

Wam de Moor

‘Dit is de tijd die blijft’

Literatuur en beeldende kunst: het beeldgedicht

In de bloemlezing die T. van Deel in 1988 publiceerde onder de titel *Ik heb het Rood van 't Joodse Bruidje lief* vindt men gedichten over beeldende kunst. Op de ene bladzijde een gedicht, ertegenover de reproductie van een beeld, een tekening of een schilderij. Links bijvoorbeeld een tekening van Ma Yuan, rechts het gedicht van Lucebert dat in zoveel bloemlezingen is opgenomen en ook schoolbloemlezers tot het bedenken van leerstofgerichte vragen bracht, allemaal geschikt voor het vierde, formele stadium van Parsons.

Over 'visser van ma yuan' is destijds, ik spreek van 1963, 1964, in het tijdschrift *Merlyn* heel wat discussie geweest. C.W. van de Watering - toen pas op weg de Lucebert-expert te worden die hij is - beweerde bijvoorbeeld dat de atoomproeven van de Amerikanen bij Bikini wel eens wat te doen zouden kunnen hebben met de betekenis van de regels:

golven worden hoge wolken
wolken worden hoge golven
maar intussen rust de visser

Evenwel: Ma Yuan was eenvoudig een Chinese tekenaar, wiens illustratie 'Een visser op een winters meer' Lucebert tot zijn beroemde gedicht inspireerde. En rusten was echt rusten, niet dood zijn, maar onbewogen onder het geweld van de natuur.

Van Deel ontleende de titel van zijn bloemlezing aan een gedicht van Pierre Kemp en wel omdat Kemp met zijn gedicht precies de snaar raakte die ook de bloemlezer doet trillen wanneer hij beeldende en geschreven voorstellingen van droom of werkelijkheid met elkaar geassocieerd ziet. Kemp ging het om de 'kleur voor alle tijden' die het rood in Rembrandts beroemde schilderij geworden was. Daarom, schrijft Van Deel, 'kan hij zich, als hij ernaar kijkt, voorstellen naast de schilderende Rembrandt te staan, alsof geen eeuwen hen van elkaar scheiden.' Want dat zegt Kemp:

Ontstond zij met of zonder schilderstok,
het is *zijn* Rood, waarin hij zong Bruidjes rok;
het is *mijn* Rood, rondom haar rechterhand,
neen, geen juwelen, franjes of kant,
het is maar rood, het Rood, dat ik aanbid,
vooral als ik in de zon naast Rembrandt zit.

Nu niet bepaald een hartveroverend gedicht, moet ik zeggen, en ik zou het wel uit mijn hoofd laten leerlingen daarmee te confronteren als een staaltje van ons vaderlands poëtisch vermogen. Het schilderij zelf blijft stukken beter. En zo is dat wel meer in deze bundel. Want dichters zijn ook maar mensen, onder de indruk van iets dat ze zien en soms niet verder komend dan een se-

De Moor, 'Dit is de tijd die blijft'

cure beschrijving van wat ik zelf ook zou kunnen zien als ik dat schilderij of dat beeld maar voor me had. Dat *descriptieve* beeldgedicht is in het genre van wat we 'het beeldgedicht' noemen, een subgenre.

Een typologie van beeldgedichten

De subgenres zijn volgens de connaisseur bij uitstek van het genre, Gisbert Kranz, te onderscheiden in zeven typen, waarvan dan enkele nog weer subtypen kennen. Nieuw was dat Kranz sociologische en psychologische standpunten koos waar vroeger uitsluitend de esthetiek en de inhoud werden nagebootst of vergeleken. Hij is van mening dat het beeldgedicht bemiddelt tussen kunstwerk en maatschappij (= receptie, overdracht).

Dichters trachten nu door 'Einfühlung' (bekende term van Wilhelm Dilthey) voor een derde (wij, de lezers van het gedicht) waarneembaar te maken wat het kunstwerk hem deed. Uiteraard is het nu eens de inhoud die de ontroering of betrokkenheid teweegbracht, dan weer de vorm. Dat blijkt te leiden tot nogal wat verschillende soorten beeldgedichten. In *Das Bildgedicht in Europa* (1973) en *Das Bildgedicht* (drie delen verschenen tussen 1981 en 1987) komt Kranz tot de volgende indeling van beeldgedichten.

