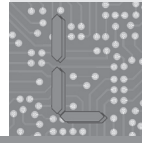


Geen prooi voor de sfinx



DE LEZER EN HET ACHTTIENDE-EEUWSE EMBLEEM¹

Els Stronks (Universiteit Utrecht)

Abstract

In this article, I examine the changing emblematic genre of the eighteenth century. Once functioning as complex riddles for a learned audience, emblems came to be direct moralisations for a large audience during the Enlightenment. The textual and visual allegories which, in combination with the iconological tradition, once served as vehicle for the transfer of knowledge were replaced by different structures of meaning. This process is being studied in the Dutch emblematics of the eighteenth century, revealing various strategies used by poets to apply the literary allegory in a changing context.

1. Inleiding

Het is afwachten welk beeld het nog te verschijnen deel over de achttiende eeuw in de nieuwe literatuurgeschiedenis gaat bieden, maar tot op heden is aan de Nederlandse achttiende-eeuwse emblematiek door nog maar weinig onderzoekers aandacht besteed. En dat, terwijl er zich in dit omvangrijke corpus een proces laat bestuderen – het terreinverlies van de literaire allegorie als middel tot kennisverwerving en kennisverspreiding – dat elders in de Nederlandse cultuur en literatuur zijn neerslag niet zo duidelijk heeft nagelaten.

Dat dit proces gaande was, is in 1977 al door Porteman in zijn *Inleiding tot de Nederlandse emblematiliteratuur* gesignaleerd: ‘Het stelsel van de analogie tussen beeld en zingeving verloor, mede door gebrek aan oorspronkelijkheid en de toenemende fixatie van de emblematistische stof, zijn aantrekkingskracht’.² Een oorzaak van die ontwikkelingen zag Porteman ook in de opkomende Verlichting: ‘een meer rationale en wetenschappelijke benadering van de wereld en de natuur, die met een symbolische en allegorische, vaak religieuze wereldduiding geen genoeg meer nam’, betekende het einde van het emblematistische genre.³ Porteman behandelde in zijn *Inleiding tot de Nederlandse emblematiliteratuur* slechts een enkele representant

van de achttiende-eeuwse emblematici, onder wie A. Spinniker hem opviel omdat deze temidden van fantasieloosheid en verval nog enkele kwalitatief hoogstaande embleembundels wist te produceren.⁴ Het negatieve oordeel dat Porteman over de achttiende-eeuwse embleemproductie velde, is er mogelijk de oorzaak van dat Van Stipriaan in 2002 in *Het volle leven. Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek (circa 1550-1800)* over het voortbestaan van emblematische genre na 1700 helemaal zwijgt.⁵

Hoewel voor het emblematische genre in de vroegmoderne tijd geen eensluidend genrevoorschrift werd geformuleerd, en er geen notie van het 'ideale embleem' voortkwam uit de talrijke discussies die sinds het ontstaan van het genre in de zestiende eeuw werden gevoerd, ademen de twee genoemde werken van Porteman en Van Stipriaan een (onuitgesproken) voorkeur voor emblemen waarin tekstuele en visuele allegorieën gebruikt werden om de lezer onder de oppervlakte van vaak realistische ogende *picturae* meerdere betekenislagen te presenteren, en tot meervoudige interpretatie van het geheel te verleiden.⁶ Deze emblemen troffen zij vrijwel uitsluitend aan in de zestiende- en vroeg zeventiende-eeuwse Nederlandse emblematiek. In de achttiende eeuw verdwenen ze, en zette het verval van het genre zich (dus) in: gebrek aan fantasie zorgde er enerzijds voor dat het emblematische spel steeds meer gefixeerd werd, anderzijds dat de gebruikte allegorieën steeds gezochter en betekenislozer werden.⁷

