

Katedra Nederlandistiky

Studijní rok 2010/2011

Het impressionistische landschap en stadsgezicht in de twee tekensystemen
Een semiotische vergelijking

Impressionist landscape and impressionist town in two sign systems

A semiotic comparison

**Diplomová práce navazujícího magisterského studia nizozemské filologie se
zaměřením na kulturu Nizozemska a Vlámka**

Vedoucí práce: Mgr. Iwona Piotrowska

Olomouc 2011

Bc. Zuzana Vaidová

Prohlašuji, že jsem svou závěrečnou diplomovou práci na téma *Impresionistická krajina a impresionistické město ve dvou znakových systémech – sémiotické srovnání* vypracovala samostatně, pod vedením Mgr. Iwony Piotrowské, a uvedla v něm veškeré zdroje, které jsem použila.

V Olomouci, dne 12.8. 2011

Bc. Zuzana Vaidová

Dankbetuiging

Mijn dank gaat uit naar diegenen die mij bij het schrijven van mijn scriptie behulpzaam zijn geweest: ten eerste naar mijn begeleider mgr. Iwona Piotrowska, dan zeker naar prof. dr. Mary Kemperink en dr. Kees van der Ploeg zonder wie waarschijnlijk mijn scriptie over dit thema nooit zou kunnen ontstaan, verder naar mgr. Dan Faltýnek wiens werkcollege ik zonder STAG-inschrijving kon volgen. Tijdens het schrijven moest ik contact met andere instituties opnemen, daarom worden ook Steven Kolsteren van het Groninger Museum, dr. Dieuwertje Dekkers van Rijksuniversiteit Groningen, mw. Lonnie Stegink van het Joodse Historische Museum (te Amsterdam), dr. Moniek Peters van het Dodrechts Museum bedankt.

Inhoudsopgave

Inleiding	7
Toelichting	8
Structuur	10
Een paar woorden over de gebruikte literatuur	11
1. De historische en culturele achtergrond van de 19 ^e eeuw en enkele parallellen met de 17 ^e eeuw	13
1.1. Politiek	13
1.2. Industrialisatie	14
1.3. Onderwijs, wetenschap, technische ontwikkeling	14
1.4. Godsdienst en koloniën	15
1.5. Nationaal gevoel	16
2. De kunstwereld in Nederland in de 19 ^e eeuw	17
2.1. Impressionisme	17
2.2. Artistieke centra, genootschappen, culturele tijdschriften en tentoonstellingen	20
2.2.1. Artistieke centra	20
2.2.2. Culturele tijdschriften	22
2.2.3. Artistieke verenigingen, genootschappen	22
2.2.4. Tentoonstellingen	23
2.3. Landschapsschilderij en stadsgezicht	24
2.4. Een korte theoretische schets van de Haagse en Amsterdamse School	25
2.4.1. De Haagse School	26
2.4.1.1. De vertegenwoordigers van de Haagse School	27
2.4.2. De Amsterdamse School	29

2.4.2.1. De vertegenwoordigers van de Amsterdamse School.....	30
2.5. Letteren.....	31
2.5.1. Enkele vertegenwoordigers van de negentiende-eeuwse literatuur	32
3. Een korte inleiding in de semiotiek.....	35
3.1. Wat is een teken, wat is een code?	35
3.2. Wat is eigenlijk een <i>tekst</i> ?.....	37
3.2. Wat is een kunstwerk?	40
3.3. Wat vormt een schilderij (gedicht)?	42
4. Een semiotische interpretatie	44
4.1. Een korte inleiding in het vissersgenre	44
4.2. Carel Vosmaer: <i>Zondagmorgen aan het strand</i> – interpretatie en analyse.....	47
4.3. Jozef Israëls: <i>Kinderen der zee</i> (1872) – interpretatie en analyse	54
4.4. Georg Hendrik Breitner <i>Gezicht op de Dam</i> (1895) – interpretatie en analyse.....	58
4.5. Albert Verwey <i>Bij een Dam van Breitner</i> – interpretatie en analyse	65
5. Grafische vergelijking: Vosmaer (<i>Zondag morgen aan het strand</i>) en Verwey (<i>Bij een Dam van Breitner</i>).....	68
5.1. Carel Vosmaer: <i>Zondag morgen aan het strand</i>	68
5.2. Albert Verwey: <i>Bij een Dam van Breitner</i>	69
5.3. Vergelijking van woordverbindingen (rust, harmonie vs. beweging, drukte, veranderingen) bij Vosmaer en Verwey	70
5.4. Literaire kenmerken van het impressionisme/van Tachtig	71
Conclusie	72
Závěr	75
Summary	78
Bibliografie	81

Alfabetische lijst met de gebruikte afkortingen	89
Anotace diplomové práce	90
Lijst van digitale bijlagen.....	91

Inleiding

Op het idee gedichten en schilderijen te vergelijken kwam ik in de loop van mijn Erasmusbeurs aan de Rijksuniversiteit Groningen, namelijk dankzij de colleges: *Art en Literature 1870-1960* van prof. dr. Mary G. Kemperink en dr. C.P.J. Kees van der Ploeg. Toen kwam ik te weten dat er gedichten van Carel Vosmaer (1826-1888) en Albert Verwey (1865-1937) bestaan die in een nauwe betrekking staan tot schilderijen van Jozef Israëls (1824-1911) en Georg Hendrik Breitner (1857-1923). Tijdens mijn studie in Groningen volgde ik nog één cursus die me voor dit thema stimuleerde. De cursus vond bij de afdeling van Kunstgeschiedenis plaats. Het ging om de *Nederlandse vroegmoderne schilderkunst* onder leiding van dr. H. N. Bernhard Ridderbos. Dankzij deze docent kreeg ik een beetje inzicht hoe zulke schilderanalyse zou moeten eruitzien.

Gezien het feit dat ik me voor de Nederlandse kunst interesseer en literatuur een groot bestanddeel van mijn studie vormt, vind ik het mooi deze twee schone kunsten met elkaar te combineren.

Een groot voordeel voor mij is het feit dat dit thema aansluit bij het thema van de baccalaureaatswerk die wij samen met Kateřina Šedová hebben geschreven. Het thema ervan was *Het beeld van Nederland in stadsgezichten en landschappen uit de Gouden Eeuw*. In deze scriptie blijf ik dus trouw aan de Nederlandse schilderkunst, aan de traditie van stadsgezichten en landschappen en aan de Nederlandse cultuur. Hopelijk lukt het me om de parallellen tussen de 17^e en de 19^e eeuw te laten zien.

De vraag is hoe men deze vier objecten, twee beelden en twee gedichten, met elkaar moet vergelijken. Het gaat immers om woord en beeld, twee verschillende media. De oplossing bood zich weer aan - toen ik terug in Tsjechië was - tijdens het college *Teksttheorie en stylistiek* onder leiding van dr. Soňa Schneiderová. De semiotiek is de wetenschap die mogelijk maakt objecten van verschillende codes, dus tekensystemen met elkaar te vergelijken.

Toelichting

Wat de gekozen teksten betreft kwam ik tijdens het schrijven enkele problemen tegen. Oorspronkelijk dacht ik dat het gedicht van Carel Vosmaer aan een concreet schilderij van Israëls gewijd was. Maar hoe intensiever ik zocht naar een schilderij dat precies bij dit gedicht zou passen, des te minder was ik zeker dat er zulk schilderij zou bestaan. Het probleem was dus het juiste schilderij van Israëls te vinden en bovendien de afkomst van het gedicht van Vosmaer vast te stellen. Eindelijk nam ik een beslissing wetenschappers te raadplegen.

Ik nam contact op met het Groninger Museum. Dankzij dit museum kwam ik in contact met dr. Dieuwertje Dekkers, een docente aan de Rijksuniversiteit Groningen die de negentiende-eeuwse schilderkunst en markt onderzoekt. Dankzij haar ken ik nu de afkomst van het gedicht van Vosmaer en behalve dat bevestigde ze mijn vermoeden dat er geen schilderij is dat volkomen met het gedicht overeenkomt. In haar email van 7 april 2011 stond o.m.:

Ik ken dit gedicht alleen uit een publicatie, /Juweeltjes. Gravuren naar Joseph Israëls. Tekst van Nic. Beets, B. Twer Haar, J.J.L. Ten Kate en Mr. C. Vosmaer/. Leiden (uitgeverij A.W. Sijthoff [1899]¹). Het gedicht vormt de derde tekst van het boek en is opgedragen aan J. Israëls. De teksten (behalve gedichten zijn er ook stukken proza) zijn voorzien van gravures naar bekende werken van Israëls, maar er is in het geheel geen relatie tussen tekst en afgebeeld werk. Bij het gedicht van Vosmaer is een gravure naar het schilderij van Israëls uit 1862 afgebeeld. Voorgesteld is een jonge vrouw in profiel naar links dat op het strand zit en een stuk stof (of lap) aan het verstellen is. [...] Ik weet niet of het gedicht van Vosmaer eerder is verschenen en toen wel een bepaald schilderij op het oog had. Eerlijk gezegd geloof ik daar niet in, omdat het gedicht van Vosmaer wel heel anecdotisch is en ik

¹ Het juiste publicatiejaar is 1889.

geen werk van Israëls ken dat hieraan voldoet. Het algemene onderwerp waarover Vosmaer schrijft is natuurlijk het bekende thema de kinderen der zee, waarvan vanaf 1863 (toen het motief ontstond) talloze versies zijn verschenen en tot Israëls' dood een populair onderwerp is geweest. Israëls was haast verweven met het thema de kinderen der zee en dat verklaart ook waarom Vosmaer voor deze thematiek koos.

Structuur

In het eerste hoofdstuk stel ik een historische en culturele achtergrond van het negentiende-eeuwse Nederland voor. Dit doe ik om twee redenen. Ten eerste is het altijd goed de sfeer van de besproken periode te leren kennen, ten tweede maakt dit overzicht enkele verschijnselen van de impressionistische scholen aanschouwelijk.

In het tweede deel schrijf ik over de Nederlandse kunst in het algemeen, d.w.z.: wat de tweede helft van de negentiende eeuw op het artistieke gebied met zich bracht, welke invloeden zich in de toenmalige kunst manifesteerden, welke steden behalve Den Haag en Amsterdam een belangrijke rol speelden en welke culturele periodieken en genootschappen actief waren. Natuurlijk wordt er veel aandacht besteed aan de Haagse en de Amsterdamse School, aan hun belangrijkste trekken en hun vertegenwoordigers. De literatuur wordt natuurlijk niet verwaarloosd. Vooral zal ik mijn aandacht op de Tachtigers richten maar niet alleen op hen.

Het derde hoofdstuk is een inleiding in de semiotiek. Het geeft een overzicht van de belangrijkste termen. De begrippen als teken, code, tekst, en kunstwerk worden hier besproken.

Het vierde deel is dan een semiotische interpretatie van de vier teksten (twee verbale en twee non-verbale): het schilderij *Kinderen der Zee* (1872) van Jozef Israëls (1824-1911), het gedicht *Zondag morgen aan het strand* (1889) van Carel Vosmaer (1826-1888), het tweede schilderij *Gezicht op de Dam* (1895) van Georg Hendrik Breitner (1857-1923) en het tweede gedicht *Bij een Dam van Breitner* (1898) van Albert Verwey. Er bestaat een relatie tussen deze teksten: de schilderijen waren namelijk een inspiratie voor de dichters. Het gaat derhalve om beeldgedichten. Het gedicht is vooral een taalteken en het schilderij een icoon – dus beide zijn tekens. Juist dankzij het feit dat het om de beeldgedichten gaat kunnen we min of meer over dezelfde semiotische inhoud spreken. Met behulp van de semiotische methode probeer ik de middelen te bepalen die de bovengenoemde kunstenaars gebruiken om hun doelen te

bereiken. Ik probeer de vragen te beantwoorden hoe ze met deze middelen omgaan en welke werking die op een recipiënt kunnen hebben.

Een paar woorden over de gebruikte literatuur

Bronnen van mijn conclusies en deducties vormen vooral theoretische werken op het gebied van kunst, taal, literatuur en semiotiek.

De opsomming begin ik met *Teorie sémiotiky* (2009, Eng. *Theory of Semiotics*, 1976) van Umberto Eco (1932) dat een kardinaal boek voor de semiotiek is. Het is een synthese van semiotische theorieën van andere theoretici en ook soms een polemieek daarmee. Verder verwijs ik naar Mojmír Grygar (1928), een estheticus en bohemist van de Tsjechische afkomst die in Nederland woont, en zijn comparatistische tekst *O srovnávací sémiotice umění* gepubliceerd in de bundel *Vybrané kapitoly z Intermediality* (2008). Deze studie is dus heel geschikt voor de doelen van dit werk. Ik koos verschillende teksten van Jan Mukařovský (1891-1975) want die passen goed bij mijn visie dat elke tekst een deel van een geheel vormt. De teksten waaruit ik uitga zijn lezingen die in twee bundels verzameld zijn: namelijk *Umělecké dílo jako znak* (2008) en *Studie z Estetiky* (1971). Mukařovský was een Tsjechische structuralist en één van de oprichters van de Praagse School. In het hoofdstuk *Een korte inleiding in semiotiek* maak ik bovendien gebruik van *Taal Tekst Teken* (1971) van Teun A. van Dijk (1943) en van *Algemene literatuur-wetenschap. Een theoretische inleiding* (1993) van Barend van Heusden (1957) en Els Jongeneel (1953). Verder ga ik twee teksten over kernbegrippen uit literatuurwetenschap uit die in het boek *Sleutelwoorden. Kernbegrippen uit de hedendagse literatuurwetenschap* (1991) verzameld zijn. Namelijk zijn dat *Semiotiek* van Ann Rigney (1958) en *Tekst* van Will van Peer (1947).

Citlivé město (2006) van Daniela Hodrová (1946) en *Het zien van schilderijen* (1919) van Alb Plasschaert (1874-1941) geven me een inspiratie hoe men de stad en het landschap moet bekijken. *Fotografie pro lidové školy umění* van Miloslav Stibor

(1927-2011) geeft me een idee hoe ik een beeld moet waarnemen, waarop ik mijn aandacht moet concentreren en waar ik de betekenis zou moeten zoeken. De belangrijkste bronnen wat de letterkunde betreft zijn de *Literatuur van de moderne tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19^e en 20^e eeuw* van Erica van Boven (1952) en Mary Kemperink (1951) en *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten* van Erica van Boven en Gillis Dorleijn (1951).

Wat de beeldende kunst betreft, maak ik gebruik van de *Haagse School deel 2* (1969) van de Nederlandse kunsthistoricus Jos de Gruyter (1899-1979), van het *Haagse School boek* van kunsthistorici Ronald de Leeuw, John Sillevius en Anne Tabak. Uitvoerige informatie over Jozef Israëls en zijn werk vond ik in een monografie: *Jozef Israëls* (1947) van Hendrik Enno van Gelder (1876-1960). Over de Amsterdamse School schrijft Abraham Marie Hammacher (1897-2002) in het boek *Amsterdamse impressionisten en hun kring* (1941). De titel van het werk *Dwars door de stad* (2007) zegt al veel en ik voeg toe dat het zich vooral bezighoudt met het stadsgezicht van de negentiende eeuw. Het gaat om een collectief werk van Maartje de Haan, Marieke van der Heijden en Arsine Nazarian. Bovendien maak ik gebruik van het boek *Een eeuw apart. Het Rijksmuseum en de schilderkunst in de 19de eeuw* (1993), een collectief werk van Henk van Os, Wiepke Loos, Judikje Kiers, Fieke Tissink en Annemarie Vels Heijn dat de historische en culturele achtergrond van de 19^e eeuw beschrijft. Verder moet ik *Význam ve výtvarném umění* (1981, Eng. *Meaning in the Visual Art*, 1955) van de Duitse kunsthistoricus Erwin Panofsky (1892-1968) vermelden. Vooral de inleiding van dit boek is behulpzaam bij het begrijpen wat eigenlijk de beeldende kunst is en op welke manier men de kunst moet benaderen.

1. De historische en culturele achtergrond van de 19^e eeuw en enkele parallellen met de 17^e eeuw

1.1. Politiek

In de 19^e eeuw lukte het de Nederlanders weer – net als in de Gouden Eeuw – om hun land van de buitenlandse macht te bevrijden (in de Gouden Eeuw van de Spanjaarden, in de 19^e eeuw van de Fransen). Voor een bepaalde periode (1815-1830) werd het noordelijke deel (de Republiek) weer met het zuidelijke verbonden. Willem I (1772-1843) heroverde de verloren koloniën van Engeland.

Vanaf december 1830 bestond Nederland zonder België. Maar het duurde nog negen jaar voordat de koning Willem I de scheidingsvoorwaarden erkende. Sinds 1848 (dit was een revolutiejaar en het laatste jaar van de regering van Willem II) kenden Nederlanders een constitutionele monarchie. In bepaalde mate geldt nog steeds de toenmalige grondwet: *De koning is onschendbaar, de ministers zijn verantwoordelijk*. (Blom & Lamberts 320) Vanaf hetzelfde jaar begon Nederland langzamerhand met de modernisering op het maatschappelijke vlak: economisch, sociaal, politiek en natuurlijk ook cultureel gezien.

*Hoewel de tijden van economische dominantie zoals in de Gouden Eeuw voorbij waren, was Nederland bijvoorbeeld nog altijd een land van enige betekenis in de internationale handel en financiën.*² (Blom & Lamberts 317)

Liberarisatie, secularisatie en verzuiling kwamen goed op gang. Vooral de verzuiling veroorzaakte dat er in deze eeuw veel tijdschriften, kranten, verenigingen, genootschappen en partijen onstonden (dit komt nog later aan de orde).

² De Nederlandse Handel-Maatschappij werd in 1824 opgericht.

1.2. Industrialisatie

Waar het geld is kan zich de industrie ontwikkelen. En juist de industrialisering en het stijgende belang van de stad speelden een heel belangrijke rol in de negentiende eeuw. Dit resulteerde in het ander fenomeen: de mensen van het platteland trokken naar steden waar meer werkmogelijkheden waren (dat was een verschijnsel dat al in de 17^e eeuw bekend was). Dit had ook een positieve invloed op de toenmalige kunst.

Met de industrialisatie in Nederland ontstonden net als in andere landen nieuwe vermogens, waarvan de eigenaren zich cultureel wilden legitimeren door aankoop van of opdrachten voor eigentijdse kunst. (van Os 8-9)

1.3. Onderwijs, wetenschap, technische ontwikkeling

De jonge liberalen zagen het onderwijs *als een belangrijk instrument ter bevordering van de individuele en maatschappelijke ontwikkeling.* (Blom & Lamberts 324) Dit was een stap vooruit wat een modern onderwijs betreft.

Het systeem van middelbare scholen werd vernieuwd. Er werden nieuwe universiteiten opgericht. De eerste vrouw mocht aan de universiteit studeren. Die studente heette Aletta Jacobs (1854-1929) en ze studeerde medicijnen aan de Rijksuniversiteit Groningen. Bovendien was ze de *eerste vrouwelijke doctor en strijdster voor vrouwenkiesrecht.* (Blom & Lamberts 421)

Er bestaat een nauw verband tussen onderwijs en wetenschap. Enkele Nederlandse wetenschappers kregen de Nobel-prijs. Daarom *wordt door historici deze periode wel aangeduid als de 'tweede gouden eeuw'.* (van Boven & Kemperink 86)

In de 17^e eeuw werd het grachtensysteem gepland en gerealiseerd en in de 19^e eeuw begon de bouw van de Nederlandse spoorwegen.

