelf in eerste instantie 'illustrator' noemden. Voor de meesten vormden illustratieopdrachten slechts een goede bron van inkomsten naast hun autonome werk.<sup>38</sup> Het is onwaarschijnlijk dat dit ook de motivatie was van de zes kunstenaars van de Andersen-serie: in ieder geval de eerste drie publicaties leverden namelijk geen geld op. Het lijkt erop dat de kunstenaars de opdracht accepteerden uit persoonlijke interesse of als vriendendienst voor vertaler

---

<sup>34</sup> Jannemieke Oostra, "Illustratoren als allround kunstenaars. De opleidingen in Amsterdam en Den Haag," in *Prentenboeken. Ideologie en Illustratie 1890-1950*, red. Saskia de Bodt en Jeroen Kapelle (Amsterdam: Ludion, 2003), 60.

<sup>35</sup> 'Charley Toorop,' RKD, geraadpleegd 27 februari 2023, <https://web.archive.org/web/20230227144656/https://rkd.nl/nl/explore/artists/77872>; 'Cornelis Veth,' RKD, geraadpleegd 11 oktober 2022, <https://web.archive.org/web/20221221115148/https://rkd.nl/nl/explore/artists/80822>; 'Simon Moulijn,' RKD, geraadpleegd 11 oktober 2022, <https://web.archive.org/web/20221221120450/https://rkd.nl/nl/explore/artists/58027>; 'Dirk Nijland,' RKD, geraadpleegd 11 oktober 2022, <https://web.archive.org/web/20221221120549/https://rkd.nl/nl/explore/artists/59613>; 'John Rådecker,' RKD, geraadpleegd 11 oktober 2022, <https://web.archive.org/web/20221221120652/https://rkd.nl/nl/explore/artists/65412>; 'Bart van der Leck,' RKD, geraadpleegd 11 oktober 2022, <https://web.archive.org/web/20221221121039/https://rkd.nl/nl/explore/artists/48700>.

<sup>36</sup> C. van Dijk en H.J. Duijzer, *Alexandre A.M. Stols, 1900-1973, uitgever/typograaf: een documentatie* (Zutphen: Walburg Pers, 1992), 315.

<sup>37</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 117-118.

<sup>38</sup> Jannemieke Oostra, *Illustratie een vak apart. De opleiding van illustratoren in de eerste helft van de twintigste eeuw* (Doctoraalscriptie Taal- en cultuurstudies Universiteit Utrecht, 2002), 26.

Marie Nijland-van der Meer de Walcheren, die hen persoonlijk vroeg om mee te werken.<sup>39</sup> Voor Rådecker en Toorop, die bevriend waren met het echtpaar Nijland, was dit zelfs de enige boekillustratieopdracht die zij binnen hun carrière zouden aannemen.<sup>40</sup> Toorop richtte zich met name op de autonome schilderkunst; Rådecker was vooral bekend als beeldhouwer. Hoewel hij eind jaren dertig ook in de belangstelling stond als tekenaar, maakte hij doorgaans werken van zeer groot formaat, in tegenstelling tot de kleine boekillustraties in de Andersen-uitgave.<sup>41</sup> Van der Leck had wel al eerder een boek geïllustreerd: *Het Hooglied van Salomo* in 1905.<sup>42</sup> De vormgeving hiervan werd verzorgd door architect P.J.C. Klarhamer.<sup>43</sup> Tegen de tijd dat *Het vlas* verscheen rond 1942 werkte Van der Leck voornamelijk als vormgever.<sup>44</sup> Veth had meer ervaring als illustrator: hij schreef en illustreerde het kinderboek *Uzeltje* (1904) en maakte regelmatig (spot)prenten en illustraties.<sup>45</sup> Toch profileerde hij zich met name als schrijver en (kunst)criticus. Hij werd vooral geassocieerd met zijn boeken *over* spotprenten en illustraties, die hij overigens regelmatig zelf van afbeeldingen voorzag.<sup>46</sup> Moulijn en Nijland worden door De Bodt gezien als voorvechters van de grafische kunst. Beiden waren docent grafiek en hebben meerdere boeken geïllustreerd. Zo had Moulijn in de eerste jaren van de twintigste eeuw al tekeningen gemaakt bij enkele sprookjes van Marie Marx-Koning (afb. 1).<sup>47</sup> Nijland had zelfs al vaker vertellingen van Andersen geïllustreerd. Zijn echtgenote Marie Nijland-van der Meer de Walcheren had vóór de serie van De Spieghele ook al een groot aantal andere boeken en verhalen van de auteur naar het Nederlands vertaald.<sup>48</sup> Aan een aantal van die uitgaven, onder andere de bundel *Sprookjes en verhalen* (1931), had het echtpaar samengewerkt.<sup>49</sup>

---

<sup>39</sup> RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archief Bart van der Leck, nummer toegang 0334, inventarisnummer 113, briefwisseling tussen Nijland-van der Meer de Walcheren en Van der Leck, december 1938.

<sup>40</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 120.

<sup>41</sup> Ype Koopmans, *John Rådecker. De droom van het levende beeld* (Zwolle: Waanders, 2006), 217-219.

<sup>42</sup> 'Boekillustratie voor "Hooglied van Salomo,"' Kröller-Müller Museum, geraadpleegd 18 oktober 2022, <https://web.archive.org/web/20221221110718/https://krollermuller.nl/bart-van-der-leck-boekillustratie-voor-hooglied-van-salomo>.

<sup>43</sup> *Vrij en gebonden: confrontatie, een keuze uit vrij werk en boekillustraties van Nederlandse kunstenaars 1815-1965* (Arnhem: Gemeentemuseum Arnhem, 1965), [21].

<sup>44</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 120.

<sup>45</sup> De Bodt, *Getekend, Hans Christian Andersen*, 53.

<sup>46</sup> Jan Jaap Heij, "De spot van Cornelis Veth," *NRC Handelsblad*, 19 september 1980, [https://web.archive.org/web/20221221111122/https://www.nrc.nl/nieuws/1980/09/19/de-spot-van-cornelis-veth-kb\\_000026988-a3762252?t=1665062354](https://web.archive.org/web/20221221111122/https://www.nrc.nl/nieuws/1980/09/19/de-spot-van-cornelis-veth-kb_000026988-a3762252?t=1665062354) (geraadpleegd 16 oktober 2022).

<sup>47</sup> Marie Marx-Koning, "S. Moulijn," in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*. 14(1904)2: 223-224, [https://www.dbnl.org/tekst/\\_els001190401\\_01/\\_els001190401\\_01\\_0027.php](https://www.dbnl.org/tekst/_els001190401_01/_els001190401_01_0027.php) (geraadpleegd 4 oktober 2022).

<sup>48</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 118-119.

<sup>49</sup> Hans Christian Andersen, *Sprookjes en verhalen*, vert. Marie Nijland-van der Meer de Walcheren (Leiden: Nieuwenhuizen Segaar, 1931).





Afbeelding 1. Simon Moulijn, illustratie bij 'De tulp en de madeliefjes,' in Marie Marx-Koning, *Van 't Viooltje dat weten wilde* (Amsterdam: C.A.J. van Dishoeck, 1900). Foto: RKD <https://web.archive.org/web/20221222114426/https://rkd.nl/nl/explore/images/104524>, geraadpleegd 15 oktober 2022.

Na de Tweede Wereldoorlog werd de nauwe relatie tussen kunst en illustratie volledig teruggedraaid.<sup>50</sup> Een nieuwe groep van professionele illustratoren, waaronder Fiep Westendorp, Carl Hollander, Mance Post, Max Velthuijs en Jenny Dalenoord, voorzag in de jaren vijftig vrijwel alles van plaatjes: niet alleen kinderboeken, tijdschriften of kranten, maar ook poëzie en literatuur voor volwassenen.<sup>51</sup> Zij profileerden zich nadrukkelijk als illustrator, niet als kunstenaar. Deze illustraties werden echter enkel nog beschouwd als versiering en verdieping van tekst, en daarmee als ondergeschikt aan zowel literatuur als autonome beeldende kunst. Vanaf deze periode ging illustratie om het breed verspreiden van beelden voor een groot publiek, en niet primair om artistieke uitingen.<sup>52</sup> Veel afbeeldingen waren humoristisch en cartoonesk, waarbij in stijl weinig onderscheid te zien was tussen beelden voor volwassenen en voor de jeugd. Illustratie was nu een apart vakgebied dat volledig los leek te staan van de beeldende kunst, waarin op dat moment het abstract expressionisme hoogtij vierde. Ook in een uitspraak van H.P. Bremmer over illustraties van Cornelis Veth schemert dit verschil in status door: 'Zóó een beeld te maken is meer dan de illustratie van een verhaal. Een beeldend kunstenaar is hier aan

<sup>50</sup> De Bodt, *Van Poe tot Pooh*, 32.

<sup>51</sup> De Bodt, *Getekend, Hans Christian Andersen*, 49.

<sup>52</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 175-180.

het woord, die in de levendigheid van zijn beeld ver boven het bloot illustratieve uitkomt.<sup>53</sup> Hoewel Bremmer lovende woorden spreekt, maakt hij onderscheid tussen illustratie en beeldende kunst door Veths werk te 'verheffen' tot een andere, hogere kunstvorm dan illustratie. Dit is tekenend voor de ondergeschikte status van het vakgebied ten opzichte van autonome kunst – een status die het sinds de Tweede Wereldoorlog niet lijkt te zijn kwijtgeraakt.

### Illustratiegeschiedenis Hans Christian Andersen tot 1950

In de jaren dertig verscheen in Nederland weinig geïllustreerde eigentijdse literatuur voor volwassenen.<sup>54</sup> De meeste boekillustraties vond men in heruitgaven van dode auteurs, zoals de Andersen-serie van De Spieghele. De Deense schrijver Hans Christian Andersen (1805-1875) schreef zijn verhalen halverwege de negentiende eeuw, wat zoals eerder benoemd een periode was waarin de meeste literatuur werd geïllustreerd. Sindsdien zijn de vertellingen regelmatig vertaald, bewerkt, heruitgegeven, én opnieuw van afbeeldingen voorzien – steeds vanuit een andere periode en context, met andere zwaartepunten als gevolg. Al sinds hun oorspronkelijke verschijning worden de verhalen dus geïnterpreteerd door illustratoren in binnen- en buitenland. De afbeeldingen in de serie van De Spieghele staan dan ook niet op zichzelf, maar verhouden zich tot een langere, al bestaande Nederlandse illustratiegeschiedenis van verhalen van de Deense auteur, die De Bodt uiteenzet in *Getekend: Hans Christian Andersen* (2005). Hoe passen de illustraties van de zes kunstenaars in deze context?

Tot zijn overlijden in 1875 had Andersen zelf een duidelijke mening over de afbeeldingen die bij zijn teksten moesten verschijnen, en waar mogelijk bemoeide hij zich hier dan ook mee.<sup>55</sup> De auteur vond dat tekst en beeld in evenwicht moesten zijn – een progressief streven in zijn tijd, en één dat aantoonde dat hij veel waarde hechtte aan illustraties. In de negentiende eeuw werden zijn vertellingen doorgaans vergezeld door verhalende voorstellingen vol symboliek die toneelachtig aandedden, zoals die van de Duitse Otto Speckter (afb. 2), over wie Andersen zelf erg te spreken was.<sup>56</sup> Kleding en achtergronden in zijn afbeeldingen doen denken aan kostuums en decors uit het romantisch ballet. Andersens verhalen waren oorspronkelijk bedoeld voor een volwassen doelgroep, wat gereflecteerd werd in de bijbehorende illustraties. Over het algemeen waren de uitgaven in de negentiende eeuw gericht op een breed publiek.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> H.P. Bremmer, "Cornelis Veth, illustrator," in "Pen en Penseel," red. Anthonie Donker en R. Blijstra, speciale uitgave, *Critisch Bulletin: Maandblad voor letterkundige critiek Pen en Penseel* (augustus 1947), 195.

<sup>54</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 121.

<sup>55</sup> De Bodt, *Getekend, Hans Christian Andersen*, 8.

<sup>56</sup> *Ibid.* 13.

<sup>57</sup> *Ibid.* 18.





Afbeelding 2. Otto Speckter, illustratie bij 'Springburschen,' in Hans Christian Andersen, *Neue Märchen*, vert. Heinrich Zeise, Deel 2 (Hamburg: Robert Kittler, 1846). Foto: Hamburger Kunsthalle <https://web.archive.org/web/20221222114554/https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/otto-speckter/springburschen-illustration-zum-maerchen-springburschen>, geraadpleegd 3 november 2022.

Aan het eind van de negentiende eeuw leek de lezersdoelgroep van nieuwe bewerkingen en uitgaven van Andersens verhalen langzaam te verschuiven naar een jonger publiek. Zo werden zijn vertellingen in Nederland rond 1900 meestal aangeprezen voor de leeftijdscategorie vanaf ongeveer vijftien jaar.<sup>58</sup> In een artikel van Ida Heyermans, kinderboekenschrijver en redacteur van het tijdschrift *De Vrouw*, vinden we twee mogelijke verklaringen voor deze ontwikkeling.<sup>59</sup> Enerzijds benadrukt zij dat de natuur doorgaans een grote rol speelt in Andersens verhalen. Dit sloot aan bij nieuwe maatschappelijke opvattingen over hoe contact met de natuur een belangrijk onderdeel van de opvoeding van kinderen zou zijn.<sup>60</sup> Daarnaast vond Heyermans dat veel van Andersens vertellingen positieve boodschappen bevatten. Nederlandse boekillustraties bij Andersens verhalen die in de eerste decennia van de twintigste eeuw verschenen, reflecteren dit pedagogische en positieve karakter: ze worden gekenmerkt door zoete, kinderlijke taferelen in frisse kleuren, bijvoorbeeld van de hand van Rie Cramer (afb. 3) en B. Midderigh-Bokhorst.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Ibid. 32.

<sup>59</sup> Ida Heyermans, "Sprookjes van Andersen," *De Vrouw* 8(1901)17: 135.

<sup>60</sup> De Bodt, *Getekend, Hans Christian Andersen*, 27-28.

<sup>61</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 118-119.



Afbeelding 3. Rie Cramer, illustratie bij 'De sneeuwkonigin,' in Hans Christian Andersen, *Sprookjes van Hans Andersen*, vert. Christine Doorman (Utrecht: W. de Haan, 1915).

Die verschuiving van Andersens verhalen van volwassen literatuur naar kindersprookjes zet zich tot op de dag van vandaag voort, met één uitzondering: de jaren dertig en veertig, waarin ook de zes uitgaven van *De Spieghele* verschenen. Er werden weinig losse verhalen en bundels uitgegeven in deze tijd, en De Bodt beschrijft de geringe illustraties die bij Andersens vertalen verschenen als 'weinig vrolijk, en vooral bedoeld voor volwassenen'.<sup>62</sup> Dit blijkt daarnaast ook uit de keuze van de verhalen die in deze tijd werden uitgebracht: vooral Andersens melancholieke, trieste vertellingen waren populair.<sup>63</sup> Ook de zes uitgaven van *De Spieghele* zijn zowel qua inhoud als qua illustraties niet bepaald vrolijk of optimistisch: thema's als de dood en vergankelijkheid spelen in vrijwel ieder verhaal een belangrijke rol. Met uitzondering van *Het vlas* (1942) zijn de publicaties in zwart-wit gedrukt en somber van toon. Dit sluit aan op de algemene kenmerken van de Nederlandse boekillustratie in deze periode.<sup>64</sup> Wellicht dat dit de tijdsgeest reflecteert, die door de economische crisis en vervolgens de Tweede Wereldoorlog ongetwijfeld triest was. In tegenstelling tot eerdere uitgaven van verhalen van Andersen leek de serie van *De Spieghele* niet uitgegeven te zijn met een breed publiek in gedachten: iedere publicatie had een beperkte oplage van 550 stuks, en bovendien was *De Spieghele* een kleine uitgeverij die zich specialiseerde in kunstboeken,

<sup>62</sup> De Bodt, *Getekend, Hans Christian Andersen*, 54.

<sup>63</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 119.

<sup>64</sup> De Bodt, *Getekend, Hans Christian Andersen*, 49.

(vertaalde) literatuur en natuurboeken.<sup>65</sup> Ook bracht ze verschillende tijdschriften uit, waarvan met name het literaire blad *De Vrije Bladen en Kroniek van Hedendaagsche Kunst en Cultuur* bekend waren.<sup>66</sup> De Spiegheleek zich niet te profileren als een commerciële uitgeverij voor een breed publiek, maar als een artistieke en idealistische organisatie.

Na de Tweede Wereldoorlog werd de verschuiving van Andersens verhalen naar kinderliteratuur opnieuw opgepakt, en ontwikkelde deze zich sneller dan ooit tevoren. Illustraties in de jaren vijftig en zestig werden gekenmerkt door expressie en plezier.<sup>67</sup> Niet alleen qua stijl, maar ook qua inhoud waren de afbeeldingen steeds meer op kinderen gericht, bijvoorbeeld doordat personages jonger of grappiger werden afgebeeld. Een groter contrast met de jaren dertig en veertig bestaat haast niet. In de jaren zeventig werden de illustraties kunstzinniger en gecompliceerder: originaliteit, esthetiek en diepgang leken sleutelwoorden.<sup>68</sup> Gedreven door commercialisering en postmodernisme verschijnen vanaf de jaren tachtig uiteenlopende bewerkingen van Andersens verhalen, met diverse illustraties als gevolg.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Inge de Wilde, *Uitgeverij De Spieghele: Over de uitgeefsters Tine van Klooster en Koos Schregardus* (Eelde: Barkhuis, 2005), 15-17.

<sup>66</sup> Ibid. 24-25.

<sup>67</sup> De Bodt, *Getekend, Hans Christian Andersen*, 60.

<sup>68</sup> Ibid. 65.

<sup>69</sup> Ibid. 75.

## HOOFDSTUK 2: ANALYSES VAN DE ILLUSTRATIES

In dit hoofdstuk zal ik per publicatie uit de Andersen-serie van De Spieghel de illustraties analyseren die Rådecker, Nijland, Toorop, Van der Leck, Veth en Moulijn hebben gemaakt. Ik zal onderzoeken op welke manier zij zich met hun illustraties verhouden tot de respectievelijke teksten: zijn de afbeeldingen reflectief, provocatief of decoratief? Zoals ik in mijn inleiding heb toegelicht, zal ik mij hierbinnen met name toespitsen op inhoudelijke en formele aspecten van de illustraties, en hun stijlkenmerken.

Bij het onderzoeken van de inhoudelijke aspecten zal een nadruk te komen liggen op de keuzes van de illustratoren die betrekking hebben op twee overkoepelende kenmerken van verhalen van Andersen: onduidelijke tijd- en plaatsbepalingen, en de afwisseling tussen realiteit en surrealiteit. Ik zal mij echter niet uitsluitend beperken tot deze twee elementen. De formele aspecten en stijlkenmerken van de illustraties zal ik uitlichten door middel van visuele analyses. In het gehele hoofdstuk zal ik mijn eigen bevindingen waar mogelijk en relevant onderbouwen en uitdiepen met behulp van aanvullende literatuur en documentatiemateriaal.

## John Rådecker, *De wind vertelt van Valdemar Daae en zijn dochters* (1938)

Rådecker heeft *De wind vertelt van Valdemar Daae en zijn dochters* voorzien van vijf afbeeldingen die ieder op een aparte pagina naast de tekst staan. Hij opent Andersens verhaal met een illustratie van een kasteel op een steile klif aan zee (bijlage B-I). Het massieve, robuuste gebouw heeft ronde torens met kleine ramen, en doet middeleeuws aan. De illustrator lijkt hiermee direct de omgeving waarin het verhaal zich afspeelt te willen schetsen: slot Borreby, waar hoofdpersonage Valdemar Daae met zijn dochters woont. Andersens verhaal is gebaseerd op de waargebeurde geschiedenis van Daae, die het echte slot Borreby op het Deense eiland Seeland aan de Grote Belt bewoonde tussen 1652 en 1681.<sup>70</sup> Net als in Andersens vertelling raakte hij geobsedeerd met alchemie, liet hij het kasteel in verval raken en moest hij het uiteindelijk verlaten. Het gebouw, dat dateert uit 1556, bestaat nog steeds (afb. 4) en geldt als een kenmerkend voorbeeld van vroeg-renaissancistische Deense architectuur, bijvoorbeeld te herkennen aan het feit dat ramen in deze periode een stuk groter waren dan in voorgaande periodes.<sup>71</sup> Andersen beschrijft het bouwwerk naar waarheid als een oud kasteel met dikke, rode muren in een eikenbos nabij het strand.<sup>72</sup> Bij het vertalen van tekst naar illustratie is het opvallend dat Rådecker volledig van deze beschrijving én het uiterlijk van het echte slot Borreby afwijkt. Hij lijkt zich niet te laten leiden door de tekst of door de realiteit. Andere factoren moeten zijn vertaalkeuzes hebben gemotiveerd.



Afbeelding 4. Seeland, Denemarken, *Borreby Slot*, nabij Skælskør, 1556 (foto Borreby Gods <https://www.borrebygods.dk/kontakt/>, geraadpleegd 13 oktober 2022).

Zijn portretten op pagina 13 kunnen hier meer inzicht in bieden (bijlage B-II). Rådecker heeft hier een vrouwelijke figuur afgebeeld met een hoge, uitbundige pruik, een laag uitgesneden halslijn en een schoonheidsvlek op haar bleke huid. Zulke modetrends waren populair onder de Franse hogere klassen in de zeventiende eeuw.<sup>73</sup> Rådecker laat zich ook wat betreft de kleder- en haardracht van personages dus niet inspireren door de Deense setting van het verhaal, maar lijkt de tekst te interpreteren in een Franse

<sup>70</sup> 'Borreby's Historie,' website Borreby Gods, geraadpleegd 2 november 2022, <https://web.archive.org/web/20221221141536/https://www.borrebygods.dk/om-borreby/>.

<sup>71</sup> Tobias Faber, *A History of Danish Architecture* (Kopenhagen: Det Danske Selskab, 1963), 49.

<sup>72</sup> "'Daar ligt aan de groote Belt een oud kasteel met dikke, roode muren!' zegt de wind,' (11); 'Toen legde ik mij ter ruste aan Seeland's kust, vlak bij slot Borreby, waar het bosch nog stond met kostelijke eiken.' (15)

<sup>73</sup> Mary Ellen Snodgrass, "High Fashion," in *World Clothing and Fashion: An Encyclopedia of History, Culture and Social Influence* (Armonk, NY: Sharpe Reference, 2014), 265.



aristocratische setting. Hier kan Rådecker verschillende redenen voor hebben gehad: wellicht zouden deze keuzes beter aansluiten bij heersende kunstopvattingen onder de Nederlandse lezers van de boekenserie, was hij zich niet bewust van de waargebeurde geschiedenis van Valdemar Daae, of baseerde hij zijn keuzes simpelweg op zijn eigen esthetische oordeel.