1) In het *rhetorisch* beeldgedicht wordt het beeldend kunstwerk beschreven in de directe rede. Dat gebeurt op vijf verschillende manieren. Als de dichter een personage dat hij in het kunstwerk waarneemt sprekend opvoert, dat hij zich laat richten tot de beschouwer of tot andere personen in of buiten het werk, noemt Kranz dat *allocutief*. Denkt het personage als het ware hardop voor zichzelf, dan heet dit, begrijpelijk, *monologisch*. Laat de dichter of schrijver twee personages van het kunstwerk met elkaar in dialoog gaan, krijgt dat *rhetorische* beeldgedicht het extra adjectief *dialogisch*. De dichter kan ook bewust buiten het kunstwerk blijven staan en zich tot de lezer wenden als ook een beschouwer van het kunstwerk, dat heet *demonstratief*, of zich richten tot enig aspect van het werk (de kunstenaar, personages of het kunstwerk zelf) en dan hebben we te doen met een *apostroferend* *rhetorisch* beeldgedicht. De meeste begrippen zijn evident, lastig is alleen dat 'apostroferend'. Misschien laat het zich verklaren aan de hand van het volgende voorbeeld, een gedicht naar aanleiding van Brueghels schilderij *De misantroop* uit 1568, geschreven door Stephan Hermlin in zijn bundel *Die Städte* uit 1966, onder de titel 'Die Treulosigkeit der Welt'.

Die Treulosigkeit der Welt

nach Pieter Brueghel

Auf allen Strassen weiss ich dich: auf dem flandrischen Felde
Oder im rufeschwirrenden Schatten der Brunnen von Rom.
Überall wo die äussere Kühle das Herz uns omstellte,
Rührt uns dein tragisches Wandeln, verhülltes Phantom.

O du begreifst die schmerzlichen Dornen, die sichtbar man streute.
Kein Entweichen auf dem von Drohungen starrenden Pfad.

De Moor, 'Dit is de tijd die blijft'

Ja du bist unaussprechlich verlassen, den niemand bereute,
Als er unter das Nordlicht der Einsamkeit trat.

Nur der schreckliche Kobold begleitet dich. Raffe nur enger
Um dich den scheidenden Mantel. Die Strasse wird mittäglich weit,
Dörfer und Haine entweichen. Du hörst ihre Rufe nicht länger,
Teiche verdunsten im Hauch deiner Untröstbarkeit.

Voor het Duitse werkwoord 'apostrophieren' hebben wij geen goed equivalent. Het woordenboek geeft als vertaling 'plechtig toespreken; in 't gesprek betrekken; benoemen; van commentaar voorzien'. Je zou kunnen zeggen dat hier zeker sprake is van 'plechtig toespreken' en 'van commentaar voorzien', niet van de andere betekenissen. De zwervende man in zijn mantel, die Brueghel als mensenhater kenschetst, wordt door de dichter toegesproken op een wijze die aan duidelijkheid niets te wensen overlaat.

2) Het *episch* beeldgedicht kent twee vormen. Als de schrijver de stof van het kunstwerk als een handeling voorstelt, dus dat ene moment dat het schilderij kan geven plaatst in een gefantaseerd verhaal over wat er voor en/of na het moment gebeurde, noemt Kranz dat *pragmatisch*, een adjectief dat door de beperking die het bij ons gekregen heeft (doorgaans tot 'zakelijk, handig', als betekenis afgeleid van 'pragmatisme'), verwarring schept. Van Dale spreekt van 'leerzaam, didactisch, handelend optredend'. Kranz lijkt eerder vast te houden aan 'de handeling betreffend' en zo zullen we zijn term moet interpreteren. Een voorbeeld maakt het duidelijk. In 1906 schreef Ronald Botrall het volgende gedicht:

ICARUS

In his father's face flying
He soared until the cities of the Aegean
Opened like bloodvessels lying
Under a microscope. End on
He saw below the trunks of trees
While space-time flowered in his sunward eyes.
His feathered arms, extension
Of nimble thoughts, pride of invention,
Were lifting him high above man.
'And if I fly,'
He said, to the source of mortal energy
I shall capture the receipt
To administer light and heat.'
But sunlight to all eyes is not bearable
Or sunheat to all blood.
His motion turned to earth, unable
To sustain its presumptuous mood.
Falling he saw the cantilevered birds,
Their great humerus muscles bearing
Them in their spacious veering

De Moor, 'Dit is de tijd die blijft'

Over shores and sherds
Over swords and words.
Like a detached leaf, feeble
In the wind, he fell,
A multitude of molecules
Organized in equal and parallel
Velocities (according to the rules
Of motion) to seek the ground.
And on the slope above the sea
The hard-handed peasants go their round
Turning the soil, blind to the body
Ambitious and viable, whose pride
Will leave no trace in the quenching tide.