De nieuwe tijd bracht veel nieuwe technische uitvindingen met zich waartoe bijv. telegraaf, telefoon, fotografie en film werden gerekend. Juist de foto behoorde tot de

geliefde uitvindingen van de negentiende-eeuwse schilders. Deze maakte een aanzienlijk onderdeel uit van het scheppingsproces van schilders van de Amsterdamse School.

1.4. Godsdienst en koloniën

Het is bekend dat de godsdienst een belangrijke plaats in het leven van Nederlanders innam. De situatie van de 19^e eeuw was vergelijkbaar met die van de 17^e eeuw wat de tolerantie betreft. In de Gouden Eeuw vonden veel buitenlandse vluchtelingen hun schuilplaats in de Republiek. In de 19^e eeuw leefden officieel de vertegenwoordigers van twee kerken (van de protestantse en van de katholieke kring waaronder behalve de grote kerken zoals de Nederlandse Hervormde Kerk en de Rooms-Katholieke Kerk – ook enkele subgroepjes actief waren) en de joodse minderheid naast elkaar.

De negentiende eeuw bracht zeker nog twee positieve verschijnselen mee zich: naamelijk de afschaffing van de slavernij (1863) en het verbod van het kinderwerk (1874).³

De koloniale politiek was misschien de enige smet op de nieuwe Nederlandse jas. Op Java werd het zogenaamde cultuurstelsel ingevoerd. Wat enerzijds een groot succes voor de Nederlandse handel betekende, was anderzijds een mislukking op het humanitaire vlak. Dit werd door sommige cultuurdragers al toen bekritiseerd, bijv. Edward Douwes Dekker (1820-1887) alias Multatuli schreef zijn *Max Havelaar* in 1860. De botsing tussen de westerse en oosterse cultuur werd zowel door negentiende-eeuwse schrijvers behandeld, bijv. in het boek *De Stille Kracht* (1900) van Louis Couperus (1863-1923), als ook door die van de twintigste eeuw. Hella Haasse (1918) liet bijv. deze verschillen in haar *Oeroeg* (1948) zien.

³ Het Kinderwetje werd dankzij Samuel van Houten (1873 – 1930) – liberale politicus – ingevoerd. Dit betekende dat de kinderen die jonger dan twaalf jaar oud waren niet meer mochten werken.

1.5. Nationaal gevoel

Als wij over de Nederlandse maatschappij spreken, dan moet ook het nationaal gevoel vermeld worden. In 1830 wisten Nederlanders nog niet wat het nieuwe staatsbestel met zich zou brengen. Het is dus begrijpelijk dat ze graag aan het verleden terugdachten, vooral aan de Gouden Eeuw waaruit zij het gevoel van zekerheid en misschien een soort hoop en trots herwonnen. Uit de zeventiende eeuw putten de negentiende-eeuwse schilders evenals schrijvers hun inspiratie.

Ik geef nu een voorbeeld dat dit verschijnsel goed illustreert. In het jaar 1931 werd België definitief onafhankelijk van Nederland. Één jaar later ontstond het standbeeld van Rubens in Antwerpen⁴:

Toen na twaalf jaren van voorbereiding het door de beeldhouwer Louis Royer ontworpen standbeeld uitendelijk gereed was, kon het op 27 mei 1852 op de Amsterdamse Botermarkt (het huidige Rembrandtsplein) door koning Willem III worden onthuld. (Loos 31) Maar dat was niet de enige gebeurtenis van die dag. In de Parkzaal vond een serie van achtentwintig historische en allegorische taferelen, die Rembrandts leven en de bloei van de 17^{de}-eeuwse Republiek verbeeldden plaats. (Loos 31). In verband ermee moet de kunstvereniging Arti et Amicitiae (die uit ongeveer dertig schilders bestond) vermeld worden die met zulke activiteiten bezig was. Op deze vereniging kom ik nog later terug.

⁴ Rubens is in Antwerpen geboren en gestorven.

2. De kunstwereld in Nederland in de 19^e eeuw

2.1. Impressionisme

Elke periode brengt iets nieuws met zich mee in het leven van mensen – dit geldt ook voor de kunst. Niets blijft stabiel of constant. Verandering is een natuurlijk proces.

Net als elke generatie reageerde ook deze op de voorafgaande periode. De kunstenaars van de tweede helft van de 19^e eeuw ontwikkelden een nieuwe opvatting over de kunst. Enerzijds wilden schilders niet meer het romantische pathos en een ideaal beeld van de wereld weergeven en anderzijds wilden zij ook niet de realiteit kopiëren. Wat ze wel wilden was de sfeer en de stemming op te vangen.

Aan de andere kant was de situatie op het literaire gebied wat anders. Het duurde wat langer in dit gebied, totdat het impressionisme ook in de woordkunst zijn voorstanders kreeg. *In de tweede helft van de negentiende eeuw werd poëzie nog altijd heel vanzelfsprekend gebruikt om niet-literaire doelen te dienen.* (van Boven & Kemperink 57) Nieuwe ideeën verschenen in de literatuur wat later. Pas vanaf het achtste decennium kwamen ook in de letteren dezelfde invloeden voor net als in de schilderkunst. De stemming en schoonheid werden ook voor de dichters belangrijk. Zij wilden niet meer moraliseren. De schrijvers bevrijdden zich van de grote historische gebeurtenissen en ze schreven over het heden. De literaire stroming die naar de directe uitdrukking van emoties en indrukken streefde werd *de stemmingskunst* genoemd. Deze stroming werd door de Tachtigers vertegenwoordigd. Die verliep parallel tot de Amsterdamse School.

Ze wilden de schoonheid weergeven. Hun opvatting over het woord ‘schoonheid’ moet echter verhelderd worden. Wat voor de Tachtigers en de impressionistische schilders mooi was, hoefde en hoeft niet voor iedereen mooi te zijn. Voor kunstenaars betekende de schoonheid niet alleen iets aangenaams of moois. Voor hen was het echter iets heel bijzonders. ‘Schoon’ was elk ding dat emoties kon oproepen en tot het

schrijven aansporen. Daarom konden ook de lelijkheid, het onweer, het verdriet, zelfs de dood als iets ‘schoons’ begrepen worden. Ze verbonden de schoonheid met iets bovennatuurlijks of metafysisch.

Een realistische weergave van een reëel object was niet meer belangrijk voor de moderne schilders. Het afgebeelde object was een middel en geen doel voor zichzelf. Het reële object maakte tijdens de waarneming een bepaalde indruk op de kunstenaar en deze indruk werd essentieel. Indruk, stemming, emoties wilden de kunstenaars onder worden en in beeld brengen.



5



6

Het werd al gezegd dat de Nederlandse kunstenaars hun inspiratie in de Gouden Eeuw – bij de zeventiende-eeuwse meesters – zochten. Daaruit blijkt dat de negentiende-eeuwse meesters uit de erfenis putten die de schilders van de zeventiende eeuw hier hadden nagelaten.

Waaruit bestond precies deze erfenis? Dat waren genres (landschapsschilderijen, marineschilderijen, stadsgezichten, enz.) en in bepaalde mate de schildertrant (lichtwerking en compositie). Het ging zeker niet om het kopiëren, daarom was er geen sprake van epigonisme, maar zij werden door bepaalde factoren beïnvloed.

⁵ Salomon Ruysdael, Rivierlandschap met een veerboot, olieverf op doek, 99,5 x 133,5, Rijksmuseum Amsterdam, 1649.

⁶ Gerard Bilders, Woodland Pond at Sunset, olieverf op doek, 22 x 35, Rijksmuseum Amsterdam, ca. 1862.

Schrijvers en dichters net als hun collega-schilders waren bewust van de schat die hun voorgangers uit de 17^e eeuw hadden nagelaten. Dit was de eerste factor.

De tweede invloed, chronologisch gezien, was de al boven genoemde romantiek. De romantiek zelf boekte geen echt succes in Nederland, in ieder geval zeker niet zo'n groot als in Engeland of Duitsland. *Romantiek werd gezien als een importartikel, iets uit het buitenland, het produkt van een onhollandse mentaliteit.* (Sillevis 36) Dat betrof de beeldende kunst net als de literatuur.

Maar toch werd er iets van het romantische concept overgenomen. De romantische schilderkunst gaf de voorkeur aan de natuur die zij tot onderwerp omvormde. Voor de romantici waren de natuurverschijnselen essentieel – in de zin van de wilde kracht daarvan. In de impressionistische kunst speelden natuurverschijnselen ook een grote rol.

De Franse School van Barbizon (genoemd naar een klein dorpje in Frankrijk) was oorspronkelijk een romantische school en diende als voorbeeld voor de Nederlandse schilders. De Barbizonners werkten in de natuur – ‘en plein air’ – en dat deden de Nederlandse impressionisten na. De natuur werd het thema nummer één.

Wat de literatuur betreft werd die zeker door de Engelsen beïnvloed: de poëzie van George Gordon Byron (1788-1824) en de historische verhalen van Walter Scott (1771-1824) waren een heel geliefde lectuur. De romantische poëzie had een neiging tot de schepping van een eigen realiteit of beter gezegd pakte die de realiteit op een eigen subjectieve manier aan. En dit kan een aanknopingspunt met de poëzie van Tachtig zijn. Het motto van de Tachtigers is: *de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie*. De romantiek straalde onder andere de middeleeuwse geheimzinnigheid uit en in de letterkunde van de tweede helft van de negentiende eeuw zijn er teksten te vinden die zich door de klassieke en Germaanse mythologie lieten inspireren.

De derde inspiratiebron was het realisme. Hier moet weer de School van Barbizon vermeld worden. Zij ontdekten langzamerhand de kracht van het realisme en dankzij hen maakten Nederlanders kennis ermee.⁷ Hun geliefde thema ‘natuur’ werd door bepaalde impressionisten (bijv. Jozef Israëls) overgenomen. Het realisme kwam in de Nederlandse literatuur goed op gang. De poëzie had nog steeds een voorlichtende functie, maar van het verleden nam die echter afscheid. De mythologische thematiek en geheimzinnige elementen werden door de hedendaagse problematiek vervangen. De dichters van de stemmingspoëzie bekritiseerden juist het moraliseren en *holle retoriek* (van Boven & Kemperink 103) van hun voorgangers: ze misten bij hen de persoonlijke beleving en hartstocht.

De lijst van inspiratiebronnen eindig ik met het naturalisme dat in de twee laatste decennia van de 19^e eeuw heel populair werd. *Jongere Nederlandse schrijvers gingen nu, vaak letterlijk refererend aan Zola [...]. Zij wilden vrijuit en zonder schaamte over alle onderwerpen schrijven en de wereld niet blijven bezien vanuit een burgelijk-veilig kader en een vaste christelijke moraal.* (van Boven & Kemperink 112)

2.2. Artistieke centra, genootschappen, culturele tijdschriften en tentoonstellingen

2.2.1. Artistieke centra

Aan het begin van de Gouden Eeuw werd in Leiden de universiteit opgericht. Het was in het jaar 1575. Het gebeurt vaak, dat het intellectuele leven hand in hand gaat met het culturele leven en dit was ook het geval van Leiden en de negentiende eeuw. In 1833 ontstond er de *Rederijkerskamer van Uiterlijk Welsprekendheid*. En in dezelfde eeuw kwam in dezelfde stad de zogenaamde Leidse School tot stand. Dat waren schilders van de omgeving van Leiden. Hun stijl was sterk door het impressionisme beïnvloed.

⁷ Uit de realistische weergave die het uitgangspunt voor de Gouden-eeuwse meesters vormde gingen ook de schilders van Barbizon en natuurlijk de Nederlandse schilders uit.

Net als Leiden speelde ook Scheveningen een belangrijke rol als een artistiek centrum. De omgeving van de stad bood veel mooie plaatsen waardoor de schilders veel aangetrokken werden. Zijn populariteit kon ook veroorzaakt worden door een ideale positie van de stad zelf. De stad ligt heel dichtbij Den Haag en in de 19^e eeuw was die een lievlingsbadplaats. De schilders van de Haagse School ontmoetten elkaar daar vaak in een hotel. Daar schilderden ze vanuit het terras – vissers, schuitjes, strand enz.



Katwijk was een andere bestemming waarnaartoe de meesters van de Haagse School en buitenlandse schilders gingen werken. Enkele schilders laten hier hun ateliers bouwen.

Destijds waren er werkzaam – parallel tot de schilders van de Haagse School – ook andere schilderscholen (één werd al genoemd – de Leidse School). Deze werden maar nooit zo beroemd als hun Haagse of Amsterdamse collega's. Dat betrof ook de Larense School. In de omgeving van Laren echter werkten een tijdje onder andere de impressionisten Jozef Israëls en Anton Mauve en later ook vertegenwoordigers van de andere scholen bijv. Roland Holst (1868-1938) en Piet Mondriaan (1872-1944).

Tenslotte moet nog de belangrijkste plaats van de toenmalige Nederlandse schilderswereld vermeld worden: namelijk Oosterbeek. Hier was het Nederlandse impressionisme begonnen. Ik kom er nog op terug in de paragraaf over de Haagse School.

⁸ Willem Mesdag, *Het Panorama*, 14 m hoog - 120 m lang, Panorama Mesdag Den Haag, 1882.

2.2.2. Culturele tijdschriften

Het literaire en artistieke leven van de tweede helft van de negentiende eeuw concentreerde zich maar vooral in Amsterdam en Den Haag. Met de stad Amsterdam werd het tijdschrift *De Gids* verbonden. Het tijdschrift van de jonge generatie literatoren verscheen voor de eerste keer in 1837. De oprichters waren Charles René Bakhuizen van den Brink (1850-1923) en Everhardus Johannes Potgieter (1808-1875).

De Nieuwe Gids werd ook in Amsterdam opgericht (1885). Het tijdschrift kwam dankzij de samenwerking van Frederik van Eeden (1860-1932), Frank van der Goes (1859-1939), Willem Kloos (1859-1938), Willem Paap (1856-1923) en Albert Verwey (1865-1937) tot stand. Het was een reactie op de ‘oude’ *Gids*. Dit tijdschrift was een onkerkelijke, kosmopolitische en culturele periodiek waarin onder andere ook kritische artikelen gepubliceerd werden.

2.2.3. Artistieke verenigingen, genootschappen

Arti et Amicitiae (1839) was een kunstvereniging voor de bevordering van de beeldende kunst én de bevordering van onderlinge contacten. (Loos 28) Deze vereniging ontstond in Amsterdam dankzij een heterogene groep, d.w.z. dat we onder de oprichters directeurs van de Koninklijke Academie, een paar schilders, een architect, een beeldhouwer en een Franse graveur vonden. Gewone kunstliefhebbers mochten ook leden worden. Na 1840 kreeg *Arti et Amicitiae* de koninklijke beschermers – Willem II (1792-1849) en zijn echtgenote Anna Paulowna (1795-1865). Deze organisatie bestaat tot nu toe.

In Amsterdam werd ook het letterkundige genootschap *Flanor* opgericht. Dit gebeurde in het jaar 1881. Onder de leden vinden we de schrijvers van Tachtig evenals beeldende kunstenaars. Veel mensen sloten zich later aan bij een nieuw tijdschrift *De Nieuwe Gids*. Het bestaan van deze vereniging duurde niet lang. In 1886 werd *Flanor* opgeheven.

Pulchri Studio hoort net als het vorige genootschap tot de verenigingen die tot vandaag actief zijn. *Pulchri Studio* bestaat vanaf 1847. Het kan eigenlijk als de Haagse versie van *Arti et Amicitiae* beschouwd worden. De eerste voorzitter was Bartholomeus Johannes van Hove (1790-1880) en Willem II werd beschermheer ook van deze vereniging. Zij hadden dezelfde doelen als hun Amsterdamse collega's. *Pulchri Studio* is een succesvolle organisatie geworden. In 1861 huurden de leden het hoofdgebouw met de tuin van Het Hofje van Nieuwkoop (sinds die tijd konden ook kunstenaars van andere kunstsectoren lid worden). De vereniging groeide voortdurend en haar leden moesten nog een paar keer een groter lokaal zoeken voor haar doelen. Dankzij dit genootschap kregen de Nederlandse schilders veel aandacht van het buitenland.

Aan het eind van de 19^e eeuw ontstond nog één vereniging: *Sint Lucas*. Enkele studenten van de Rijksacademie zoals Willem Witsen (1860-1923), Jacobus van Looy⁹ (1855-1930), Jan Veth (1864-1925) en een aantal schrijvers richtten die op. Dit gebeurde in 1880. Hier werd muziek, literatuur en geschiedenis bediscussieerd.

2.2.4. Tentoonstellingen

Het is zeker vermeldenswaard de kunstevenementen te noemen die de Nederlandse meesters bekendmaakten. De ene was de *Wereldtentoonstelling* en de andere de *Levende Meesters*. *Wereldtentoonstellingen gaven een beeld van de nieuwste ontwikkelingen op het gebied van techniek, de laatste uitvindingen en indrukken van verre landen en volken.* (Sillevis 17) Deze boden dus nieuwe mogelijkheden de kunstenaars (en niet alleen) aan. In Nederland vonden vanaf 1801 de verkooptentoonstellingen plaats die de *Levende Meesters* genoemd werden. Het

⁹ Jacobus van Looy (1855-1930) was zowel schilder als schrijver. Hij heeft bijv. de roman *Gekken* (1892) geschreven. Deze was in de trant van het *fin de siècle*.

begon in Amsterdam, maar in de loop van de tijd kon er het publiek in Den Haag en andere Nederlandse steden aan deelnemen.¹⁰

2.3. Landschapsschilderij en stadsgezicht

De volgende paragraaf wijd ik aan de genres landschap en stadsgezicht om straks over de Haagse en de Amsterdamse School te kunnen praten.

Landschap en stadsgezicht horen tot de lievelingsthema's van de Nederlandse schilders – in ieder geval hoorden ze daartoe in het verleden. Tot de 17^e eeuw vormden zij een achtergrond voor verschillende religieuze thema's (dat wordt onder andere in het baccalaureaatswerk van Kateřina Šedová en Zuzana Vaidová besproken). Pas in de zeventiende eeuw ontwikkelden zich landschap en stadsgezicht tot zelfstandige schildersgenres in Nederland. De Haagse en de Amsterdamse School breidden de befaamde Nederlandse traditie uit.

In overeenkomst met de ontwikkeling van de maatschappij wisselde de aandacht voor het genre 'landschap' die voor het 'stadsgezicht' af.

Alb Plasschaert uit in zijn boek *Het zien van schilderijen* een idee dat steden eigenlijk de 'stenen landschappen' zijn, of zo worden ze door de Nederlandse schilders bekeken. Daarmee kan ik het eens zijn. Elk landschap is – volgens mij – iets wat organisch is, iets wat leeft, iets wat zich ontwikkelt. Iets kan daar ontstaan en iets kan er verdwijnen. Dat betreft zowel het 'gewone' landschap als de stad – het 'stenen landschap'.