Rådeckers vrije verbeelding van de tekst blijkt verder uit zijn niet voor de hand liggende keuzes qua onderwerpen. Zijn voorstellingen reflecteren meestal geen belangrijke narratieve elementen, maar details uit de tekst. Zo wijdt de illustrator een paginavullende afbeelding aan één van de zwarte paarden die in de stal van het kasteel staan (bijlage B-III), hoewel deze dieren in de tekst slechts in het voorbijgaan genoemd worden. Des te merkwaardiger is het dat dezelfde illustratie ook op de collageachtige afbeelding op pagina 13 in kleine, schetsmatige vorm te zien is (bijlage B-II). Zelfs wanneer hij refereert naar tekstuele elementen, reproduceert Rådecker deze niet volledig, waardoor hij veel openlaat ter interpretatie. Neem bijvoorbeeld het portret van drie vrouwen op pagina 23 (bijlage B-IV). De middelste figuur heeft een bloem op haar schouder gespeld, en de linkerfiguur draagt witte bloemen in haar haren. Dit doet vermoeden dat Rådecker hier de drie dochters Daae afbeeldt, die Andersen vergelijkt met respectievelijk een roos, een lelie en een hyacint.<sup>74</sup> De bloemen die Rådecker heeft afgebeeld, zijn echter onvoldoende gedefinieerd om er rozen, lelies of hyacinten in te herkennen. Bovendien is de rechterfiguur helemaal niet vergezeld van bloemen. Verder reproduceert Rådecker de overige uiterlijke kenmerken van de kinderen niet. Het is uiteindelijk dus aan de toeschouwer om in te vullen wie welke dochter voorstelt – en of Rådecker hier überhaupt de drie meisjes afbeeldt.

In andere gevallen vertoont de inhoud van de illustraties zelfs helemaal geen samenhang met de tekst. Zo zien we op pagina 13 onder andere een naakt vrouwenlichaam en een voorwerp dat lijkt op een beschilderde vaas (bijlage B-II). Deze voorstellingen verwijzen niet naar tekstuele elementen; Rådecker voegt hier dus zelf zaken toe.

Doordat Rådeckers illustraties op zichzelf geen duidelijk verhalend karakter hebben en ook niet concreet het narratief van de tekst reflecteren, hebben ze iets ongrijpbaars en mysterieus. Ook hun formele aspecten dragen hieraan bij. Veel afbeeldingen bestaan uit vlakke, losse elementen die in een ongedefinieerde ruimte lijken te zweven, zoals de collageachtige illustratie op pagina 13 (bijlage B-II). Hierdoor doen ze schetsmatig en haast onaf aan. De verschillende beeldelementen zijn vaak niet helemaal omlijnd, maar hebben vervaagde randen waardoor het geheel een atmosferisch en geheimzinnig effect krijgt. Bovendien wisselt Rådecker in zijn illustraties af wat betreft realisme en stijl. Zo lijkt het portret van de drie dochters op pagina 23 bijna een onafgemaakte lijntekening (bijlage B-IV). De gelaatstrekken van de figuren zijn zo eenvoudig getekend, en de houding van de linkerfiguur zo onnatuurlijk, dat de voorstelling haast cartoonesk is. Bij het kasteel op pagina 10 (bijlage B-I) en het paard op pagina 19 (bijlage B-III), daarentegen, suggereert Rådecker meer schaduw en textuur. Toch zijn ook deze illustraties niet helemaal natuurgetrouw uitgewerkt: de manen van het paard zijn te gedefinieerd, het kasteel te diffuus. Dit verschil reflecteert de combinatie van heldere en diffuse effecten die de kunstenaar door de

---

<sup>74</sup> 'kleine Ide een roos schoon om te zien, [...] Dikwijls had ik haar lange, bruine haar te pakken, [...] (22); 'Haar zuster was als een lelie, stralend en stijf, Johanne; zij had houding en trots, was als de moeder broos van stengel.' (22); 'Anne Dorthea, de bleeke hyacint, slechts een kind van veertien jaar, was stil en nadenkend; de groote helderblauwe oogen leken peinzend, maar de kinderlach speelde om den mond, [...]' (25)

hele publicatie heen toepast.

Des te interessanter is het dat Rådecker bij het verbeelden van het voornaamste surreële element uit de tekst juist vasthoudt aan de zichtbare werkelijkheid. De wind heeft, als verteller van het verhaal, antropomorfe eigenschappen in de tekst. In de eerste Deense uitgaven van het verhaal beeldde de Duitse illustrator Lorenz Frølich hem daarom als mensfiguur af (afb. 5). Hierdoor werden de rol van de wind en zijn menselijke eigenschappen uitvergroot. Rådecker kiest voor een subtielere manier om het antropomorfisme af te beelden. In de vorm van vlugge strepen, wapperende haren of manen en dwarrelende bladeren erkent hij de aanwezigheid van de wind in bijna iedere illustratie (bijlagen B-I, B-II, B-III en B-V). Op deze manier benadrukt hij dit bovennatuurlijke element in de tekst, maar blijft hij in zijn vertaling naar beeld trouw aan de zichtbare werkelijkheid. De wind is in Rådeckers illustraties dus een personage zonder dat hij hem expliciet personifieert.



Afbeelding 5. Lorenz Frølich, illustratie bij 'Vinden fortæller om Valdemar Daae og hans Døtre,' in Hans Christian Andersen, *H.C. Andersens eventyr og historier*, Deel III (Kopenhagen: Gyldendal, 1897), 155. Deze illustratie verscheen als eerste bij de originele uitgave van dit verhaal in 1859.

Rådecker vertaalt weinig narratieve elementen uit de tekst naar beeld, voegt eigen elementen toe of past bestaande drastisch aan, waarbij hij zich lijkt te laten inspireren door de Franse aristocratie. Hij werkt dus erg onafhankelijk van de tekst, en maakt van zijn illustraties autonome werken. De illustrator lijkt meer prioriteit te geven aan esthetische keuzes en sfeerbepaling dan aan het creëren van een visueel narratief of het reflecteren (of provoceren) van het tekstuele narratief. Hiermee sluit hij aan bij de school van Franse illustratoren die zich in het interbellum onderscheidde met artistieke afbeeldingen die de lezer in de juiste sfeer moesten brengen (zie hoofdstuk 1). Ondanks dat Rådecker de tekst niet letterlijk reproduceert, roepen zijn illustraties vaak toch associaties met het verhaal op. Hierdoor wordt de verbeeldingskracht van de lezer gestimuleerd. Rådeckers sterk Frans geïnspireerde illustraties hebben dan ook noch een reflectieve, noch een zuiver decoratieve functie, en sluiten daardoor niet aan bij één van de drie tekst-beeld relaties die Klimowski onderscheidt.

### Dirk Nijland, *Het oude huis* (1938)

Nijlands acht illustraties in *Het oude huis* zijn op verschillende manieren ingebed in de tekst. De meeste afbeeldingen staan op aparte pagina's naast de tekst, met citaten uit het verhaal als onderschriften zoals traditioneel ook het geval was in geïllustreerde tijdschriften aan eind van de negentiende eeuw. Dit zorgt ervoor dat er al direct een nauwe verbinding ontstaat tussen beeld en tekst. Eén illustratie is zelfs letterlijk vervlochten met de letters in de vorm van een initiaal (bijlage C-II). Deze verwijst naar de gevel van het oude huis, waarop onder andere tulpen, hopranken en grimassende gezichten in gesneden waren.<sup>75</sup> Zelfs de dakgoot in de vorm van een draak, met een gat erin, heeft Nijland in deze kleine illustratie verwerkt. In Romeinse cijfers vermeldt hij bovenaan het bouwjaar van het huis: 1542. Aangezien het huis driehonderd jaar oud zou zijn, laat Nijland het verhaal dus afspelen rond 1842, zes jaar voordat dat Andersen het schreef. Hoewel de auteur wel beschrijft dat het bouwjaar van het huis op de gevel staat, dateert hij het zelf niet. Hier voegt de illustrator dus een significant element aan het narratief toe door het op ondubbelzinnige en concrete wijze te plaatsen in een specifieke historische context. Daarnaast verradt zijn representatie van het huis op pagina 2 (bijlage C-I) hoe hij de omgeving of plaats waarin het verhaal zich afspeelt, interpreteert. Hij beeldt het af als een vakwerkhuis met meerdere verdiepingen. Gebouwen als deze overheersten in de zestiende eeuw het straatbeeld in Denemarken.<sup>76</sup> Gezien Andersens achtergrond is dit een voor de hand liggende vertaling van Nijland. Het zou daarnaast niet onwaarschijnlijk zijn dat de illustrator bekend was met de architectuur in dit land. Samen met zijn echtgenote was hij al eerder naar Denemarken gereisd zodat de kunstenaar zich kon laten inspireren door de omgeving waarin de auteur had geleefd.<sup>77</sup> Het zou dus kunnen dat Nijland zijn illustraties van het oude huis baseerde op gebouwen die hij daar had gezien. Echter, zijn visuele vertaling van het huis blijkt niet helemaal gebaseerd te zijn op zijn eigen interpretatie: het gebouw zoals het op pagina 2 is afgebeeld, is vrijwel een exacte kopie van het huis dat Vilhelm Pedersen in de originele uitgave van het verhaal had geïllustreerd (afb. 6 en 7).

---

<sup>75</sup> 'Er stond achter in de straat een oud, oud huis, het was bijna drie honderd jaar oud, dat kon men lezen op den balk, waar het jaartal ingesneden was, alsmede tulpen en hopranken [...] en boven ieder venster was er in den balk een gezicht gesneden dat grimassen maakte [...] en vlak onder het dak was een looden goot met een drakenkop; het regenwater behoorde uit den muil te loopen, maar het liep uit den buik, want er was een gat in de goot.' (7)

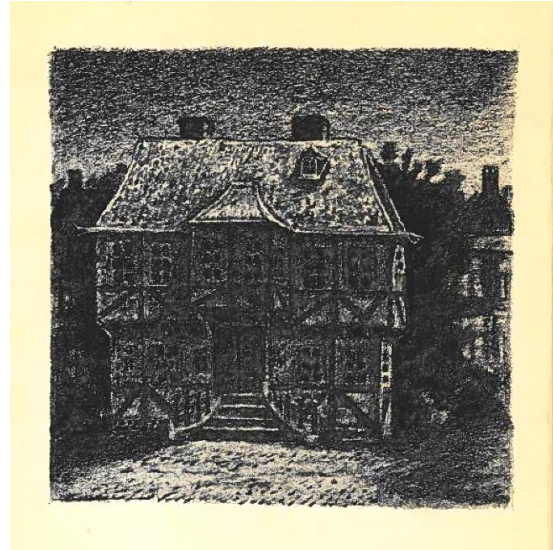
<sup>76</sup> Faber, *A History of Danish Architecture*, 59.

<sup>77</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 119.





Afbeelding 6. Vilhelm Pedersen, illustratie bij 'Det gamle hus,' in Hans Christian Andersen, *H.C. Andersens eventyr og historier*, Deel II (Kopenhagen: Gyldendal, 1897), 130. Deze illustratie verscheen als eerste bij de originele uitgave van dit verhaal in 1859.



Afbeelding 7. Dirk Nijland, illustratie in Hans Christian Andersen, *Het oude huis*, vert. Marie Nijland-van der Meer de Walcheren (Amsterdam, N.V. De Spiegel, 1938), 2.

Uit enkele verschillen blijkt wel dat Nijland zijn eigen draai geeft aan Pedersens huis, en het dus net op een andere manier verbeeldt. Zo is zijn illustratie een vlak vooraanzicht, in tegenstelling tot Pedersens driekwartaanzicht dat het oog verder de straat in trekt. Pedersen plaatst het gebouw als rijtjeshuis tussen strakke, modernere huizen, waardoor opvalt hoe het uit de toon valt in de straat. Nijland, daarentegen, verbeeldt het oude huis als een losstaande constructie. Door deze formele keuzes krijg Nijlands huis een solitaire en ontoegankelijke uitstraling. Om zijn huis hangt een mysterieuze, eenzame sfeer. Ook een vergelijking tussen Nijlands illustratie op pagina 17 en een afbeelding van Pedersen versterkt het vermoeden dat Nijland zich heeft laten inspireren door de originele illustraties bij het verhaal (afb. 8 en 9).



Afbeelding 8. Vilhelm Pedersen, illustratie bij 'Det gamle hus,' in Hans Christian Andersen, *H.C. Andersens eventyr og historier*, Deel II (Kopenhagen: Gyldendal, 1897), 138. Deze illustratie verscheen als eerste bij de originele uitgave van dit verhaal in 1848.



Afbeelding 9. Dirk Nijland, illustratie in Hans Christian Andersen, *Het oude huis*, vert. Marie Nijland-van der Meer de Walcheren (Amsterdam, N.V. De Spiegel, 1938), 17.

Nijlands compositie is opener en bevat meer details van het interieur, maar zijn keuze voor het afbeelden van dit tafereel en het opvallende perspectief van waaruit de toeschouwer de figuren ziet, komen sterk overeen met de illustratie van Pedersen. Gezien de ervaringen en werkzaamheden van het echtpaar Nijland met betrekking tot de verhalen van Andersen, zal de illustrator ongetwijfeld bekend zijn geweest met Pedersens werk.

Nijland kiest in zijn illustraties voor een nuchtere weergave van zaken die in de werkelijke wereld zichtbaar zouden zijn. Hij vertaalt de antropomorfe eigenschappen van de meubels in het oude huis en het tinnen soldaatje van de jongen dan ook niet: zijn soldaatje springt niet van een tafel af, maar blijft daar roerloos op staan (bijlage C-V). De trompetters op het behang (bijlage C-III) en de meubels in het huis lijken niet te bewegen, te praten of muziek te maken, maar bevinden zich op hun plek en in waarheidsgetrouwe vorm (bijlage C-V). De Bodt noemt Nijland dan ook 'geen romanticus'.<sup>78</sup> Ze stelt dat het illustratieoeuvre van de kunstenaar wordt gekenmerkt door vrij droge en realistische beelden, met name van gebouwen en landschappen. Nijlands afbeeldingen in *Het oude huis* sluiten hierop aan, ondanks de vele bovennatuurlijke elementen in de tekst. Ook de formele aspecten van zijn illustraties dragen bij aan dit nuchtere karakter: de afbeeldingen zijn stuk voor stuk heldere composities waarbinnen de verschillende beeldelementen duidelijk omlijnd zijn en samen een eenheid vormen. Ze zijn figuratief en houden logisch verband met de tekst doordat ze direct verwijzen naar narratieve elementen. Hierbij wisselt Nijland af tussen details, zoals de trompetters en de bloemen op het behang (bijlagen C-III en C-IV) en anekdotische voorstellingen (bijlagen C-V en C-VI). Illustraties van die eerste categorie zijn veelal vlakke uitsneden, maar bij zijn verhalende afbeeldingen plaatst hij zijn onderwerpen – in tegenstelling tot Rådecker – vaak in een grotere ruimte. Hierdoor krijgt de toeschouwer een idee van de omgeving en setting waarin een tafereel zich afspeelt, wat veel van zijn illustraties een verhalend karakter geeft. Die ruimte suggereert Nijland bijvoorbeeld door met dieptewerking te spelen: op pagina 17 staan de figuren bij de piano centraal, maar doordat Nijland meubels op de voorgrond plaatst en in de achtergrond door een open deur het trappenhuis onthult, wordt het oog heen en weer getrokken tussen de achtergrond, de voorgrond en het tafereel halverwege (bijlage C-V). Op pagina 21 heeft de dieptewerking nog een extra functie (bijlage C-VI). In eerste instantie valt het oog bij deze illustratie op de scherpe voorstelling in het midden van de afbeelding: de kistdragers. We zien dit tafereel echter door een kijkgaatje tussen de ijskristallen op een bevroren raam, net zoals het jongetje in de tekst. Nijland concentreert zich bij deze vertaling dus op het perspectief van dit personage, waardoor hij het visuele narratief stuurt: de toeschouwer kijkt niet vanaf een afstand naar deze belangrijke gebeurtenis in het verhaal, maar verplaatst zich in een personage. Door de voorstelling vanuit dit perspectief af te beelden, creëert Nijland dramatisch effect.

Nijland houdt erg vast aan de beschrijvingen die Andersen in de tekst geeft en vertaalt dan ook vrij letterlijk en observerend. De illustrator lijkt zijn formele en stilistische keuzes in dienst te stellen van de boodschap of interpretatie die hij wil overdragen aan de lezer. Soms voegt hij zelfs extra informatie toe, zoals aanwijzingen met betrekking tot de tijd en plaats waarin het verhaal zich afspeelt. Hij doet dit op een nuchtere, realistische en logische manier. Aansluitend bij traditionele opvattingen over (boek)illustratie dienen Nijlands afbeeldingen als aanvulling op de tekst en hebben ze een duidelijk

---

<sup>78</sup> De Bodt, *De verbeelders*, 118.

reflectieve functie. Dit weerspiegelt zijn voorkeur voor de zichtbare werkelijkheid en waarheidsgetrouwe illustraties.

## Charley Toorop, *De familie van Grethe het kippenvrouwtje* (1939)

Bij *De familie van Grethe het kippenvrouwtje* maakt Toorop zes illustraties die beduidend groter zijn dan die in de andere delen uit de serie van *De Spieghel*. Allemaal nemen ze ofwel een hele ofwel een halve pagina in beslag.

Toorop besteedt nog minder aandacht aan tijd- en plaatsaanduiding dan Rådecker. Op de meeste afbeeldingen zijn weinig tot geen elementen te vinden die wijzen op de locatie waarop en periode waarin ze het verhaal laat afspelen. Haar figuren dragen eenvoudige kleren, en ze beeldt weinig af van de omgeving waarin ze zich bevinden. Alleen de zee of de duinen zijn af en toe in de achtergrond te zien (bijlagen D-III en D-V). Dit is opvallend aangezien *De familie van Grethe het kippenvrouwtje*, net als *De wind vertelt van Valdemar Daae en zijn dochters*, is gebaseerd op waargebeurde gebeurtenissen en echt bestaande personen. De echte Marie Grubbe, dochter van Erik en Maren Juul Grubbe, werd circa 1643 geboren in Denemarken, waarschijnlijk in de buurt van Århus aan de noordoostkust van Jutland.<sup>79</sup> Over haar jeugd is weinig bekend, maar in haar latere leven zou ze – net als in Andersens verhaal – drie keer getrouwd zijn geweest, waarvan de laatste keer met veerman Søren Sørensen Møller. Daarnaast zou ze verschillende buitenechtelijke relaties hebben gehad. Andersens vertelling speelt zich af in Denemarken, en hij noemt verschillende specifieke plaatsnamen in de tekst.<sup>80</sup> Toorop draagt deze informatie echter op geen enkele manier over in haar illustraties. Sterker nog: op haar schip op pagina 17 lijkt geen Deense vlag te wapperen, maar één met drie horizontale strepen (bijlage D-III). Tijd en plaats lijken voor Toorop dan ook geen prioriteit te zijn. Ook de voor Andersen kenmerkende antropomorfe elementen verbeeldt zij niet. In plaats daarvan beeldt ze alleen af wat waarneembaar is in de zichtbare werkelijkheid.

Toorop lijkt zich met name te richten op de personages in het verhaal: op maar liefst vijf van haar zes illustraties zijn mensfiguren te zien. Het zijn veelal eenvoudige, vlakke portretten, waarbij het onderwerp gecentreerd is in een sobere omgeving met weinig achtergronddetails. De afbeeldingen zijn meestal niet anekdotisch, maar statisch: de figuren hebben een neutrale gezichtsuitdrukking en staan stil. Ze zijn vaak afgebeeld vanuit een frontaal of driekwart aanzicht, zoals Toorop ook vaak haar bekende zelfportretten schilderde (afb. 10 en 11).<sup>81</sup> Op voor haar kenmerkende wijze vergroot ze de gelaatstrekken van haar figuren.

---

<sup>79</sup> 'Marie Grubbe,' Dansk Kvindebiografisk Leksikon, geraadpleegd 12 november 2022, [https://web.archive.org/web/20221221150644/https://kvindebiografiskleksikon.lex.dk/Marie\\_Grubbe](https://web.archive.org/web/20221221150644/https://kvindebiografiskleksikon.lex.dk/Marie_Grubbe).

<sup>80</sup> 'Zilver, wol en linnengoed gingen per scheepsgelegenheid naar Kopenhagen; zij deed de reis over land in tien dagen.' (16-17); 'Op een laten avond in November kwamen twee vrouwen de stad Aarhus binnengereden [...] zij kwamen van Veijle; daarheen waren ze gekomen met een vaartuig van Kopenhagen.' (17-18); 'Hij had zich mogen meten met zaliger Heer Brockenhuus tot Egeskov op Funen,' (20); 'Wanneer zij op zijn landgoed kwam staat niet beschreven, maar op de kandelaars in de kerk van Nørrebæk stond te lezen, dat ze gegeven waren door Palle Dyre en Marie Grubbe op het Heerenhuis van Nørrebæk.' (20); 'Eerst trok zij Zuidwaarts, heel den kant op van het Duitsche Rijk,' (23); 'Reeds op den derden morgen lag het vaartuig buiten voor Falster.' (26)

<sup>81</sup> 'Zelfportret,' Krøller-Müller Museum, geraadpleegd 18 november 2022, <https://web.archive.org/web/20221221152036/https://krollermuller.nl/charley-toorop-zelfportret>.





Afbeelding 10. Charley Toorop, Zelfportret met palet, 1932-1933, olieverf op doek, 119 x 89 cm, Kunstmuseum Den Haag, objectnummer 0332836 (foto RKD <https://rkd.nl/explore/images/126081>, geraadpleegd 3 november 2022).



Afbeelding 11. Charley Toorop, Zelfportret met bontkraag, 1940, olieverf op doek, 40 x 30,5 cm, Museum More, Gorsel (foto RKD <https://rkd.nl/explore/images/261009>, geraadpleegd 3 november 2022).

De illustratie op pagina 31 vormt een opvallende breuk met de statische voorstellingen (bijlage D-V). Deze afbeelding vertoont niet alleen personages, maar verwijst ook naar een gebeurtenis in de tekst: de verzwakte Marie wordt door Søren gevonden in de duinen. Het is dus voor de verandering een anekdotische voorstelling, maar ook hier legt Toorop nadruk op de figuren, niet op de gebeurtenis. Zo beeldt ze niet de concrete handelingen en interacties af die plaatsvinden bij deze ontmoeting. Ook brengt ze weinig detail aan in de achtergrond en bij Maries lichaam, waardoor deze aspecten vaag blijven. De enige gedetailleerde, duidelijk te onderscheiden beeldelementen in de illustratie zijn de gezichten van de twee figuren: zelfs het litteken boven Søren's oog beeldt Toorop af. Tegelijkertijd vertonen de figuren geen emoties. Door deze neutrale gezichtsuitdrukkingen en de onduidelijke handelingen is zelfs deze anekdotische voorstelling weinig verhalend. Het is duidelijk dat Toorop als illustrator voornamelijk geïnteresseerd is in het afbeelden van figuren, en niet in het creëren van een visueel narratief. Ze is hierbij uitermate selectief in welke elementen uit de tekst zij overneemt en in hoeverre ze de tekst reflecteert, waardoor ze zich als vertaler vrij autonoom opstelt. Ook heeft dit als gevolg dat de relatie tussen haar beelden en de tekst, de functie van de illustraties op zichzelf, en de motivaties achter Toorops vertaalkeuzes niet altijd evident zijn. De boom op pagina 11, bijvoorbeeld, zou als enige afbeelding zonder figuur erop een belangrijke rol kunnen hebben in het visuele narratief (bijlage D-II). Bij nadere bestudering wordt de betekenis van de illustratie echter niet duidelijk: in de tekst spreekt Andersen wel over een 'Bloedbeuk' (14), een zeldzame boom met zwartbruine bladeren waarin veel vogelnesten zitten, maar die karakteristieke details beeldt Toorop niet af. Ze laat zo in het midden of zij hier deze specifieke boom

afbeeldt, of bijvoorbeeld een algemene verwijzing maakt naar de weelderige tuin van de familie Grubbe. Bovendien is de voorstelling een opvallend serene en statische vertaling van de tekst, die op dit punt in het verhaal veel actie en gebeurtenissen bevat die het plot drijven en personages uiteenzetten. Ook Toorops allerlaatste illustratie roept vragen op (bijlage D-VI). Door de geïmpliceerde relatie tussen beeld en tekst bij boekillustraties is de toeschouwer geneigd om er van uit te gaan dat dit vrouwenportret Marie voorstelt. Zij is immers de enige vrouw die op dit punt in het verhaal wordt genoemd. De figuur op deze illustratie lijkt echter niet op eerdere representaties van Marie (bijlage D-V). De Bodt interpreteert de afbeelding op pagina 33 als een zelfportret van Toorop.<sup>82</sup> Het gezicht van de figuur lijkt inderdaad op dat van de kunstenaar in haar zelfportretten (afb. 10 en 11), maar dit zou een plotselinge breuk betekenen in de samenhang tussen beeld en tekst die Toorop tot nu toe in meer of mindere mate in stand hield. Zou het hier om portret van de kunstenaar gaan, zoals De Bodt stelt, of zijn de overeenkomsten toevallig?