In 2003 heeft Schenkeveld er, in een artikel over twee emblematische theologische bundels uit de achttiende eeuw, op gewezen dat genrevoorschriften voor het embleem in de Republiek tot in de achttiende eeuw onderwerp van discussie bleven, en in de praktijk 'oprekbaar' bleken. Met het hanteren van een flexibelere notie van het begrip emblematiek worden meer bundels in het genre geïncorporeerd, en ontstaat een bredere blik op het naleven van emblematische literatuur waarvan de allegorie de basis vormde.⁸ Uit die literatuur behandelde zij een tweetal voorbeelden (een bundel preken op basis van de bijbelse figurenleer, en een encyclopedie met emblematisch aandoende illustraties) die tot op dat moment buiten beeld gebleven waren. De makers van die bundels (D'Outrein, Koning) vonden inspiratie in de vroeg-christelijke, allegorische leeswijze van de bijbel, die voor reformatorische bijbelexegeten niet onproblematisch was, maar waaraan zij toch het idee ontleenden dat een beeld (voorwerp, figuur, scène) metaforisch kan worden geduid, ter godsdienstige lering van de lezer.⁹

In dit artikel wil ik, in het spoor van Schenkevelds observaties, het aspect van dit emblematische corpus uit de achttiende eeuw belichten dat Porteman node zag verdwijnen: het stelsel van de analogie tussen beeld en zinging, de allegorische wijze van denken die in de vroegmoderne tijd gemeengoed was en waarmee in de literatuur voor en door de lezer betekenis werd gegenereerd middels in detail uitgewerkte en lang volgehouden metaforen (allegorieën). Het achttiende-eeuwse corpus embleembundels en aan embleembundels verwante literatuur leent zich om twee redenen buitengewoon goed voor dit onderzoek.

Ten eerste was het achttiende-eeuwse corpus, zeker als met de notie van emblematische literatuur wordt gewerkt die Schenkeveld aanhield, zeer omvangrijk en populair. Een grove inschatting van de achttiende-eeuwse productie, gebaseerd op gegevens in Landwehrs bibliografie *Emblem and fable books printed in the Low Countries 1542-1813* – waarin een soepele genredefinitie is aangehouden, zij het dat emblematische fabelbundels apart zijn geplaatst¹⁰ – laat zien dat in de periode 1700-1750 in de Nederlanden nauwelijks minder embleembundels verschenen dan in het tijdvak 1600-1650 – de bloeiperiode van de Nederlandse emblematiek, zoals algemeen wordt aangenomen.¹¹ Tussen 1600 en 1650 verschenen 99 nieuwe titels en 7 herdrukken van zestiende-eeuwse bundels (samen 106), terwijl er tussen 1700 en 1750 nog 65 nieuwe en 30 oude titels verschenen (samen 95). Als daarbij bedacht wordt dat in de achttiende eeuw nog veel zeventiende-eeuwse uitgaven bij de boekhandelaren verkrijgbaar waren, kan van een verschil in aanbod nauwelijks worden gesproken.¹² En sommige bundels uit dat achttiende-eeuwse corpus, zoals Gelderblom naar aanleiding van studie van J. Luykens werk heeft betoogd, behoorden in de achttiende eeuw onder een bepaald publiek tot de meest gelezen literatuur.¹³ Het begrip ‘bloeiperiode’ blijkt, gemeten naar deze maatstaven, relatief. Na 1750 nam de productie van nieuwe emblematische titels drastisch af.¹⁴ In de decennia daarna zullen embleembundels nog wel in ruime mate op de boekenmarkt aanwezig zijn geweest, mede dankzij herdrukken, maar nieuwe titels werden nauwelijks nog gemaakt.