De dichter schenkt veel aandacht aan de 'belevingen, gedachten en bedoelingen' van Icarus, 'wanneer hij vliegt en valt, terwijl er relatief weinig woorden worden gebruikt voor de reacties van de omstanders op de val en de eventuele invloed die de gebeurtenis op de werkelijkheid zou kunnen hebben (r. 31-34).' Aldus Christine van den Akker in *Over literatuur, muziek en schilderkunst*, een Literatuurdidactische Verkenning (nr. 6 in de reeks) die zij in 1984 samenstelde tezamen met Ben Hulshof, Marion Rijs en Hai Voeten.

Het is Icarus' overmoed die hier het volle licht krijgt, zijn ambitie om naar 'the source of mortal energy' (r.12) te vliegen om daar te weten te komen hoe 'to administer light and heat' (r. 14). De jongeman vergist zich deerlijk, het licht en de hitte van de zon blijken onverdraaglijk en hij stort neer, prachtig neergeschreven door Botrall, als een afgerukt blad, zwak in de wind, zo valt hij, en niemand heeft het door. Door de nadruk te leggen op Icarus' trots en ambitie, maakt de dichter des te pijnlijker voelbaar dat zijn val niet wordt waargenomen - een dominant motief in de beeldgedichten naar aanleiding Brueghels schilderij.

Het epische beeldgedicht kent een tweede vorm en die laat Van Deel zien in het bekende gedicht 'De akelei' van Ida Gerhardt. Haar vertelling over de wijze waarop de tekening 'De akelei' van Albrecht Dürer in 1526 tot stand kwam is een typisch voorbeeld van een *genetisch* episch beeldgedicht. Een voorbeeld dat Kranz noemt is 'Auf die Sixtinische Madonna' van Hebbel.

3) In de bundel van Van Deel is goed te zien dat het *descriptieve* beeldgedicht het meeste voorkomt. Het kunstwerk wordt dan naar vorm of inhoud of beide beschreven. Als voorbeeld geldt 'Landscape with the fall of Icarus' van William Carlos Williams.

4) De reacties op Brueghels schilderij blijven aantrekkelijk om het beeldgedicht in al zijn variaties te behandelen. Ook voor het *meditatief* beeldgedicht, waarin de dichter zich overgeeft aan bespiegelingen naar aanleiding van het kunstwerk, is een mooi voorbeeld te vinden in het beroemde 'Musée des Beaux Arts' van W. H. Auden.

De Moor, 'Dit is de tijd die blijft'

5) Als de dichter in het beschouwde kunstwerk aanleiding zien om het over zijn eigen bestaan te hebben, kun je spreken van een *associatief* beeldgedicht. Heine bijvoorbeeld vergelijkt de Madonna van Lochner met zijn eigen geliefde:

Die Augen, die Lippen, die Wänglein,
die gleichen der Liebsten genau.

6) Als in het beeldgedicht de lof of de afkeer van het beschouwde kunstwerk de overhand krijgt, kan het beeldgedicht adjectieven meekrijgen als *panegyrisch* bij lof of *pejoratief* bij afwijzing.

Drie mogelijke stappen van de beelddichter

Met kennis van de subgenres kun je misschien wel het ene beeldgedicht van het andere onderscheiden, maar minstens zo belangrijk lijkt mij, zeker voor het onderwijs, gevoel te krijgen voor de mate van betrokkenheid van de ene kunstenaar (de dichter) op de andere (de schilder of beeldhouwer), en dan op iets subtielere wijze dan in panegyrische en pejoratieve beeldgedichten het geval is.

Ook daarover heeft Kranz het een en ander geschreven.