In andere illustraties vertaalt Toorop juist concrete details uit de tekst naar beeld, zoals het eerdergenoemde litteken van Søren. Ook de collage waarmee ze het verhaal inleidt (bijlage D-I) bevat directe verwijzingen naar de tekst, zoals de kippen en eenden die Grethe verzorgt en het koperen naamplaatje met de naam Grubbe erin gegraveerd.<sup>83</sup> Het imposante gebouw op de achtergrond zou ofwel het vroegere kasteel van de familie Grubbe kunnen voorstellen, ofwel het landhuis dat in Grethes tijd op die plek staat.

Toorop wisselt af tussen het verbeelden van concrete narratieve elementen uit de tekst en het vaag houden van haar voorstellingen. Haar illustraties zijn dan ook vaak wel reflectief, maar op een zodanig selectieve manier dat ze geen duidelijke aanvulling vormen op het narratief van de tekst of onderling een visueel narratief creëren. Anderzijds lijkt Toorop ook niet te proberen om een bepaalde sfeer te creëren. Ze bouwt niet voort op bestaande illustratietradities en -benaderingen, maar werkt geheel op eigen wijze. Het zal dan ook geen toeval zijn dat zij als enige van de zes kunstenaars autodidact is.<sup>84</sup> Het is echter onduidelijk welke rol zij als illustrator inneemt en wat de overkoepelende functie van haar illustraties is. Toorops afbeeldingen getuigen van een zekere autonomie en hebben af en toe vooral decoratieve functie, maar zijn nooit uitsluitend esthetisch. Ze roepen associaties op met de tekst, maar op een zodanig suggestieve manier dat ze de verbeelding van de toeschouwer stimuleren. Toorop lijkt zich te laten inspireren door de tekst, maar zich in haar keuzes wat betreft onderwerp, formele aspecten en stijl vooral te laten leiden door persoonlijke (esthetische) voorkeuren die aansluiten op haar autonome oeuvre. Haar illustraties sluiten dan ook niet aan bij één van Klimowski's drie tekst-beeld relaties.

---

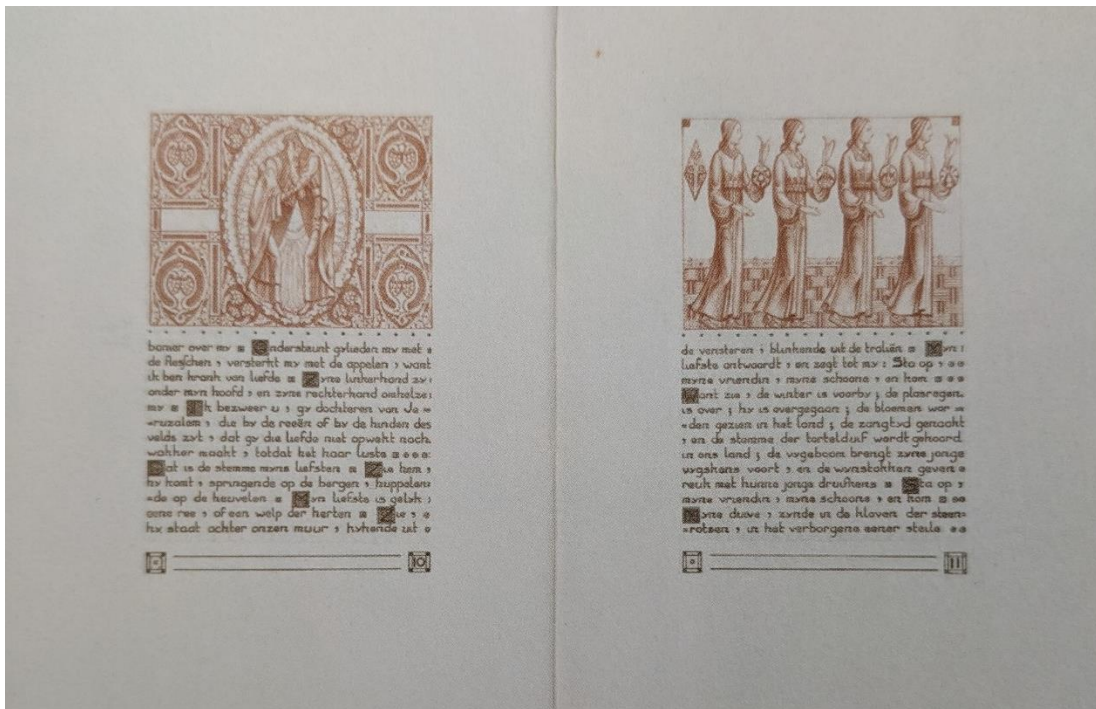
<sup>82</sup> De Bodt, *Getekend, Hans Christian Andersen*, 51.

<sup>83</sup> 'Men kon ze tot binnen in het hoenderhuis hooren, waar Grethe zat en de jonge eendjes haar over de klompen liepen.' (9); '[...] en daarop pronkte een blank geschuurd koperen plaatje, waarin het woord "Grubbe" gegraveerd stond,' (10)

<sup>84</sup> 'Charley Toorop,' RKD, geraadpleegd 27 februari 2023, <https://web.archive.org/web/20230227144656/https://rkd.nl/nl/explore/artists/77872>.

## Bart van der Leck, *Het vlas* (1942)

Van der Leck heeft zijn opdracht als enige van de zes illustratoren van de serie van De Spieghel niet alleen benaderd als illustrator, maar als vormgever. In *Het vlas* vormen letters en beeld één geheel, en Van der Lecks illustraties zijn ingevoegd tussen de regels en in de marges. Deze aandacht voor samenhang tussen tekst en beeld was ook al te zien bij Van der Lecks illustraties in *Het Hooglied van Salomo* (1905) (afb. 12). Hoewel deze stilistisch gezien totaal anders zijn dan die in *Het vlas*, blijkt uit beide uitgaven een voorkeur voor strakke stiling, ritme en herhaling. Van der Leck streeft naar visuele harmonie op de pagina. Dit bouwt direct voort op de uitgangspunten van de arts-en-craftsbeweging (zie hoofdstuk 1).



Afbeelding 12. Bart van der Leck, illustraties in Piet Klaarhamer, *Het Hooglied van Salomo* (Amsterdam: W. Versluys, 1905), 10-11.

De afbeeldingen in *Het vlas* zijn haast informatief: stuk voor stuk tonen ze hoe het vlas bewerkt wordt (bijlagen E-II, E-III, E-IV, E-VI, E-VII, E-IX en E-X) of de verschillende producten waarin dat proces resulteert (bijlagen E-I, E-V en E-VII). Zo beeldt Van der Leck bijvoorbeeld af hoe figuren het vlas uit de grond trekken en in het water leggen (bijlage E-II), of hoe ze het met behulp van een spinnenwiel of een weefgetouw verwerken tot nieuwe producten (bijlage E-III). Het plantje zelf verbeeldt hij, op enkele uitzonderingen na (bijlagen E-I en E-VII) niet. Ook de (natuurlijke) omgeving waarin het vlas opgroeit, beeldt de illustrator niet af. In de tekst laat Andersen de tijds- en plaatsbepaling waarin het verhaal zich afspeelt volledig open, maar Van der Leck geeft hier geen invulling aan. Hij geeft in plaats daarvan alleen de essentie van de zichtbare handelingen in de tekst weer. Dit betekent dat hij ook de gedachtegangen en emoties van het vlas niet verbeeldt, die in de tekst juist alom aanwezig zijn. De illustrator verzwakt hiermee de antropomorfe eigenschappen van het plantje, en legt in plaats daarvan een sterke nadruk op het productieproces. Van der Leck reduceert het vlas zo weer tot de vorm die het in de werkelijke wereld aanneemt: die van een passief object dat bewerkt wordt, zonder gedachten of gevoelens. Hij beperkt zich enkel tot de zichtbare, tastbare vormen die het plantje aanneemt. Met andere woorden: Van der Leck

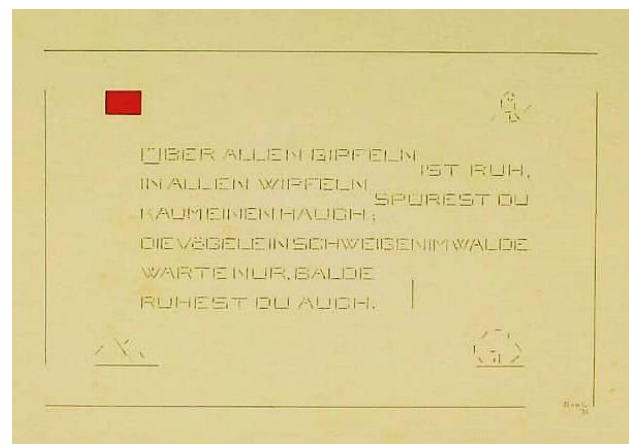


draait het antropomorfisme dat Andersen in de tekst verwerkt terug. Zijn onderwerpskeuzes verzakelijken het narratief.

Van der Lecks herkenbare geometrische vormtaal draagt bij aan zijn zakelijke vertaling van tekst naar beeld. Zowel de letters als zijn illustraties bouwt hij op uit korte, rechte lijntjes. Dit letterontwerp gebruikte Van der Leck al eerder voor ander drukwerk, zoals in 1919 voor een tentoonstellingsposter van Voor de Kunst te Utrecht (afb. 13) en bij een wandspreuk van Goethe in 1932 (afb. 14). In combinatie met het beperkte kleurenpalet krijgt het geheel een minimalistische uitstraling die aansluit bij Van der Lecks inhoudelijke keuzes om alleen de essentie van een voorstelling te verbeelden. Overigens bestaat dat kleurenpalet niet uit het voor De Stijl en Van der Leck kenmerkende geel, rood en blauw, maar werd het rood door de drukkerij ‘oranje’ genoemd.<sup>85</sup> Uit correspondentie tussen Van der Leck, uitgeverij De Spieghel, en drukkerij N.V. De IJsel blijkt dat de weergave van de kleuren op de proefdrukken een terugkerend discussiepunt was waar de illustrator zich regelmatig over ontfermde. *Het vlas* is de enige uitgave in de Andersen-serie van de uitgeverij die in kleur is gedrukt.



< Afbeelding 13. Bart van der Leck, Poster voor tentoonstelling Van der Leck, Voor de Kunst, Utrecht, 1919, litho, 112,9 x 53,3 cm, MoMA, New York, objectnummer 820.2019 (foto MoMA © Pictoright Amsterdam, <https://web.archive.org/web/20221103124310/https://www.moma.org/collection/works/405585>, geraadpleegd 10 november 2022).



Afbeelding 14. Bart van der Leck, Letterontwerp voor een tekst van Goethe, 1932, litho op papier, 50 x 61,5 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo, objectnummer KM 119.011 (foto Kröller-Müller Museum, <https://web.archive.org/web/20221103124708/https://kroellermuller.nl/bart-van-der-leck-letterontwerp-voor-een-tekst-van-goethe>, geraadpleegd 10 november 2022).

Verzakelijking en minimalisme lijken Van der Lecks bewerking van tekst naar beeld samen te vatten. De illustrator richt zich op de zichtbare essentie van gebeurtenissen, en voegt geen extra informatie of associaties toe. Ook de mensfiguren in zijn illustraties zijn gelijkvormig afgebeeld; de

<sup>85</sup> RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archief Bart van der Leck, nummer toegang 0334, inventarisnummer 138, briefwisselingen tussen Van der Leck en N.V. De Spieghel, mei-juni 1942.



illustraties ontbreken aan emoties, sfeerbepaling of menselijkheid. Ook hierin doet het werk denken aan Van der Lecks eerdere illustraties in *Het Hooglied van Salomo*, waarbij de figuren door hun strakke stilering en ritmische herhaling worden ontdaan van hun menselijkheid. Eén afbeelding in *Het vlas* vormt hierop een opvallende uitzondering: het portret van Socrates bij de volgende passage:

‘Het is heel juist dat je tot jezelf inkeert en tot nadenken komt over datgene wat er in je woont. Nu pas weet ik goed, wat er in mij staat. En zichzelf kennen, dat is de eigenlijke vooruitgang.’ (8)

Door de Griekse filosoof hiernaast af te beelden, legt Van der Leck hier een connectie tussen diens gedachtegoed en deze paragraaf. Volgens Socrates is het vermogen om te weten, en het bewustzijn van dit vermogen, wat ons als mensen onderscheidt van andere wezens.<sup>86</sup> Pas als we ons niet alleen bewustzijn van *wat* we weten, maar ook *dat* we weten, kunnen we ons volgens de filosoof verder begeven op het pad naar wijsheid en kennis. Anderszelf noemt Socrates en zijn ideeën niet. Het verband tussen de gedachtegang van het vlas en deze filosofie is de interpretatie van Van der Leck, die de eigenschap van illustraties als communicatiemiddelen benut om zijn persoonlijke associatie over te dragen aan de lezer. Hiermee voegt hij een extra betekenislaag toe aan het verhaal, wat het narratief versterkt en uitbreidt.

Samenvattend kiest Van der Leck ervoor om vrijwel alleen de objectieve, zichtbare handelingen uit de tekst weer te geven. Hiermee benadrukt hij die specifieke narratieve elementen, en verzakelijkt hij het (visuele) narratief van het verhaal. Zijn illustraties reflecteren de tekst waardoor tekst en beeld niet alleen visueel maar ook inhoudelijk een eenheid vormen. Het beeld staat centraal in deze uitgave van *Het vlas*; de tekst staat hiervan in dienst. Hiermee draait Van der Leck de traditionele rolverdeling van illustraties en woorden om.

---

<sup>86</sup> Sara L. Rappe, “Socrates and Self-Knowledge,” *Apeiron* 28(1995)1: 2-3.

## Cornelis Veth, *De schaduw* (1942)

Net als in *Het oude huis* staan ook Veths acht illustraties in *De schaduw* veelal tussen en naast de tekst, onderschreven met de tekstregel waarnaar ze verwijzen. Ze sluiten hiermee aan op de traditionele vormgeving van illustraties zoals aan het eind van de negentiende eeuw te zien was in geïllustreerde tijdschriften. In acht afbeeldingen verbeeldt Veth hoe de rollen tussen een schaduw en zijn meester omdraaien. Deze surreële ontwikkeling vat de illustrator in zijn eerste afbeelding samen (bijlage F-I). Op het linkerdeel van het tweeluik zien we de geleerde man in zijn jonge jaren: een slanke man met een ernstige blik. Zijn magere schaduw volgt hem, hoewel zijn houding licht afwijkt van die van zijn meester. Hier wijst Veth dus al subtiel vooruit naar zijn toekomstige autonomie. De rechtstekening stelt de twee figuren jaren later voor. De geleerde man, nog steeds slank, is ouder geworden en loopt nu áchter zijn voormalige schaduw. Die is niet langer mager, maar een forse man met gedefinieerde gelaatstrekken en kleding. Zijn gezichtsuitdrukking is zelfvoldaan, een terugkerend kenmerk in Veths representaties van de schaduw in zijn menselijke gedaante (bijlagen F-IV, F-VI en F-VIII). Heel anders is bijvoorbeeld de charmante, slanke schaduw die Pedersen verbeeldt (afb. 15). Vergeleken met deze representatie hebben de figuren van Veth haast iets weg van karikaturen, hoewel niet op een groteske of absurde manier (afb. 16). Dit sluit feilloos aan bij zijn werk als cartoonist en spotprentmaker. Zo beschrijft collega-kunstenaar Rudolf Ernst Penning Veths politieke cartoons als illustraties 'van een voorval of situatie, waarbij het komische in de anecdoten zelf zit, hoewel natuurlijk de typering van de personen het lachwekkende moet accentueren.'<sup>87</sup> Ook in *De schaduw* vertaalt Veth de surrealiteit van een autonome schaduw niet naar een absurd karakter, maar naar een licht komisch figuur dat langzaam een realistische, menselijke vorm aanneemt.



Afbeelding 15. Vilhelm Pedersen, illustratie (detail) bij 'Skyggen,' in Hans Christian Andersen, *H.C. Andersens eventyr og historier*, Deel I (Kopenhagen: Gyldendal, 1897), 129. Deze illustratie verscheen als eerste bij de originele uitgave van dit verhaal in 1847.



Afbeelding 16. Cornelis Veth, illustratie (detail) in Hans Christian Andersen, *De schaduw*, vert. Marie Nijland-van der Meer de Walcheren (Amsterdam, N.V. De Spiegel, 1942), 34.

<sup>87</sup> R.E. Penning, *Cornelis Veth. Tentoonstelling ter gelegenheid van zijn 75<sup>ste</sup> verjaardag* (Den Haag: Gemeentemuseum 's-Gravenhage, 1955), 4.

Veths versie van de zelfingenomen, gezette schaduw contrasteert met de geleerde man, die de illustrator juist steeds meer in zichzelf gekeerd afbeeldt. Op pagina 12 kijkt de man achterom naar zijn nieuwe schaduw; hij is zich bewust van zijn omgeving (bijlage F-III). Tijdens zijn eerste ontmoeting met zijn voormalige schaduw kijkt hij die aan (bijlage F-IV). Vanaf pagina 25 beeldt Veth de man echter steeds af met een afgewende, onzekere en ongelukkige blik (bijlagen F-VI, F-VII en F-VIII). Ook lijkt de geleerde dunner in vergelijking met zijn alsmaar breder wordende voormalige schaduw. Waar de schaduw op pagina 17 nog onmenselijk mager is (bijlage F-IV), heeft hij bij de volgende ontmoeting een realistischer figuur (bijlage F-VI). Dit zijn geen uiterlijke verschillen die Andersen benadrukt in de tekst. Veth benut zijn mogelijkheden als illustrator hier dus door visuele elementen toe te voegen die bijdragen aan de continuïteit en ontwikkeling van het verhaal, en aan de karakteristieken van de personages. Hij versterkt hiermee niet alleen het tekstuele narratief, maar creëert ook een pakkend en authentiek visueel narratief dat de vermenselijking van de schaduw in beeld vangt. Ook hierin sluit Veth aan op de traditionele negentiende-eeuwse benaderingen van (boek)illustratie. Tekst en beeld zijn bij hem complementair, en zijn voorstellingen herkenbaar. Het narratief staat hierin centraal. Zijn illustraties zijn dan ook zeer verhalend, maar Veth richt zich in zijn visuele narratief op karakter- en plotontwikkeling, niet op bijvoorbeeld sfeer-, tijd- of plaatsbepaling. Hoewel Andersen het verhaal bijvoorbeeld inleidt met een beschrijving van het straatbeeld in 'de heete landen' waar de geleerde man zich in eerste instantie bevindt, zijn dit geen zaken die Veth verbeeldt.<sup>88</sup> Het meeste omgevingsdetail brengt hij aan in interieurs, zoals die van de geleerde man (bijlagen F-IV en F-VI). Hierin beeldt hij de figuur vaak schrijvend af of tussen de boekenkasten, wat meer bijdraagt aan het schetsen van diens karakter dan aan het situeren van het verhaal in een bepaalde plaats. De historische context waarin Veth het verhaal interpreteert kunnen we tot op zekere hoogte afleiden uit bijvoorbeeld de kleding waarin hij zijn figuren hult. Hoge hoeden (bijlagen F-I en F-VI), wandelstokken (bijlage F-I), lange geklede jassen (bijlagen F-I, F-V en F-VI) en tweekantige steken (bijlage F-VIII) doen denken aan West-Europese mode uit de negentiende eeuw.<sup>89</sup> Een concrete datering laat Veth in het midden, en ook in de tekst wordt dit niet genoemd. In ieder geval wijzen die kledingkeuzes erop dat de illustrator de tekst laat plaatsvinden in een verleden.

Stilistisch gezien zijn Veths illustraties in twee categorieën in te delen. Enerzijds zijn er cartoonachtige lijntekeningen waarin licht en schaduw door middel van arcering en lijnenspel worden aangegeven (bijlagen F-I, F-III en F-VIII). Deze wisselt de illustrator af met illustraties waarin hij met inktvlakken licht-donker contrasten creëert (bijlagen F-II, F-IV, F-VI en F-VII). In iedere afbeelding speelt hij nadrukkelijk met licht en schaduw, wat het onderwerp en narratief van het verhaal benadrukt. Zo komt licht in veel van Veths illustraties uit een enkele lichtbron, zoals een raam (bijlage F-IV) of een schemerlamp (bijlage F-VI). Hierdoor is een groot deel van de voorstellingen gehuld in donkere schaduwen. In de cartoonachtige afbeeldingen zijn schaduwen door Veths stevige gearceerde lijnen net

---

<sup>88</sup> 'Hij en alle verstandige mensen moesten binnen blijven; vensterluiken en deuren bleven den heelen dag gesloten; het zag er uit alsof het heele huis sliep of wel, alsof er niemand thuis was. De smalle straat met de hoge huizen, waar hij woonde, was nu ook zoo gebouwd, dat de zonneshijn van den morgen tot den avond daar moest staan,' (5); 'Op alle balcon in de straat, en in de warme landen heeft ieder raam een balcon, kwamen menschen tevoorschijn [...]. Schoenmakers en kleermakers, alle menschen verhuisden naar buiten op straat, er kwamen tafels en stoelen, en het licht brandde, ja meer dan duizend lichten brandden, [...] de wagens reden, de ezels liepen, [...] ja het was echt druk beneden op straat.' (6)

<sup>89</sup> Mary Ellen Snodgrass, "Edwardian Styles and Fashions," in *World Clothing and Fashion: An Encyclopedia of History, Culture and Social Influence* (Armonk, NY: Sharpe Reference, 2014), 215.

zo opvallend. In zijn oorspronkelijke vorm is de schaduw gearceerd (bijlage F-I, linkerzijde, en bijlage F-V) of als zwarte schim (bijlage F-II) afgebeeld, net als andere 'gewone' schaduwen zoals van een tafel (bijlage F-III) en andere objecten of figuren. Naarmate hij in het verhaal menselijker wordt, krijgt hij in de lijntekeningen een steeds meer gedefinieerde vorm. Zo is hij in de terugblik op pagina 21 (bijlage F-V) nog steeds gearceerd, maar zijn zijn kleding en profiel karakteristieker dan op pagina 4 (bijlage F-I). De voorstelling op de rechterafbeelding van het tweeluik op pagina 4 zou chronologisch gezien een volgende fase van de vermenschlijking kunnen voorstellen. De schaduw is hier niet meer gearceerd, maar omlind met een stippellijn. Zijn kleding en gezicht zijn nu duidelijk te onderscheiden. Op de allerlaatste illustratie (bijlage F-VIII) is de voormalige schaduw getekend met doorgetrokken lijnen, waardoor het onderscheid hierin tussen hem en menselijke figuren vervalst. Ook Veths formele en stilistische keuzes staan dus in dienst van het verbeelden van de vermenschlijking van de schaduw.