De emblematiek leent zich in de tweede plaats voor onderzoek naar het functioneren van de literaire allegorie omdat het emblematische genre dreef op het mechanisme van de allegorie en, daaraan gekoppeld, de iconologie. Onder allegorie versta ik ‘breed uitgewerkte metafoor’, die in de emblematiek niet alleen stilistische sporen naliet (in het gebruik van metaforen, personificaties etc.), maar ook de wijze van argumenteren en denken bepaalde.¹⁵ Kenmerkend voor die zestiende- en zeventiende-eeuwse allegorie was dat deze werkte ‘by an exploitation of the difference rather than likeness’.¹⁶ De *tenor* en *vehicle* (respectievelijk: het object waaraan kenmerken worden toegeschreven, en het object waaraan kenmerken worden ontleend) van de allegorie vertoonden weinig overlap, en daarmee werd in de vergelijking spanning gecreëerd: welke aspecten van *tenor* en *vehicle* werden geacht analogoog te zijn, en wat betekenden de verschillen die tussen beide geconstateerd konden worden? Bij het construeren van betekenis – het interpreteren van de visuele en tekstuele tekens waarmee *tenor* en *vehicle* verbonden waren – konden de vroegmoderne dichter en lezer terugvallen op de iconologie.¹⁷ De verhouding tussen het embleem (in vroegmoderne terminologie ‘zinnebeeld’, ofwel ‘beeld met betekenis’) en de iconologie werd door een anonieme auteur in de *Korte verhandeling over de beeldsprakkunde ten gebruike voor de Nederlandsche Jeugd* in 1781 als volgt aan het achttiende-eeuwse lezerspubliek uitgelegd. De mensheid heeft zich reeds lang bediend van:

... Zinnebeelden, om de gedachten door teekens uit te drukken; deeze soort van schryfkunst werd de Beeldspraak genoemd, en de kennis om deeze byzondere taal uitleggen, of wel om deeze zinnebeelden te verklaren, heet de Beeldspraakkunde of ICONOLOGIA.¹⁸

Emblematiek was – ondanks de één-op-één koppeling die de anonieme auteur hier legt, ik kom daar nog op terug – , niet hetzelfde als iconologie. Het ging om twee deels parallelle, deels gescheiden tradities van het gebruik van beeldtaal. De discussies onder kunsthistorici hebben laten zien dat de iconologie weliswaar een handvat bood (en biedt) bij het interpreteren van schilderijen, maar niet automatisch tot de enige (juiste) zienswijze leidt.¹⁹ De verhouding tussen de emblematiek en de iconologische traditie is mogelijk nog wat complexer dan die tussen de schilderkunst en iconologie: omdat er veel tekst aan de afbeeldingen werd toegevoegd in een embleem, waren in dit genre zeer gedetailleerd uitgewerkte allegorieën mogelijk. Al in 1975 betoogde Paulson in *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century* dat gedurende de Verlichting het stelsel van allegorie en iconologie verdween en dat ‘other structures of meaning were in process of being sought and developed’.²⁰ Daarmee deden ook andere manieren van kennisverwerving en kennisvermeerdering hun intrede.²¹ In semiotische termen is het verdwijnen van de emblematische ziens- en presentatiewijze, in koppeling met de iconologie, te omschrijven als een coderingsprobleem. Laten we aannemen dat in het embleem het proces betekenis-toekenning verloopt zoals omschreven door Baskins: ‘[...] in visual allegory – and its related form, the emblem – its tangible aspect is the ‘body’ from which the ‘spirit’ emanates. Allegories, in other words, operate within the dense network of cultural codes in which both actual and represented bodies become sexed, classed, racially defined and rendered desirable or repellent, safe or dangerous, kin or foreign.’²² Dan ontstaat in de loop van de achttiende eeuw de situatie waarin het ‘network of cultural codes’ van dichters én lezers af gaat wijken van dat van emblematici en hun publiek uit de zestiende en zeventiende eeuw.