Het is volgens hem een eerste stap wanneer de dichter het kunstwerk weet te transponeren naar zijn eigen genre van het woord. De inhoud en de vorm van het beeldend kunstwerk worden omgezet in woorden; de werking van lijnen en kleuren gaat verloren, maar de literatuur kan wat de beeldende kunst niet kan:

- personen laten spreken
- naast het gezichtsvermogen de smaak-, kleur- en tastzin aanspreken
- wat statisch is dynamisch maken.

Als schilder kun je iets alleen in statische vorm, in stilstand laten zien; als schrijver kun je iets in beweging laten zijn, in zijn wording en vergaan laten zien: beeldende kunst geeft een momentopname, literatuur is in dit opzicht veel beweeglijker en heeft doorgaans een lineair karakter.

Met deze *transpositie* - dat is dus de kleuren, de vormen, de lijnen, de voorstelling omzetten in woorden - gaat doorgaans al de *interpretatie* van het beeldend kunstwerk door de kijkende dichter gepaard. Uit die combinatie bijvoorbeeld komt de grote variatie aan beeldgedichten voort, geïnspireerd door Bruegels 'Landschap met de val van Icarus', waarvan sommigen wél tonen tegelijkertijd het metamorfose-verhaal van Ovidius te kennen met nogal wat andere verhaalelementen, anderen niet.

Ik kan me ook niet anders voorstellen dan dat je als dichter tijdens de transpositie al aan het interpreteren bent.

Neem *De liefdesbrief* van Vermeer, kijk er eens naar. Het eerste wat mij opvalt zijn de blikken die de mandoline spelende vrouw met de brief in haar hand en de dienstbare, glimlachende vrouw die achter haar staat met elkaar wisselen. Daar spreekt verstandhouding uit. Het verhaal kan twee kanten op: de brief gaat aan de dienstbode gegeven worden, zodat deze hem kan bezorgen bij de minnaar, of het meisje heeft hem net afgegeven aan haar mevrouw (en dat is de interpretatie die bijvoorbeeld Norbert Schneider kiest, zie zijn *Vermeer. Verborgene Gevoelens* p. 55). 'Heeft hij er nog wat bij gezegd?' of 'Kan

ik er zeker van zijn dat je hem gauw afgeeft? Is jouw collega even betrouwbaar als jij, anders komt mijn man erachter'. Ongemerkt ben je al aan het interpreteren. De mandoline op de schoot van de verliefde vrouw heeft haar al in een liefdestemming gebracht. Het schilderij achter de gediensstige symboliseert de storm die in de boezem van de verliefde woedt. En als de open schoentjes op de voorgrond met de bezem ernaast gehoorzamen aan de wetten van de iconografie weten we dat die brief absoluut met erotiek te maken heeft: een bezem past wel niet in een schoen, maar de symboliek lijkt me duidelijk. Transpositie en interpretatie zijn dan ook nauwelijks te scheiden.

Met *provocatie* geeft Kranz een derde stap aan die de dichter in het beeldgedicht kan zetten. Wanneer hij in staat is om met zijn gedicht de emotie of de schok die het beeldend kunstwerk bij hem teweeg heeft gebracht te evenaren, kan hij de lezer echt tot een nieuw inzicht of een algemene waarheid brengen. Klassiek voorbeeld daarvan is het gedicht 'Archaischer Torso Apollos' van Rilke (1908), geschreven na het zien van de tors van Apollo van Milete. Hoofd kwijt, geen armen en alleen een rechterbeen boven de knie, wat een onvolmaakte tors! En uit die onvolledige mens haalt Rilke de les dat hij zelf die onvolmaakte figuur is, die zijn leven drastisch zal moeten veranderen, wil hij er nog iets van terecht brengen. Dat is provocatie - in een andere betekenis dan waartoe het woord in de laatste decennia verworpen is; ingeperkt tot zoiets als rebellie, ophitserij, uitdaging, uittarting.