Contrast lijkt zowel inhoudelijk als formeel gezien een terugkerend kenmerk in Veths illustraties in *De schaduw*, onder andere tussen de geleerde man en zijn schaduw, tussen licht en donker, en tussen gekleurde vlakken en lijntekeningen. In deze nadruk weerklinkt de tweestrijd die in het verhaal speelt. Qua voorstellingen reflecteren ze de tekst, en ook hun bijschriften met citaten uit de tekst wijzen op een sterke relatie tussen tekst en beeld. Veth heeft echter een duidelijke voorkeur voor de narratieve elementen die hij wel en niet vertaalt. Hij richt zich met name op de ontwikkeling die de personages doormaken en de gebeurtenissen die deze drijven. Zijn afbeeldingen versterken hiermee de tekst, en bouwen zeer sterk voort op de uitgangspunten van traditionele negentiende-eeuwse boekillustraties.

### Simon Moulijn, *De spar* (1945)

Moulijn heeft bij de vertelling *De spar* zes afbeeldingen gemaakt waarin hij de levensloop van een kerstboom vastlegt. Net als in *Het oude huis* en *De schaduw* zijn ook deze illustraties op traditionele wijze voorzien van bijschriften die passages uit de tekst citeren. Dit suggereert al direct een nauwe connectie tussen tekst en beeld.

De illustrator is vrij zuinig in het afbeelden van de wisselende omgevingen waarin de boom zich bevindt, waardoor het merendeel van zijn illustraties redelijk vlak is. Hij lijkt alleen de elementen weer te geven die hij nodig acht om de toestand van de boom uit te drukken. Zo beeldt hij de spar bijvoorbeeld af in een bos omringd door grote sparren en dennen, wat benadrukt hoe klein het sparretje aanvankelijk nog is (bijlagen G-I en G-II). Door dit contrast vast te leggen, verbeeldt Moulijn hier dus de nog jeugdige staat van de boom, die zorgeloos in het bos opgroeit. Verderop illustreert Moulijn de spar als kerstboom, versierd met kaarsjes en een ster als piek (bijlage G-III). Vóór de boom zit een man die op het punt staat een verhaal te vertellen aan vier kinderen. De spar staat op de achtergrond en dient op het eerste gezicht alleen als decoratie bij het tafereel op de voorgrond. Toch lijkt Moulijn daar niet de aandacht naar te willen trekken: de figuren vertonen weinig interactie of emotie, en vier van hen hebben niet eens een gedefinieerd gezicht. De illustrator lijkt hier niet de intentie te hebben om de tekst te vertalen naar een anekdotische voorstelling, maar naar een visueel narratief waarin de setting en staat van de spar centraal staan. Hij verbeeldt de boom als het passieve, decoratieve object dat die op dit punt in het verhaal is, overschaduwd door feestelijkheden en gezelligheid zoals het tafereel op de voorgrond. Moulijns figuren staan dus in dienst van dat narratief. Ook verderop reproduceert Moulijn niet de narratieve elementen waarbij menselijke interacties met de boom centraal staan, maar alleen de gevolgen die deze hebben voor de spar. Zo beeldt hij niet af hoe de boom versleept of vertrapt wordt, maar het resultaat daarvan: we zien de boom tegen het lage plafond van de zolder geklemd (bijlage G-IV) of toegetakeld in een hoek van de tuin (bijlage G-V). Dit is bijvoorbeeld een groot verschil met de illustraties van Pedersen in de eerste uitgave van het verhaal (afb. 17 en 18). In zijn afbeeldingen staan juist andere figuren dan de spar centraal, en verbeeldt hij hun relatie tot de boom: een konijn springt over het jonge sparretje in het bos, of een kind neemt de ster van de kerstboom en speldt die op.



Afbeelding 17. Vilhelm Pedersen, illustratie bij 'Grantræet,' in Hans Christian Andersen, *H.C. Andersens eventyr og historier*, Deel I (Kopenhagen: Gyldendal, 1897), 381. Deze illustratie verscheen als eerste bij de originele uitgave van dit verhaal in 1844.



Afbeelding 18. Vilhelm Pedersen, illustratie bij 'Grantræet,' in Hans Christian Andersen, *H.C. Andersens eventyr og historier*, Deel I (Kopenhagen: Gyldendal, 1897), 392. Deze illustratie verscheen als eerste bij de originele uitgave van dit verhaal in 1844.

Door niet zulke interacties en relaties centraal te stellen maar juist de toestand van de boom te benadrukken, geeft Moulijn de spar zelf de hoofdrol in zijn illustraties. Die functioneert als volwaardig element binnen het visuele narratief, wat hem een menselijk aspect geeft. Het uitlichten van het kleine boompje te midden van zijn grote, oudere soortgenoten geeft hem een bepaalde jeugdigheid (bijlagen G-I en G-II). Zijn gebogen kruin onder het lage plafond op zolder (bijlage G-IV) of zijn kale, vertrapte takken (bijlage G-V) wekken juist medelijden op bij de toeschouwer. Moulijn lijkt op deze manier op subtiële wijze de antropomorfe eigenschappen te verbeelden die de boom in de tekst heeft.

Dat antropomorfisme laat de illustrator ook terugkomen in de ratten en muizen op pagina 23 (bijlage G-IV). Deze steekt Moulijn net als de spar met donkere, strakkere lijnen duidelijk af tegen de schetsmatige achtergrond. Het is duidelijk dat hij de focus in deze illustratie legt op deze figuren. De diertjes kijken naar de boom en beginnen hem de rug toe te keren. Eén van de ratten werpt een blik achterom alsof hij afscheid neemt. Door ze in deze houdingen af te beelden, wekt Moulijn de indruk van interactie tussen de dieren en de spar. Uit de tekst blijkt dat de muizen en ratten de boom verlaten omdat die maar één verhaal weet te vertellen. Hierna blijft de spar eenzaam en bedroefd achter, vasthoudend aan de hoop dat hij ooit opnieuw van zolder zal worden gehaald om als kerstboom te dienen. Moulijn vertaalt dit naar een anekdotische voorstelling die opnieuw in dienst staat van het representeren van de toestand van de boom. Niet alleen staat die er in Moulijns illustratie gebogen en nog maar half versierd bij, ook wordt hij verlaten door de enige wezens met wie hij aanspraak had. Hiermee reflecteert hij de emoties van de boom zoals die uit de tekst blijken.

Moulijns illustraties reflecteren de toestand en emoties van de spar zoals Andersen die beschrijft. De illustrator reproduceert hiervoor alleen tekstuele elementen die voor dit visuele narratief van belang zijn, en verbeeldt die zo dat zij daarvan in dienst staan. Zijn illustraties zijn dan ook haast portretten van



de spar als personage. Hierdoor geeft hij die een subtiel menselijk aspect, wat het antropomorfisme in de tekst versterkt.

## CONCLUSIE

Deze thesis maakte inzichtelijk op welke verschillende manieren Rådecker, Toorop, Nijland, Van der Leek, Veth en Moulijn zich met hun illustraties in de Andersen-serie van uitgeverij De Spieghel verhouden tot de respectievelijke teksten. Stuk voor stuk demonstreren de analyses in deze thesis hoe de inhoudelijke, formele en stilistische keuzes van de illustratoren een narratief kunnen aanvullen, sturen, veranderen, versterken, verwarren of contrasteren.

De Andersen-serie van De Spieghel is duidelijk een product van haar tijd: de sombere illustraties vol sterke zwartwitcontrasten, allemaal in de eigen persoonlijke stijl van de maker, waren kenmerkend voor het schaarse aanbod boekillustraties in de jaren dertig en veertig. Ze zijn duidelijk niet bedoeld voor een jong publiek, wat getuigt van een tijdelijke onderbreking in de receptieverschuiving van Andersens verhalen als volwassenliteratuur naar jeugdsprookjes. Hierdoor hebben ze een bijzondere positie in deze context. Verder was de periode waarin de uitgaven verschenen één waarin illustratie als vakgebied langzaam professionaliseerde en als kunstvorm steeds serieuzer werd genomen. Dit blijkt met name uit de carrières van Nijland, Veth en Moulijn op dat moment: alle drie hadden zij al eerder verhalen of andere teksten geïllustreerd naast hun autonome werk. Veth was daarnaast zelfs criticus van spotprenten en illustraties. Het zal dan ook geen toeval zijn dat juist de inhoudelijke, formele en stilistische keuzes van deze drie het meeste aansluiten op de traditionele, negentiende-eeuwse benadering van illustratie. Hun afbeeldingen zijn herkenbaar door hun figuratieve voorstellingen en hun vrij letterlijke weergaven van de tekst. Ze vullen de tekst aan of versterken deze. Die nauwe relatie wordt net als in geïllustreerde tijdschriften aan het eind van de negentiende eeuw extra benadrukt doordat de afbeeldingen zijn onderschreven met de tekstregels waarnaar ze verwijzen. De kunstenaars reproduceren alle drie elementen uit de tekst, maar leggen hierbij andere accenten. Zo geeft Nijland het tekstuele narratief inhoudelijk gezien op een redelijk nuchtere, feitelijke manier weer. Van alle zes illustratoren situeert hij zijn voorstellingen in *Het oude huis* (1938) het meest concreet in een bepaalde tijd en plaats, wat extra context toevoegt ten opzichte van de tekst. Bovendien lijkt hij zich als enige te laten inspireren door eerdere illustratoren van Andersens verhalen. Met zijn formele keuzes geeft hij zijn visuele narratief een persoonlijke invulling, bijvoorbeeld door de toeschouwer vanuit het perspectief van een specifiek personage gebeurtenissen aanschouwen. Hij gebruikt zulke visuele mogelijkheden om een dramatisch effect te creëren.

Voor Veth en Moulijn is tijd- en plaatsbepaling geen prioriteit. Veth reproduceert net als Nijland gebeurtenissen uit de tekst, maar zijn keuzes hierin staan in dienst van het uitbeelden van de ontwikkeling van de personages uit het verhaal *De schaduw* (1942). Zowel stilistisch als inhoudelijk geeft hij op eigen wijze invulling aan de vermenselijking van een schaduw, resulterend in een zeer verhalende serie illustraties. Van alle zes de illustratoren werkt Veth het meest anekdotisch, waardoor hij de duidelijkste en meest herkenbare boodschap overdraagt. Zijn uitgebreide ervaring als cartoonist en spotprentmaker is hierin duidelijk te zien. Van de zes illustratoren lijkt Veth dan ook het meeste voort te bouwen op de traditionele negentiende-eeuwse benadering van moderne illustraties. In *De spar* (1945) stelt Moulijn in iedere illustratie de spar en diens toestand centraal. Op deze manier verbeeldt hij de boom als volwaardig personage. Zijn visuele narratief laat de toeschouwer meeleven met de boom, zonder dat het cartoonesk wordt.

Ook Van der Lecks illustraties in *Het vlas* (1942) reflecteren het tekstuele narratief, maar ze zijn formeel en stilistisch gezien totaal anders dan die van de rest. Als enige van de illustratoren heeft hij de publicatie volledig vormgegeven. Vormgeving was dan ook de voornaamste werkzaamheid van de kunstenaar in de periode dat de uitgave verscheen. Tekst en beeld vormen zowel inhoudelijk als stilistisch één geheel, wat direct in lijn staat met de uitgangspunten van de arts-en-craftsbeweging die aan het eind van de negentiende eeuw opkwam. Zelfs het letterontwerp in de publicatie is van Van der Lecks hand en volledig gestileerd. Hierdoor maken de letters deel uit van het beeld, en komt de tekst daar dus van in dienst te staan. Zo draait Van der Leck de traditionele rolverdeling van tekst en beeld binnen boekillustratie om.

Voor Rädecker en Toorop lijkt het reflecteren van het tekstuele narratief een minder grote prioriteit dan voor de vier andere illustratoren. Beiden verbeelden wel enkele elementen uit de tekst, maar zij zijn hierin zeer selectief. Waar de keuzes van de overige illustratoren in dienst lijken te staan van een bepaald effect of een bepaald visueel narratief, lijken Rädecker en Toorop zich meer te laten leiden door persoonlijke esthetische overwegingen. Zo geeft Rädecker in *De wind vertelt van Valdemar Daae en zijn dochters* (1938) een geheel persoonlijke invulling aan het echt bestaande kasteel waar het verhaal zich afspeelt, en lijkt zijn keuze van onderwerpen soms bijna willekeurig. In zijn illustraties zweven losse beeldelementen in een ongedefinieerde ruimte, waardoor de voorstellingen onaf lijken en weinig verhalend zijn. Rädeckers vertalingen worden gekenmerkt door een ongrijpbare, geheimzinnige sfeer. Hij sluit hiermee niet aan op de traditionele negentiende-eeuwse benadering van illustratie, maar op de Franse school van illustratoren die actief was in het interbellum. Deze stelde dat boekillustraties niet te letterlijk moesten zijn, maar een bepaalde sfeer moesten overdragen. Ook qua voorstelling is Franse inspiratie te herkennen in Rädeckers afbeeldingen, bijvoorbeeld wat betreft architectuur en mode. Toorop portretteert in *De familie van Grethe het kippenvrouwtje* (1939) met name personages uit de tekst, zonder hierbij veel andere narratieve elementen te vertalen. Ook haar illustraties zijn hierdoor niet erg verhalend en enigszins ongrijpbaar. Net als Rädeckers illustraties zijn ook Toorops voorstellingen geen aanvulling op het tekstuele narratief, en vormen ze evenmin een duidelijk op zichzelf staand visueel verhaal. Ze laat veel aan de verbeelding van de lezer over, maar sfeerbepaling lijkt toch ook geen prioriteit – in tegenstelling tot Rädecker. De functie van Toorops illustraties is daarom vaag, en ze sluit niet duidelijk aan bij voorgaande benaderingen van illustratie. Van de zes illustratoren werkt zij dus het meest autonoom ten opzichte van de illustratiegeschiedenis, wat wellicht verklaard kan worden doordat zij de enige autodidact onder hen is.

De illustraties van Rädecker en Toorop hebben een meer decoratieve functie dan die van de andere illustratoren. In zekere zin reflecteert dit hun verdere carrièrekeuzes. Beiden richtten zich namelijk vooral op autonome beeldende kunst: Rädecker als beeldhouwer en tekenaar, Toorop als schilder. Voor allebei bleef het project voor De Spieghel dan ook de enige illustratie-opdracht die zij in hun carrière zouden maken.

Hoewel de afbeeldingen van Rädecker en Toorop decoratiever zijn dan die van de andere illustratoren, zijn ze niet volledig esthetisch. Ze houden vaak wel verband met de tekst, maar zijn hierin zeer suggestief waardoor de kunstenaars veel aan de verbeelding van de lezer overlaten. Aangezien ze noch overwegend reflectief, noch zuiver decoratief zijn, kunnen ze niet bij één van Klimowski's drie soorten tekst-beeld relaties worden ingedeeld. Een nieuwe, vierde categorie van *associatieve* illustraties zou hieraan moeten

worden toegevoegd: afbeeldingen die, door hun combinatie met de tekst, associaties met het narratief oproepen, maar op zodanig selectieve wijze dat ze vooral de verbeeldingskracht van de lezer stimuleren.

Naast deze verschillen bestaat er ook een overeenkomst tussen de manieren waarop de zes kunstenaars de verhalen hebben verbeeld: allemaal beelden ze het antropomorfisme uit de tekst niet letterlijk af, zoals bijvoorbeeld Pedersen deed. Zo geven Nijland, Toorop en Van der Leck helemaal geen bovennatuurlijke of surreële elementen weer. Toorop reproduceert geen voor Andersen kenmerkende antropomorfe elementen uit de tekst, maar zet alleen menselijke personages centraal. Hoewel de hoofdpersoon in *Het vlas* een pratend, denkend en voelend plantje is, besteedt Van der Leck aan die zaken geen aandacht. Zijn pictogram-achtige illustraties tonen vooral het productieproces dat in de tekst wordt beschreven en de producten daarvan, en het ontbreekt ze daardoor aan emotie.

Rädecker en Moulijn verbeelden het antropomorfisme wel, maar doen dit op subtiele wijze. Rädecker suggereert met dwarrelende blaadjes of wapperende haren de voortdurende aanwezigheid van de wind die het verhaal vertelt. Moulijn vertaalt zijn spar in sprekende houdingen en anekdotische voorstellingen die de toeschouwer met de boom laten meeleven. Zijn inhoudelijke keuzes staan in dienst van het uitbeelden van de toestand van de spar, maar hij houdt hierbij vast aan een realistische, natuurgetrouwe weergave.

Veth, ten slotte, lijkt in zijn verbeeldingen van het surreële nog het meest af te wijken van de zichtbare werkelijkheid. Hij beeldt de bovennatuurlijke vermenselijking van de schaduw wel af, maar doet dit nooit op een absurde of overdreven manier. Het personage transformeert in zijn visuele narratief tot een geloofwaardig figuur, niet tot grotesk karikatuur. Hierdoor staan zelfs zijn illustraties niet volledig los van de realiteit.

Deze verscheidenheid aan manieren waarop illustratoren zich verhouden tot een tekst weerspiegelt de wisselende positie, waardering en definitie van illustratie als vakgebied in de tijd waarin de Andersen-serie van De Spiegel verscheen. Illustratie leek tussen literatuur, vormgeving en autonome beeldende kunst in te schommelen: een ongedefinieerd terrein, maar hoe dan ook niet een op zichzelf staande discipline. Illustratoren zoals Rädecker, Nijland, Toorop, Van der Leck, Veth en Moulijn noemden zichzelf dan ook in de eerste plaats kunstenaars. Voorzichtige professionalisering en het ontstaan van vakopleidingen in de jaren dertig brachten hier langzaam verandering in, waardoor illustratie na de Tweede Wereldoorlog op de kaart werd gezet als rijk en zelfstandig vakgebied. Tot op heden valt hierbinnen genoeg te zien, bewonderen, ontdekken – en te onderzoeken.

### Verder onderzoek

Aangezien de case study die centraal staat in deze thesis bestaat uit illustraties uit zes uitgaven die werden geanalyseerd en met elkaar werden vergeleken, was dit onderzoek vrij breed van opzet. Dit was een bewuste keuze, omdat er nog weinig kunsthistorisch onderzoek is gedaan naar zowel boekillustraties in het algemeen als naar deze specifieke serie. Het vergelijken van boekillustraties die enerzijds producten zijn van verschillende makers, en anderzijds toch met elkaar verband houden doordat zij bij verschenen bij verhalen van dezelfde auteur bij dezelfde uitgeverij, maakte het mogelijk om ze aan de hand van dezelfde criteria te vergelijken. Dit leverde inzichten op in zes verschillende manieren waarop boekillustratoren zich kunnen verhouden tot een tekst, en daarmee zes voorbeelden van hun invloed. Die rol van de illustrator is in onderzoek naar boekillustratie vaak nog onderbelicht.

Wel betekent dit dat er in dit onderzoek weinig ruimte was om per illustratie of publicatie uitvoeriger de diepte in te gaan, bijvoorbeeld om bepaalde thematiek te belichten of afbeeldingen uitgebreid te bestuderen in relatie tot het verdere oeuvre van de maker. Deze thesis kan echter een opstap zijn voor verder onderzoek dat zich richt op zulke vraagstukken. Ook zou het aanleiding kunnen zijn voor vergelijkend onderzoek naar de illustratiegeschiedenis van één van de zes verhalen, zoals Sitzia bijvoorbeeld heeft gedaan met drie bewerkingen van het sprookje *Doornroosje*.<sup>90</sup> Met name illustraties die door de jaren heen zijn verschenen bij uitgaven en vertalingen van Andersens *De schaduw* zouden hiervoor geschikt zijn vanwege de uiteenlopende verbeeldingen van het titelpersonage. Deze variëren van duister en grotesk tot absurd en stripachtig of juist sober en menselijk. Een selectie van deze illustraties wordt beknopt besproken in Thorkild Borup Jensens *H.C. Andersens eventyr i billeder* (2005), maar grondiger onderzoek naar de historische, sociale en maatschappelijke contexten waarin de afbeeldingen zijn gemaakt en gedeeld zou interessante resultaten kunnen opleveren.<sup>91</sup> Hiervoor zou een semiotische analyse zich goed bijvoorbeeld goed lenen, aangezien hierbij wordt gekeken naar hoe beeldelementen zowel letterlijk als indirect refereren naar die contexten. Dit kan inzichtelijk maken hoe representaties van bepaalde thema's, omgevingen, personages of voorwerpen zijn veranderd door de tijd heen, en hoe dit gekoppeld kan worden aan heersende opvattingen of vooronderstellingen in de periode waarin ze tot stand kwamen.

Het domein van (boek)illustratie ligt nog onbegonnen open voor wetenschappelijk onderzoek – aan vragen geen gebrek. Aan kunsthistorici de taak om hierin het beeld centraal te stellen, en het zo serieus te nemen als de op zichzelf staande, gevarieerde, volwaardige kunstvorm die het is.

---

<sup>90</sup> In haar artikel "Picturing Sleeping Beauty: Illustrations as modern storytellers," *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis* (2019) analyseert en vergelijkt Emilie Sitzia de illustraties bij G. Basile, "Sun, Moon and Talia," in *Stories from the Pentamerone* (Londen: Macmillan and Co., Limited, 1911), C. Perrault, "La Belle au bois dormant," in *Histoires ou contes du temps passé* (Parijs: Chez C. Barbin, 1697) en W. en J. Grimm, "Little Briar-Rose," in *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: the Complete First Edition* (Princeton, NJ: Princeton University Press Oxford, 2014).

<sup>91</sup> Thorkild Borup Jensen, *H.C. Andersens eventyr i billeder: en illustrationshistorie* (Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005), 248-254.

## BRONNENLIJST

Andersen, Hans Christian. *De familie van Grethe het kippenvrouwtje*. Vertaald door Marie Nijland-van der Meer de Walcheren. Amsterdam: N.V. De Spieghel, 1939.

Andersen, Hans Christian. *Het oude huis*. Vertaald door Marie Nijland-van der Meer de Walcheren. Amsterdam: N.V. De Spieghel, 1938.

Andersen, Hans Christian. *De schaduw*. Vertaald door Marie Nijland-van der Meer de Walcheren. Amsterdam: N.V. De Spieghel, 1942.

Andersen, Hans Christian, *De spar*. Vertaald door Marie Nijland-van der Meer de Walcheren. Amsterdam: N.V. De Spieghel, 1945.

Andersen, Hans Christian. *Het vlas*. Vertaald door Marie Nijland-van der Meer de Walcheren. Amsterdam: N.V. De Spieghel, 1942.

Andersen, Hans Christian. *De wind vertelt van Valdemar Daae en zijn dochters*. Vertaald door Marie Nijland-van der Meer de Walcheren. Amsterdam: N.V. De Spieghel, 1938.

'Bart van der Leck.' RKD. Geraadpleegd 11 oktober 2022.

<https://web.archive.org/web/20221221121039/https://rkd.nl/nl/explore/artists/48700>.