Porteman en Scholz wezen er reeds op dat het wegvallen van de allegorische lees- en denkwijze voor de achttiende-eeuwse en negentiende-eeuwse lezers concreet betekende dat zij de vaardigheid verloren om de abstractere betekenislagen van het vroegmoderne embleem te vinden onder het ogenschijnlijk vaak realistische uiterlijk van de *picturae*. Ten bewijze hiervoor heeft Porteman, en later en meer gedetailleerd ook Scholz, gewezen op achttiende- en negentiende-eeuwse uitgaven van embleembundels van Cats, waarin de afbeeldingen aangepast werden – verduidelijkt, geconcretiseerd – om aan het nieuwe lezerspubliek tegemoet te komen.²³ Scholz laat bijvoorbeeld zien hoe in een Cats-editie uit 1862 van J. van Vloten de scènes die oorspronkelijk in zeventiende-eeuwse uitgaven van Cats stonden afgebeeld door de negentiende-eeuwse graveur J.W. Kaiser vervangen werden door gemoderniseerde afbeeldingen. De afbeelding uit de zeventiende-eeuwse uitgaven van het negende embleem uit Cats’ *Proteus, sive Alcibiadis* (1618), waarop Cupido met een doek een leeuw het zicht ontnemt, werd vervangen door een prent

waarop een koppel gekleed in negentiende-eeuwse kledij kijkt naar een schilderij. Op dat schilderij is Cupido met blinddoek en leeuw te zien. Op die manier heeft de graveur het negentiende-eeuwse publiek, dat zichzelf herkend moet hebben in het koppel, duidelijk willen maken dat de scène met Cupido niet letterlijk genomen diende te worden, maar als schilderij, als fictieve afbeelding van de werkelijkheid functioneerde, en dus figuurlijk geïnterpreteerd moest worden.²⁴ De culturele code die de zeventiende-eeuwse lezer van Cats in staat stelde die betekenislaag zonder hulp te vinden, was in de negentiende eeuw in zoverre veranderd of verdwenen dat Van Vloten dacht dat de betekenis die Cats naar zijn idee aan het embleem had willen geven, niet meer met de oude visuele tekens overgedragen zou kunnen worden.

Op de gedachte dat de lezer in de achttiende eeuw de vaardigheid tot het allegorische lezen en denken totaal verloren zou zijn, is wel iets af te dingen: het embleem kon in Nederland ten tijde van de opkomst van het symbolisme na 1885 op nieuwe belangstelling rekenen, wat resulteerde in een zienswijze op de relatie tussen teken en betekenis die vroegmodern, allegorisch aandoet. Zo schreef A. Verwey in 1911, bij het zien van een schilderij van Verster, 'Drie tinnen kannen' uit 1904:



F. Verster, *Drie tinnen kannen*, 1904, verblijfplaats onbekend

bij wijze van interpretatie een gedachtegang op die emblematisch genoemd kan worden:

Men moet zijn drie tinnen kunnen zien, de eerste – want hij heeft ze driemaal geschilderd –, om te erkennen hoezeer de geest deel heeft aan deze schildering. Daar is alle licht ingetogen tot een innerlijke stilte, daar is alle licht tot stof gezogen en voorwerp geworden in de geestesruimte, en zooals daar die drie kerels van kannen tegen elkaar staan, vernietigen zij alle denkbeeld van vergankelijke voorwerpelijheid hoezeer kleur, en vorm, en licht en teekening, zijn ze eer onbegrensbare Ideeën. Waarlijk, hoe vreemd het klinkt, wanneer men mij zei dat die drie tinnen vaten eigenlijk de drie wijsbegeerten van Fichte, Schelling en Hegel verbeeldten, hier in een ruimtelooze ruimte verbroederend saamgekomen, ik zou tegen de bewering geen bezwaar maken, ik zou er hun wezen door verstaan.²⁵

Tegen de gedachte dat de moderne lezer het vermogen om, en de waardering voor het emblematisch denken kwijtraakte, spreekt ook het bestaan van enkele twintigste-eeuwse emblembundels die geïnspireerd zijn op het werk van Cats en Roemer Visscher. Daarin wordt de vroegmoderne beeldtaal en bijbehorende allegorische zienswijze soms nog in ongewijzigde vorm aangeboden, zoals blijkt uit bundels van Mutsaers uit 1983 en Drijfhout/Escher uit 1932²⁶:



Drijfhout 1932, embleem 7



Roemer Visscher 1614, *Sinnepoppen*²⁷

De windvaan is net als bij Roemer Visscher ook bij Drijfhout en Escher het beeld waarmee de moralistische les wordt overgedragen dat wispelturigheid begrepen en gewaardeerd dient te worden.