Historisch gezien

Het beeldgedicht is historisch gezien nogal van karakter veranderd. In de zeventiende eeuw waren dichtkunst en beeldende kunst beiden weergevers van een begrijpelijke, realistische of zinnebeeldige werkelijkheid. Daarin waren zij concurrenten van elkaar en lagen zij continu in edele wedijver. De een vulde de ander aan, 'beeldende kunst werd opgevat als zwijgende dichtkunst, en dichtkunst werd beschouwd als sprekende schilderkunst' (Van Deel, p. 5). Adoration mutuelle gaf zeker in vroeger eeuwen aanleiding tot de nodige panegyrische beeldgedichten, maar ook oprechte bewondering, zoals Ida Gerhardt toont in de beschrijving van de wording van Dürers tekening 'De akelei' kan een beeldgedicht panegyrisch maken.

Naast de samenhang tussen kunst en werkelijkheid die beide kunsten gemeen hebben is er in de moderne literatuur het besef dat het bewegingloze beeld in woorden kan gaan leven. Juist omdat wij zo'n eeuw geleden in de film het bewegende beeld hebben gekregen, zijn we er ons meer van bewust geworden dat in beeldende kunst niets beweegt (behalve als het in beweging wordt gebracht, vgl. Tinguely). In de bloemlezing van Van Deel zijn het de gedichten 'De boer' en 'De visser' van Judith Herzberg bij 'Landschap met de val van Icarus' en het gedicht van 'Schilderij, Duits, 19de eeuw' van J. Eijkelboom naar het verbijsterende schilderij 'Der Sprung vom Felsen' van de romanticus Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Herzberg maakt in haar gedicht *de boer* op Bruegels schilderij tot een getuige die zich schuldig voelt omdat hij niet verantwoordelijk heeft willen zijn voor de val van de overmoedige in de zee en tegelijk als schilderijfiguur beseft dat hij die schuld nooit meer ongedaan kan

De Moor, 'Dit is de tijd die blijft'

maken, omdat het schilderij blijft wat het is en zelf vergaan al stilgeschilderd is. Haar *visser* concentreert zich halsstarrig op zijn dobber.

Los van wat boven of wat onder mij
verschijnt, verdwijnt, los van wat was
en los van wat nog te gebeuren staat.

Hij heeft daarvoor een duidelijk motief:

Wat kan ik beter doen dan niets,
dan niet bewegen. Zelfs het geringste
opslaan van een oog haalt onherstelbaar
overhoop en brengt teweeg en brengt teweeg.

Het gebeurt pál voor zijn ogen, maar hij negeert 'de eerste ring van één nog andere dompeling'. Dat Herzberg weer geen oog heeft gehad voor de patrijs, die staat voor de wraak van de door Daedalus vermoorde leerling Talos, tijdens zijn val van een rots door de godin Athene in een patrijs veranderd, is heel opvallend. Een vergroting in Van Deels bloemlezing (p. 54) laat zien hoe nadrukkelijk de patrijs op het doek is geplaatst tussen de visser en de drenkeling in.

Veel positiever is de wending die Eijkelboom geeft aan het gebeuren in zijn gedicht en op het schilderij (Van Deel p. 92-93). Dat stelt de gekozen sprong in de dood voor van twee gelieven die elkaar innig omarmen, terwijl zij vallend en zwevend ontsnappen aan het wrede zwaard van de vorst te paard boven hen, die het 'ius primae noctis' komt opeisen. Toen Eijkelboom het gedicht schreef, wist hij dit niet: voor hem was die ridder 'rivaal of vader'. Hier ervaar je als lezer de bewegingloosheid van het schilderij als een zegen:

Tanden en zwaard bereiken nooit het paar.
Het paar haalt nooit de grond.
Het blijft ontheven in een val
die op een dans gelijkt,
zo losjes houden zij elkander
bij de hand en bij
de smalle leest.

Dit is de tijd die blijft,
omdat er niets beweegt.

In onze tijd verwoordt de dichter veel meer wat het beeld bij hem heeft losgemaakt en legt in zijn tekst het accent op een interpretatie. Schilders reageren veel minder op poëzie dan dichters op beeldend werk, de aloude competitie speelt niet meer. De persoonlijke verwerking zoals Rilke overkwam met het beeld van Apollo is karakteristiek voor het moderne beeldgedicht. En daarbij betreft de dichter als beschouwer van het beeld soms ook de hele context, die nu eens van *historisch-biografische* dan weer van *intertextuele* aard is.