Bodt, Saskia de. *Getekend, Hans Christian Andersen: zijn sprookjes in de Lage Landen*. Warnsveld: Uitgeverij Terra Lannoo, 2005.

Bodt, Saskia de. *Van Poe tot Poeh. Illustreer om je penselen te kunnen betalen?* Zwolle: d'Jonge Hond, 2010.

Bodt, Saskia de. *De verbeelders. Nederlandse boekillustratie in de twintigste eeuw*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2014.

Bodt, Saskia de en Jeroen Kapelle, redactie. *Prentenboeken: ideologieën en illustratie 1890-1950*. Amsterdam: Ludion, 2003.

'Boekillustratie voor "Hooglied van Salomo."' Kröller-Müller Museum. Geraadpleegd 18 oktober 2022.

<https://web.archive.org/web/20221221110718/https://krollermuller.nl/bart-van-der-leck-boekillustratie-voor-hooglied-van-salomo>.

'Borreby's Historie.' Website Borreby Gods. Geraadpleegd 2 november 2022.

<https://web.archive.org/web/20221221141536/https://www.borrebygods.dk/om-borreby/>.

Bremmer, H.P. "Cornelis Veth, illustrator." In "Pen en Penseel," redactie Anthonie Donker en R. Blijstra, speciale uitgave, *Critisch Bulletin: Maandblad voor letterkundige critiek Pen en Penseel*, 1947: 192-195.

'Charley Toorop.' RKD. Geraadpleegd 27 februari 2023.

<https://web.archive.org/web/20230227144656/https://rkd.nl/nl/explore/artists/77872>.

Dijk, C. van en H.J. Duijzer. *Alexandre A. M. Stols, 1900-1973, uitgever/typograaf: een documentatie*. Zutphen: Walburg Pers, 1992.

- 'Cornelis Veth.' RKD. Geraadpleegd 11 oktober 2022.  
<https://web.archive.org/web/20221221115148/https://rkd.nl/nl/explore/artists/80822>
- 'Dirk Nijland.' RKD. Geraadpleegd 11 oktober 2022.  
<https://web.archive.org/web/20221221120549/https://rkd.nl/nl/explore/artists/59613>.
- Doyle, Susan, Whitney Sherman en Jaleen Grove. *History of Illustration*. New York, NY: Fairchild Books, 2018.
- Faber, Tobias. *A History of Danish Architecture*. Kopenhagen: Det Danske Selskab, 1963.
- Hatt, Michael en Charlotte Klonk. *Art History: A critical introduction to its methods*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Heij, Jan Jaap. "De spot van Cornelis Veth." *NRC Handelsblad*. 19 september 1980.  
[https://web.archive.org/web/20221221111122/https://www.nrc.nl/nieuws/1980/09/19/de-spot-van-cornelis-veth-kb\\_000026988-a3762252?t=1665062354](https://web.archive.org/web/20221221111122/https://www.nrc.nl/nieuws/1980/09/19/de-spot-van-cornelis-veth-kb_000026988-a3762252?t=1665062354) (geraadpleegd 16 oktober 2022).
- Heyermans, Ida. "Sprookjes van Andersen." *De Vrouw* 8(1901)17: 134-137.
- 'John Rådecker.' RKD. Geraadpleegd 11 oktober 2022.  
<https://web.archive.org/web/20221221120652/https://rkd.nl/nl/explore/artists/65412>.
- Klimowski, Andrzej. *On Illustration*. Londen: Oberon Books, 2011.
- Koopmans, Ype. *John Rådecker. De droom van het levende beeld*. Zwolle: Waanders, 2006.
- Male, Alan. *Illustration: A Theoretical & Contextual Perspective*. Lausanne: AVA Academia, 2007.
- 'Marie Grubbe.' Dansk Kvindebiografisk Leksikon. Geraadpleegd 12 november 2022.  
[https://web.archive.org/web/20221221150644/https://kvindebiografiskleksikon.lex.dk/Marie\\_Grubbe](https://web.archive.org/web/20221221150644/https://kvindebiografiskleksikon.lex.dk/Marie_Grubbe).
- Marx-Koning, Marie. "S. Moulijn." In *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*. 14(1904)2: 223-236.  
[https://www.dbnl.org/tekst/\\_els001190401\\_01/\\_els001190401\\_01\\_0027.php](https://www.dbnl.org/tekst/_els001190401_01/_els001190401_01_0027.php) (geraadpleegd 4 oktober 2022).
- Nikolajeva, Maria en Carole Scott. *How Picturebooks Work*. New York, NY: Garland Publishing, 2001.
- Nodelman, Perry. *Words about pictures: the narrative art of children's picture books*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1988.
- Oostra, Jannemieke. *Illustratie een vak apart. De opleiding van illustratoren in de eerste helft van de twintigste eeuw*. Doctoraalscriptie Taal- en cultuurstudies Universiteit Utrecht, 2002. Oostra, Jannemieke. "Illustratoren als allround kunstenaars. De opleidingen in Amsterdam en Den Haag." In *Prentenboeken. Ideologie en Illustratie 1890-1950*, redactie Saskia de Bodt en Jeroen Kapelle, 60-68. Amsterdam: Ludion, 2003.
- Penning, R.E. *Cornelis Veth. Tentoonstelling ter gelegenheid van zijn 75<sup>ste</sup> verjaardag*. Den Haag: Gemeentemuseum 's-Gravenhage, 1955. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Gemeentemuseum 's-Gravenhage, Den Haag, 5 maart-3 april 1955.



Rappe, Sara L. "Socrates and Self-Knowledge." *Apeiron* 28(1995)1: 1-24.

RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archief Bart van der Leck, nummer toegang 0334, inventarisnummer 113, briefwisseling tussen Nijland-van der Meer de Walcheren en Van der Leck, december 1938.

RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archief Bart van der Leck, nummer toegang 0334, inventarisnummer 138, briefwisselingen tussen Van der Leck en N.V. De Spieghel, mei-juni 1942.

'Simon Moulijn.' RKD. Geraadpleegd 11 oktober 2022.

<https://web.archive.org/web/20221221120450/https://rkd.nl/nl/explore/artists/58027>.

Sitzia, Emilie. "Illustration, Book Art and Artist Books 1: Word/Image Relationships in Books." Privé YouTube video, 30:26. Door maker aan de auteur verstrekt digitaal college. 25 augustus 2020.

Sitzia, Emilie. "Illustration, Book Art and Artist Books 2: Issues of Methodology." Privé YouTube video, 23:54. Door maker aan auteur verstrekt digitaal college. 25 augustus 2020.

Sitzia, Emilie. "Picturing Sleeping Beauty: Illustrations as modern storytellers." *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis* 26(2019): 145-162.

Snodgrass, Mary Ellen. *World Clothing and Fashion: An Encyclopedia of History, Culture and Social Influence*. Armonk, NY: Sharpe Reference, 2014.

*Vrij en gebonden: confrontatie, een keuze uit vrij werk en boekillustraties van Nederlandse kunstenaars 1815-1965*. Arnhem: Gemeentemuseum Arnhem, 1965.

Wilde, Inge de. *Uitgeverij De Spieghel: Over de uitgeefsters Tine van Klooster en Koos Schregardus*. Eelde: Barkhuis, 2005.

'Zelfportret.' Kröller-Müller Museum. Geraadpleegd 18 november 2022.

<https://web.archive.org/web/20221221152036/https://krollermuller.nl/charley-toorop-zelfportret>.

## BIJLAGE A: SAMENVATTINGEN VAN DE VERHALEN

### *De wind vertelt van Valdemar Daae en zijn dochters (1938)* (Illustraties John Rådecker)

Originele titel: *Vinden fortæller om Valdemar Daae og hans Døttre* (1859)

Valdemar Daae woont met zijn vrouw en hun drie dochters Ide, Johanne en Anna Dorthea in weelde in slot Borreby. De wind, de verteller van het verhaal, komt eens in de paar jaar kijken hoe het hun vergaat. Nadat zijn echtgenote overlijdt, trekt Valdemar zich steeds meer terug om aan allerlei projecten te werken, zonder succes. Zo raakt hij geobsedeerd met het maken van goud, waardoor het kasteel in verval raakt en zijn rivaal Ove Ramel van Basnæs de burcht in bezit neemt. Ove biedt Valdemar aan om er te blijven wonen zolang hij leeft, maar die is daar te trots voor en hij vertrekt met zijn dochters naar een leemhut op het Deense platteland. Hier leeft de familie in armoede. Vijftig jaar later ziet de wind hoe alleen Anna Dorthea nog leeft; de rest van haar familie is tragisch en ongelukkig gestorven. Op een Paasochtend overlijdt ook zij. Alleen de wind weet waar zij en haar vader zijn gestorven en begraven.

### *Het oude huis (1938)* (Illustraties Dirk Nijland)

Originele titel: *Det gamle hus* (1848)

Een oud Middeleeuws huis is een doorn in het oog van de bewoners van een nieuwbouwwijk. Alleen een klein jongetje aan de overkant van de straat kan het waarderen, aangezien het gebouw maar al te veel tot zijn verbeelding spreekt. Wanneer zijn ouders hem vertellen dat de man die er woont helemaal alleen is, besluit het jongetje hem één van zijn tinnen soldaatjes te geven om hem gezelschap te houden. De bewoner stelt dit gebaar zo op prijs dat hij het jongetje uitnodigt en hem zijn bijzondere huis laat zien. Het interieur van het huis leeft en verwelkomt het jongetje, maar de tijd is er blijven stilstaan. Het is er stil en de meubels zeggen keer op keer hetzelfde, tot grote ergernis van het tinnen soldaatje. Die springt uit wanhoop en verveling van een tafel af en valt tussen de spleten in de vloer in een open graf. Een aantal weken later overlijdt de man. Het oude huis wordt afgebroken, tot grote vreugde van de buurtbewoners. Op dezelfde locatie wordt een mooi nieuw huis gebouwd met een tuintje, waar het jongetje later als volwassen man komt te wonen met zijn vrouw. Terwijl zij een bloem plant, stuit ze op een tinnen soldaatje in de aarde. Hierop vertelt haar echtgenoot haar over de oude man.

### *De familie van Grethe het kippenvrouwtje (1939)* (Illustraties Charley Toorop)

Originele titel: *Hønse-Grethes Familie* (1869)

Grethe is verzorger van de kippen en eenden op een Deens landgoed. Ooit stond op deze plek het kasteel van de adellijke familie Grubbe. De koster van het landgoed vertelt Grethe over Marie Grubbe, de losbandige dochter van de vroegere bewoners. Marie hield van jagen en kattenkwaad uithalen, het liefst met de boerenjongen Søren. In haar volwassen leven trouwde ze twee keer met welgestelde mannen, maar beide keren verbrak ze het huwelijk. Na het verlaten van haar tweede man zwierf ze doelloos rond totdat ze ziek en verzwakt in slaap viel in de duinen. Een schipper redde haar en nam haar mee; het bleek haar jeugdvriend Søren te zijn. De twee gingen samenwonen in het veerhuis op Falster en kregen een kind, maar Søren belandde in de gevangenis wegens moord. Hierop moest Marie het werk in haar eentje

overnemen. Ze bood onderdak aan de Deense geschiedschrijver Ludvig Holberg, aan wie ze uiteindelijk haar levensverhaal vertelde. Nu, jaren later, weet alleen één van de oude kraaien dat Grethe de kleindochter van Marie en Søren is.

### Het vlas (1942) (Illustraties en vormgeving Bart van der Leck)

Originele titel: *Hørren* (1848)

Een gelukkig vlasplantje groeit in een veld, zich niet bewust van de onvermijdelijke eindigheid van zijn leven. Op een dag wordt hij geplukt en tot een lap linnen verwerkt. Dit proces doet pijn, maar het vlas blijft erbij dat dit hem wijzer maakt en dat hij nog mooier is dan eerst. Vervolgens wordt de lap geknipt en genaaid tot ondergoed; opnieuw een pijnlijke ervaring, maar het vlas is blij dat hij nu praktisch nut heeft. Jaren later wordt hij tot papier geperst. Het vlas is zeer trots dat er verhalen met belangrijke boodschappen op hem zullen worden geschreven. Beschreven en wel wordt hij naar een drukker gebracht om gekopieerd te worden, maar hier wordt hij bij het oud papier gegoooid. De papierstapel wordt verbrand, en de kinderen des huizes spelen een spelletje met de vonken. Het vlas heeft pijn, maar merkt op dat de vlammen omhoog reiken, mooier en stralender dan het vlas als plantje ooit had kunnen zijn. Tijdens het verbrandingsproces komen talloze onzichtbare wezentjes vrij, die op de as van het vlas dansen en sporen van rode vonken achterlaten. Hoewel de kinderen zingen dat 'het wijsje' uit is, spreken de onzichtbare wezens dat tegen: 'Het wijsje is nooit uit! Dat is het schoonst van alles! Ik weet het, en daarom ben ik de allergelukkigste!'

### De schaduw (1942) (Illustraties Cornelis Veth)

Originele titel: *Skyggen* (1847)

Een geleerde man uit een koud land vertrekt tijdelijk naar een zuidelijk, warm land om onderzoek te doen. Op een dag moedigt hij zijn schaduw aan om een kijkje te nemen in het mysterieuze huis aan de overkant van de straat, waarop die zich van hem afscheidt en een eigen leven gaat leiden. Jaren later ontmoet hij de schaduw opnieuw, maar inmiddels is die een zelfingenomen man geworden met een eigen lichaam. Hij vertelt dat hij bij iedereen naar binnen kon gluren en mensen zo kon chanteren met wat hij zag; hierdoor werd iedereen bang voor hem en gaf men hem alles wat hij wenste. Zo is hij rijk en succesvol geworden.

Weer jaren later gaat het niet goed met de geleerde man. Zijn voormalige schaduw nodigt hem uit om met hem mee op vakantie te gaan, maar nu als zijn schaduw. Eenmaal op reis ontmoet de schaduw een prinses die onder de indruk is van zijn kennis, niet wetende dat hij deze vergaard heeft doordat hij een schaduw was die overal naar binnen gluurde. Ze besluit met hem te trouwen. De schaduw stelt de geleerde voor dat hij met hem mee mag naar zijn nieuwe koninklijke leven, mits hij blijft doen alsof de rollen zijn omgedraaid. Dit weigert de man en hij dreigt de prinses de waarheid te vertellen. De schaduw is hem echter voor en maakt haar wijs dat zijn 'schaduw' gek is geworden en denkt dat hij een mens is. Hierop wordt de geleerde man gearresteerd en geëxecuteerd.

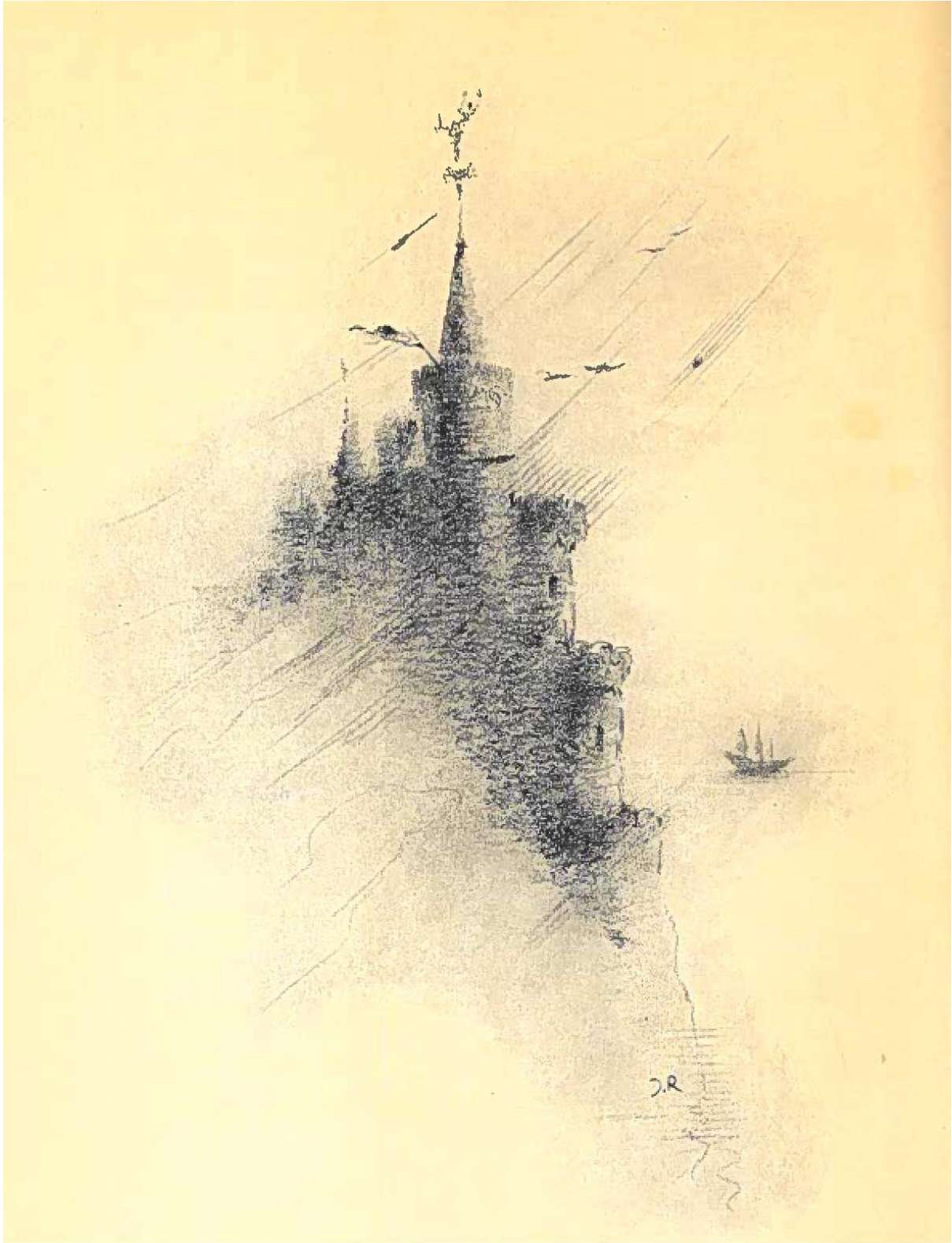
### De spar (1945) (Illustraties Simon Moulijn)

Originele titel: *Grantræet* (1844)

In een bos staat een kleine spar die niet kan wachten tot hij groot is. Hij ziet hoe andere bomen om hem heen worden geveld en gekapt; van de mussen hoort hij dat ze als kerstboom verkocht zullen worden, wat het sparretje prachtig lijkt. Wanneer hij eenmaal zelf aan de beurt is, doet het vellen en kappen echter enorme pijn. De spar komt terecht in een groot, chique huis, waar de bewoners hem versieren. Hij hoort hoe één van hen de kinderen des huizes een verhaal over Klompe-Dompe vertelt. Het leven als kerstboom bevalt hem goed, en hij verwacht de volgende dag weer zo verwend te worden. De volgende dag wordt de boom echter naar zolder gesleept, waar hij eenzaam blijft liggen. Muizen en ratten bezoeken hem, en hij vertelt hen over Klompe-Dompe - het enige verhaal dat hij kent. Algauw worden de diertjes dit beu. Uiteindelijk wordt de boom naar buiten gesleept en in een hoek van de binnenplaats gelegd. Zijn takken zijn verdord en hij ligt tussen onkruid; kinderen stampen op zijn takken en trekken de kerstster van hem af. Vervolgens wordt de boom tot brandhout gehakt. Terwijl hij wordt verbrandt, denkt hij terug aan zijn jeugd, en wenste hij dat hij destijds gelukkiger was geweest in het moment.

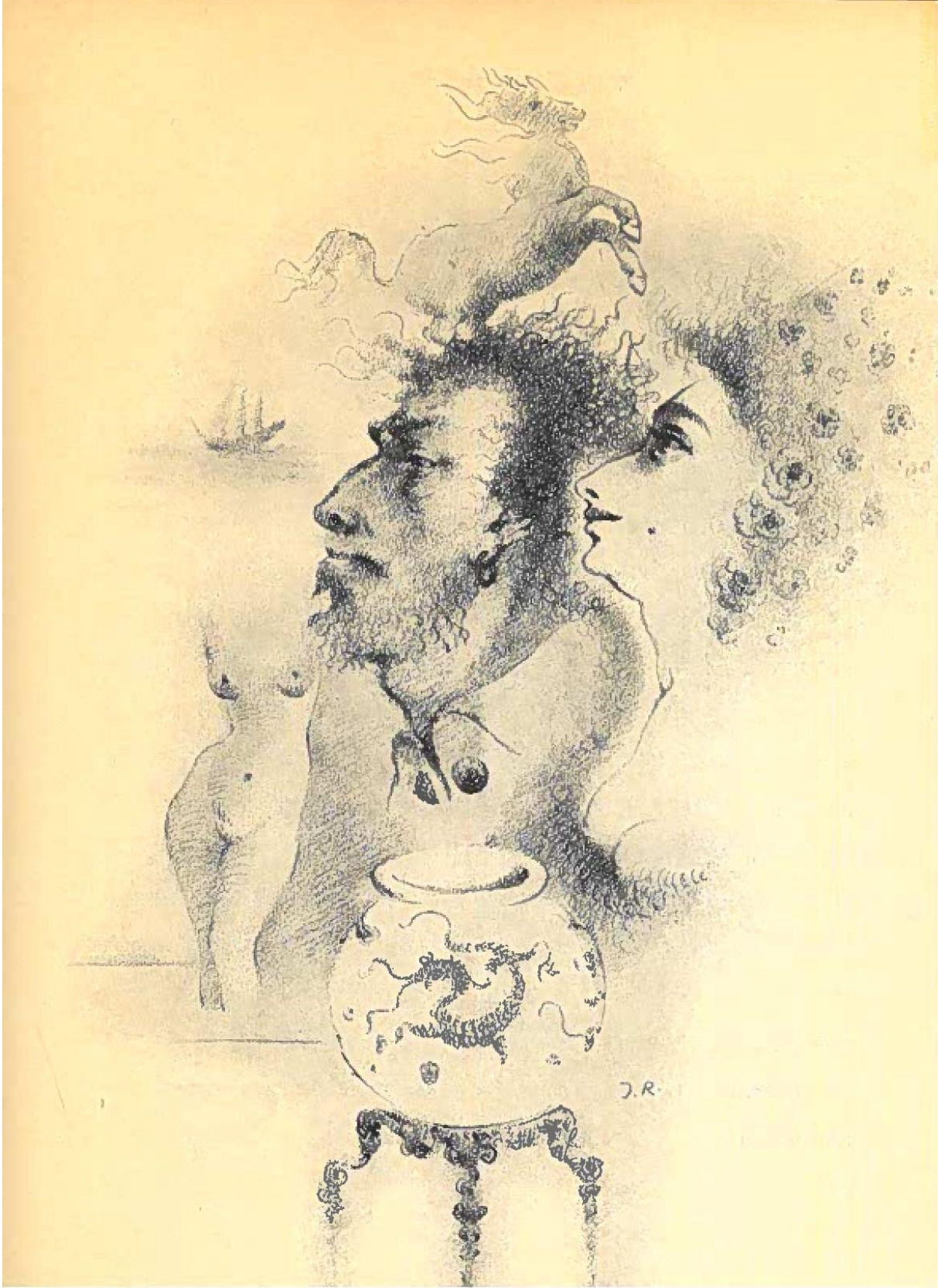
BIJLAGE B: ILLUSTRATIES JOHN RÄDECKER BIJ *DE WIND*  
*VERTELT VAN VALDEMAR DAAE EN ZIJN DOCHTERS* (1938)