Het verschil tussen landschapsschilders en stadsgezichtsschilders berust namelijk op hen opvatting over de aanwezigheid van mens en dier in het landschap. Mensen en

¹⁰ In maart 1991 werd een tentoonstelling met de naam *Een eeuw apart* in het Rijksmuseum opengesteld. De bedoeling van de tentoonstelling was dat het publiek met de negentiende-eeuwse schilderijen kennismaakte. (vgl. Loos 11)

dieren op schilderijen van de Haagse schilders benadrukten meestal een reflexieve toon van een afbeelding, terwijl figuren van bijvoorbeeld Breitner als een teken van een actie werden en worden geïnterpreteerd. Maar aan de andere kant kunnen wij dit zeker niet generaliseren wat een hypothese van Plasschaert bewijst. In zijn boek maakt hij namelijk verschil tussen twee stadstypen: een ‘actieve stad’ en een ‘passieve stad’, een stad *als centrum van actie, of als midden van bepeizing*. (Plasschaert 39) Het is waarschijnlijk mogelijk hetzelfde op het landschap (of het ‘groene’ of ‘blauwe’) toe te passen. Deze hypothese wordt nog later besproken, d.w.z. in het hoofdstuk vier waarin ik de teksten van de twee tekensystemen vergelijk.

2.4. Een korte theoretische schets van de Haagse en Amsterdamse School

Beide bovengenoemde scholen werden en worden als impressionistisch beschouwd. Beide probeerden zoveel mogelijk de sfeer van een ogenblik in kleuren, respectievelijk in tonen en met hulp van lichteffecten op te vangen. Zowel de schilderijen van de Haagse als van de Amsterdamse School gaven de vluchtige natuurverschijnselen weer: zonnestralen, glans, hemel, wolken, wind, mist, bui, regen, sneeuw, rook etc. De stemming werd voor de impressionistische schilders net zo belangrijk als voor de schrijvers en dichters van Tachtig. Tuffelli schrijft in haar *Umění 19. Století* (2001) dat het impressionisme zich in Normandië ontwikkelde, waar het licht heel snel verandert. (48) Dit kan een mogelijke opheldering zijn van de vraag waarom deze stroming in Nederland zo geliefd was.

De impressionisten gingen wat dieper dan de realisten. De impressionisten wilden iets onder de oppervlakte vinden, iets wat niet zichtbaar op het eerste gezicht was en tegelijkertijd waren ze wat natuurlijker dan de romantici.

Ondanks het feit dat schilderijen van Nederlandse impressionisten tijdens de Wereldtentoonstellingen getoond en destijds veel verkocht werden, is het moeilijk

hun namen of werken in verschillende recente - in het Tsjechisch vertaalde - naslagwerken te vinden.

2.4.1. De Haagse School

Het landschap (waartoe twee categorieën gerekend worden: ‘groen’ met weiden, boomgaarden, grasvelden en molens en ‘blauw’ met stranden en uitgestrekte zee met of zonder schepen) was – zoals gezegd – een geliefd onderwerp van de Haagse School. De schilders van de 19^e eeuw keken graag terug op de Gouden-eeuwse landschapsschilderijen. Werken van Jan van Goyen (1596-1656), Jacob van Ruisdael (1628-1682) of Paulus Potter (1625-1654) dienden als voorbeelden. *De Stier* (1647) van Paulus Potter was een kunstwerk dat elke schilder moest kennen. *Zoals Amsterdam zijn Nachtwacht had, zo heeft Den Haag zijn Stier. Holland was er trots op.* (Beheydt 135) Schildersleerlingen gingen vaak naar het Mauritshuis waar *De Stier* werd bewaard om hun tekentechniek te oefenen.

In het hoofdstuk 2.2.1. noem ik verschillende plekken die met de negentiende-eeuwse schilders verbonden waren. Er is nog één plaats die ik al noemde maar die nog niet besproken werd. Dit is Oosterbeek waar zowel de Haagse als de Amsterdamse School zijn oorsprong vond. Het wordt vaak gezegd *cherchez la femme*, maar juist niet in dit geval. Dankzij Johannes Warnardus Bilders (1811-1890) kwamen deze scholen tot stand. Rond hem heen verzamelde zich een groep jonge schilders die in de natuur werkten. Onder de leerlingen van Bilders waren zijn zoon Gerard Bilders, de gebroeders Maris, Paul Gabriël en Anton Mauve. De groep rond Bilders was al na 1840 werkzaam. Volgens Loos werd de periode tussen 1850 en 1870 als de ‘incubatiетijd’ van de Haagse School beschouwd. Pas daarna kwam de bloeiperiode. (43) In 1875 werd deze groep voor de eerste keer als de Haagse School aangeduid. De naamgever was de Nederlāndse criticus Jacob van Santen Kolff (1848-1896).

Deze moderne landschapsschilders vonden een nieuwe natuurweergave uit. De impressie stond centraal: stemming, sfeer, indruk die de natuur bij hun oproept

wilden ze aan de recipiënt overbrengen. Polders, water, strand, wolken, lucht, nevelachtige sfeer, grijze toon en het spel van tonen in het algemeen – dit zijn kenmerken die hun schilderijen beroemd maakten. Men noemt dit het tonalistische schilderen.

2.4.1.1. De vertegenwoordigers van de Haagse School

Mijn opsomming begin ik chronologisch. De oudste persoonlijkheid van de Haagse School die ik wil noemen is **Johannes Bosboom** (1817-1891), de echtgenoot van de romantische schrijfster Geertruide Toussaint Bosboom (1812-1863). Zijn onderwerpskeuze (vooral kerkinterieurs) verschilde van die van de andere meesters van de Haagse School, maar dankzij zijn schildertrant, zijn licht- en kleurbewerking werd hij tot deze school gerekend.

Verder moet **Willem Roelofs** (1822-1897) zeker genoemd worden. Hij was leraar van Hendrik Willem Mesdag en Paul Gabriël. Juist dankzij hem werd Brussel het tweede centrum van de Haagse School.

Dan komt één van de meest gewaardeerde Haagse schilders aan de beurt: **Jozef Israëls** (1824-1911): *vanwege de sterke nadruk op het contrast tussen licht en donker, wordt zijn werk wel vergeleken met dat van Rembrandt.* (Tabak 225) Zijn geliefde thema's zijn beelden uit het vissersleven. Hij was in Groningen geboren waar men een bronzen beeldengroep van Abraham Hesselink (1862-1930) kan bewonderen die het schilderij *Langs moeders graf* (1856) van Israëls voorstelt. Het standbeeld heet *Jozef Israëls monument* (1922). Op deze schilder kom ik nog terug omdat zijn oeuvre voor dit werk cruciaal is.

Jan Hendrik Weissenbruch (1824-1903) was een andere representant van de Haagse School. *Zijn impressies van het landschap maken zich los uit de traditie, worden minder anekdotisch en steeds meer persoonlijk. Het ging Weissenbruch om het herscheppen van zijn ervaring van de natuur.* (Tabak 232)

Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) was als een amateurschilder begonnen. Hij was net als Jozef Israëls afkomstig uit Groningen en ook voor hem werd de zee zijn inspiratiebron. Letterlijk was het grootste werk van Mesdag het *Panorama* – dit schilderij heeft de grootte van 1680 m² (zie afbeelding nr. 8).

Tot de Haagse School behoorden ook gebroeders **Maris**: Jacob (1837-1899), Mathijs (1839-1917) en Willem (1844-1910). **Jacob Maris** had veel zin voor detail. Zijn broer **Mathijs Maris** was een goede tekenaar. Hij maakte werken die hem met de Haagse School verbonden, maar toch was hij eerder een romantisch-symbolische schilder. De jongste van de drie broers daarentegen was een uitgesproken Haagse schilder. Thema's die hij bewerkte en zijn stijl (lichteffecten, nevelige sfeer van zijn schilderijen) waren de kenmerken van de echte Haagse landschappen. Voor **Willem** waren dieren zijn typische motieven.

Door zijn nieuwe kunstopvatting en landschappen vol rust en intimiteit werd Gerard Bilders (1838-1865) de voorloper van de Haagse School. Hij beweerde dat elke landschapsschilder zoveel tijd mogelijk in de natuur moest doorbrengen.

De laatste schilder die aan de orde komt is **Anton Mauve** (1838 – 1888). 'Zijn gebied' werd de al eerder besproken omgeving van Laren. Deze streek wordt 'Land van Mauve' genoemd. Daar had hij zijn navolgers. Zijn geliefde thema was een kudde schapen. Veel tijd bracht hij ook op het strand door. Zilver was de kleur van zijn licht.

Relaties tussen de leden van de Haagse School waren nauw wat men trouwens uit deze tekst kan concluderen. Meestal waren ze bevriend, soms verwant en heel vaak hadden ze nauwe banden met hun collega's: Nederlndse schrijvers en dichters.

In de hoofstad bloeide het artistieke leven, daarom kunnen we niet alleen over de Haagse schilders spreken maar ook over de Haagse schrijvers. Tot die rekenen Erica

van Boven en Mary G. Kemperink in hun geschiedsboek A.G.L. Bosboom-Touissaint (1812-1886), Jan ten Brink (1834-1901) en Carel Vosmaer (1826-1888). (54)

2.4.2. De Amsterdamse School

In het begin moet verhelderd worden waar de benaming de Amsterdamse School vandaan komt. Pas in het laatste driekwart van de 19^e eeuw kwam Amsterdam na een lange tijd (na het verval in de Gouden Eeuw) weer tot bloei. De economische situatie van de stad werd verbeterd. Meer geld betekende meer arbeidsmogelijkheden en vervolgens meer arbeidskrachten. Mensen zorgden voor dynamiek, drukte en beweging die de jonge kunstenaars van de Amsterdamse School wilden weergeven.

Met de Amsterdamse School wordt het begrip ‘stadsgezicht’ verbonden. Daarom wil ik graag de ontwikkeling van de van dit genre kort schetsen. De positie van ‘stadsgezicht’ is dezelfde als die van het landschapsschilderijen wat al eerder vermeld werd. Het stadsgezicht ontwikkelde zich – wat ik al benadrukte – tot een zelfstandig genre pas in de Gouden Eeuw. Ter illustratie noem ik enkele namen die zich daartegenover verdienstelijk maakten: Vermeer van Delft (1632-1675), Emanuel de Witte (1617-1692), Gerrit A. Berckheyde (1638-1698) of Jan van der Heyden (1637-1712). Zowel onder de zeventiende-eeuwse schilderijen als onder die moderne vinden we prachtige, de adembenemende werken. Deze twee ‘scholen’ zijn onvergelijkbaar omdat de negentiende-eeuwse meesters een andere stad dan die van de Gouden Eeuw zagen. Dat wil zeggen dat de stad van de 19^e eeuw een andere stad was dan die van de 17^e eeuw – zeker meer geïndustrialiseerd. Ook de wijze van de waarneming werd natuurlijk anders in de 19^e eeuw omdat de mentaliteit dankzij de ontwikkeling van de maatschappij werd veranderd. Toch bleef de Gouden Eeuw een inspiratiebron ook voor de Amsterdamse kunstenaars.

Het naturalisme gaf de voorkeur aan authentieke, niet moralistische verhalen. Dit kwam heel goed overeen met de Amsterdamse impressionistische opvatting want de Amsterdammers wilden het leven op straten en in café’s, drukte, beweging en

spanning zonder opsmuk schilderen. De Amsterdamse School was echter in het voordeel in vergelijking met hun Haagse collega's omdat zij hun kennis verrijkten met werken van de Franse impressionisten en van de ervaring van de Hagensers gebruik konden maken.

Het verschil berustte op de onderwerpskeuze, maar niet alleen daarop. De schildertrant was anders, wat vrijer dan die van de Hagensers. Hun palet werd donkerder en toetsen lossere. Dat correspondeerde goed met verschijnselen waarnaar ze zochten: beweging, drukte en spanning van het moderne leven. Volgens A. M. Hammacher die zijn boek aan de Amsterdamse School wijdde, waren de schilders niet meer [...] *verknocht aan de zee en de mensen absorbeerende natuur. Zij zoeken of stad of den rand van de steden. Zij zoeken den mensch of het menschelijke en de menschelijke dingen, onbewust of bewust.* (79) Een nieuw hulpmiddel in het proces van het schilderen werd de fotografie. De camera gaf mensen nieuwe observeringsmogelijkheden, d.w.z. dat dit fenomeen nieuwe mogelijkheden zich meebracht wat de afbeelding van de werkelijkheid betrof. Het leek alsof de schilders een zoomobjectief gebruikten. In de filmterminologie wordt dit effect een 'close-up' genoemd. Enkele schilders als bijv. Breitner waren soms bezig met de fotografie en zij vervingen hun penseel door een camera.

2.4.2.1. De vertegenwoordigers van de Amsterdamse School

Georg Hendrik Breitner (1857-1923) is in Rotterdam geboren. Toen hij negentien jaar oud was, verhuisde hij voor de volgende tien jaar naar Den Haag waar hij lessen op de Haagse Academie volgde. Aanvankelijk inclineerde hij echter tot de Hagensers van wie hij wilde leren.¹¹ Langzamerhand week hij van zijn academische studie af. Hij werd eerder door het straatleven gefascineerd dan door de poëtische inslag van de natuur. Daarom vestigde hij zich eindelijk in Amsterdam.

¹¹ Het is bekend dat het tot een samenwerking tussen hem en bijv. Maris en Mesdag kwam.

Isaac Israëls (1865-1934) de zoon van Jozef Israëls wilde de interactie tussen stad en mens op te vangen. *Hij wilde snelle en spontane impressies van het leven op straat vastleggen. Isaac tekende het straatleven, waarbij hij soms zelf onderdeel van was, bijvoorbeeld op de tekening die hij maakte toen hij op een terrasje zat en uitkeek over de gracht.* (van der Heijden 55)

Het verschil tussen Breitner en Israëls berust vooral op het kleurgebruik. Kleuren van Israëls zijn veel vrolijker dan die van Breitner.

Willem Arnold Witsen (1860-1923) was een uitzondering onder deze drie stadsschilders. Hij schilderde verstilde stadsgezichten. *Hij ziet Amsterdam als een stad van patricische huizen, als een stad vol herinnering, terwijl Breitner, de Rotterdammer, die Amsterdam schildert, de stad voelt als een kern van actie.* (Plasschaert 41) Zijn aandacht trokken ook andere steden. Witsen's huis was een ontmoetingsplaats van mensen die artistiek gericht waren.

2.5. Letteren

In de inleiding van dit werk schreef ik over twee tekensystemen die ik wil vergelijken. In de voorafgaande paragraaf werd al een kort overzicht van de beeldende kunst gegeven. Nu komt het literaire vlak – een ander kunstgebied - aan de orde. Ik zal enkele vertegenwoordigers van de negentiende-eeuwse literatuur noemen, hun belangrijke literaire opvattingen, ideeën en kenmerken aanduiden.

Ongeveer in dezelfde periode toen de groep van oude Bilders werkzaam was debuteerden schrijvers die later actief waren in *De Nederlandsche Spectator* of in al het eerder genoemde tijdschrift *De Gids*. Ze vestigden zich evenals hun collega-schilders vooral in Amsterdam en Den Haag. In de literatuur heerste nog het realisme. De principes van 'de kunst om de kunst' waren nog niet bekend. Teksten moesten altijd leerzaam zijn. De zedenroman was een heel typisch genre. *De boeken laten veel zien van de negentiende-eeuwse maatschappij en de normen en waarden die daarin*

golden. (van Boven & Kemperink 61) Men kan zeggen dat deze twee soorten semiotische teksten (literaire teksten en schilderijen) getuigen van hun tijd werden.

De veranderingen over de opvatting van de woordkunst kwamen niet plotseling op. Ten eerste kwam ook in de letterkunde de tendentie voor om de aandacht op ‘nu’ in plaats van ‘toen’ te vestigen. Dit betekende natuurlijk niet dat er een einde kwam aan de historische teksten. Het verleden diende nog altijd tot het bevorderen van nationale gevoelens. Dat gold zowel voor de literatuur als voor de beeldende kunst.

2.5.1. Enkele vertegenwoordigers van de negentiende-eeuwse literatuur

Destijds speelde dominee-dichter **Nicolaas Beets**, pseudoniem **Hildebrand**, (1814-1903) een specifieke rol in de literatuur. De Tachtigers vielen hem niet in de smaak en andersom: de jonge critici van *De Gids* konden zijn literaire smaak niet begrijpen. Beets was een liefhebber van de Engelse romantiek. Nog als een student publiceerde hij gedichten in de trant van Byron. Zijn *Camera Obscura* (1839) was toch anders. Het ging om een eigentijds verhaal, een schets van de toenmalige Nederlandse maatschappij die soms humoristisch, soms kritisch van karakter was.

In deze context is het vermeldenswaard dat hij samen met Jozef Israëls en J.H. Rennefeld werkte aan het boek *Kinderen der zee: Schetsen naar het leven van onze Hollandsche stranden door Jozef Israëls. Gravuren van J.H. Rennefeld. Gedichten van Nicolaas Beets* (1861). Hierin werden – wat duidelijk uit de titel is – de gedichten van Nicolaas Beets en schetsen van Jozef Israëls opgenomen. Zulk werk werd de ‘bijschriften-poëzie’ (beeldgedichten) genoemd. De bedoeling was de kunst meer toegankelijk voor het publiek te maken. In 1889 verscheen nog een boek waarin het gemeenschappelijke werk van Beets en Israëls te zien was, namelijk *Juweeltjes*. Aan deze uitgave werkten ook Ten Kate en Carel Vosmaer samen. (vgl. Dekkers 36-52)

Carel Vosmaer (1826-1888) een zestien jaar jongere dichter en criticus, studeerde onder andere de Nederlandse middeleeuwse literatuur. Klassieke voorbeelden en

buitenlandse romantici waren hem natuurlijk niet onbekend. Wat voor dit werk interessant kan zijn, is het feit dat hij zelf met de schilderkunst bezig was. Hij was een tekenaar. Bovendien was hij de auteur van *Eene studie over het Schone en de kunst* (1856) waarin hij zich tegen de naturalisten uitte. Zijn belangstelling voor de kunst toonden ook zijn monografieën over Rembrandt en Frans Hals. Zijn naam werd met *De Nederlandsche Spectator* verbonden, met *Flanor* en een nog paar andere tijdschriften of wetenschappelijke en niet-wetenschappelijke verenigingen.

Voor deze scriptie is de periode na 1880 essentieel. Dit is de tijd van de Tachtigers. Ze zijn namelijk de tijdgenoten van de jongere Haagse generatie en de Amsterdamse impressionisten.

Elke nieuwe stroming is een reactie op een oudere kunstrichting. De jonge generatie wil van de oudere afwijken: dit gold ook voor de Tachtigers.

In de eerste jaren van het achtste decennium werden nieuwe eisen aan de kunst gesteld. Schoonheid, stemming en emoties stonden centraal in het waardensysteem van de jonge generatie. ‘De kunst om de kunst’, ‘vorm en inhoud zijn één’, ‘de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie’ of ‘geen moralisme meer’ waren motto’s van de Tachtigers waartoe Willem Kloos (1859-1938), Albert Verwey (1865-1937), Frederik van Eeden (1829-1921), Herman Gorter (1864-1927), Lodewijk van Deysel (1864-1952) werden gerekend.