Gericht op één kunstwerk of een oeuvre

Bij Van Deel vinden we in navolging van Kranz nog een onderscheid. Dit is dat er beeldgedichten zijn die naar één werk verwijzen en andere, hij noemt ze 'cumulatieve' beeldgedichten, die geïnspireerd zijn door het hele oeuvre van een kunstenaar en daarvan of van de kunstenaars als het ware een karakteristiek geven. Als voorbeeld van een cumulatief gedicht geldt 'IJzer' van Achterberg. Het verwijst naar het hele oeuvre van Hercules Seghers.

Het verschil tussen beide typen gedichten is opvallend, vind ik, en Van Deels bloemlezing laat dat duidelijk zien. Dominant in het eerste type, gemaakt naar één kunstwerk, is de tastende beschrijving van wat er op het schilderij of de tekening staat en de interpretatie door de dichter of de verbinding met een eigen werkelijkheid. In het geval van het cumulatieve beeldgedicht zijn het kenmerkende elementen uit het werk (bijvoorbeeld bij Miro de krul, de ster en de vlek, zie Luceberts 'miró') die de dichter boeien.

Er is af en toe een tussenvorm waar te nemen: een half-cumulatief gedicht is Hans Tentije's 'Zelfportret met eieren en zwarte hoed', dat in feite een contaminatie is van het 'Zelfportret met zwarte hoed' (1931) - zonder eieren! - van Dick Ket en schilderijen van diezelfde Ket waarop eieren in een kom liggen.

Van Deels voorbeelden

Uit de inleiding die Van Deel geeft op zijn bloemlezing wil ik hier nog een paar punten naar voren halen. Met daarbij de kanttekening dat Van Deel veel meer heeft geschreven over het beeldgedicht, onder meer in *Tirade* en *De Revisor*.

Meest gebruikelijke poëtische verwerking van het kunstwerk is in onze tijd 'een persoonlijke ervaring met of een visie op het kunstwerk' (p. 6). Waar letten de dichters op? Voornamelijk zijn het

- de beeldende kwaliteiten van het kunstwerk
- de afgebeelde geschiedenis
- de gelaatstreken van een personage
- kennis van de biografie van de kunstenaar
- de verwijzing in het kunstwerk naar de tekst, mythe, bijbelverhaal.

Bijna alle dichters maken wel eens een beeldgedicht, maar in onze Nederlandse literatuur hebben we een paar auteurs die er veel geschreven hebben en die, als we het over beeldgedichten hebben, extra aandacht verdienen. Vroeger waren dit Albert Verwey en S. Vestdijk (denk aan diens Rembrandt-cyclus), tegenwoordig: Willem van Toorn en C.O. Jellema.

In Vestdijks 'Lezende Titus' bijvoorbeeld vindt Van Deel, die het sonnet op een bijzondere wijze interpreteert, Vestdijks thematiek van de meester-leerling-relatie terug en wel in die zin, dat tijdens zijn leven de zoon leerde van zijn vader en dat deze, nu Titus is opgenomen in de hemel, leert van zijn zoon.

In algemene zin kunnen Van Toorns beeldgedichten ook herleid worden tot een voor deze dichter belangrijke thematiek. Van Deel: 'Hij wil het gedicht graag beschouwen als een plek waar de tijd geen vat op heeft en waar hij dus een geliefde kan vrijwaren voor de vergankelijkheid. Soms speelt hij dit ver-

De Moor, 'Dit is de tijd die blijft'

langen uit via de beeldende kunst en beschrijft hij een schilderij dat, net als het gedicht, iemand moet herbergen, de rumoerige Slag bij San Romano bijvoorbeeld, van Paolo Uccello.'

Het beeldend kunstwerk dat verreweg de meeste dichters heeft geïnspireerd is het hier al herhaaldelijk aangehaalde werk van Brueghel met als thema de val van Icarus: zie, om de voornaamste te noemen, de gedichten van Ronald Botrall (1906), Albert Verwey (1930), Raïssa Maritain (1939), W.H. Auden (1938), William Carlos Williams (1952), Pé Hawinkels (1968), Willy Spillebeen (1974), Jan Kal, Judith Herzberg (1980), en Robert Anker (1981).