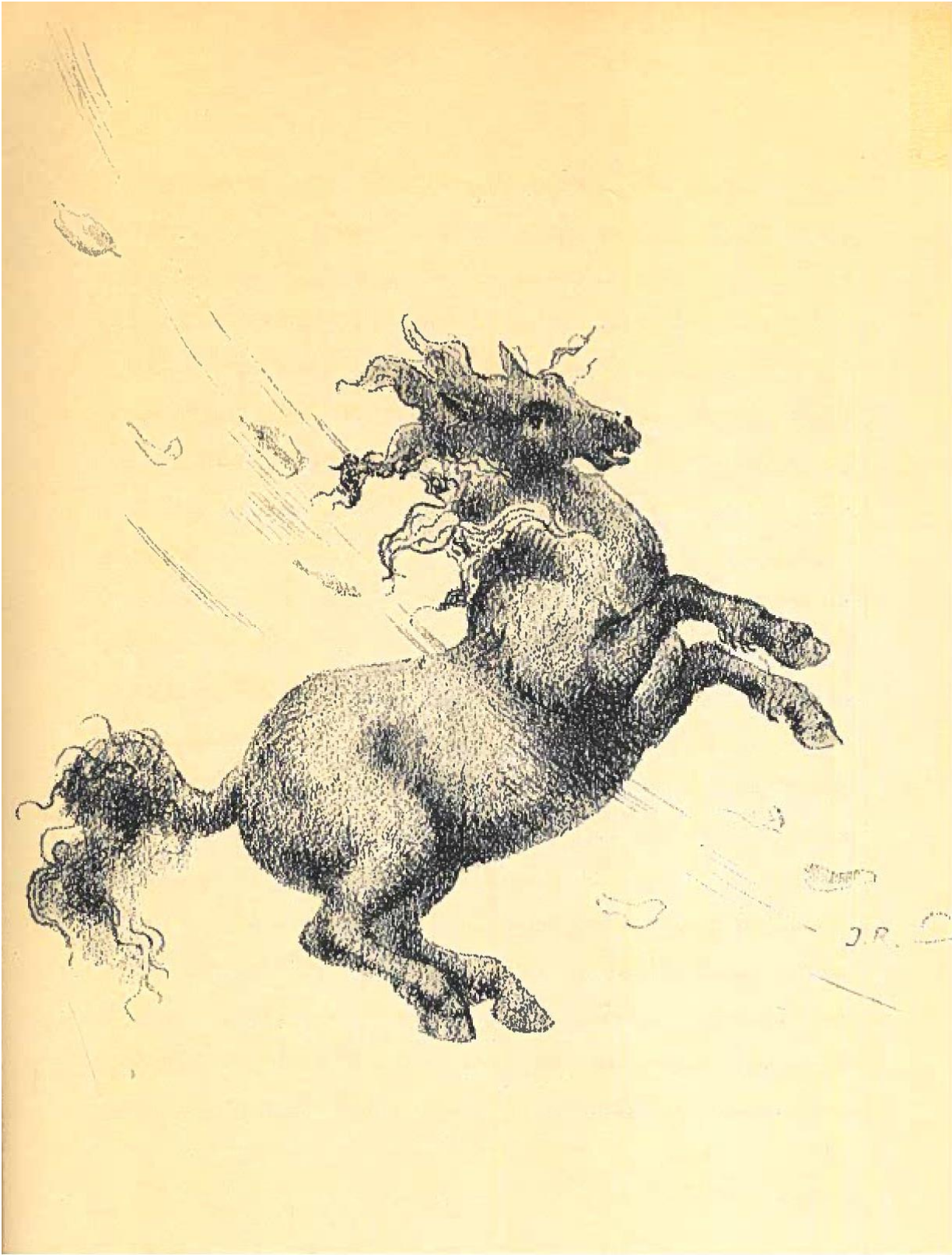
I Illustratie pagina 10



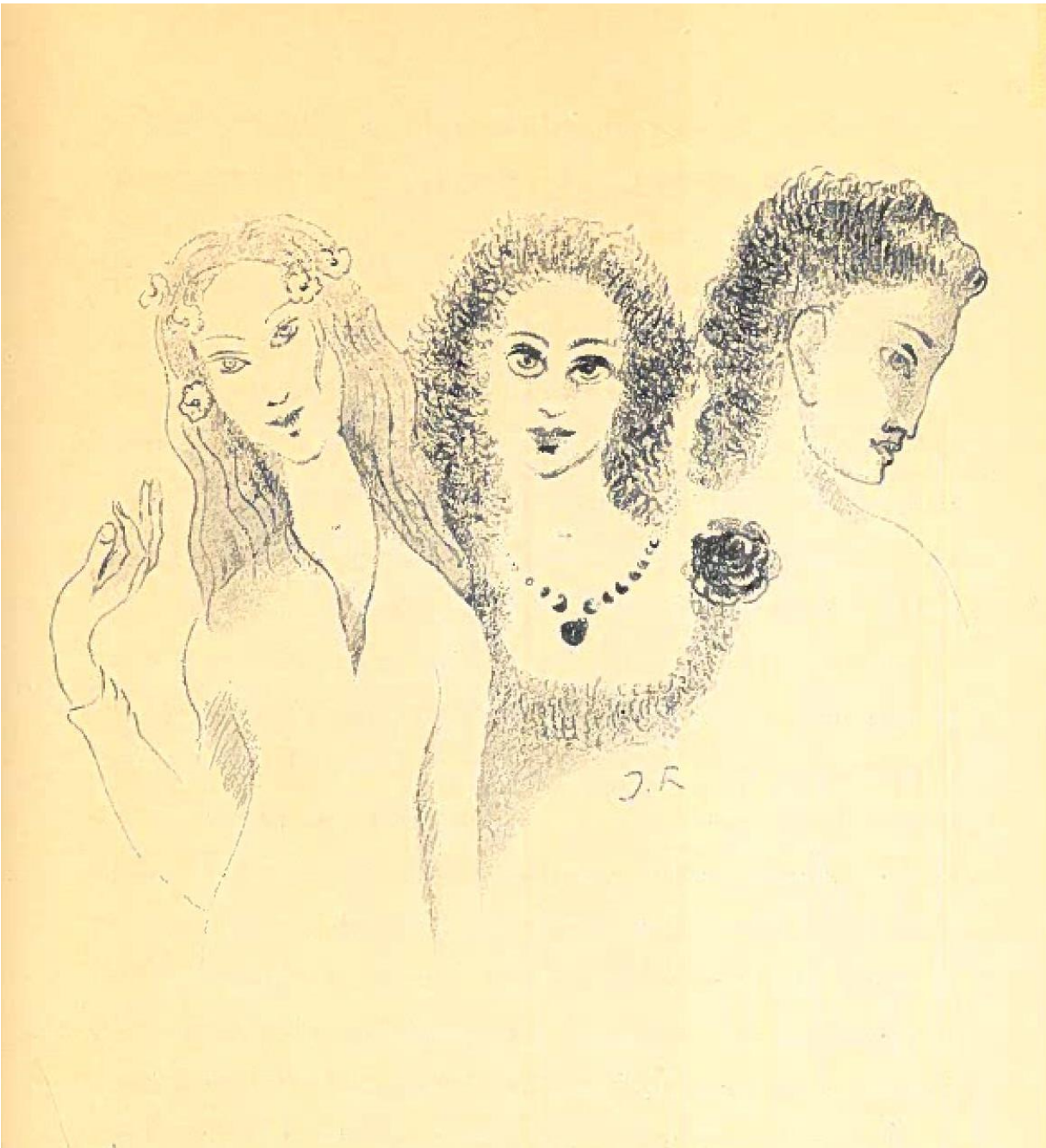


Il Illustratie pagina 13









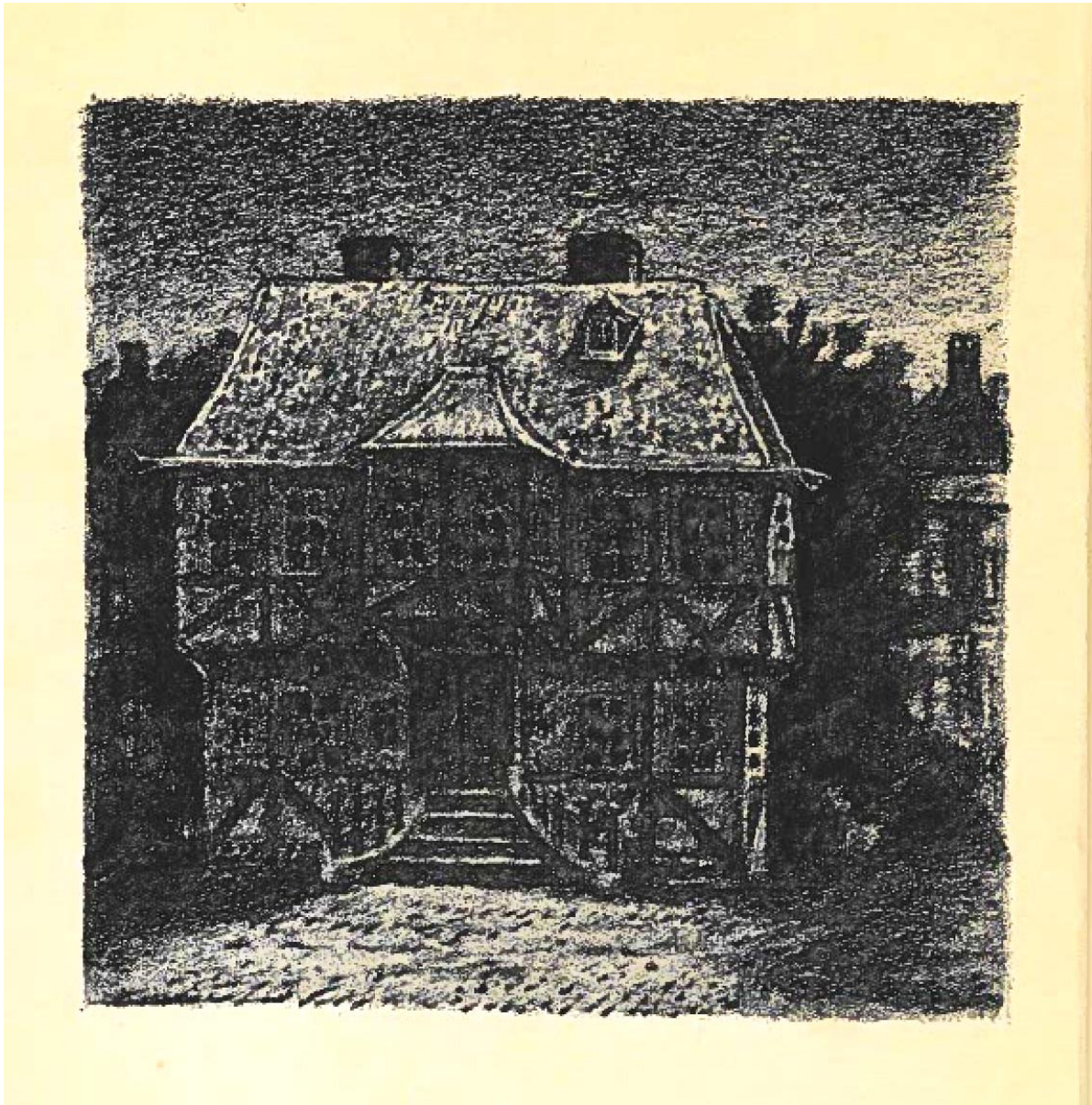
V Illustratie pagina 33





BIJLAGE C: ILLUSTRATIES DIRK NIJLAND BIJ *HET OUDE HUIS*  
(1938)

I Illustratie pagina 2





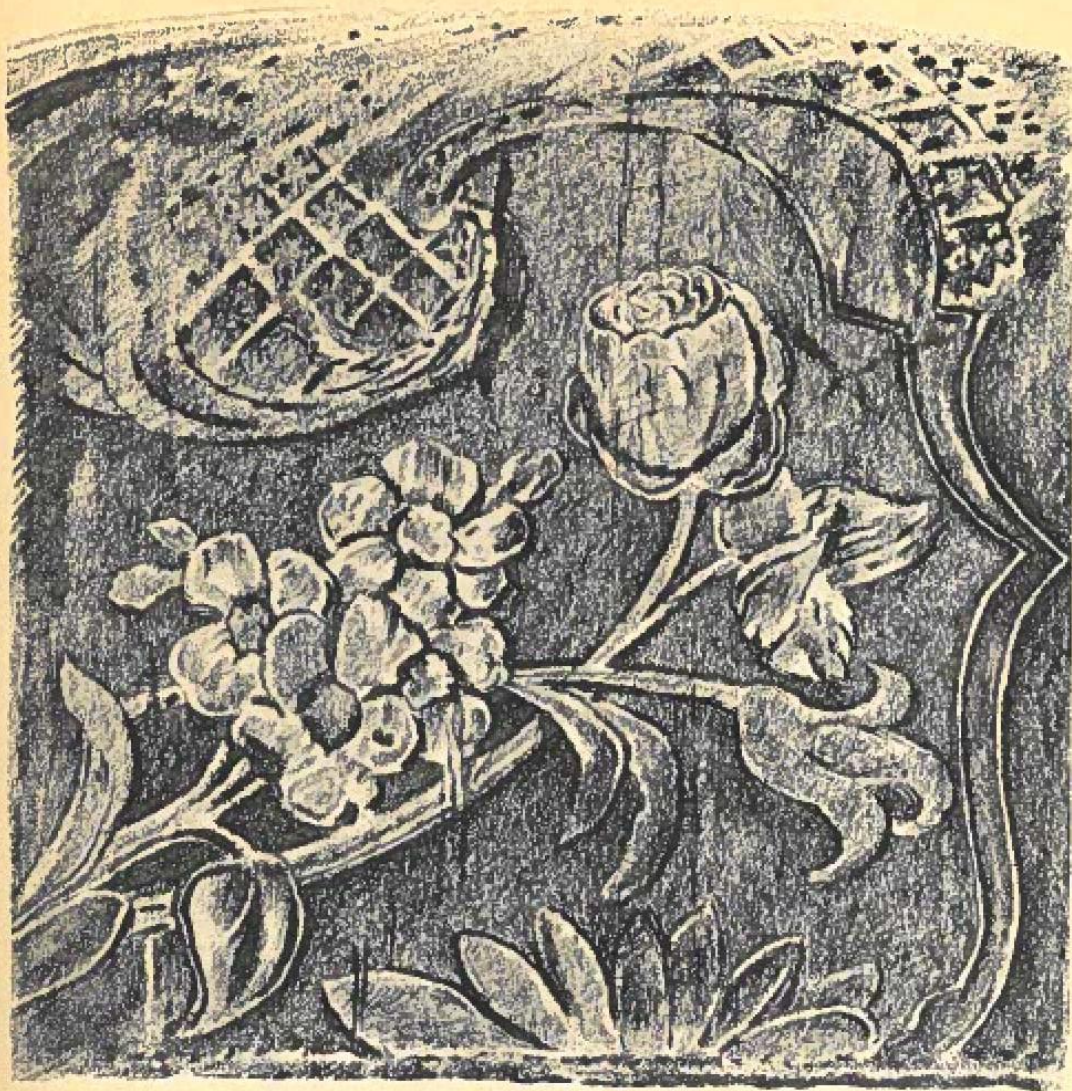




*... het was alsof de uitgesneden trompetters . . . die tusschen de tulpen stonden —  
bliezen uit alle macht,*



IV Illustratie pagina 13



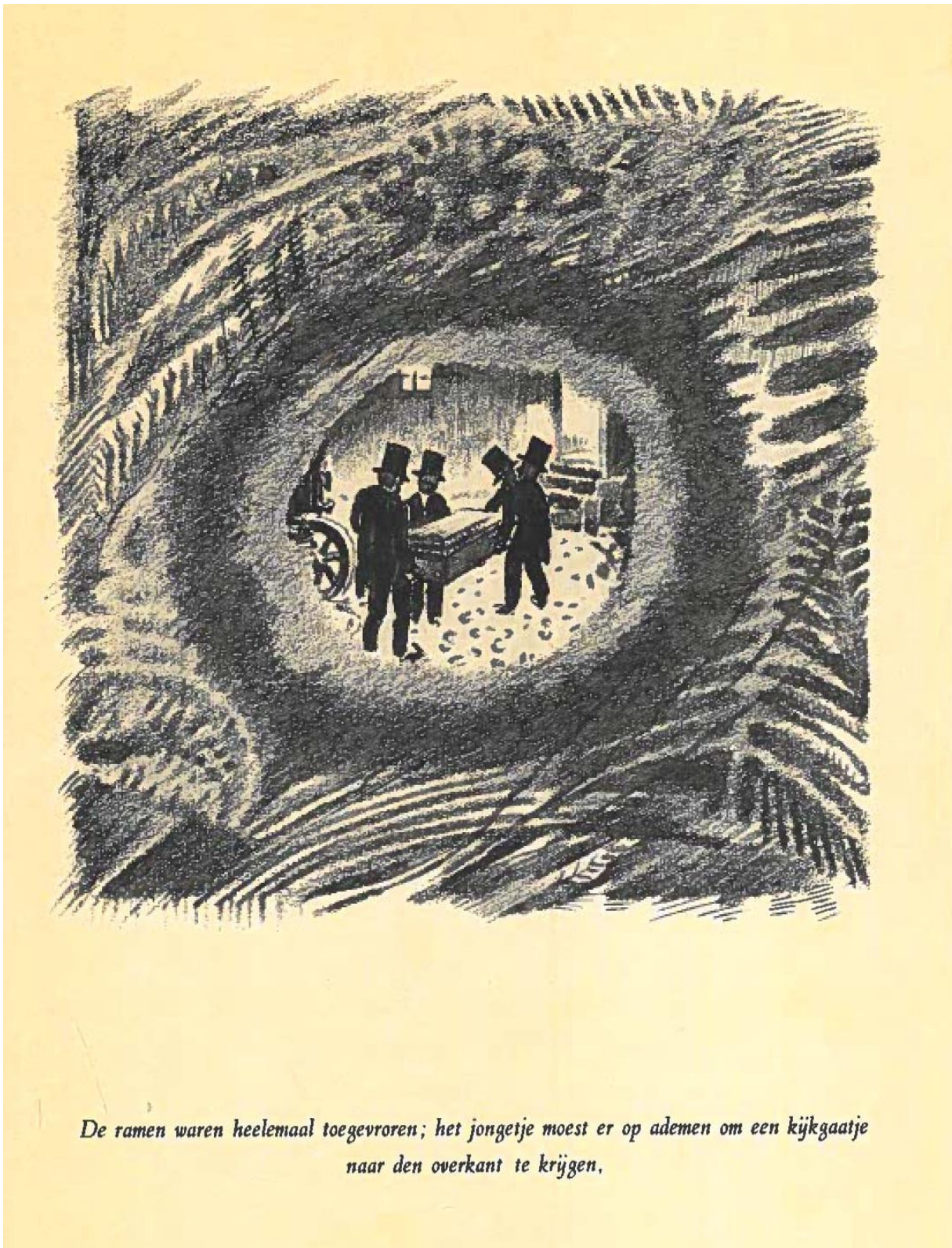
*...en daar waren gouden bloemen op gedrukt.*





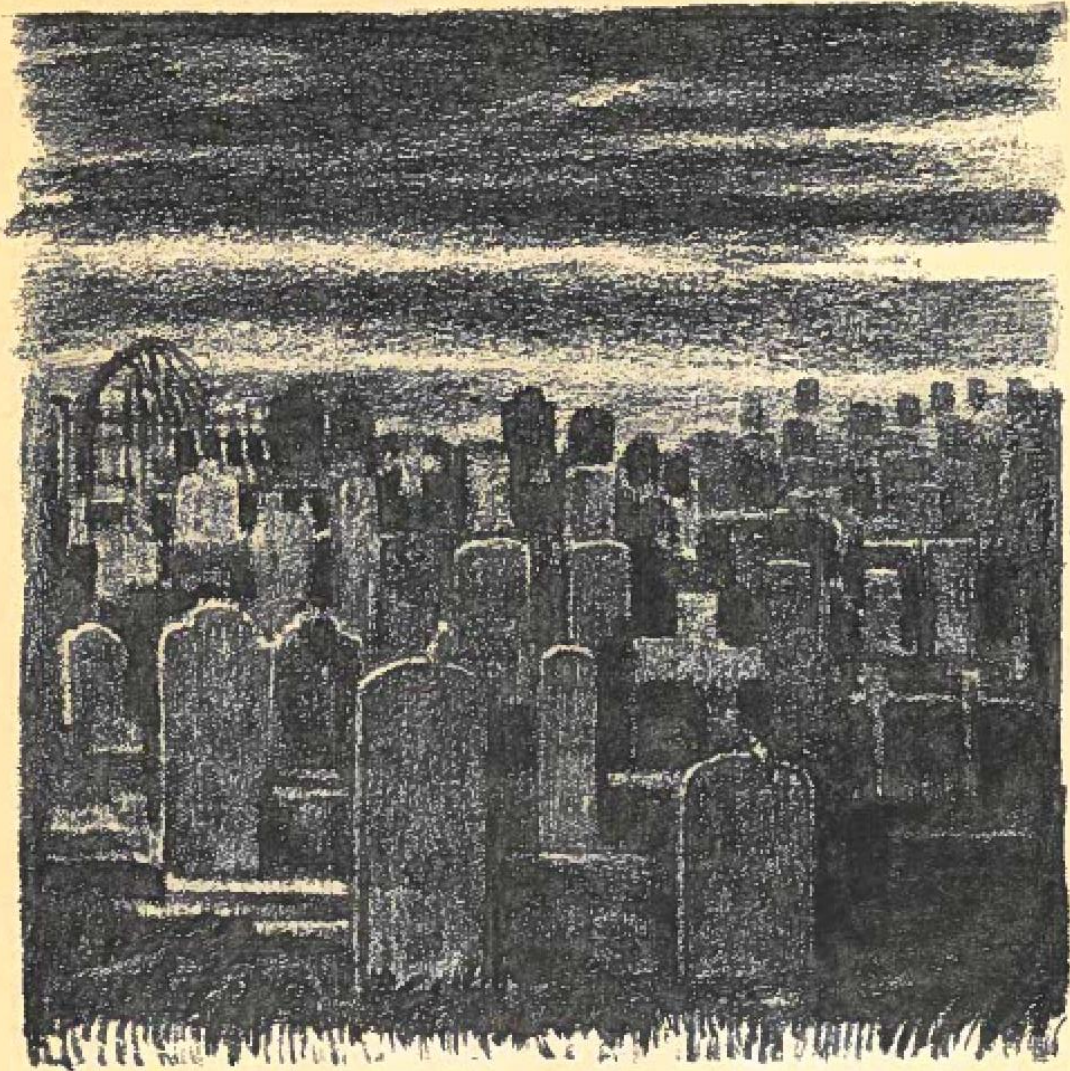
*....en de piano werd opengemaakt..... ze was zoo heesch toen de oude man er op speelde;*