Poëzie was voor de Tachtigers een kwestie van hartstocht en verlangen. Hun karakteristieke kentekens zijn bijvoegelijke naamwoorden, originele metaforen, rare woordcombinaties, nevenschikkingen, neologismen en nadruk op de zintuiglijke waarneming. (van Boven & Kemperink 101) De dichtvorm werd losser net als de toetsen van de schilders van de Amsterdamse School.

Albert Verwey (1865-1937) was – naast Kloos – een voorman van de Tachtigers, een medeoprichter van *De Nieuwe Gids*, dichter, prozaschrijver en tegelijkertijd

criticus en literaire theoreticus die de functie van het kunstwerk wilde vaststellen. In zijn theoretische werk beoogde hij niet alleen de toenmalige literatuur en haar eisen. Hij vestigde zijn aandacht ook op de zeventiende eeuw: bijv. in *Een inleiding tot Vondel* (1892).

Het werd al gezegd dat er nog één stroming in deze periode optrad die zowel prozaschrijvers, toneelschrijvers als schilders beïnvloedde. Dat was het al genoemde naturalisme. Veel kunstenaars werden door boeken van Émile Zola (1840-1902) aangegrepen.

As Dutch society became ever more industrialized, many people felt the need to escape from the anonymous, collectivist atmosphere which increasingly seemed to pervade life. That need was reflected in impressionist painting but also in literature. (Rietenbergen 136-137) Een authentiek heel persoonlijk beeld van het stadsleven was de intentie van de nieuwe generatie kunstenaars. Emotie, schoonheid en leven in al hun uitingen werden de verbindingselementen tussen de beeldende kunst en letterkunde.

3. Een korte inleiding in de semiotiek

3.1. Wat is een teken, wat is een code?

Julia Kristeva (1941), Jurij Michajlovič Lotman (1922-1993), Daniela Hodrová, Umberto Eco, Mojmír Grygar en Erwin Panofsky deze menen dat men elke menselijke handeling, elk werk en zelfs elk natuurverschijnsel kan lezen en vervolgens interpreteren. De wereld is een netwerk van *tekens*, *teksten* en *berichten* die gedecodeerd kunnen worden en vooral moeten worden als iemand de wereld wil begrijpen.

Semiotiek is juist de wetenschap die zich met tekens bezighoudt: *[d]e wetenschap die (taal)tekens, betekenissen en betekenisprocessen bestudeert [...]*. (Heusden & Jongeneel 33) Wat men uit dit citaat kan concluderen, is dat het teken een wezenlijk en fundamenteel begrip voor de semiotiek is, zoals het foneem voor de fonologie.

In het *Letterkundige lexicon voor de neerlandistiek* (2002) onder de redactie van P. J. Verkruijsse worden aan een teken drie eigenschappen toegeschreven: 1) *de waarneembaarheid ervan*, 2) *het verwijzend karakter of de representativiteit* en 3) *de interpreteerbaarheid tot een nieuw teken door een interpretant*.

Eco stelt in zijn *Teorie sémiotiky* (2009) voor hoe het teken gedefinieerd kan worden. Hij beschouwt een teken als iets wat iets anders vertegenwoordigt op basis van een conventie. De conventie is het resultaat van een afspraak die een groep mensen maakt. (28)

Er bestaan echter nog andere theorieën over het teken. Ik zal hier de Saussuriaanse opvatting, opvatting van Peirce en van Eco presenteren.

Volgens Ferdinand de Saussure (1857-1913) bestaat het teken/signe uit twee elementen: *concept/signifié* en *acoustique/signifiant*. Het teken zelf heeft nog drie

kenmerken: willekeurigheid, lineairiteit en discontinuïteit. (vgl. Černý 140-141) Maar we moeten er rekening mee houden dat hij een taalteken bedoelt.

De opvatting over het teken van Charles Sanders Peirce (1839-1914) daarentegen is wat breder. In verband met het teken definieert Peirce drie soorten tekens: symbool, icoon en index. Het verschil onder die ligt aan een relatie tussen het teken en het object waaraan het refereert. Daaruit vloeit het voort dat de literatuur andere tekens dan de beeldende kunst gebruikt. In verband met de literatuur is er sprake van *symbolen* en in verband met de schilderkunst van *iconen*, maar een woord kan ook wel een iconisch teken zijn, bijv. onomatopoëtische woorden en een ‘gewone’ metafoor. Dit wil zeggen dat het teken niet per se symbolisch, iconisch of indexicaal hoeft te zijn. Verkeersbord is er een goed voorbeeld van. Het verschil tussen een symbolisch (conventioneel) en iconisch teken ligt aan de aard van betrekking die het tot zijn referent heeft. *Symbolen* zijn conventioneel (dus willekeurig), terwijl *iconen* ook cultureel bepaald maar niet arbitrair van karakter zijn. *Heeft het teken wel een bepaalde ‘gelijkenis’ met datgene waarvan het teken is (zoals een portret lijkt op de afgebeelde persoon, een landkaart op het afgebeelde land) dan spreekt men van een ‘ikonies teken’ [...].* (van Dijk 59) Volgens Eco geldt het voor iconen dat ze geen soortgelijke eigenschappen van hun objecten hebben, maar tijdens de perceptie neemt de recipiënt enkele visuele gelijkenissen waar. (240)¹² De vorm is zeker essentieel voor een beeld maar kan ook voor een taalteken (bijv. kalligram is daarop gebaseerd). Tenslotte komt het begrip ‘index’ aan orde. *Indexicale tekens zijn tekens waarbij de relatie tussen teken en betekenis een feitelijk gegeven is.* (Heusden & Jongeneel 36)

¹² Hier wil ik graag nog twee begrippen introduceren: namelijk denotatie en connotatie. In het eerste geval gaat het om [...] *het ‘verwijzen’ naar een object [...] of liever naar een klasse van objecten waarop een bepaald teken betrekking heeft.* (van Dijk 60) De connotatie is *hetzij de verzameling eigenschappen die een object heeft zodat het valt in de klasse die door het teken wordt aangeduid, hetzij de betekeniscomponenten die de ‘betekenis’ van zo’n teken vormen [...].* (van Dijk 60) Van Dijk identificeert de denotatie met de extensie en de connotatie met de intensie (van Dijk 60), terwijl Eco in zijn *Teorie sémiotiky* (2009) dit weigert ten voordele van de theorie dat de denotatie inhoud van een vorm is en de connotatie inhoud van een functie voorstelt die een teken vervult. (109)

Volgens Eco bestaat er een verschil tussen communicatie en significatie. Hij definieert in *Teorie sémiotiky* (2009) het proces van communicatie als weg van een signaal (informatie) naar zijn doel. Hij beschouwt dus de communicatie als een informatieoverdracht. Significatie (betekenisgeving) komt tot stand wanneer de informatie geïnterpreteerd wordt: iets wat aanwezig is wordt met iets anders wat afwezig is verbonden. Dit gebeurt dankzij een code. (vgl. Eco 16-17) Er bestaat een code omdat er een tekensysteem bestaat. Betekenis wordt dus op basis van een code geproduceerd. Voor de betekenisgeving is geen reële geadresseerde nodig. (17) Ann Rigney formuleert in haar artikel een definitie van code als een manier hoe de tekens *gecorrleerd worden aan bepaalde betekenissen op grond van een aangeleerde code*. (Rigney 154)

Het is duidelijk dat voor de literatuur een andere code bestaat dan voor de beeldende kunst. Elk tekensysteem, dus ook elke code biedt een andere manier van de weergave van de werkelijkheid aan. Grygar legt in zijn artikel *O srovnávací sémiotice umění* uit dat er drie aspecten bestaan waardoor zich verschillende kunsttekens van elkaar onderscheiden. Het gaat om het materiaal, dan om het type van de mededeling en het derde aspect op de manier van de waarneming berust. (37)

Codes van het ene systeem kunnen in codes van het andere systeem vertaald worden. In elk systeem komen correlaties voor. Toch bestaan er – volgens Mojmír Grygar – bepaalde grenzen bijv. op het gebied van de communicatieve mogelijkheden van de schilderkunst. (42)

3.2. Wat is eigenlijk een tekst?

Het werd al gezegd dat het menselijke bestaan uit veel tekensystemen, tekstsoorten bestaat. De tekst kan men als één teken bekijken en tegelijkertijd kan die tekst als een systeem van veel tekens gezien worden.

Evenals er veel theorieën over de term ‘teken’ bestaan, zijn er ook veel theorieën over het begrip ‘tekst’. Het is belangrijk er inzicht in te krijgen hoe de tekst door geleerden en theoretici wordt gezien. Daarom zal ik een paar begrippen nader bespreken die voor dit werk cruciaal zijn. Het woord ‘text’ komt oorspronkelijk uit het Latijnse ‘texere’ wat ‘weven’, ‘bouwen’ betekent. De *text/tekst* kan dus letterlijk en metaforisch een weefsel zijn. (vgl. Peer 158) Will van Peer vraagt in zijn artikel: *wat betekent het, een ‘tekst’ als een metaforisch weefsel te zien? [...] [W]at wordt er dan samengeweven?* (158) Hij geeft er een antwoord op: *Een eerste, voor de hand liggend antwoord op die vraag is: woorden. Een tekst weeft woorden aan elkaar, woorden tot zinnen, en zinnen op hun beurt tot alinea’s, alinea’s tot paragrafen [...].* (158). Hij bespreekt slechts een verbale tekst. Milada Hirschová daarentegen biedt in haar *Úvod do teorie textu* (1989) enkele tekstdefinities aan die zij oorspronkelijk van Hausenblas (SaS 1984) ontleende. Één van die zegt dat de tekst *soubor všech výtvorů komunikativní povahy* is en niet per se een verbaal karakter hoeft te hebben. (Hirschová 6)

Het is belangrijk er bewust van te zijn dat het ‘communicatieve’ tegelijkertijd ‘intentionele’ betekent, d.w.z. dat elke uiting een bepaalde intentie heeft om iemand te informeren of iemand tot iets te bewegen. En dit geldt zowel voor verbale als voor non-verbale teksten. Onder de verbale teksten nemen literaire/esthetische teksten een speciale positie in:

(i) estetický text vyžaduje velmi svéráznou činnost, tj. zvláštní ‘manipulaci s výrazem’ [...] (ii) tato manipulace s výrazem vyvolává ‘přehodnocení obsahu’ (a je jím vyvolána) [...] (iv) celková operace [...] vytváří nový typ ‘vnímavosti světa’ [...] (v) pokud estetické snažení směřuje k tomu, aby bylo opakovaně odhalováno a podrobně zkoumáno daným adresátem, jenž tak provádí komplexní činnost interpretace, odesílatel-estetik musí také zaměřit svou pozornost na adresátovy možné reakce, tudíž estetický text představuje sítí rozličných ‘komunikačních aktů’ vyvolávající vysoce

originální reakce [...]. (Eco 317) De esthetische teksten worden nog later in de paragraaf over het begrip ‘kunstwerk’ besproken.

Daniela Hodrová is het – in haar *Citlivé město* 2006 – eens met de opvatting van Julia Kristeva dat een tekst de realiteit representeert, kentekent en dat de tekst altijd open is. (Hodrová 9-10) Een tekst verandert zich bij elke lectuur. Dezelfde lezer met een nieuwe ervaring leest de tekst anders dan toen hij dit voor de eerste keer deed (hetzelfde geldt voor een andere recipiënt). Het ontstaan van andere teksten plaatst een bepaalde tekst in een nieuwe context. Panofsky gebruikt in verband met de beeldende kunst het begrip ‘herscheping’. Hij spreekt over een paar soorten ontvangers of beter gezegd er zijn meer manieren hoe men een kunstwerk kan waarnemen. Hij deelt het in twee categorieën in: een ‘rationele analyse’ en een ‘subjectieve esthetische perceptie’ die vervolgens in een ‘geleerde observator’ of in ‘naïve’ toeschouwer’ resulteren. Het gaat dus om verschillende gedrag patronen tegenover het lezen van hetzelfde kunstwerk en om verschillende competenties om het te kunnen lezen. (vgl. Panofsky 21-22)

Dit impliceert een andere cruciale term die vaak in verband met de tekst wordt gebruikt, namelijk de intertekstualiteit. Deze term past zonder twijfel zowel bij de verbale teksten als bij die die op de iconische tekens gebaseerd zijn. In deze context is er ook sprake van een andere term, intermedialiteit omdat het om een relatie gaat (zoals in de inleiding wordt gezegd) tussen teksten van twee tekensystemen, van twee media: woord en beeld.

Volgens Daniela Hodrová heeft de tekst een communicatieve en bewarende functie (functie van het geheugen). (12) Zij behandelt alle teksten zowel literaire (verbale) als non-verbale. Tot de non-verbale rekent ze ook *urbane teksten, teksten van kleding, schilderteksten en landschapsteksten*. (14, 53, 216) Elke soort vraagt om een specifieke manier van het lezen: een verbale tekst moeten wij lineair lezen, maar dit geldt niet meer voor het lezen van een schilderij.

Beeld en woord zijn twee verschillende media. Het beeld heeft één voordeel en dat is zijn onmiddellijke toegankelijkheid voor alle lezers en ook voor ‘analfabetische lezers’¹³, afgezien van de nationaliteit.

Beeld en woord kunnen naast elkaar staan: d.w.z. dat een al bestaande verbale tekst wordt geïllustreerd of juist andersom dat er een literaire tekst over een beeld wordt geschreven. Zo’n gedicht is veel intiemer dan de andere teksten. Vooral tussen 1840 en 1870 was het een heel populair verschijnsel. In de almanakken en bepaalde periodieken (literaire tijdschriften en kunsttijdschriften) kon men de zogenaamde ‘bijschriften-poëzie’ vinden. Toen was het verschijnsel van commercieel belang. Bovendien was de bedoeling de kunst toegankelijk aan het bredere publiek te maken. Zo is er een aantal verbale teksten ontstaan die op een schilderij of beeld gebaseerd zijn. (vgl. Dekkers 36-41)

3.2. Wat is een kunstwerk?

In deze paragraaf komt het begrip ‘kunstwerk’ (of ‘kunsttekst’) aan bod. De problematiek van deze term is bij Mukařovský niet weg te denken. Het kon niet anders zijn omdat hij onder andere een estheticus was. In zijn lezing *Umění jako semiologický fakt* definieert hij het kunstwerk als teken, structuur en waarde. (85) Hij begrijpt het kunstwerk als een bestanddeel van de context, van de structuur. Dit is overigens in overeenstemming met de structuralistische opvatting van de Praagse School¹⁴. In de al genoemde lezing maakt hij een verschil tussen kunstwerk als artefact (object van materiële analyse) en kunstwerk als esthetisch object (object van receptie/beleving). In dit opzicht valt zijn opvatting samen met die van Panofsky,

¹³ De lezer – iemand die een tekst (in de bovengenoemde betekenis) kan lezen. Een analfabetische persoon kan niet de verbale teksten lezen maar wel de non-verbale: bijv. een tekst van een stad of van schilderij – zulke persoon noem ik een analfabetische lezer.

¹⁴ De structuralistische opvatting gaat namelijk uit het principe uit dat elk element zijn plaats in een structuur heeft en een bepaalde functie vervult (of er bestaat een complex functies waarvan één meer opvallend kan zijn).

Grygar en Hodrová. Volgens hem wordt de tekst anders gelezen en geïnterpreteerd indien die in een andere ruimte en tijd terechtkomt. Als voorbeeld noemt hij de vertaling van een dichtwerk. Hij maakt er attent op dat er in elke periode verschillende vertalingen van hetzelfde werk kunnen ontstaan. (vgl. *Umění jako semiologický fakt* 85)

Één van de kenmerken van een kunstwerk is dat het een zelfstandige waarde heeft. Met andere woorden, het is autonoom. Volgens Mukařovský komt een communicatieve functie van het kunstwerk te voorschijn vooral indien het een sujet¹⁵ heeft of beter gezegd is die dan meer opvallend. Hij voegt toe dat deze functie in elk element van het kunstwerk opgenomen wordt. (vgl. *Umění jako semiologický fakt* 87)

Volgens Mojmír Grygar is het mogelijk over primaire en secundaire tekensystemen die normaal gezien met de literatuur verbonden worden ook in de context van andere kunstsoorten te spreken (vgl. Grygar 40). Het ene (het primaire systeem) heeft een communicatieve, aanwijzende en representatieve functie en het tweede (het secundaire systeem) heeft een esthetische functie. (40)

Niet elk kunstwerk wordt gecreëerd om alleen esthetisch waargenomen te worden. In dit opzicht komen de opvattingen van Panofsky overeen met die van Mukařovský en Grygar. (vgl. Panofsky 19; Grygar 40; *Umělecké dílo jako znak* 25) Aan de andere kant vermoedt Panofsky dat er objecten bestaan die oorspronkelijk geen esthetisch doel hadden en toch esthetisch waargenomen worden, bijv. natuurlijke verschijnselen als boom, steen enz. of voorwerpen voor dagelijks gebruik. (vgl. Panofsky 19)

Panofsky uit zich in zijn *Význam ve výtvarném umění* (1981) dat het voor een kunstwerk voordelig is indien een harmonie bestaat tussen idee en vorm. De inhoud

¹⁵ Sujet – de ordening van een verhaal (hoeft niet chronologisch te zijn): *de in stukjes gehakte en in een bepaalde volgorde over het verhaal verspreide presentatie van de fabel*. (van Boven & Dorleijn 237)

wordt daardoor duidelijker. (20) Als we het impressionisme analyseren, dan valt het op dat de vorm benadrukt wordt, maar toch gaan de impressionisten niet zo ver als de kunstenaars van Cobra of de Stijl. Het is belangrijk er bewust van te zijn dat de vorm een middel voor impressionisten was om een idee uit te drukken.

3.3. Wat vormt een schilderij (gedicht)?

Het gedicht is vooral een symbolische representatie van een bepaald fragment van de werkelijkheid en het schilderij vooral een iconische. De termen ‘symbool’ en ‘icoon’ hebben we al eerder gedefinieerd.

In deze paragraaf stel ik de elementen voor waaruit deze twee tekens bestaan. Ik ga uit uit het boek *Výtvarné dílo jako znak* (1971) van Josef Zvěřina. De auteur bespreekt vooral de beeldende kunst (en soms architectuur), maar toch probeer ik zijn ideeën op mijn analyse toe te passen.