Christine van den Akker onderkent twee grote lijnen in de Brueghel/Icarus-gedichten. 'Verwey, Hawinkels, Kal, Botrall, Williams en Maritain maken tot essentie van het schilderij dat de val van Icarus onopgemerkt is gebleven, waarbij Maritain in zoverre van de anderen afwijkt, dat zij de personen van het schilderij niet in haar gedicht laat terugkomen, dat zij de mensen dus ook geen onverschilligheid kan verwijten (zoals Hawinkels); ze spreekt ook geen oordeel uit over Icarus (zoals Botrell). Bij Auden, Spillebeen en Herzberg is essentieel dat de personen op het schilderij de val wel opgemerkt hebben, maar dat zij er zich om een of andere reden bewust van hebben afgekeerd' (o.c., p. 36-37).

Wil men in het bijzonder met Icarus in de klas aan de slag, dan zij hier verwezen naar eerdere publicaties (Durlinger 1986, Zwitserlood 1986). De verbinding van de literaire tekst met het beeld levert een tweerichtingenverkeer op dat vruchtbaar werkt voor de literatuurles of de les beeldende vorming van thans, zo goed als de CKV1-les van de toekomst.

Bibliografie

Chr. van den Akker, Ben Hulshof, Marion Rijs, Hai Voeten, *Over literatuur, muziek, schilderkunst*. Literatuurdidactische verkenningen 6. K.U. Nijmegen 1984. 146 pp. Bestellen bij Vakgroep Algemene Kunstwetenschappen, Erasmusplein 1, k. 8.02, 6500 HD Nijmegen.

T. van Deel, *Ik heb het Rood van 't Joodse Bruidje lief*. Gedichten over beeldende kunst. Samengesteld en ingeleid door T. van Deel. 174 pp. Querido, Amsterdam 1988.

Birgit Durlinger (red.), *Historische teksten in het literatuuronderwijs*. KU Nijmegen 1986.

Frans Zwitserlood (red.), *Historische teksten in de klas*. DCN-Cahier 18, Den Bosch 1986.

Gisbert Kranz, *Das Bildgedicht* (1981-1987). *Das Bildgedicht in Europa*. Paderborn 1973.

De Moor, 'Dit is de tijd die blijft'

Bijlage

Voor wie het na wil lezen: Van Deel schrijft in zijn inleiding expliciet over de volgende combinaties in:

C.O. Jellema, Das Balkonzimmer (Adolf Menzel) > genoemd schilderij
J.A. Emmens, Meesterwerk > Rembrandts 'Saul en David'
S. Vestdijk, Vrouwenportret > Vrouwenportret van Maarten van Heemskerck
Jan Kuijper, Jacob Kuijper: Meeuwen > genoemd schilderij
Robert Anker, De schilder en zijn model > Matisse, La table noire
S. Vestdijk, Lezende Titus > genoemd schilderij
Judith Herzberg, De boer > Landschap met de val van Icarus, Brueghel
J. Eijkelboom, Schilderij, Duits, 19de eeuw > Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Der Sprung vom Felsen (1833), geschilderd naar het gedicht Der Kränzelbusch van Friedrich Kind.

Uit Van Deels bundel zou ik, gezien het belang van kunstwerk en gedicht, behandelen:

Leo Vroman	Een beeld van Nefertiti	
C.O. Jellema	Kleobis en Biton	
J.A. Der Mouw	Langs griekse beelden torst een oude vrijster	
Lucebert	visser van ma yuan	Ma Yuan
Elisabeth Eybers	Pietà	Michelangelo
Ida Gerhardt	De akelei	Dürer
Judith Herzberg	De boer	Brueghel
Judith Herzberg	De visser	Brueghel
S. Vestdijk	Lezende Titus	Rembrandt
Willem van Toorn	Gezicht op Delft	Vermeer
Rien Vroegindewij	Straat	Hobbema
J. Eijkelboom	Schilderij, Duits, 19de eeuw	Von Carolsfeld
C.O. Jellema	Das Balkonzimmer (Adolf Menzel)	
Rutger Kopland	Schilderij	De Brackeleer
Gerrit Achterberg	De verdronkenen	Steinlen
Robert Anker	De schilder en zijn model	Matisse
P.C. Boutens	Emmaüs	Van Meegeren
Gerrit Achterberg	Lucifer	Johfra
Lucebert	miró	Miró
C.O. Jellema	De toren van Snelson	Kenneth Snelson
Eva Gerlach	Westerik. Ets 87x100 mm	Afdaling