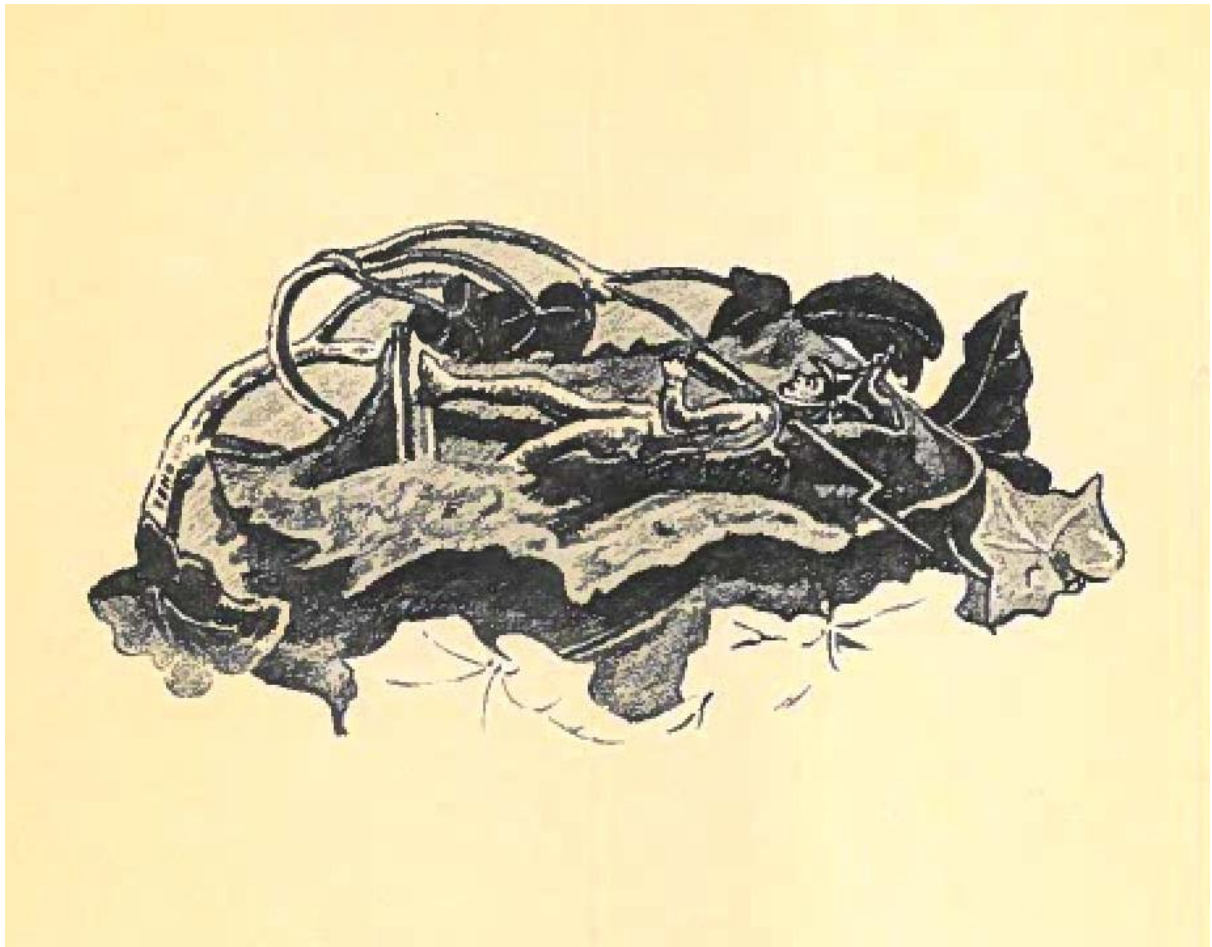


*De ramen waren heelemaal toegevroren; het jongetje moest er op ademen om een kijkgaatje naar den overkant te krijgen.*





*.....; maar het graf van den ouden man moet je me wijzen!*





BIJLAGE D: ILLUSTRATIES CHARLEY TOOROP BIJ *DE FAMILIE VAN GRETHE HET KIPPENVROUWTJE* (1939)

I Illustratie pagina 7



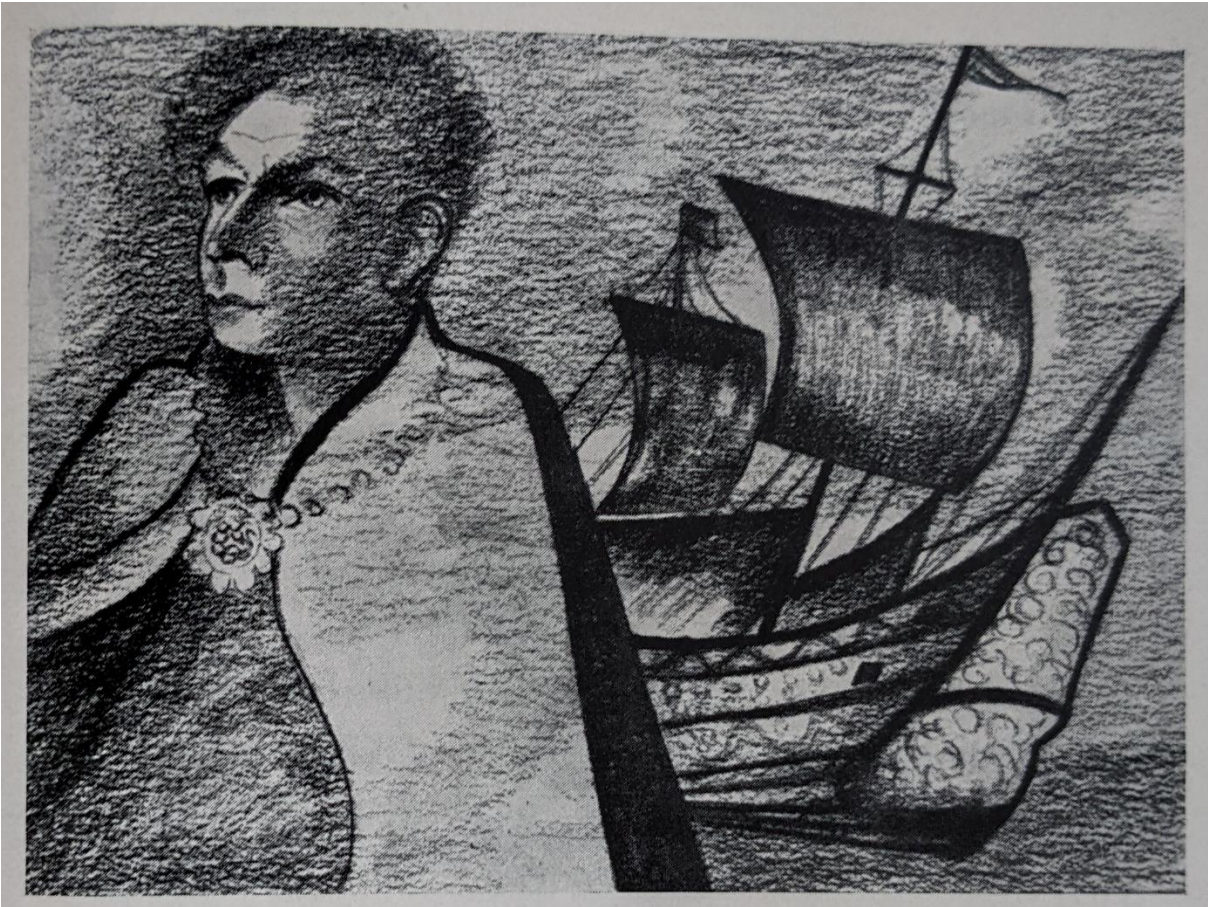


Il Illustratie pagina 11





III Illustratie pagina 17









V Illustratie pagina 31



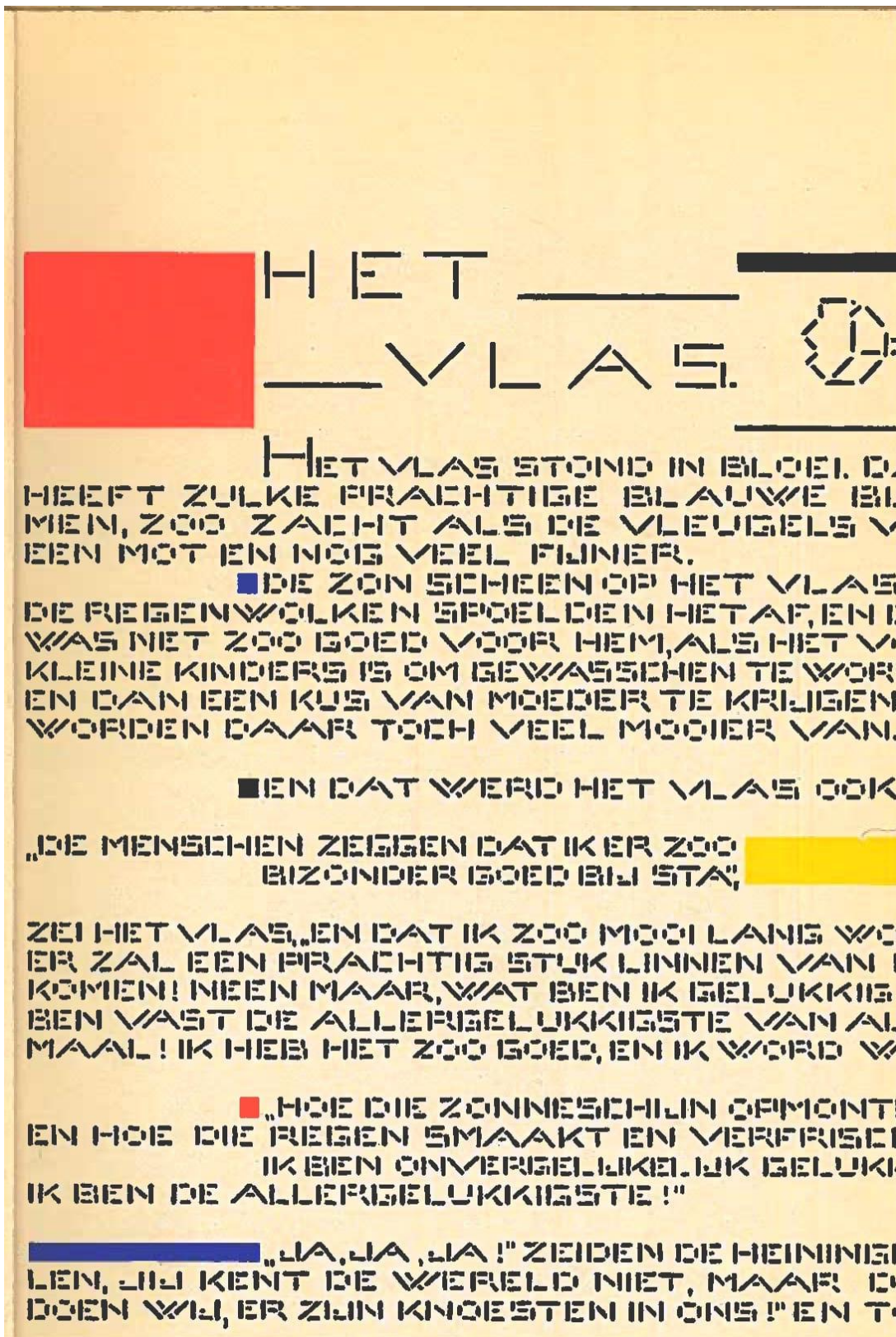




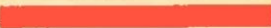



BIJLAGE E: ILLUSTRATIES BART VAN DER LECK BIJ *HET VLAS* (1942)

Illustraties en vormgeving pagina 1

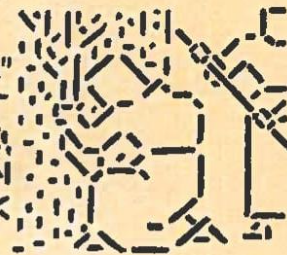




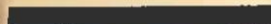
KRAAKTEN ZE ZOO JAMMERLIJK: 

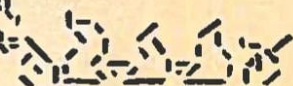
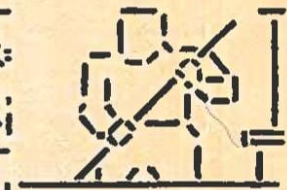
 „SNIP, SNAP, SNORRE BASSELOFFE,  
HET VLASJE IS UIT!”


„NEEN DAT IS HET NIET!”  
ZIE HET VLAS, „DE ZON SCHIJNT  
MORGEN, DE REGEN DOET ZOO GOED,  
IK KAN HOOREN HOE IK GROEI, IK KAN  
VOELEN DAT IK BLOEMEN HEB! IK  
BIEN DE ALLERGELUKKIGSTE!”

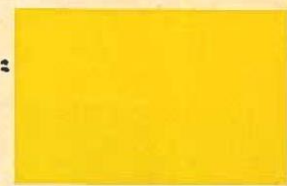


 MAAR OP  
EEN DAG  
KWAMEN  
ER MENE

 SICHEN EN PAKTEN HET  
VLAS VAN BOVEN BEET EN TROK-  
KEN HET UIT MET WORTEL EN AL,  
DAT DEED PIJN; EN HET WERD IN  
HET WATER GELEID ALSOF HET  
VERDRONKEN MOEST WORDEN, EN  
TOEN KWAM HET BOVEN HET VUUR,  
ALSOF HET GEBRADEN MOEST WOR-  
DEN, DAT WAS GRUYELIJK.



 „JE KUNT HET NIET AL-  
TIJD GOED HEBBIEN!”

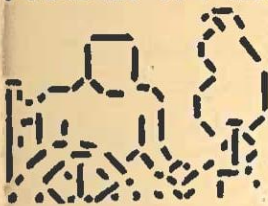


ZIE HET VLAS, „JE MOET  
IETS ONDERVINDEN, DAN WEEET JE IETS!”

 MAAR HET WERD INDERDAAD ERG,  
HET VLAS WERD GEKNEUSD EN GEBRAAKT,



BEZWINGELD EN BEHEKELD, JA, HOE WIST HIJ,  
HOE DAT HEETTE, HET KWAM OP HET SPINNEWIEL,  
SNORRE, SNOR! HET WAS  
NIET MOGELIJK JEGEDACH:  
TEN SAMEN TE HOUDEN.

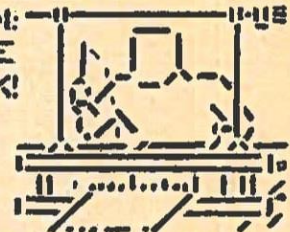


„IK BEN OVERGELUKKIG GEWEEST!“  
DACHT HET IN AL ZIJN PIJN!

■ „MEN MOET BLIJ ZIJN MET  
HET GOEDE, DAT MEN GEHAD HEEFT!“

BLIJ, BLIJ, O! — EN DAT ZEI HET NOG TOEN HET OP  
HET WIEFGETOUW KWAM — EN TOEN WERD  
HET EEN PRACHTIG GROOT STUK LINNEN.

AL HET VLAS, IEDER PLAN:  
TWE OPZICH ZELF, LOSTE  
ZICH OP IN DIT EENE STUK!



„JA, MAAR DAT IS TOCH ONVERGELIJK:  
KELIJK! DAT HAD IK NOOIT GELOOFD! NEEN, WAT  
HEB IK HET GELUK MEE! WEL JA, DIE HEKKIEPALEN  
DIE WISTEN WEL GOED BESCHIED MET HUN

„SNIP, SNAP  
SNORRE  
BASSIE:  
LORRE!“



■ HET WILSIE IS HEELEMAAL NIET UIT!  
NU BEGINT HET PAS! HET IS ONGELOOFELIJK! JA,  
HEB IK WAT GELEDEN, DAN BIEN IK DAAR NU OOK

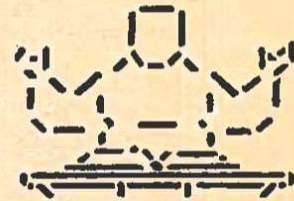
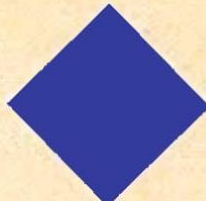
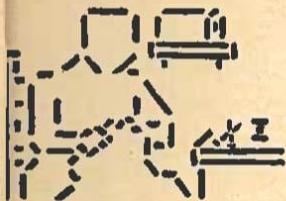


ETS DOOR GEWORDEN; IK BIEN DE GELUKKIGSTE VAN ALLEMAAL!

■ -IK BIEN ZOO STERK EN ZOO ZACHT, ZOO WIT EN ZOO LANG! DAT IS, NIETS ANDERS, DAN MAAR PLANTEN TE ZIJN, ZELFS AL HEEB JE BLOEMEN! JE WORDT NIET VERZORGD, EN WATER KRIJG JE ALLEEN WANNEER HET REIGENT.

■ NU HEEB IK BEDIENING! DE MEID KEERT MIJ IEDEREN MORGEN OM, EN MET DEN GIETER KRIJG IK IEDEREN AVOND EEN REIGENBAD; JA DE DOMINEESKE ZELF HEEFT EEN REDE OVER MIJ GEHOUDEN EN GEZEIGD, DAT IK HET BESTE STUK WAS UIT HET KERSPEL.

IK KAN NIET GELUKKIGER WORDEN!"



■ NU KWAM HET LINNEN IN HUIS, NU KWAM HET ONDER DE SCHAAR. HOE ZE KNIPTEN, HOE ZE SNEDEN, HOE ZE STAKEN MET NAAI-NAALDEN, WANT DAT DEDEN ZIE! DAT WAS GEEN PRETTJE.

■ MAAR HET LINNEN WERD TWAALF STUKS LINNENGOED, WAARVAN - JE - DIEN NAAM NIET NOEMT, MAAR DIE ALLE MENSCHEN MOETEN HEBBEN; DAAR WAREN TWAALF STUKS VAN.

■ „NEEN, KLIK NU BIEN IK PAS NIETS GEWORDEN! DAT WAS OUS MIJN BESTEMMING!



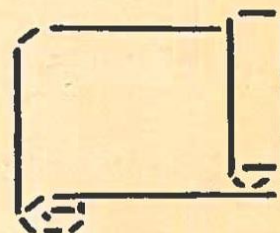
■ JA, MAAR DAT IS TOCH HEERLIJK! NU BEN IK NUTTIG IN DE WERELD, EN DAT IS WAT WIE DOEN MOETEN, DAT IS DE WAARIE VREUGDIE.

■ WIJ ZIJN TWAALF STUKS, GEWORDEN, MAAR WIJ ZIJN ALLE TOCH ÉÉN EN HETZELFDE, WIJ ZIJN EEN DOZIJN !

■ WAT IS HET EEN ONVERGELIJKELIJK GELUK !

■ EN JAREN VERSTREKEN, - EN TOEN KON HET DOZIJN NIET LANGER MIE.

■ „EENS MOET HET TOCH VOORBIJ ZIJN!“ ZIE IEDER STUK „IK ZOU 'T VIEL GRAAG WAT LANGER HEBBEN VOLGEHOUDEN, MAAR MEN MOET GEEN ONMOGELIJKE DINGEN VERLANGEN!“ EN TOEN WERDEN ZE GESCHEURD IN LAPPIEN EN VODDEN, ZE GELOOFDEN DAT HET BLAD VOORBIJ WAS, WANT ZE WERDEN GEHAKT EN GESTAMPT EN GEKOOKT, JA ZE WISTEN ZELF NIET WAT - EN TOEN WERDEN ZE PRACHTIG FIJN WIT PAPIER !



■ „NEEN MAAR, DAT IS EEN VERFRASING! EN EEN HEERLIJKE VERFRASING!“ ZIE HET PAPIER, „NU BEN IK FINER DAN VROEGER, EN NU ZAL ER OP ME GESCHREVEN WORDEN !

■ WAT KAN ER NIET GESCHREVEN WORDEN ! HET IS TOCH EEN ONVERGELIJKELIJK



GELUK! EN ER WERD OP 'M GESCHREVEN DE AL-  
LERSCHONSTIE VERHALLEN, EN DE MENSCHEN  
HOORDEN WAT ER STOND, EN DAT WAS ZOO  
WAAR EN GOED, DAT MAAKTE DE MENSCHEN  
VEEL WILZER EN BIETER; HET WAS EEN GROOT-  
TE ZEGEN, DIE IN WOORDEN AAN DIE PAPIEREN  
WAS GEGEVEN.

„DAT IS MEER  
DAN WAAR  
IK VAN  
DROOMDE,  
TOEN IK EEN  
KLEIN  
BLAUW  
BLOEMPJE  
OP HET  
VELD WAS!



■ HOE KON IK DENKEN, DAT IK ER TOE  
ZOU KOMEN VREUGDIE EN KENNIS AAN DE  
MENSCHEN UIT TE DRAGEN.

IK KAN HET ZELF NOIS NIET BIEGRIPEN! MAAR  
HET IS NU EENMAAL WERKELIJK ZOO!

■ ONZE LIEVE HEER WIEET, DAT IK ZELF  
HEELEMAAL NIETS HEB GEDAAN, DAN WAT IK  
NAAR POCVERE KRACHTEN DOEN MOEST OM TE  
LEVEN! EN DAN LEIDT HIJ MIJ OP DIEZE WILZE,  
DE EENE VREUGD' EN EER NA DE ANDERE TIEGIE-  
MOET;        IEDEREN KIEER ALS IK DENK:

■ „HET WILSIE IS UIT! DAN GAAT HET  
LIJST OVER IN IETS VEEL HOEDERS EN BIETERS;



■ NU MOET IK ZEKER OP REIS, DE HEELE WERELD ROND WORDEN BEZONDEN, OP DAT ALLE MENSCHEN MIJ KUNNEN LEZEN!

■ DAT IS HET WAARSCHIJNLIJKSTE!

VROEGER HAD IK BLAUWE BLOEMEN, NU HEB IK VOOR IEDERE BLOEM DIE SCHOONSTE GEDACHTEN! IK BEN DE ALLERGELUKKIGSTE!"



MAAR  
HET PAPIER

KWAM NIET OP REIS,



HET KWAM BIJ DEN BOEKDRUKKER, EN DAAR WERD ALLES WAT ER OP 'M GESCHREVEN STOND IN DRUK GEZET VOOR EEN BOEK, JA VOOR VELE HONDERDEN BOEKEN,

WANT ZOO KON DEN ONEINDIG MEER MENSCHEN NUT EN Blijdschap ERVAN HEBBEN, DAN WANNEER HET EENIGE PAPIER, WAAR HET GESCHREVENE OP STOND, DE WERELD ROND WAS GEGAAN, EN HALVERWEGE OPGESLETEN ZOU ZIJN GEWEEST.

■ "JA, DAT IS WEL HET ALLERVERSTANDIGSTE!" DACHT HET GESCHREVENE PAPIER. "DAT

VIEL MIJ  
HEELEMAAL  
NIET IN!



■ IK Blijf THUIS EN WORD IN EERE





BEHOUDEN ALS EEN OUDE GROOTVADER! IK BEN HET, WAAROP GESCHREVEN IS, DE VOOR DEN VLOEDEN UIT DE PIEN RECHTSTREEKS IN MIJ. ■ IK Blijf, EN DE BOEKEN GAAN ROND! NU KAN ER NOIS EENS WAT GEDAAN WORDEN! NEEN, WAT BEN IK Blij, WAT BEN IK GELUKKIG!"

■ TOEN WERD HET PAPIER VERZAMELD IN EEN PAK EN OP EEN PLANK GELEID. „NA GEDANE ARBEID IS HET ZALIG RUSTEN!" ZIE HET PAPIER.