In eerste instantie maakt Zvěřina onderscheid tussen onderwerp en thema. Dit geldt zonder twijfel zowel voor schilderijen als voor gedichten. Van Boven en Dorleijn beschouwen het thema als iets wat een hoofdgedachte aangeeft. Ze menen dat het begrip ‘thema’ beter bij de interpretatie van een gedicht past dan het ‘motief’ dat meer geschikt voor de verhalende teksten is. (vgl. van Boven & Dorleijn 269) Zvěřina begrijpt het thema als specificering van een onderwerp. Het onderwerp betekent voor hem een fragment van interne of externe werkelijkheid. (vgl. Zvěřina 79)

Bovendien bespreekt hij het begrip ‘stof’ dat het materiële bestanddeel van de schilderkunst vormt. De stof betekent voor hem een gezichts-voelbare substantie. Schilders (in tegenstelling tot architecten of beeldhouwers) kunnen de indruk van de voelbare kwaliteit (volume en ruimte) op geen andere manier bereiken dan door optische effecten. (vgl. Zvěřina 87)

In poëzie daarentegen zijn er auditieve effecten zoals klankverschijnselen aanwezig die voor eufonie respectievelijk kakofonie van een gedicht zorgen. (vgl. *Umělecké dílo jako znak* 44) Volgens Grygar bieden de literaire teksten meer mogelijkheden aan wat de perceptie betreft. Ten eerste kunnen we de tekst met meer zintuigen (gezicht en gehoor) waarnemen, terwijl wij het schilderij slechts met het gezicht ervaren. Ten tweede kan de tekst dankzij de woordkunst verschillende gewaarwordingen oproepen. Het gaat natuurlijk om secundaire zintuiglijke indrukken maar volgens Grygar maken juist deze imaginaire indrukken de esthetische uitwerking van de kunstwerken uit. (43)

Als het derde element noemt Zvěřina de vorm. De vorm zijn namelijk de elementen als ‘geometrie’, kleuren en licht. (vgl. Zvěřina 86-87) Deze worden in poëzie – naar mijn mening – door bijv. dichtvorm en stijlfiguren gerepresenteerd.

Als een kunstenaar deze drie bestanddelen samenvoegt, dan creëert hij een kunstwerk met zijn autonome en communicatieve functie.

4. Een semiotische interpretatie

In de inleiding van dit werk wordt vermeld dat ik de vier teksten van de twee verschillende tekensystemen wil vergelijken en interpreteren vanuit het semiotische perspectief.

Het lijkt me goed met het gedicht van Carel Vosmaer *Zondagmorgen aan het strand* (Juweeltjes, 1889) te beginnen want dit gedicht kan de lezer helpen bij de semiotische interpretatie van het schilderij van Israëls. Daarna komt dus het schilderij *Kinderen der zee* (1972) van Jozef Israëls aan bod. Dan zal ik het schilderij van Georg Hendrik Breitner *Gezicht op de Dam* (1895) bespreken en tenslotte wordt (volgens de chronologische en logische volgorde) het gedicht van Albert Verwey *Bij een Dam van Breitner* (1898) geïnterpreteerd.

4.1. Een korte inleiding in het vissersgenre

Het eerste beeld dat ik bespreek is een landschap: het ‘blauwe’ landschap met visserskinderen. In de eerste plaats moet benadrukt worden dat het thema ‘vissersleven’ waarom Israëls zo beroemd werd *nihil novi sub sole* was toen hij daarmee begon. *Deze onderwerpen, in Nederland geïntroduceerd door de uit Antwerpen afkomstige schilder Jacobus Eeckhout (1793-1861), verkregen in korte tijd een zekere populariteit [...].* (Dekkers 36) In de eerste helft van de 19^e eeuw dus was het vissersgenre geen bijzonder verschijnsel. Integendeel. Dit was een geliefd thema zowel in de schilderkunst als in de literatuur. Nog in 1900 bewerkte Herman Heijermans (1864-1924) deze thematiek in zijn toneelstuk *Op hoop van zegen*. Israëls zorgde voor haar populariteit. Het motief (dat de benaming *Kinderen der zee* heeft gekregen) was eigenlijk een teken dat de waarden zoals familieleven, de verbondenheid met de natuur en tevens de strijd tegen het waterelement liet zien.

Het is duidelijk dat Israëls door de intimiteit van het dagelijks leven van de vissersbevolking gefascineerd was. Juist het gemoed, de stemming en de sfeer van

zijn schilderijen beïnvloedden Vosmaer dermate dat hij zo'n gedicht liet ontstaan. Het lukte hem het gedicht te creëren dat een synthese werd van de hele serie van het meermaals bewerkte thema werd (kinderen die aan het strand spelen). (zie plaatjes op pagina's 52-53)

ZONDAGMORGEN AAN HET STRAND

Aan J. Israëls

Blauw en wolkloos welft zich de hemel
Boven de wijdestrekte zee.
Van zongloed wemelt de tintlende dampkring;
Parelskleurig rust het zeevlak,
Ongerimpeld, zilvergloeiend;
Aarde en hemel vloeien ongescheiden ineen.
Meeuwten, duiven der zee, zittend op 't
spiegelende vlak,
Droomen van eeuwige vrede,
Spartlend gaapt een vischje even boven.
Ginder drijven slapend voor hun anker
Enke visschersscheepjes;
Slap is 't zeil en roerloos hangt naar omlaag
't Wimpeldoek, en als een zwarte kanten sluier
Plooit zich sierlijk 't drogende net langs het
want.
Nauwlijks hoorbaar suist 't eentonig zingen
van den knaap aan boord,
In de doodsche stilte.

Op 't heet gestoofde zandvlak ligt een stille
plas,
Door de ebbe nagelaten,
Als een groot stuk blauwe zielevrede
Uit kinderlijke tijd.
Visscherskinderen spelen aan zijn rand:
't Knaapje heeft een klomp getuigd met mast
en spriet
En eindjes pikdraad;
Rood geverfd staat achterop een hart
En: 'Vrouwe Katrijne';
't Zusje had tot zeil getooverd
't Lapje groen en paars gespikkeld sits.
Aan 't roer staat, oud en verveloos, een
poppetje,
Als vader.
Zachtjes blaast het meisje in het zeil.
Maar te stil was 't de knaap;
Hij roert in het water
Om storm te hebben,
En hij plonst en stampet met de voeten in 't nat,
Dat de blauwe spiegel rimpelt en golft,
Tot hobbelen 't klompje kantelt
En 't popje over boord valt in de plas.
Ach! Klaagt het meisje:
Zoo is ons vaderke ook vergaan,
En zoo bederf 't ons schuitje heel en al.

4.2. Carel Vosmaer: *Zondagmorgen aan het strand* – interpretatie en analyse

Dit gedicht is interessanter dan ik oorspronkelijk had gedacht. Als men het schilderij met zijn titel vergelijkt, rijst de vraag: hoe er Vosmaer op komt dat het om een zondagmorgen gaat? Dankzij de lichtval in het schilderij is het zeker mogelijk te bepalen of het om ochtend, middag of avond gaat. Maar hoe kan de dichter vaststellen of het om maandag of zondag gaat? Er zijn zeker meer interpretaties mogelijk, maar ik koos voor de gemakkelijkste oplossing. Zondagmorgen is een symbool van een rustdag wanneer kinderen niet naar school hoeven te gaan of hun ouders te helpen. Dit is juist het beeld dat we in het schilderij van Israëls kunnen zien.

Zondag morgen aan het strand is een mooi beeld van een blauw rustig landschap (hemel, zee, meeuwen, scheepjes en spelende kinderen) en tegelijkertijd gaat het om een droevig familieverhaal – overigens net als op schilderijen van Israëls.

Mijn interpretatie begin ik met de dichtvorm. De auteur laat zich door de romantiek inspireren. Door het gebruik van ballade keert hij op het verleden terug wat in overeenstemming is met zijn voorliefde voor de middeleeuwse literatuur. Ballade wortelt in de orale traditie van tamelijk korte epische liederen. Vosmaer's voorkeur aan de middeleeuwse literatuur kan één van de redenen zijn waarom hij dit genre kiest. Bovendien past dit heel goed bij het moeilijke leven van vissers want de ballade is een verhalend lied dat meestal tragisch eindigt. Normaal gezien kenmerkt de ballade zich door strofenbouw en dialogen. Dit gedicht houdt een korte monoloog in. Bovendien bestaat het uit twee strofen. In de eerste strofe en in de eerste helft van de tweede strofe treffen we wat langere regels aan die een lyrisch-beschrijvende toon aan het geheel geven. Kortere woorden en kortere zinnen kunnen tekens van spanning zijn. Daarmee wordt vaak in de literatuur een actie benadrukt. Het rijmschema kunnen wij hier niet vaststellen (typerend voor het vrije vers). Er komen geen

refreinen of herhalingen voor die karakteristiek voor dit genre zijn. Er zijn daarentegen wat enjambementen waarop ik nog later terugkom.

Zondag morgen aan het strand is in bepaalde opzichten een voorbeeld van de zgn. objectieve lyriek. Zulke lyriek is onder andere meer observerend en beschrijvend. (vgl. van Boven & Dorleijn 23) In het gedicht van Vosmaer treedt een *observerend ik*¹⁶ (van Boven & Dorleijn 23) op wat goed met de dichtvorm correspondeert. De natuur en spelende kinderen laten de verteller niet koud, maar zijn aanwezigheid is heel ‘discreet’ en onopvallend.

Het ‘observerend ik’ neemt een strand en zijn omgeving waar (vooral in de eerste strofe). Zijn aandacht trekken hemel, wolken en lucht. Hij vertelt de lezer wat er zowel boven als onder de horizonlijn aan de hand is. Dankzij hem weten we dat het om een warme dag gaat. Dit is juist een gewaarwording waarover Grygar schreef (zie paragraaf 3.3.), maar het moet opgemerkt worden dat Israëls heel goed – dankzij zijn impressionistische toets – de secundaire indrukken kan oproepen. Dit bewijst dat schilderijen niet alleen de primaire indrukken kunnen wekken. Vosmaer is tegelijk een lezer en vertolker van tekens die hij in het schilderij vindt. Hij biedt zijn interpretatie aan een andere ontvanger aan door bemiddeling van het ‘observerend ik’.

Dan komt een ‘camera’ nader en de lezer krijgt een gedetailleerd beeld van kinderen die aan het strand spelen. Hier laat Vosmaer zijn fanatazie de vrije loop. Vanaf de regel dertig komt plotseling een wending.

De lezer komt te weten dat hun vader dood is. Dat vind ik een heel belangrijk moment. Volgens mij is dat geen toeval, maar een goed bedachte pointe. Dit is een toespeling op een ander schilderij of op andere schilderijen waar Israëls het thema

¹⁶ ‘Observerend ik’ heeft volgens van Boven en Dorleijn vooral een registrerende en constaterende functie. (23)

van de dood bewerkte: bijv. *De drenkeling* (1861), *Langs moeders graf* (1856). Dit vormt het tweede bewijs van de intertekstualiteit in dit gedicht (het eerste is de dedicatie). Als boven aangeduid past dit heel goed aan dat, wat Israëls met zijn oeuvre wilde laten zien. Dit bewijst ook het volgende citaat: *De armoede die deze mensen vaak daadwerkelijk leden, is op nadrukkelijke wijze in zijn werk aanwezig. Met name de tragiek van sterfgevallen, de visserweduwe of het onverzorgd oud worden, komt vaak voor.* (Tabak 220)

Zoals gezegd is de eerste strofe meer lyrisch dan de tweede. In de tweede strofe daarentegen begint langzamerhand een epische toon te domineren. Het verschil tussen beide strofen wordt vergroot door de lengte van regels en door de woordkeus of beter door de woordsoorten die de dichter gebruikt. Daarmee wil ik zeggen dat in de eerste strofe meer adjectieven en adverbia (beschrijvende woorden) dan werkwoorden worden gebruikt.¹⁷ In de tweede strofe daarentegen is het verschil van de verhouding tussen werkwoorden en beschrijvende woorden niet meer zo opvallend. (zie de grafiek in paragraaf 5.1.)

Het opmerkelijke gebruik van de beschrijvende woorden is normaal gezien een typisch kenmerk van de woordkunst van de Tachtigers. In dit gedicht vinden we bovendien woorden die naar de zintuiglijke waarneming verwijzen (een ander typisch kenmerk van de Tachtigers). Het is vermeldenswaard omdat de aanzienlijk oudere Vosmaer geen lid van deze groep was. Dit neemt natuurlijk niet weg dat er nauwe banden bestonden tussen hem en deze jonge dichters. Behalve ‘visuele stimuli’ die overal aanwezig zijn, treffen wij woorden aan die naar ‘auditiële impulsen’ verwijzen: *Nauwlijks hoorbaar suist 't eentonig zingen van den knaap; In doodsche stilte.* Bovendien zijn er ook woorden die de tastzin betreffen: *Van zongloed wemelt de tintlende dampkring; heet [...] zandvlak.* Daarnaast zijn er ook enkele

¹⁷ Wat de werkwoorden betreft wil ik aandacht erop vestigen, dat het ‘observerende ik’ in de beschrijvende passages de o.t.t. gebruikt, terwijl men in het epische deel een flashback kan vaststellen.

impressionistische kenmerken te vinden: kleuradjectieven (blauw, rood, paars, groen, parelkleurig) en lichteffecten (zongloed, zilverglanzend, spiegelend). De parelkleur blijkt geliefd te zijn bij enkele impressionisten. Er is nog een ander element dat opvalt namelijk de verandering in de tweede strofe die plotseling de rust verstoort. De handeling van een ballade draait zich rond één voorval. Hier wordt het tragische voorval pas aan het eind aangeduid. Verder houdt de ballade geheimzinnige of fantastische elementen in. In dit opzicht wijkt het gedicht van Vosmaer van dit genre af.

Wat de stijlfiguren betreft, zijn er veel personificaties: *Parelkleurig rust het zeevlak of Meeuwttjes, duiven der zee, zittend op 't spiegelende vlak/Dromen van eeuwige vrede*. Bovendien vallen vergelijkingen op: *als een groot stuk blauwe zielvrede of een poppetje/als vader*. Verder noem ik een voorbeeld van tautologie: *Parelkleurig rust het zeevlak,/Ongerimpeld, zilverglanzend*. Verzen zes en zeven houden een mooie beeldspraak in: *Aarde en hemel vloeien ongescheiden ineen*. Dat is trouwens de indruk die men krijgt als men naar het schilderij kijkt want dankzij zijn tonaliteit bestaat er geen groot verschil tussen de kleur van aarde, zee en hemel. Het lijkt alsof die ineenvloeiden. In regel zeven worden meeuwttjes met duiven vergelijken die over de eeuwige vrede dromen. Duif kan een symbool van de huwelijksrouw zijn. Dat was – naar mijn mening - heel belangrijk voor de vissersfamilies want de vrouwen bleven vaak een tijdje alleen, zonder mannen. Bovendien kunnen wij deze vogel als symbool van hoop op een gelukkige thuiskomst beschouwen.

Tenslotte wil ik nog enkele woordcombinaties bespreken. Ik begin met het gebruik van het werkwoord *rusten*. Normaal gezien rusten mensen of dieren, maar niet de elementen. De woordcombinatie van *rusten* en het zelfstandig naamwoord *zeevlak* lijkt derhalve bijzonder. Dan valt het bijwoord *parelkleurig* op dat voor hetzelfde werkwoord staat. Het is in dit syntagma apart ofschoon *parelkleurig* als een bijvoegelijk naamwoord in relatie tot 'zee' niet zo ongewoon zou zijn. Woorden *ongerimpeld* en *zilverglanzend* (die een deel van enjambement vormen) kunnen

zowel met het zeevlak als met het volgende vers verbonden worden. De tweede verbinding vind ik wel heel bijzonder.

Naar mijn mening wist Vosmaer heel goed raad met de interpretatie van van het schilderij van Israëls.



18



19

¹⁸ Jozef Israëls, *Bootje varen*, olie op paneel, 20,6 x 29 cm, Goupil & Co., Parijs, onbekend.

¹⁹ Jozef Israëls, *Kinderen der Zee*, olie op doek, 91,5 x 132,1 cm, part. bezit, ca. 1863.



20



21

²⁰ Jozef Israëls, Visscherskinderen, onbekend, 121 x 163 cm, part. bezit, 1863.

²¹ Jozef Israëls, Kinderen der zee, olieverf op doek, 48,5 x 93,5, Rijksmuseum Amsterdam, 1872.

4.3. Jozef Israëls: *Kinderen der zee* (1872) – interpretatie en analyse

Zoals eerder gezegd is het schilderij een niet-talig object. Elk teken heeft zijn vorm en inhoud (in het geval van het taalteken gebruikt men – zoals boven aangeduid - ook de woorden *signifiant* en *signifié*) die een heel nauw verband met elkaar houden. Dit manifesteert zich als een eenheid. Miloslav Stibor vermoedt in zijn *Fotografie pro lidové školy umění* (1971) dat de inhoud ‘zegt’ welke vorm die wil en andersom. (24-26) Elke uiting van de vorm doet de ontvanger aan iets denken, d.w.z. dat die een inhoud heeft. Miloslav Stibor illustreert dit met een voorbeeld van een foto waar men een huis ergens in de verte kan zien. Dit huis staat op een heuvel (aan de horizon), naar het huis leidt een weg en naast het gebouw staat een hoge boom zonder bladeren. Huis, weg een boom zijn volgens Stibor iconen. Deze drie elementen worden eerst apart waargenomen en daarna samen. Er zijn bepaalde relaties tussen deze elementen en deze veroorzaken dat we dit als een geheel percipiëren Met andere woorden draagt de vorm connotaties mee die op onze ervaring, kennis en culturele conventies gebaseerd zijn. (13) Het huis in de verte, de boom zonder bladeren en de weg waarop niemand loopt of rijdt roepen volgens Stibor de bepaalde gevoelens op: rust, verlatenheid of geheim. (26) De vorm wordt in onze hersenen met iets verbonden, met een bepaalde inhoud. (13)

Israëls maakt de hele serie met dit motief vanaf 1863 tot zijn dood in 1911. (zie pp. 52,53) Ik koos zulke die nog vóór de uitgave van *Juweeltjes* (1889) verschenen, maar alleen het laatste schilderij wil ik hier analyseren en interpreteren.

De ogen van de toeschouwer rusten op een groepje van vier kinderen (drie meisjes en één jongentje) die rond hun speelbootje heen staan. Dit motief is in het ‘blauwe’ landschap gesitueerd. Het is duidelijk dat de aandacht van deze kinderen op een speelbootje gevestigd wordt. De kinderen kijken naar het bootje alsof ze over iets aandoenlijks nadachten. Het zou wel een moment van herinnering aan hun gestorven vader kunnen zijn (zie de voorafgaande paragraaf).

Het water komt hen tot de enkels of hoe Vosmaer in zijn gedicht schrijft, staan ze in *een stille plas door de ebbe nagelaten*. (regels zeventien en achttien) Het kleine meisje aan de linker kant van het schilderij staat een beetje verder van het groepje. Ze kruist haar handen op haar borst. Het andere meisje staat naast de jongen (haar broer vermoedelijk) en ze klampt zich vast aan zijn hemd. In haar linker handje houdt ze een takje met groene bladeren. Het jongetje dat het oudste van alle kinderen lijkt te zijn draagt het kleinste meisje op zijn rug. Elk kind draagt een mutsje.

Wat de vorm van het schilderij betreft, gaat het om een middelmatig rechthoekig horizontaal schilderij met een centrale compositie. Het gebruik van de horizontale vorm is voor het menselijke oog het meest natuurlijk (in de natuur vinden we meestal horizontale lijnen, verticale lijnen worden vooral door bomen gecreërd). Op dit schilderij worden de verticale lijnen (als men dit zo kan noemen) alleen door de kinderlijke figuurtjes vertegenwoordigd. De lange onafgebroken horizontale lijnen maken een indruk van rust, harmonie en ruimte (deze indruk wordt door het syntagma *de wijdestrekte zee* in het gedicht *Zondagmorgen aan het strand* benadrukt). De horizontale lijn kan een indruk van iets stabiels en continueels opwekken (bijv. een gedachte aan de *eeuwige vrede* – regel acht in het gedicht). De harmonie wordt hier bovendien door de heldere kleuren en niet te veel contrasterende kleurelementen van de achtergrond bereikt.