DE  
BOEK  
ER  
KAT  
TE  
E



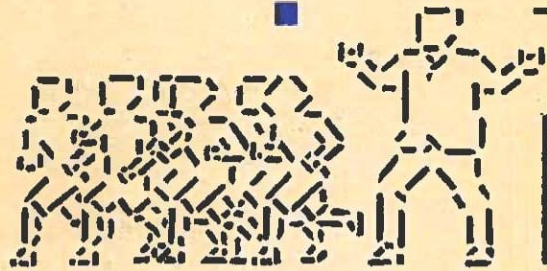
„HET IS HEEL LIJST, DAT JIE TOT JIE ZELF INKEERT EN TOT NADENKEN KOMT OVER DATIGENE WAT ER IN JIE WOONT. NU PAS WIEET IK GOED, WAT ER IN MIJ STAAT. EN ZICHZELF KENNEN, DAT IS DE EIGENLIJKE VOORUITGANGS.

■ WAT OF ER NU ZALKOMEN? VOORWAARTS GAAT HET, HET GAAT ALTIJD VOORWAARTS!"

■ EENS OP EEN DAG WERD AL HET PAPIER OP DE VUURPLAAT GELEID, HET MOEST VERBRAND WORDEN, WANT HET MOCHT NIET VERKOCHT WORDEN AAN DEN KOMMENISMEN EN OM BOTER EN POEDERSUIKER HEENKOMEN.

■ EN AL DIE KINDERS IN HUIS STONDEN RONDOM, ZIJ WILDEN HET ZIEN OPFLAKKEREN, ZIJ WILDEN IN DE ASCH DE VIELE ROODE VUURVONKEN ZIEN, VAN WIE HET NIET IS OF ZIE HARD WIEGLOOPEN EN UIT WORDEN GEDOOFD, DIE ZIEN NA DE ANDER, HEEL VLUG -





■ DAT ZIJN DE KINDERS DIE UIT SCHOOL  
KOMEN EN DE ALLERLAATSTE VONK IS DE SCHOOL-  
MEESTER; SOMS DENKT MEN DAT HIJ AL VOORBIL-  
D, MAAR DAN KOMT HIJ EVEN NA AL DE ANDEREN.



■ EN AL HET PAPIER LAG IN  
EEN PAK OP HET VUUR.  
"OEH! WAT KRULDE HET OP IN EEN  
LAAGHE GLOED. — "OEH!" ZEI  
HET, EN TEGELIJKERTIJD WERD HET  
EEN HEELE VLAM, DIE GING ZOO HOOG  
DE LICHT IN, ALS HET GLAS ZIJN KLEP-  
PE BLAUWE BLOEMPLENOOT HAD KUN-  
NEN HEFFEN, EN STRAALDE, ALS NOOIT HET WITTE  
LINNEN HAD KUNNEN STRALEN; AL DE GESCHRE-  
VEN LETTERS WERDEN IN EEN OOBSENEBLIK HEE-  
LEMAAL ROOD, EN ALLE WOORDEN EN GEDACH-  
TEN GINGEN OP IN LICHTIGE LAAGHE. ■

■ "NU GA IK RECHT OMHOOG IN DE ZON!"  
KLONK HET BINNEN IN DE VLAMEN HET WAS ALS  
OF DUIZEND STEMMEN DAT ZEIDEN IN EEN, EN DE  
VLAM SLOEG DOOR DE SCHOORSTEEN HEEL BOVEN  
ERUIT! EN FINER DAN DE VLAM, GANSEH ONZICHT-  
BAAR VOOR HET MENSICHELJK OOG, ZWEEFDEN  
HEELE KLEINE WEZENS, NIET ZO VEEL, ALS ER  
BLOEMEN WAREN GEWEEST AAN HET GLAS.



**■** ZIJ WAREN NOG LICHTER DAN DE VLAM, DIE ZE BWAARDE, EN TOEN DIE WERD GEDOOFD EN ER VAN HET PAPIER ALLEEN DE ZWARTE ASCH OVERBLEEF, DANSTEN ZE DAAR NOG EENS OVERHEEN EN WAAR ZIE HAAR AANROERDEN ZAG MEN HUN VOETSPOOR, DAT WAREN DE ROODE VONKEN:

**■** „DE KINDEREN KWAMEN UIT SCHOOL EN DE SCHOOLMEESTER WAS DE LAATSTE!“  
HET WAS EEN LUST OM NAAR TE KEU-  
KEN, EN DE KINDEREN IN HUIS STONDEN ER BIJ EN  
ZONGEN BIJ DE DOODE ASCH:

„SNIP SNAP  
SNORRE **■**

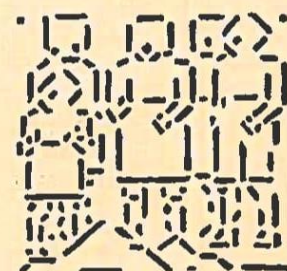
BASIS:  
LORRE!

HET WILSIE  
IS UIT!”

**■** MAAR DE KLEINE ONZICHT-  
BARE WIEZENS ZEIDEN IEDER OP HUN BEURT:

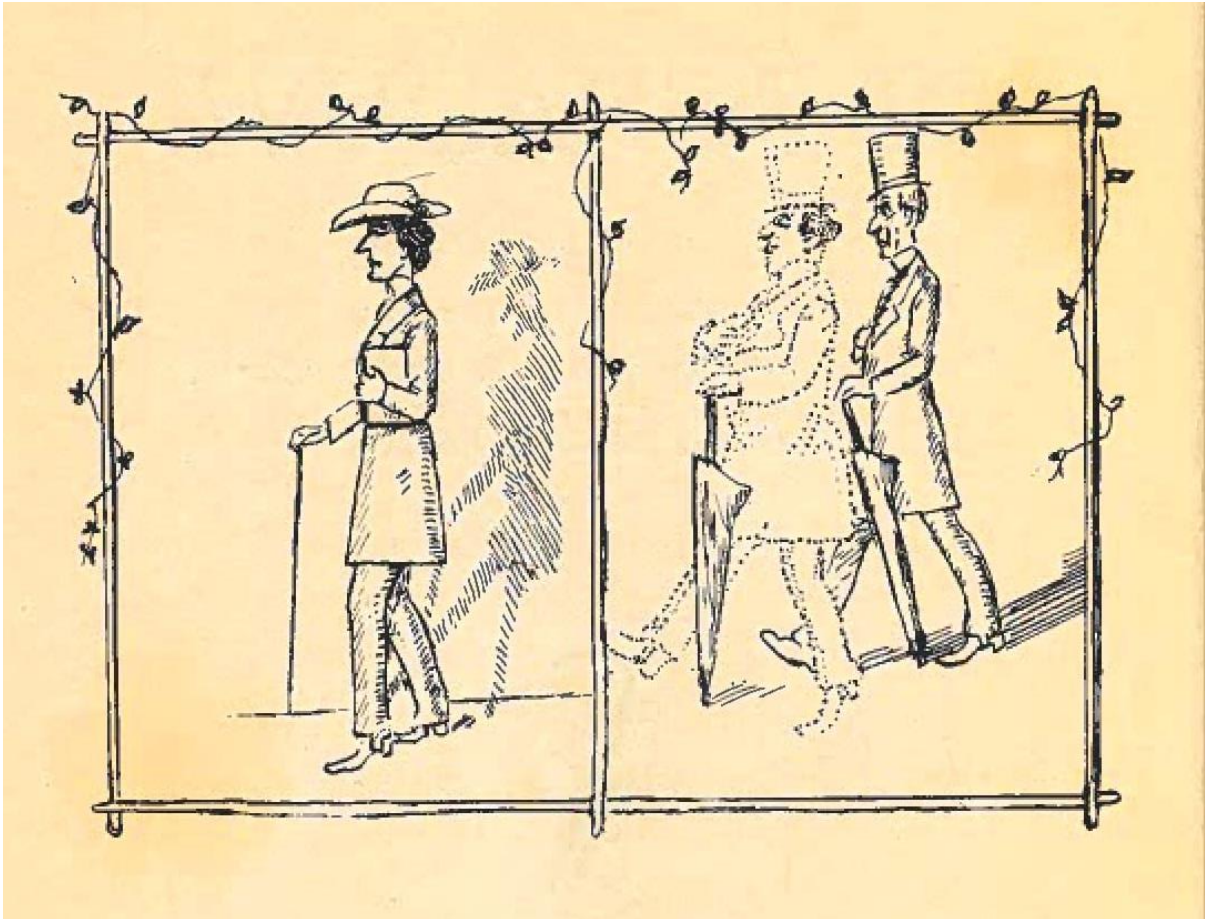
**■** „HET WILSIE IS NOOIT UIT! DAT IS HET  
SCHOONST VAN ALLES! **■**  
IK WEEET HET, EN DAAROM  
BIEN IK DE ALLEBELUKKIGSTE!“

MAAR DAT KONDEN DE KINDEREN HOOR-  
REN NOCH BEGRIJPEN, EN DAT MOESTEN ZE OOK  
NIET, WANT KINDEREN MOGEN NIET ALLES WETEN.



BIJLAGE F: ILLUSTRATIES CORNELIS VETH BIJ *DE SCHADUW*  
(1942)

I Illustratie pagina 4



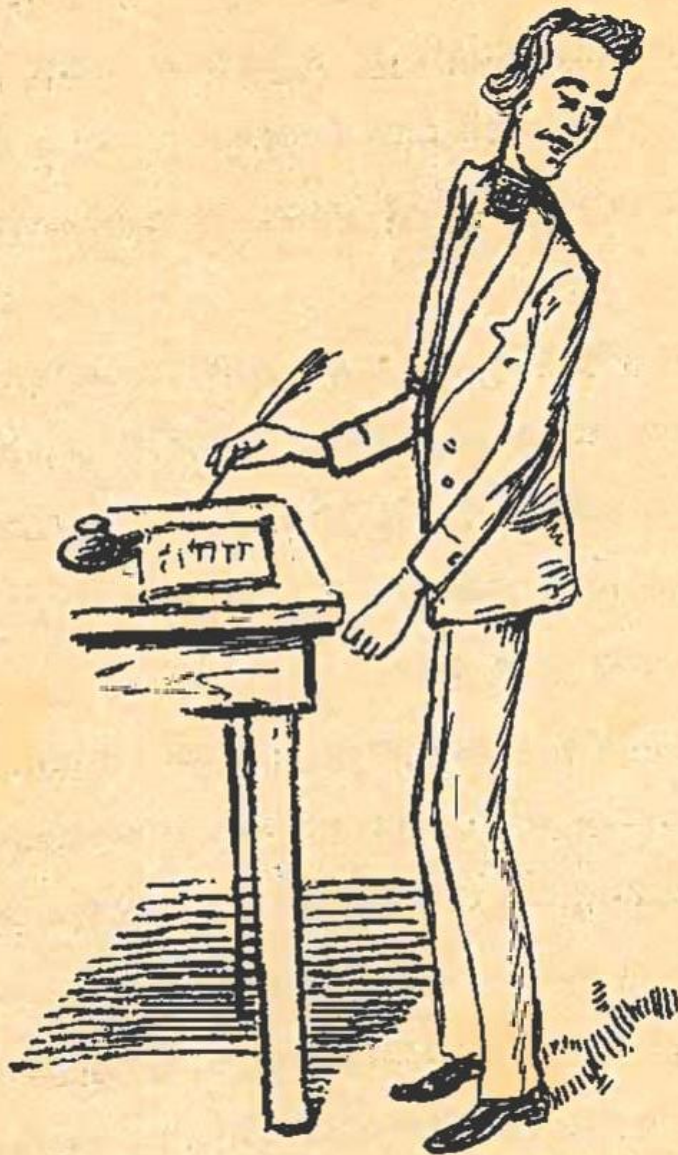


II Illustratie pagina 9



. . . dat de schaduw naar binnen ging . . .

ij maakte zich klein, hij maakte  
duw, er kwam er geen; hij zei: hm! hm! maar dat hielp



. . . dat hem een nieuwe schaduw uit de beenen groeide

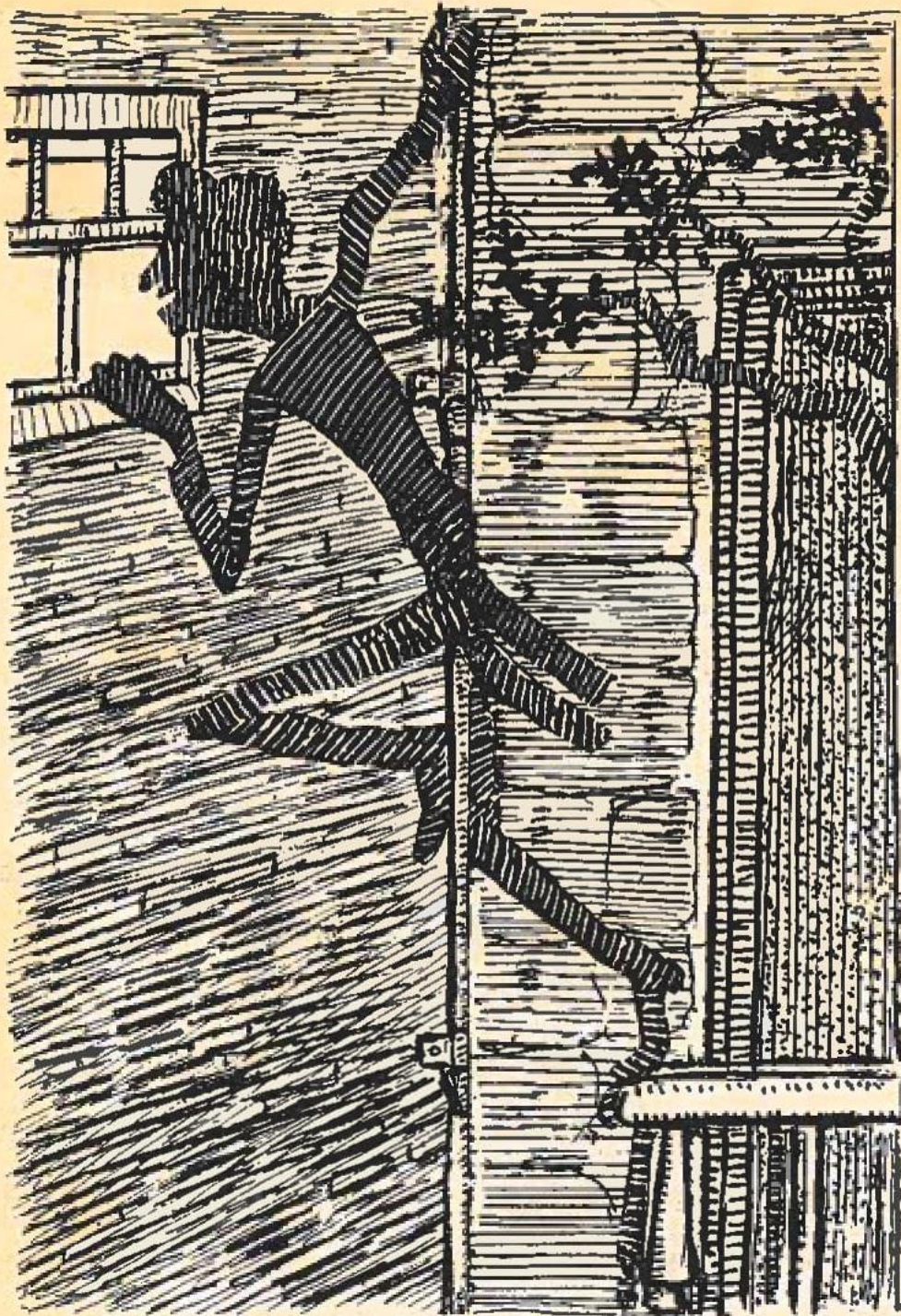
ijk was het, maar in de warme landen daar groeit alle  
naal zoo vlug, en na verloop van acht dagen merkte hi





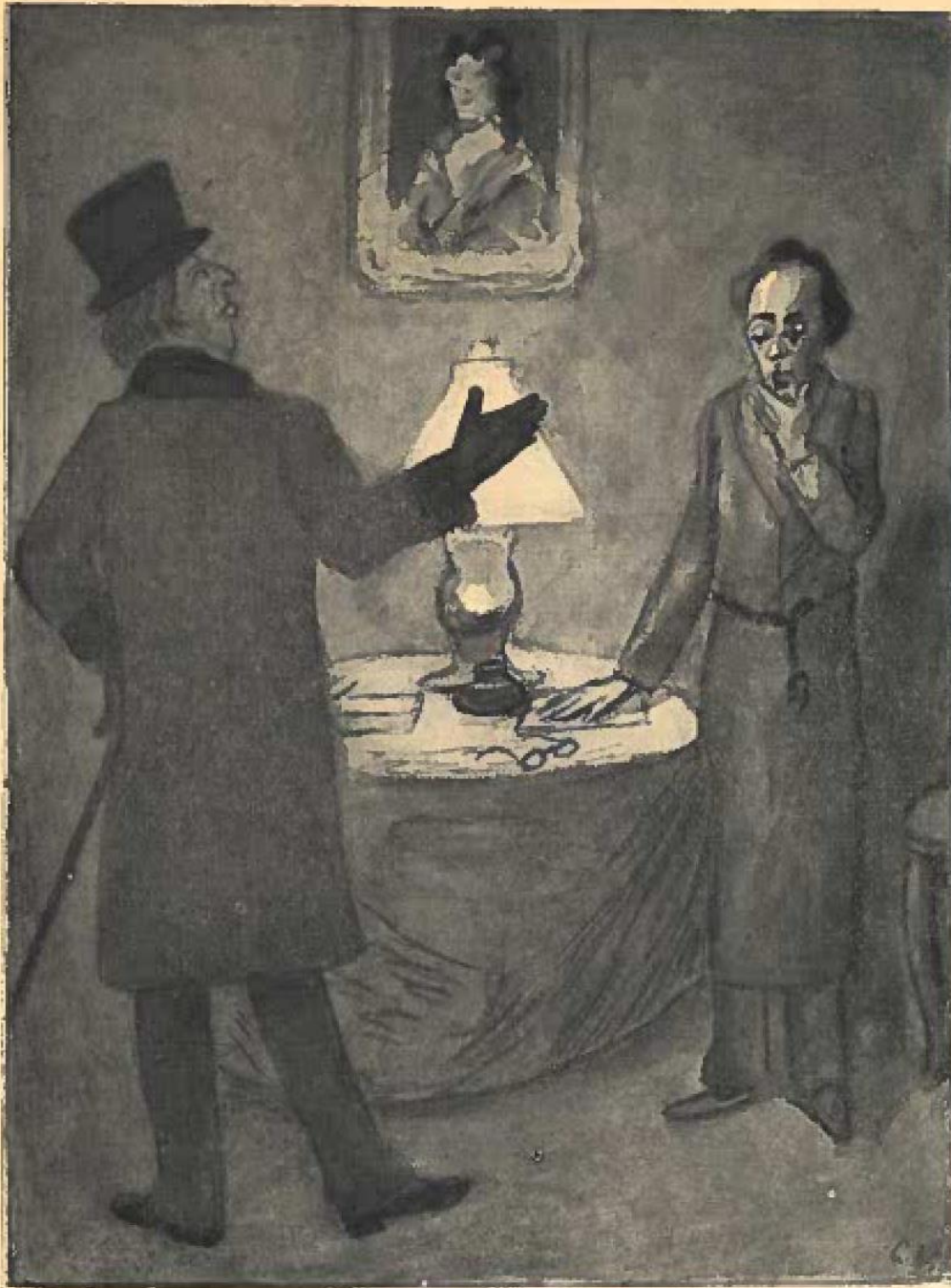
„Nu zal ik vertellen!” zei de schaduw,





. . . Ik keek naar binnen in de hoogste vensters,





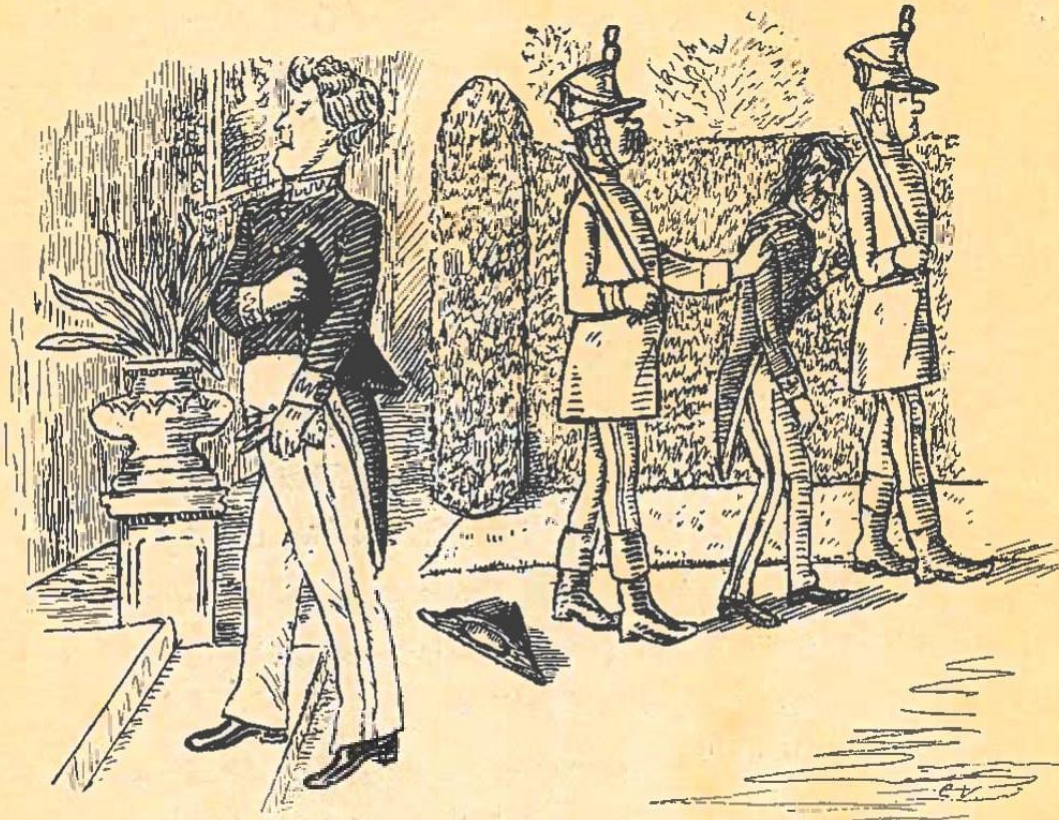
„U begrijpt de wereld niet”



„ . . . mijn schaduw daar bij de deur kan erop antwoorden!”



„Ik heb het gruwelijkste beleefd, dat beleefd kan worden!” zei de schaduw, „stel je voor — ja zulke arme schaduwhersens kunnen



„ . . . en jij gaat in arrest”

niet veel verdragen; — stel je voor, mijn schaduw is gek geworden, hij gelooft dat hij de mensch is en dat ik — stel je toch eens voor,



BIJLAGE G: ILLUSTRATIES SIMON MOULIJN BIJ *DE SPAR*  
(1945)

I Illustratie pagina 2





II Illustratie pagina 7



*O, groeien, groeien, groot worden en oud,  
dat was toch het eenige heerlijke in deze wereld.*



III Illustratie pagina 15



*„Een verhaaltje! een verhaaltje!” riefen de kinderen*



*„Ja, dan wel bedankt!” antwoordden de rotten*



V Illustratie pagina 27



*Hij lag in den hoek, tusschen onkruid en netels.*

VI Illustratie pagina 29

n zoo gaan alle geschiedenissen.



4 Dec. 1844.