De ruimte van het schilderij wordt in vier delen gedeeld. Het ene is de al genoemde plas waarin kinderen staan, het tweede is het zandvlak (*'t heet gestoofde zandvlak* in de regel zeventien van Vosmaers gedicht), het derde wordt door de zee gevormd, het vierde is de hemel met nauwelijks zichtbare wolken (dit lijkt ongewoon voor de Nederlandse schilderkunst). Links aan de grenslijn, aan de horizon, kan de toeschouwer een visserschip zien. De horizon ligt een beetje boven de helft van het schilderij. Maar dit is geen hoge horizon in de letterlijke zin van het woord. Dankzij dit procédé (onder andere) bereikt Israëls zijn doel: de ontvanger concentreert zich

namelijk niet aan de zee of de hemel maar juist aan de kinderen die echt centraal blijken te staan.²²

De derde dimensie bestaat in de schilderkunst werkelijk niet. (vgl. de paragraaf 3.3.) Israëls creëert de indruk van verte door het kleurperspectief. Voor het deel waarop Israëls de aandacht van een recipiënt wil vestigen, kiest hij wat intensievere kleuren. In het middelste deel (het zand) maakt hij gebruik van warmere tinten. Het achterste of het verste deel wordt in de koude kleuren afgebeeld. In de voorgrond (de plas) daarentegen ziet men de kleuren die een mengsel vormen tussen warmere tinten van het zand en de koude kleuren van het water.

Israëls was eerder een tonalist dan colorist – evenals de andere Haagse en Amsterdamse impressionisten. Het palet van dit schilderij bestaat vooral uit heldere en gedempte kleuren (grijsachtige tinten). Maar de kinderen zijn in wat intensievere of donkerdere kleuren ‘aangekleed’ (dan die die Israëls voor andere ‘plekken’ op zijn schilderij gebruikt) wat helpt te bepalen wat belangrijk op het schilderij is. Kleuren verschijnen herhalend in verschillende variaties in het schilderij. Het spectrum van blauw, okerkleur en wit speelt hier een belangrijke rol. Wit doet denken aan Vosmaers woorden als *parelkleurig* of *zilverglanzend* (regels vier en vijf). Gebruik van okerkleur, losse toetsen en licht creëren de indruk die Vosmaer als [v]an *zongloed wemelt de tintlende dampkring* beschrijft. (regel drie)

Een ander belangrijk element van de impressionistische kunst is de lichtwerking. Dankzij de lichtval die in het schilderij wordt opgevangen weten we dat de zon laag staat. Dat valt op dankzij de lichte en donkere ‘vlekken’ op de kindergezichten en hun

²² Normaal gezien kan men door het plaatsen van een horizon beperken waarop men de aandacht van een toeschouwer wil vestigen. Een hoge horizon op het schilderij/de foto betekent dat de kunstenaar dit wat daaronder staat wil accentueren en andersom. Dankzij het al genoemde feit en het gebruik van de centrale compositie in het schilderij van Israëls kan de lezer zich niet vergissen in de bepaling van het hoofdmotief.

kleren. Bovendien is het ochtendlicht veel zachter dan het middaglicht. Met het licht modelleert Israëls het volume van de kindergezichten en hun lichaamsdelen. (zie paragraaf 3.3.) Het lichteffect wordt ook gebruikt om de spiegeling en het glanseffect van de zee te creëren (dit effect noemt Vosmaer *parelkleurig*). Één van de eigenschappen van het licht is volgens Miloslav Stibor zijn invloed op de sfeer van het schilderij. (100-101) Het overal aanwezige licht, de nauwelijks zichtbare wolken en het rustige zeevlak kunnen werkelijk gedachten aan *de eeuwige vrede* en *doodsche stilte* oproepen (zie regels acht en zestien van het gedicht).



23

4.4. Georg Hendrik Breitner *Gezicht op de Dam* (1895) – interpretatie en analyse

De aanwezigheid van mens verbindt het oeuvre van Georg Hendrik Breitner en Jozef Israëls. Breitner schildert geen vissersbevolking, maar hij heeft ook belangstelling voor de mens als object. Het gaat vooral om vrouwen van de lagere standen: dienstmeiden, prostituees etc. Tegelijkertijd komen er bij hem vaak nobele dames en heren voor. Zowel Israëls als Breitner schilderen hun geliefde motieven meermaals. Breitner bijv. heeft een voorliefde voor *het meisje in kimono* of naakten.

²³ Georg Hendrik Breitner, *Gezicht op de Dam*, waterverf op papier, 40 x 51 cm, Rijksmuseum Amsterdam, 1895.

Israëls kiest mensen met ‘een verhaal’. Hij wil vooral hun innerlijke wereld uitbeelden. Zijn vrouwen, kinderen en mannen zijn in staat een gevoel van spijt en solidariteit bij de kijker te wekken. Hij gebruikt het landschap om zulke gevoelens te versterken. De ‘stadsmensen’ van Breitner daarentegen roepen een indruk op dat het om gewone voorbijgangers, anonieme mensen gaat die we onderweg naar het werk, naar de winkel of tijdens een wandeling door de stad tegenkomen. Ze hebben zeker ook hun verhalen, maar Breitner accentueert dit niet zo sterk. Hij legt de nadruk op de buitenwereld, op de ruimte waarin mensen van verschillende lagen elkaar ontmoeten. Dit is de tweede fase van zijn oeuvre. In deze periode van zijn carrière gaat hij van het *groene landschap* naar het moderne stadsleven over. Zijn stad wordt een mengsel van mensen, dieren, vervoermiddelen en gebouwen. Mensen en paarden verschijnen op bruggen, op straten en op pleinen. Van deze periode komt ook het schilderij *Gezicht op de Dam* af.

Het onderwerp van het schilderij is de Dam te Amsterdam wat men uit de titel kan aflezen. De Dam is een *pars pro toto*. Als iemand vertelt: *Ik heb de Dam gezien*, dan weet een doorsnee opgeleide persoon dat hij of zij in Amsterdam was geweest. De Dam is een symbool van Amsterdam.

In de paragraaf 2.4.2. bespreek ik de situatie in Amsterdam in de negentiende eeuw. Voor de hoofdstad van Nederland betekende de 19^e eeuw (de eeuw van een grote technische vooruitgang in Europa) een proces van herleving.

Pas rond 1875 ontwikkelde de hoofdstad zich snel. Het werd een bloeiende stad waar talloze nieuwe economische impulzen bijdroegen aan de ontwikkeling op cultureel gebied. Er ontstond een dynamische, moderne stad met een bijbehorende opkomende welvaart, een levendig uitgaansleven en een groeiend werkvolk. (van der Heijden 43)

Dit trekt veel kunstenaars. Het is moeilijk te zeggen of Breitner straten en mensen wil schilderen en daarom naar Amsterdam vertrekt of hij onder invloed van Amsterdam

een beslissing neemt om zich daar te vestigen en te werken. Hoe dan ook blijft hij in de stad wonen en hier ontstaan zijn typische ‘fotografische’ schilderijen.

Op het schilderij van Breitner ziet men *‘t plein dat al zijn zijden/Stadhuis en Kerk en Beurs bestijgen ziet* – zoals het het ‘lyrisch subject’ van het gedicht *Bij een Dam van Breitner* van Verwey formuleert. Inderdaad zien we daar het Koninklijk Paleis, dan de Nieuwe Kerk en een fragment van het monument maar zeker niet de Beurs.²⁴ Dan nemen we – zoals het ‘lyrisch subject’ – een plein waar waarop *‘t volle volk vervliet* (regel zeven). Sommige figuren gaan te voet, sommigen zitten in koetsen die in verschillende richtingen rijden. Er zijn personen die op een paardentram staan te wachten en een paar mensen schuilen onder een paraplu.

Hoewel het om een grote ruimte gaat, maakt deze een indruk van een relatief gesloten plaats. Tegelijkertijd wekt het schilderij gevoelens van vreemdheid en anonimiteit op. Dit komt niet door de menselijke figuren, maar door het vogelperspectief. Dankzij zijn waarnemingsplaats neemt de schilder een afstand van zijn object, van de stad en daardoor krijgt hij een overzicht van alles wat het op het plein gebeurt. Het lijkt alsof hij door het raam keek. Het is opvallend dat de onderkant van het werk opeens afgesneden wordt. Het is echter duidelijk dat er hier geen sprake van een ‘close-up’ kan zijn wat normaal gezien een typisch kenmerk voor zijn oeuvre is (voor zijn stadscènes om precies te zijn). Toch bewaart dit stadsgezicht een fotografisch karakter.

Om het perspectief te duiden, gebruikt Breitner het lineaire perspectief. Convergerende lijnen zijn een teken omdat die de realiteit – die we als een optisch effect waarnemen – vertegenwoordigen. (vgl. paragraaf 3.3.) De indruk van diepte wordt door overlapping, verkleining en afsnijding gecreëerd. Breitner kiest een hoge

²⁴ In de richting van de Beurs staat het monument, dus dat wat daarachter staat kan men niet zien. Ik vermoed dat het in het geval van Verwey om een *licentia poetica* gaat.

horizon waardoor hem lukt de aandacht van de kijker op de stad te vestigen. In zijn schilderij zijn alle soorten lijnen aanwezig zowel horizontale en verticale als gebogen lijnen. De horizontale lijnen en verticale lijnen treffen wij op de gebouwen aan, de gebogen lijnen vinden we vooral op de ramen en de poort van de Nieuwe Kerk, maar ook op daken van paardentrams in de voorgrond en in het midden van het plein.

De ruimte van dit schilderij wordt in drie delen ingedeeld: de ruimte waar de figuren worden geplaatst, de zone waar zich de gebouwen bevinden en het derde onderdeel dat door de hemel wordt gevormd. Het vlak waarop de mensen staan is essentieel omdat er ‘alles’ gebeurt. In de bebouwde zone vindt men de drie belangrijke monumenten: namelijk (van links naar rechts) het Koninklijk Paleis, de Nieuwe Kerk en het monument *De Eendracht*.

Semiotisch gezien gaat het om iconen en tegelijkertijd om symbolen. Het Koninklijk Paleis is een symbool van de profane wereld. De Nieuwe Kerk daarentegen vertegenwoordigt het sacrale. Het Koninklijk Paleis krijgt nog een andere belangrijke connotatie, namelijk de faam van de Gouden Eeuw. Aan de rechter kant wordt het schilderij door het monument afgesloten. Dit is volgens mij een symbool dat de mensheid²⁵ suggereert die het profane met het sacrale verbindt.

Het feit dat Breitner deze gebouwen schildert, correspondeert goed met zijn verklaring: *Geschiedenis wilde ik schilderen en zal ik ook maar de geschiedenis in haren uitgebreidsten zin.* (van der Heijden 46) Paardentrams en kleding geven ook het verleden weer. Het gebouw van het Koninklijk Paleis bestaat nog steeds, *De Eendracht* is er niet meer. Het schilderij wordt dus een getuige van zijn tijd. (*de bewarende functie* van een tekst in de paragraaf 3.2.)

²⁵ Het gaat om een alegorie. Dit monument werd in 1856 gebouwd ter herinnering aan de gebeurtenissen van het jaar 1831. Bovenop het monument stond een beeld van een vrouw, *De Eendracht*. Amsterdammers gaven het beeld een ‘nickname’ *Het Naatje*. Het Nederlandse klimaat veroorzaakte schaden die langzamerhand tot het afbreken leidden – dat gebeurde op 8 April 1914.

Het laatste onderdeel van de ruimte vormt de wolkeloze hemel (in het schilderij *Kinderen der zee* van Israëls zijn de wolken nauwelijks zichtbaar). Bij een bui zijn er meestal geen wolken te zien maar de hemel wordt een grote grijze vlek. De hemel in het schilderij is lichtgrijs.

Wat de kleurenscale van Breitner betreft bestaat die uit de zogenaamde neutrale kleuren (wit, zwart, grijs), donkere kleuren en lichte kleuren.²⁶ Verder maakt hij gebruik van gedempte kleuren. Zulke tonaliteit krijgt een fotograaf als hij zijn opnames in de regen maakt. Wolkeloze hemel, paraplu's en specifieke kleuren zijn indicaties voor de regen.

In het boek *Het Haagse School boek* worden Breitners schilderijen als *mistige, modderige en stinkende stadsgezichten van Amsterdam* gedefinieerd. (372) Zulk oordeel moest op basis van eigen ervaring ontstaan zijn: gedempte kleuren en donkere tinten worden met de mist verbonden, de bruine modderige tinten kan men moeilijk met de frisse lucht associëren. De waarneming van Breitners schilderijen en hun kleuren roepen de secundaire zintuiglijke indrukken op. De Tachtigers beklemtonen de zintuiglijke waarneming en Breitner sluit zich bij hun goed aan.

Tot slot moet nog de compositie behandeld worden. Breitner geeft niet de nadruk op harmonie, in plaats daarvan drukt hij liever chaos en beweging uit, de verschijnselen die hij met de stad associeert.

Het dynamische effect probeert Breitner juist door gebruik van een ongewone compositie of beter gezegd 'decompositie' te bereiken. Een soort asymmetrie en een zekere decentralisatie van elementen zijn uitdrukkingen van chaos. Dit maakt een indruk van dynamiek. Beweging is juist een effect waarop de impressionisten doelen.

²⁶ *Fotografie pro lidové školy umění* definieert donkere kleuren als kleuren die ertusschen intensieve kleuren en zwart of grijs liggen (rood – bruin – zwart) en lichte kleuren die zich ertusschen intensieve kleuren en wit bevinden (rood – roze – wit). (vgl. Stibor 35)

Figuurtjes zijn overal rondom het plein verspreid; een paardentram rijdt het schilderij uit; een koets daarentegen rijdt het schilderij binnen. Al deze elementen maken een fotografische indruk. Breitner bereikt de dynamiek ook door de aanduiding van het lopen (zijn figuren steken één been vooruit). Verder refereert de voorovergebogen houding van figuurtjes aan de aanwezigheid van wind. De wind is een symbool van de beweging.

In de paragraaf 4.3. hebben we de eenheid van vorm en inhoud behandeld. Inhoud (of het thema) ‘beslist’ welk perspectief, welk licht, welke kleur en tonaliteit ideaal zijn om een harmonisch geheel te laten ontstaan. Dit zal vervolgens een recipiënt van het object helpen het te begrijpen. Men kan niet resoluut zeggen dat voor impressionisten de vorm belangrijker is dan het thema. De vorm is een uiting, een manier om het thema uit te drukken. Volgens Nicole Tuffelli moeten impressionisten een geschikte techniek uitvinden om de natuurlijke veranderingen snel te kunnen tekenen. (48) Israëls en Breitner bewijzen dat het mogelijk is.

Bij een Dam van Breitner

Albert Verwey

De stad staat stil en 't plein dat al zijn zijden

Stadhuis en Kerk en Beurs bestijgen ziet.

Maar grijs en steen, schoon 't avondt, sterven niet,

Want straat en geevling, paarlend leven beiden.

En als gestald in diepen hof, verbeiden

Daar trams en paarden d'afrit, zie er schiet

Een al vooruit daar 't volle volk vervliet

Rondom, en enklen stil het plein op schrijden.

Dit is 't hart van mijn stad, dien Dam, dien honderd

Gedachten daaglijks togen in mijn droom

Tot hij er heelenal verzilverd stond.

Nu heeft een kunstenaar die 'ik ken dien stroom

Van stadsvreugd tot een beeld gerond: verwonderd

Zag ik dat aan: 't was of 'k mijzelven vond.

4.5. **Albert Verwey *Bij een Dam van Breitner* – interpretatie en analyse**

Albert Verwey wijdt zijn gedicht aan het schilderij *Gezicht op de Dam* van Georg Hendrik Breitner. Daarvoor kiest hij een sonnetvorm. Deze dichtvorm is gewoon in de jaren tachtig en negentig van de 19^e eeuw in Nederland. Het is een geliefde vorm van de Tachtigers.

Twee kwatrijnen, twee terzinen en een volta (wending) daartussen zijn in vijfvoetige jambe geschreven. In het rijmschema vindt de lezer kleine variaties (deze zijn niet verrassend in die periode). Het tweevoudige rijmschema van het octaaf is ‘abba abba’ (omarmend), het drievoudige rijmschema van het sextet is ‘cde dce’. Dit is typisch voor een Italiaans sonnet.

Tussen de twee onderdelen komt een wending die een overgang betekent tussen het beschrijvende en het reflexieve. Het octaaf is een objectieve beschrijving van het schilderij van Breitner. Het sextet daarentegen is een subjectieve kijk daarop. Het gaat om een samenvatting van wat de stad voor het ‘lyrisch ik’ betekent: *Dit is ’t hart van mijn stad, dien Dam, dien honderd/gedachten daaglijks togen in mijn droom* (regels negen en tien). Tenslotte uit het ‘lyrisch ik’ de pointe: *verwonderd/Zag ik dat aan: ’t was of ’k mezeleven vond.* (regels dertien en veertien) Dit is typisch voor de Tachtigers omdat de *uitdrukking van persoonlijke impressies en gevoelens* (van Boven & Kemperink 107) één van hun artistieke eisen is.

In het geval van het schilderij van Breitner gaat het om een kijker die zijn eigen idee van de stad bewerkt en die zijn impressies en opvattingen weergeeft. Tijdens de lectuur van het gedicht is de lezer bewust van het feit dat de kijker (het ‘lyrisch subject’) hem een ‘schilderij vertelt’. Dit gebeurt in het octaaf. Pas in de terzinen toont het ‘lyrisch ik’ zijn indrukken en gevoelens. In het sextet identificeert het ‘lyrisch ik’ zich met de ‘tekst’ van Breitner. Hieruit kunnen we concluderen dat zij de

stad op dezelfde manier ervaren en ‘lezen’. Breitner codeert goed zijn voorstelling zodat Verwey in staat is zijn tekst te decoderen.

Op het eerste gezicht valt op dat Verwey het essentiële van het *Gezicht op de Dam* beseft (evenals Vosmaer het schilderij van Israëls).

Het ‘lyrisch subject’ opent het gedicht met een metafoor die de synecdoche *totum pro parte* wordt genoemd. In het tweede vers valt een enumeratie op (het ‘lyrisch subject’ noemt elk element apart). Deze werkwijze is in een overeenstemming met de manier hoe men het schilderij waarneemt. Eerst neemt recipiënt het geheel waar en dan richt hij zijn aandacht op details.

In het volgende vers begint het ‘lyrisch subject’ van de kleuren bewust te zijn. Om dit de lezer te kunnen meedelen, gebruikt hij een personificatie: *Maar grijs en steen schoon 't avondt, sterven niet,/Want straat en geving, paarlend leven beiden.*²⁷ (regels drie en vier) De kijker krijgt een totale indruk nadat hij alle afzonderlijke motieven (stadhuis, kerk en beurs) bekeek. Personificatie wordt graag door Verwey gebruikt: het *plein* kan zien, *grijs* en *steen* leven (ze sterven niet hoewel het donker wordt) en *trams* kunnen opschieten als paarden.

Grijs en *steen* zijn bovendien weer voorbeelden van synecdoche. Deze keer komt een *pars pro toto* voor. Op het schilderij zien we meer kleuren dan slechts het grijs, maar hier wordt een negatieve connotatie gebruikt, d.w.z. dat een stad vaak met deze kleur wordt geassocieerd. *Steen* en *stad* komen vaak samen voor. De *steen* is een metafoor voor de bebouwing. In de paragraaf 2.3. en 2.4.1. stel ik de opvatting over het landschap voor dat ik in *groen*, *blauw* en *stenen* landschap indeel.

²⁷ Hier wil ik nog graag attent maken op het woord ‘paarlend’. Het is wel begrijpelijk dat Vosmaer dit woord in zijn *Zondag morgen aan het strand* gebruikt, maar hoe Verwey op dit woord komt in verband met het schilderij van Breitner gezien dat zijn schilderijen als *modderige* en *stinkende* stadsgezichten worden beschouwd? Het antwoord ligt voor de hand: de nieuwe opvatting van de schoonheid en daarmee verbonden schoonheidsemotie. (zie paragraaf 2.1.)

Een ander interessant geval vormt het werkwoord *avonden*. Dankzij dit woord weet de ontvanger dat hij zich de stad in een zachte belichting, in gedempte kleuren moet voorstellen wat met het schilderij overeenkomt. Dit verschilt van mijn semiotische interpretatie. Ik spreek over een bui, terwijl Verwey een avond voor zijn gedicht kiest.

Het tweede kwatrijn begint met een *vergelijking* van het plein met een hof waar paardentrams gestald staan, klaar om te vertrekken. Het tweede vers bevat een *exclamatie*: *zie, er schiet*. Het werkwoord *zien* staat in de imperatief waarmee het *nu* wordt benadrukt. Het gevoel dat Breitner met een abrupte afsnijding van het schilderij bereikt, probeert Verwey met deze uitroep te wekken.

Het werkwoord *zien* komt overigens in drie van vier strofen voor. Het gaat om een werkwoord van de zintuiglijke waarneming. Het tweede kwatrijn bevat drie werkwoorden van beweging (schieten, vervlieten en schrijden). Deze woorden vertalen de tekens waarmee Breitner de dynamiek in het schilderij probeert te scheppen.

Het eerste vers van het sextet is een metafoor van het plein. Dit wordt met een hart vergeleken. De Dam betekent voor het ‘lyrisch ik’ iets onmisbaars, iets wat een organisch bestanddeel van de stad vormt. Het is een slagader.

Al het begin van het gedicht *De stad staat stil* suggereert dat ondanks alle pogingen van Breitner om aan beweging en verandering vorm te geven, blijft het schilderij een bevroren werkelijkheid, een gefixeerd ogenblik. De ontvanger beseft dit zonder dat hij de laatste terzine hoeft uit te lezen.

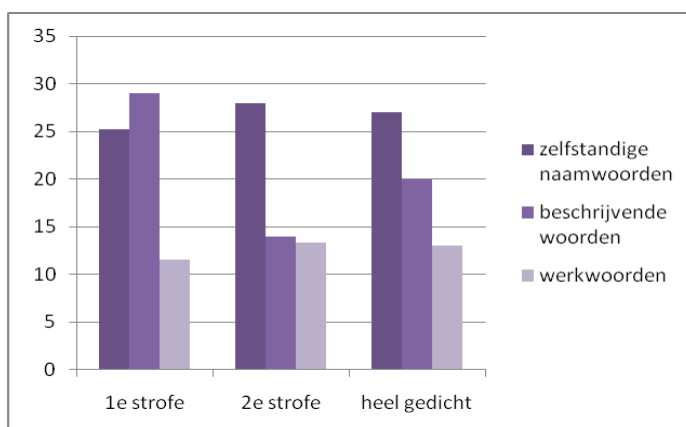
5. Grafische vergelijking: Vosmaer (Zondag morgen aan het strand) en Verwey (Bij een Dam van Breitner)

In deze paragraaf wil ik graag laten zien dat hoewel Carel Vosmaer geen Tachtiger was en zijn aandacht vooral op de klassieke literatuur gericht was, was hij in staat impressionistische elementen te gebruiken om het gedicht in de impressionistische trant te creëren. Daarvoor maakte ik een paar grafieken.

5.1. Carel Vosmaer: Zondag morgen aan het strand

Vosmaer	1e strofe		2e strofe		heel gedicht	
	woorden	%	Woorden	%	woorden	%
zelfstandige naamwoorden	24	25	39	28	63	27
beschrijvende woorden	28	29	20	14	48	20
werkwoorden	11	12	19	13	30	13
andere woorden	32	34	63	45	95	40
alle woorden	95	100	141	100	236	100

Vosmaer	percentage		
	1e strofe	2e strofe	heel gedicht
zelfstandige naamwoorden	25	28	27
beschrijvende woorden	29	14	20
werkwoorden	12	13	13
andere woorden	34	45	40
alle woorden	100	100	100



Uit deze grafiek blijkt welke strofe meer beschrijvend is en welke daarentegen meer dynamisch indien we de werkwoorden als woorden van activiteit beschouwen. De eerste strofe is meer beschrijvend en krijgt dus een lyrische toon. In de tweede strofe daarentegen is

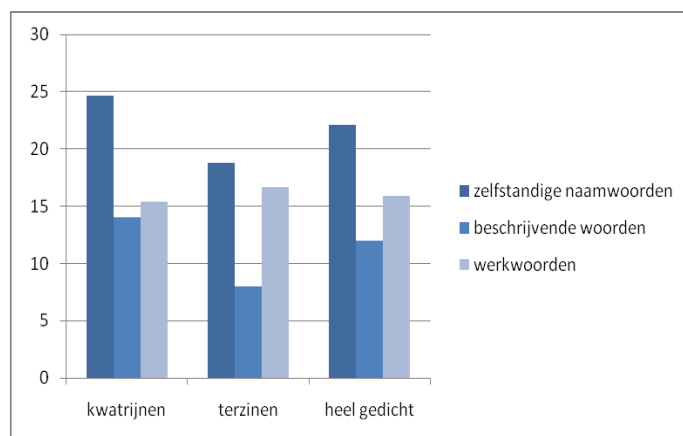
de verhouding tussen beschrijvende woorden en werkwoorden meer uitgebalanceerd, dit

komt door de epische lijn in deze strofe. De woordkeus komt met de intentie van de auteur overeen. Het gedicht van Vosmaer is een vertaling van het landschapsschilderij. Hoewel er de epische lijn in het gedicht voorkomt, gaat het om een gedicht (ballade) met een sterke lyrische accentuering.

5.2. Albert Verwey: Bij een Dam van Breitner

Verwey	kwatrijnen		Terzinen		heel gedicht	
	woorden	%	Woorden	%	woorden	%
zelfstandige naamwoorden	16	25	9	19	25	22
beschrijvende woorden	9	14	4	8	13	12
werkwoorden	10	15	8	17	18	16
andere woorden	30	46	27	56	57	50
alle woorden	65	100	48	100	113	100

Verwey	kwatrijnen	terzinen	heel gedicht
zelfstandige naamwoorden	25	19	22
beschrijvende woorden	14	8	12
werkwoorden	15	17	16
andere woorden	46	56	50
alle woorden	100	100	100



Dit gedicht is een vertaling van het stadsgezicht van Breitner. In deze grafiek zijn de resultaten wat anders dan in de eerste grafiek. Hieruit blijkt dat we in het octaaf vooral zelfstandige naamwoorden vinden. In het sextet daarentegen wordt de

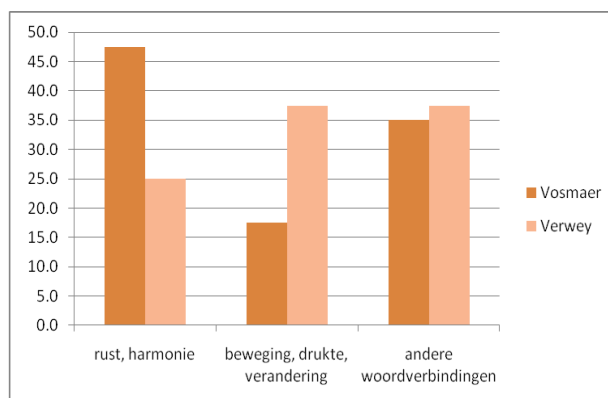
verhouding tussen zelfstandige naamwoorden en werkwoorden uitgebalanceerd. In het octaaf is het aantal beschrijvende woorden bijna hetzelfde als het aantal werkwoorden. In terzinen daarentegen lijken werkwoorden te domineren (in

vergelijking met de beschrijvende woorden) wat met het thema van het schilderij correspondeert. Voor Breitner is de stad een dynamisch verschijnsel waarin drukte en chaos heerst. Dynamiek en drukte kan men door het gebruik van werkwoorden bereiken. Drukke kan bovendien benadrukt worden door een grote concentratie van zelfstandige naamwoorden. Ik zou zeggen dat in dit geval om een subjectieve lyriek gaat.

5.3. Vergelijking van woordverbindingen (rust, harmonie vs. beweging, drukte, veranderingen) bij Vosmaer en Verwey

		Vosmaer	Verwey
percentage	rust, harmonie	47.5	25.0
	beweging, drukte, verandering	17.5	37.5
	andere woordverbindingen	35.0	37.5
woordverbindingen	heel gedicht	40	16
	rust, harmonie	19	4
	beweging, drukte, verandering	7	6
	andere woordverbindingen	14	6

Hier zien we een percentsgewijze vergelijking van de woordcombinaties die enerzijds rust en harmonie voorstellen en anderzijds beweging, drukte en verandering vertegenwoordigen. In het gedicht gewijd aan het schilderij van Israëls domineren



woordverbindingen van rust en harmonie, terwijl bij Verwey een belangrijke rol de woordcombinaties spelen die beweging, drukte of verandering uitdrukken. Dit komt met thema's van de gedichten en interpretaties van schilderijen overeen.

5.4. Literaire kenmerken van het impressionisme/van Tachtig

	Vosmaer	Verwey
de zintuiglijke waarneming		
gehoor	X	-
gezicht	X	X
reukzin	-	-
tastzin	X	-
onmiddellijke uitdrukking van emoties/indrukken/persoonlijke beleving	-	X
nevenschikkingen	X	-
verrassende woordcombinaties	X	X
lange reeksen bijvoegelijke naamwoorden	X	-

X het kenmerk is aanwezig

- het kenmerk is afwezig

In deze tabel kunnen we zien dat beide gedichten zowel dat van Vosmaer als dat van Verwey de impressionistische kenmerken (de typische kenmerken van de Tachtigers) tonen. Bij Vosmaer vinden we meer elementen die men met de zintuiglijke waarneming verbindt. Dit wordt echter met de aanwezigheid van de persoonlijke beleving (met *de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie* als het belangrijkste kenteken van de Tachtigers) uitgebalanceerd. Verwey gebruikt niet zo veel bijvoegelijke naamwoorden als Vosmaer wat uit zijn visie op de stad resulteert die met die van Breitner overeenkomt. (zie paragraaf 5.2.) Verrassende woordcombinaties daarentegen vinden we bij allebei.

Conclusie

De bedoeling van mijn scriptie is het impressionistische landschap en de impressionistische stad van de twee verschillende tekensystemen vanuit een semiotische invalshoek te vergelijken. Het gaat om vier esthetische teksten waarvan twee een talig tekensysteem en twee een niet-talig tekensysteem vertegenwoordigen. De verbale teksten (gedichten) zijn op die non-verbale teksten (beelden) gebaseerd daarom kunnen we over de ‘bijschriften-poëzie’ spreken. Het schilderij van Israëls stelt het ‘blauwe’ landschap voor waar de menselijke aanwezigheid een belangrijke rol speelt. Zee en kinderen zijn hier de twee belangrijke motieven. Deze motieven staan dan ook in het gedicht van Vosmaer centraal. In het schilderij van Breitner zien we een fragment van een stad. Het gaat om De Dam in Amsterdam. We zijn getuigen van een dynamisch, wat chaotisch plein waar wij mensen, dieren en drie belangrijke gebouwen van De Dam van die tijd zien. Dit probeert Verwey in zijn sonnet onder woorden te brengen. Zijn persoonlijke interesse is heel duidelijk.

Schilders deden pogingen zulke tekens te vinden die het best met hun visie op de werkelijkheid en op de kunst correspondeerden. Het ligt aan een recipiënt om deze tekens te decoderen en op eigen manier te interpreteren. Vosmaer en Verwey codeerden dat wat ze naar hun mening gelezen hadden. Ofschoon ze gebruik van *licentia poetica* maakten en hun fanatsie de vrije loop lieten, lukte het hen de belangrijkste informatie te bewaren.

Uit de grafieken blijkt dat hoewel Vosmaer geen Tachtiger was had hij verstand van stemming, indruk, emotie en andere kenmerken van de impressionistische dichtkunst en zijn gedicht dergelijke kenmerken toont. Ook in zijn gedicht spelen ogenblik en zintuiglijke waarneming een belangrijke rol (hij maakt bijv. attent op allerlei lichteffecten van Israëls’ schilderij).

In het schilderij van Israëls treffen wij eenheid van lijnen, kleurencontinuïteit en centraal motief van kinderen aan die een indruk van rust en harmonie wekken. Grote

concentratie van beschrijvende woorden en woorden die een gevoel van rust in het gedicht van Vosmaer connoteren (vooral in de eerste strofe) wekken dezelfde indruk bij een ontvanger. Aan de andere kant mengeling van alle soorten lijnen, kleurenversnippering en een opzettelijke afwezigheid van een centraal motief bij Breitner wekken een indruk van overvolheid, onrust en beweging. Dit probeerde Verwey door een rijkdom aan zelfstandige naamwoorden, door het gebruik van imperatief en werkwoorden van beweging te compenseren.

Ter conclusie kunnen we vaststellen dat elke kunstenaar dezelfde werkelijkheid (stad – druk, beweging; landschap – harmonie, rust) binnen de mogelijkheden van het gekozen tekensysteem probeerde weer te geven. Verwey drukte - in overeenstemming met de eisen van zijn kunstopvatting - zijn aandoeningen, zijn ervaring van de werkelijkheid uit terwijl Vosmaer de emoties van de recipiënt primair met behulp van het tragische voorval aangreep.

In beide schilderijen zijn er symbolen (in de traditionele zin van het woord) die typisch voor de Nederlandse identiteit zijn. Dat is bij Israëls evenals bij Vosmaer een klomp die tegelijkertijd een schip symboliseert (zo lukte het hen deze twee verschijnselen die zo typisch voor de Nederlandse cultuur zijn in één teken weer te geven). Bij Breitner en tegelijk bij Verwey komen de Dam en het Koninklijk Paleis voor.

Er is echter nog een fenomeen dat met Nederland geassocieerd wordt, namelijk het alomtegenwoordige waterelement. De vraag is welke van deze twee schilders dat meer treffend uitdrukte.

Open of eindeloze ruimte in het schilderij van Israëls geeft de kijker een gelegenheid om over de eeuwigheid te peinzen. Tegelijkertijd verwijst die naar de vergankelijkheid van alle verschijnselen. In het gedicht van Vosmaer is dit ook aanwezig. In contrast daarmee staat het begrensde dichtbevolkte plein van Breitner dat paradoxaal een bevroren eeuwig memento en het geheugen van de stad vormt.

De manier waarop de auteurs met de tekens werkten en de wederzijdse samenhang van deze tekens helpen ons een esthetische en communicatieve functie en een structureel karakter van een kunstwerk te bevestigen.

Závěr

Smyslem této práce je porovnat impressionistické město a impresionistickou krajinu dvou různých znakových systémů, a to z pohledu sémiotiky jako vědního oboru, který takovéto srovnání umožňuje. Jedná se o čtyři estetické texty, z nichž dva zastupují verbální znakový systém a dva non-verbální. Israëlsův obraz představuje tzv. modrou krajinu, v němž důležitou roli hraje lidská přítomnost. Moře a děti jsou zásadními motivy, které stojí také v centru pozornosti Vosmaerovy básně. V případě Breitnerova obrazu se jedná o výsek města, konkrétně o náměstí Dam v Amsterdamu. Stáváme se svědky dynamického, trochu chaotického obrazu náměstí, kde se pohybují lidé a zvířata a současně zde vidíme i tři důležité stavby tohoto náměstí. Verwey se tento obraz pokouší převést do slov. Jeho osobní zaujetí je zde patrné.

Skrze historický kontext, na základě jakéhosi kulturního přehledu a srovnání s jinou dějinou etapaou než je druhá polovina devatenáctého století (s tzv. obdobím „zlatého věku“) jsme se dopracovali k impresionismu v podání zmíněných nizozemských umělců, k projevům provázejícím tento směr a předmětu zájmu jeho představitelů – krajině a městu. Na základě krátkého úvodu do teorie sémiotiky, objasnění některých základních pojmů a teorií bylo možné přistoupit k sémiotické interpretaci a srovnání uvedených textů.

Rozebrali jsme uvedené obrazy a básně a ukázali si, že se skutečně jedná o texty, které je možné na základě jakési čtenářské kompetence číst. Malíři se snaží pracovat s takovými znaky, které by nejlépe odpovídaly tomu, co chtějí svými obrazy ukázat a vyjádřit nebo jak chápou svět kolem sebe. Na čtenářích je, aby tyto znaky dekodovali a nějakým způsobem interpretovali. Vosmaer a Verwey se tedy pokusili nějakým způsobem zakódovat právě to, co oni sami z obrazů přečetli. I přesto, že využili básnické licence a více či méně popustili uzdu své fantazii, zachovali nejdůležitější zprávy obsažené v obrazech.

Z grafů vyplývá, že Vosmaer sice nepatřil k tzv. „osmdesátníkům“, ale přesto se neubráníl, nebo se nechtěl ubránit tomu, aby jeho báseň vykazovala znaky typické pro toto hnutí: nálada, dojmy, emoce a další znaky impresionistického básnictví. I v jeho skladbě hraje důležitou roli okamžik a smyslové vnímání, které upozorňuje na řadu světelných efektů, respektive dojmů těchto efektů, které obraz Israëlse vyvolává, ale ani jiné smyslové vjemy nezůstaly nezastoupeny.

U Israëlse jsme svědky jakéhosi, z mého pohledu, čistého obrazu. Jednotnost linií, barevná kontinuita a centrální kumulace motivu, působí velice klidně a harmonicky. Velká koncentrace popisných slov ve Vosmaerově básni (zejména tedy v první sloce, ale i v části druhé sloky) a navíc slov konotujících pocit klidu, harmonie vyvolávají stejný efekt u recipienta. Zatímco směsice všech linií, barevná roztržitost a cílená absence nějakého centrálního motivu u Breitnera vyvolávají naopak pocit shonu a neklidu. Což se zase Verwey snaží vyrovnat zvýšeným počtem substantiv, použitím imperativu a sloves pohybu.

Z těchto slov vyplývá, že každý se s touž skutečností (město - shon, pohyb; příroda - harmonie, klid) snaží vyrovnat v rámci možností svého znakového systému. Navíc se ukazuje, že impresionistům šlo skutečně o zaznamenání dojmu či pocitu a vyvolání nějakého vnitřního pohnutí než o kopírování skutečnosti. Verwey v souladu s požadavky svého umění, vyjadřuje vlastní pohnutí, vlastní prožitek skutečnosti. Vosmaer se snaží zapůsobit na emoce recipienta primárně prostřednictvím tragického příběhu.

Na obou obrazech nalezneme symboly (v tradičním smyslu slova) charakteristické pro nizozemskou identitu. Dřevák, navíc představující loď – u Israëlse, potažmo Vosmaera a náměstí Dam s Královským palácem u Breitnera, potažmo Verweye.

Ovšem je tu ještě jedna věc, která k Holandsku neodmyslitelně patří a vybaví se každému, kdo v Nizozemsku byl nebo jej aspoň dobře zná, a to je všudypřítomný vodní živel. Otázka je, komu z těchto dvou malířů se jej povedlo zachytit trefněji.

Otevřený až nekonečný prostor Israělova obrazu, který dává příležitost k rozjímání o věčnosti a zároveň jevy poukazující na okamžik a jeho pomíjivost nezmizeli ani z básničky a stojí v kontrastu k ohraničenému prostoru náměstí plného lidí, jenž se paradoxně stal zamrzlým, tedy věčným mementem okamžiku a paměti města.

Práce autorů se znaky, jejich výběr a vzájemná souvislost, nám umožnila uvědomit si zmiňovanou estetickou, komunikační funkci a strukturní charakter uměleckého díla.

Summary

The aim of this work is to compare from the semiotics point of view an impressionist town and impressionist landscape of two very different sign systems. I have worked with four esthetic texts. Two of them represent verbal sign systems and the other two represent non-verbal sign systems. The painting of Israëls depicts the so-called blue landscape in which an important role lays on human presence. The sea and children are focal points that stand in the center of attention of a Vosmaer's poem. Breitner's painting is a cut-out of a town, specifically of a Dam square in Amsterdam. We witness a square which is dynamic, somehow even chaotic and where people and animals move (and associate). In the same time we can see three important buildings. Verwey attempts to convert the painting into words and his personal interest is noticeable.

Via historical context, cultural overview and comparison with historical periods other than the second half of the nineteenth century (especially the Golden Age) we worked our way up to the impressionism of Dutch artists – to the manifestations accompanying this movement and the objects of their interest – the landscape and the city. After a brief introduction to semiotics and clarification of some key terms and theories, it was possible to perform semiotic interpretation and comparison of given texts.

We analyzed paintings and poems. We proved that with a certain reading competence it is possible to read these texts. Painters endeavor to work with signs which correspond to the ideas they wish to express. It is up to readers to decode and interpret signs. Vosmaer and Verwey tried to encode or translate into another code what they read in paintings. Even though they used their poetic inventiveness and more or less let their imagination run riot, they maintained the most important messages of the paintings.

Although Vosmaer was not a member of a movement called “de Tachtigers” who believed in the importance of mood, impression, emotion and other features of impressionism in literature he could not exclude (or did not intend to exclude) these features from his poetry. The moment and sense perception which draw attention to the number of lighting effects (or more precisely impressions of them) which Israëls' painting invokes play an important role in his poetry. Although in this case we cannot talk about *de aller individueelste expressie van de aller individueelste emotie*.

In my opinion, with Israëls we experience so called pure image painting. Unity of lines, color continuity and central culmination of motives seem very calm and harmonious. A great concentration of descriptive words in Vosmaer's poem (particularly in the first stanza but also partly in the second stanza) and also culmination of words which connote the feeling of calmness and the static have the same effect on the perceptor as Israëls' painting. On the contrary, Breitner's mixture of lines, color fractionalism and intentional absence of a central motif have an effect of an overload and unrest. Verwey endeavors to compensate that with increasing the number of nouns, the use of imperative and dynamic verbs.

This means that one deals with the same matter (city – rush, movement; nature – harmony, tranquility) within the limits of one's own sign system. In addition, it seems that impressionists were truly concerned with the depiction of an impression or feeling and evocation of a certain inner emotion rather than representation of reality. Verwey, in accordance with his art, expresses his own emotion and experience. Vosmaer intends to take an effect on one's feelings primarily through a tragic story.

In both paintings we can find symbols (in a traditional sense) typical for Dutch identity such as clog, symbolizing a ship in Israëls' and also Vosmaer's art, the Dam Square with Royal Palace in Breitner's or Verwey's.

However, there is one more thing which is inherent to the Netherlands and which comes to the mind of everyone who has been there or at least know this country very

well and that is the omnipresent element of water. It is questionable which of these painters depicted water the best.

The open and never ending space of Israëls' painting which gives the opportunity to mediate about eternity and also features referring to the instant and its transiency remain also in poems. This contrasts with the limited space of a square full of people, which, paradoxically, became a frozen, and thus eternal, memento of the moment and of a city's memory. Authors' work with signs, the choice of them and the connection between them enabled us to realize the esthetic and the communicative function and the structural nature of the work of art.

Bibliografie

Primaire teksten

Kemperink, Mary. G. 'Re: Teksten gescand.' Message to Zuzana Vaidová. 10 januari 2011. E-mail. (Vosmaer, Carel: Zondagmorgen aan het strand. Aan Jozef Israëls)

Verwey, Albert. 'Bij een dam van Breitner'. *Oorspronkelijk dichtwerk. Eerste deel 1882-1914*. Amsterdam: N.V. EM. QUERIDO'S UITGEVERSMAATSCHAPPIJ. Santpoort: EN N.V. UITGEVERIJ V/H C. A. MEES, 1938: 256. Digital file. <http://www.dbnl.org/arch/verw008oors01_01/pag/verw008oors01_01.pdf>. 3 januari 2011.

Boeken

Beheydt, Ludo. *Één en toch apart. Kunsten en cultuur van de Nederlanden*. Leeuven: Davidsfonds, 2002. Print.

Beheydt, Ludo. *Tekens van identiteit. Een semiotische benadering van kunst een taal*. Rijswijk: Algemeen-Nederlands verbond, 2010. Print.

Berg, Wim van den, en Peter van Zonneveld. *Nederlandse literatuur van de negentiende eeuw. Twaalf verkenningen*. Utrecht: H&S, 1986. Print.

Boven, Erica van, en Gillis J. Dorleijn. *Litteraire mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 1999. Print.

Boven, Erica van, en Mary Kemperink. *Literatuur van de moderne tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19^e en 20^e eeuw*. Bussum: Uitgeverij Coutinho, 2006. Print.

Černý, Jiří. *Dějiny lingvistiky*. Olomouc: Votobia, 1996. Print.

Dijk, Teun Adrianus van. *Taal Tekst Teken*. Amsterdam: Atheneum – Polak & Van Genneep, 1971. Print.

- Eco, Umberto. *Teorie Sémiotiky*. Trans. Sedláček, Marek. Praha: Argo, 2009. Print.
- Gelder, Hendrik Enno van. *Jozef Israëls*. Amsterdam: Uitgave van H.J.W. Becht, 1947. Print.
- Gruyter, Jos de. *De Haagse School* deel 2. Rotterdam: Lemniscaat, 1969. Print.
- Haan, Maartje de, Marieke van der Heijden, en Arsine Nazarian. *Dwars door de stad*. Den Haag: d' jonge Hond. Museum Mesdag, 2007. Print.
- Hammacher, Abraham Marie. *Amsterdamse impressionisten en hun kring*. Nijmegen: N. V. Drukkerij G. J. Thieme, 1941. Print.
- Heusden, Barend van, en Els Jongeneel. *Algemene literatuurwetenschap. Een theoretische inleiding*. Utrecht: Het spectrum B.V. 1993. Print.
- Hirschová, Milada. *Úvod do teorie textu*. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 1989. Print.
- Hodrová, Daniela. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis, 2006. Print.
- Horst, Han van der. *Dějiny Nizozemska*. Trans. Schürová, Petra en Jana Pellarová. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2005. Print.
- Kiers, Judikje, Wiepke Loos, Henk van Os, Fieke Tissink, en Annemarie Vels Heijn. *Een eeuw apart. Het Rijksmuseum en de schilderkunst in de 19de eeuw*. Amsterdam: Rijksmuseum-Stichting, 1993. Print.
- Mráz, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury* 2. Praha: Idea Servis, 1997. Print.
- Panofsky, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Trans. Konečný, Lubomír. Praha: Odeon, 1981. Print.
- Peirce, Charles Sanders. *Lingvistické čítanky I. Sémiotika sv. I.* Trans. Palek, Bohumil en David Short. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972. Print.

Plasschaert, Alb. *Het zien van Schilderijen*. Arnhem: Van Loghum Slaterus en Visser, 1919. Print.

Rietbergen, Peter. *A Short history of the Netherlands. From prehistory to the present day*. 4th edition. Amersfoort: Bekking Publishers, 2000. Print.

Rijksmuseum. *250 Topstukken van het Rijksmuseum*. Amsterdam: Rijksmuseum, 2010. Print.

Sillevis, John, en Anne Tabak. *Het Haagse school boek*. 3^e druk. Zwolle: Waanders uitgevers, 2004. 17-32. Print.

Stibor, Miloslav. *Fotografie pro lidové školy umění*. 2^e druk. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1982. Print.

Tuffelliová, N. *Umění 19. Století 1845 – 1905*. Trans. Kybal, Tomáš. Praha: Paseka, 2001. Print.

Zvěřina, Josef. *Výtvarné dílo jako znak*. Praha: Obelisk, nakladatelství umění a architektury, 1977. Print.

Tijdschriftartikelen

Dekkers, Dieuwertje. 'De kinderen der Zee. De samenwerking tussen Jozef Israëls en Nicolaas Beets.' *Jong Holland* 1 (1986): 36 – 52.

Veen, Hidde R. J. van der. 'Eenheid en verscheidenheid. De Nieuwe Gids 1885-1894.' *Bzzlletin* 129 (*De Tachtigers*): 3 – 8.

Artikelen in een bundel

Grygar, Mojmír. 'O srovnávací sémiotice umění.' *Vybrané kapitoly z intermediality*. Eds. Jan Schneider en Lenka Krausová. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. 33–48. Print.

Heijden, Marieke van der. 'Het stadsgezicht aan het einde van de negentiende eeuw.' *Dwars door de stad*. Den Haag: d' jonge Hond. Museum Mesdag, 2007. 32-72. Print.

Loos, Wiepke. 'Het Rijksmuseum en de Nederlandse schilderkunst in de 19de eeuw.' *Een eeuw apart. Het Rijksmuseum en de schilderkunst in de 19de eeuw*. Ed. Carolin Bunnig. Amsterdam: Rijksmuseum-Stichting, 1993. 11-44. Print.

Mukařovský, Jan. 'I. Sémiologie umění.' *Umělecké dílo jako znak. Z univerzitních přednášek 1936 – 1939*. Eds. Marie Havránková en Milan Jankovič. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. 7-58. Print.

Mukařovský, Jan. 'Umění jako semiologický fakt.' *Studie z estetiky*. Eds. Květoslav Chvatík, Ludvík Svoboda, Jiří Taufer en Jiřina Zumrová. Praha: Odeon, 1996. 85–88. Print.

Os, Henk van. 'Inleiding. Een eeuw apart.' *Een eeuw apart. Het Rijksmuseum en de schilderkunst in de 19de eeuw*. Ed. Carolin Bunnig. Amsterdam: Rijksmuseum-Stichting, 1993. 7-10. Print.

Peer, Will van. 'Tekst.' *Sleutelwoorden*. Eds. Will van Peer en Katinka Dijkstra. Leuven-Appeldoorn: Garant, 1991: 158-165. Print.

Rigney, Ann. 'Semiotiek.' *Sleutelwoorden*. Eds. Will van Peer en Katinka Dijkstra. Leuven-Appeldoorn: Garant, 1991: 151-157. Print.

Sillevis, John. 'De les van de natuur.' *Het Haagse school boek*. 3^e druk. Zwolle: Waanders uitgevers, 2004. 33-52. Print.

Sillevis, John. 'Internationale roem.' *Het Haagse school boek*. 3^e druk. Zwolle: Waanders uitgevers, 2004. 17-32. Print.

Tabak, Anne. 'Jozef Israëls (1824-1911).' *Het Haagse school boek*. 3^e druk. Zwolle: Waanders uitgevers, 2004. 217-228. Print.

Tabak, Anne. 'Jan Hendrik Weisenbruch (1824-1903).' *Het Haagse school boek*. 3^e druk. Zwolle: Waanders uitgevers, 2004. 229-244. Print.

Andere naslagwerken

Hartlová, Dagmar, et al. *Slovník severských spisovatelů*. 2^e druk. Praha: Libri, 2004.

'Kristeva (-ová), Julia.' *Lexikon teorie literatury a kultury, Koncepce/osobnosti/základní pojmy*. 2^e druk. Trans. Aleš Urválek (A-L v něm. vyd.), Zuzana Adamová (M-Z v něm. vyd.). Brno: Host, 2006. Print.

'Lotman, Jurij Michajlovič.' *Lexikon teorie literatury a kultury, Koncepce/osobnosti/základní pojmy*. 2^e druk. Trans. Aleš Urválek (A-L v něm. vyd.), Zuzana Adamová (M-Z v něm. vyd.). Brno: Host, 2006. Print.

Pavera, Libor en František Všetická. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002.

Royt, Jan, en Hana Šedinová. *Slovník symbolů: Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha: Mladá fronta, 1998. Print.

'Sémiotika' *Lexikon teorie literatury a kultury, Koncepce/osobnosti/základní pojmy*. 2^e druk. Trans. Aleš Urválek (A-L v něm. vyd.), Zuzana Adamová (M-Z v něm. vyd.). Brno: Host, 2006. Print.

Woordenboeken

Broecke, Emmy Máčelová van den, en Dana Spěvácová. *Česko nizozemský slovník. Woordenboek Tsjechisch Nederlands*. Voznice: LEDA, 2005. Print.

Čermák, František en Zdenka Hrnčířová. *Nizozemsko český slovník. Woordenboek Nederlands Tsjechisch*. Voznice: 1997. Print.

Van dale Pocket-woordenboek Nederlands als tweede taal (NT2). Utrecht/Anwerpen: Van Dale uitgevers, 2009. Print.

Emails

Dekkers, Dieuwertje. 'Re: De Haagse School'. Message to Zuzana Vaidová. 7 april 2011.

Online bronnen

Kol, Arjen van. *Synoniem.net*. in1woord KvK-nummer 27302901. juli 2007. <<http://synoniemen.net/colofon.php>> 8 augustus 2011.

Krogt, Peter van der, en René van der Krogt. *Van der Grot*. n.d. <<http://www.vanderkrogt.net/standbeelden/object.php?record=GR07ai>> 20 juni 2011

'Naatje van de Dam.' *Wimeo.com*. Wimeo, LLC, 26 januari 2010. <<http://vimeo.com/8993458>> 3 april 2011.

Schilderijen Site. Schilderijen-site.nl. 6 mai 2010. <<http://www.schilderijen-site.nl/encyclopedie/leidse-school/>> 11 februari 2011. (enkele algemene informaties over Katwijkschildersdorp, Larense School, Leidse School en Scheveningenschildersdorp)

Sorensen, Lee. "Wittkower, Rudolf." *Dictionary of Art Historians*. 27 Nov. 2000 <www.dictionaryofarthistorians.org/wittkowerr.htm> 26 juni 2011. (geboorte en sterfdata van sommige kunsthistorici)

Van Dale Uitgevers. *De Van Dale-website*. P-20022090. 6 maart 2001. <<http://www.vandale.nl/>> 8 augustus 2011.

Verkruisje, Piet, et al. *Letterkundig lexicon voor de Neerlandistiek*. DBNL. <http://www.dbnl.org/tekst/bork001lett01_01/> 8 augustus 2011.

Wilms, Tienieke. et al. *Taaladvies.net*. Taaluniversum, Nederlandse Taalunie. n.d. <<http://taaladvies.net/>> 8 augustus 2011.

‘130 jaar St. Lucas’. *Sint-lucas.nl*. Sint Lucas. 2010. <http://www.sint-lucas.nl/pagina/130jaar_stlucas.htm> 11 februari 2011. (algemene info over deze vereniging)

Illustraties

Bilders, Gerard. *Woodland Pond at Sunset*, ca. 1862. Rijksmuseum Amsterdam. Rijksmuseum.nl. <http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-3072?lang=en> 12 februari 2011.

Breitner, Georg Hendrik. *Gezicht op de Dam*. 1895. Rijksmuseum Amsterdam. Rijksmuseum.nl. <<http://www.rijksmuseum.nl/images/aria/sk/z/sk-a-3659.z>> 21 maart 2011.

Israëls, Jozef. *Bootje varen*. onbekend. Goupil & Co., Parijs. Simonis-Buunk.nl. <http://www.simonis-buunk.nl/verkocht/details/Jozef_Israels_4732.aspx> 10 augustus 2011.

Israëls, Jozef. *Kinderen der zee*. ca. 1863. Part. Bezit Verenigde Staten. Simonis-buunk.nl. <http://www.simonis-buunk.nl/verkocht/details/Jozef_Israels_8521.aspx> 13 april 2011.

Israëls, Jozef. *Kinderen der zee*. 1872. Rijksmuseum Amsterdam. Rijksmuseum.nl. <<http://www.rijksmuseum.nl/collectie/zoeken/asset.jsp?id=SK-A-2382&lang=en>> 13 april 2011.

Israëls, J. *Visscherskinderen*. Part. bezit. Gelder, Hendrik Enno van. *Jozef Israëls*. Amsterdam: Uitgave van H.J.W. Becht, 1947: 16.

Mesdag, Hendrik Willem. *Panorama Mesdag*. 1882. Panorama Mesdag Den Haag. Wikipedia.nl. <http://nl.wikipedia.org/wiki/Panorama_Mesdag> 11 februari 2011.

Ruysdael, Salomon. *Rivierlandschap met een veerboot*. 1649. Rijksmuseum Amsterdam. Rijksmuseum.nl. <http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-3983?lang=nl&context_space=&context_id=> 5 augustus 2011.

Alfabetische lijst met de gebruikte afkortingen

bijv.	=	bijvoorbeeld
d.w.z.	=	dat wil zeggen
enz.	=	enzoovoort
etc.	=	et cetera
o.m.	=	onder meer
zgn.	=	zogenaamde

Anotace diplomové práce

Jméno a příjmení:	Zuzana Vaidová
Název katedry a fakulty:	Katedra nederlandistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Název diplomové práce:	Het impressionistische landschap en stadsgezicht in de twee tekensystemen. Een semiotische vergelijking. (Impressionist landscape and impressionist town in two sign systems. A semiotic comparison.)
Vedoucí diplomové práce:	Mgr. Iwona Piotrowska
Počet znaků bez mezer:	114 954
Počet znaků z mezerami:	135 742
Počet titulů použité literatury:	41
Počet použitých internetových zdrojů:	20
Klíčová slova:	19. století v Nizozemsku; impresionismus – výtvarné umění, literatura; sémiotika – znak, kód, text, umělecké dílo; sémiotické srovnání
Charakteristika diplomové práce:	Sémiotické srovnání impresionistického města a impresionistické krajiny dvou různých znakových systémů. Jedná se o čtyři estetické texty, z nichž dva zastupují verbální znakový systém a dva non-verbální. Texty pochází z období druhé poloviny 19. století – období impresionismu. Práce tedy stručně pojednává i o historickém a kulturním pozadí dané doby a o zásadních termínech sémiotiky.

Lijst van digitale bijlagen

CD – volledige versie van de scriptie