Vanuit de achttiende eeuw niet vooruit-, maar terugkijkend, zijn er aanvullende redenen om te veronderstellen dat het stelsel van analogie tussen beeld en zingeving niet abrupt zijn betekenis en aantrekkingskracht verloor in de achttiende eeuw.²⁸ Zo werden bijvoorbeeld in zeventiende eeuw ook al emblemen geproduceerd die gekenmerkt worden door de fixatie tussen beeld en zingeving die Porteman kenmerkend achtte voor het achttiende-eeuwse embleem – getuige bijvoorbeeld Cats gedetailleerde uitleg bij het ‘Kinderspel’ in zijn *Houwelijk*. Ondanks deze nuancerings over het verloop van het proces, kan met Porteman geconstateerd worden dat zich in de Republiek een overgang heeft voorgedaan; na 1800 werd het embleem er een marginaal literair verschijnsel.

In andere Europese landen (Italië, Engeland, Duitsland) is de discussie over de manier waarop de literaire allegorie (nog) kon worden ingezet expliciet aan de orde gesteld in teksten als *Scienza Nuova* van G. Vico (1725), *Letters concerning Mythology* (1748) van T. Blackwell, *The Marriage of Heaven and Hell* (1792) van W. Blake, en *Versuch einer Allegorie* (1766) van J. Winckelmann, waarin deze een ultieme poging deed om de macht van de allegorie als basis voor het denken te herbevestigen.²⁹ Dit proces heeft in de Nederlandse letteren niet dezelfde zichtbare sporen nagelaten: Nederlandse equivalenten van bovengenoemde Italiaanse, Engelse en Duitse trakaten uit de eerste helft van de achttiende eeuw zijn er niet. De poëtenoorlog die in de eerste helft van de achttiende eeuw in de Republiek woedde, waarin zich een generatieconflict manifesteerde in de botsing van poëtische inzichten en de ‘oude’ allegorische literatuuropvatting onder druk kwam te staan, leverde geen samenhangende beschouwingen over dit aspect van literatuur op; mogelijk omdat men zich meer op taalzuiverheid en versificatie richtte.³⁰ En later, in literair-theoretische discussies zoals die werden aangezwengeld door H. van Alphen, speelde wel de discussie rond ‘verbeelding’, maar dit begrip werd toen niet meer in verband gebracht met de traditie van de allegorische zienswijze.³¹ Om deze reden is het bestuderen van de achttiende-eeuwse emblematiek zinvol. Zijn achttiende-eeuwse emblematici zich bewust geweest van het verdwijnen van het stelsel van allegorie, betekenisgeving en iconologie, en hoe hebben zij het genre aangepast om het publiek – dat kennelijk nog een hele tijd in het genre geïnteresseerd bleef - te blijven bedienen? Antwoorden op deze vragen zoek ik in eerste instantie in de embleembundels zelf, maar ik bekijk ook enkele aanvullende bronnen.³²

2. Globale kenmerken van het achttiende-eeuwse corpus

Alvorens in te gaan op de opvattingen over, en de toepassing van het gebruik van de allegorie in achttiende-eeuwse emblemen, geef ik een beknopt overzicht van

enkele relevante aspecten van het onderzoekscorpus. Het accent ligt hierbij op het Noord-Nederlandse aanbod.

Een groot deel van de nieuwe titels die tussen 1700-1750 op de markt verschenen, was religieus van aard. Bundels van de in 1712 overleden Luyken waren algemeen populair, en datzelfde gold ook voor geestelijke varianten van het subgenre van de liefdesemblematiek. Er verschenen herdrukken van zeventiende-eeuwse bundels van O. Vaenius en H. Hugo, en er werden nieuwe toepassingen van het genre bedacht. Na een aarzelende start opereerden vanaf 1680 ook protestanten in de Republiek op dit terrein, om in de achttiende eeuw de productie van nieuwe embleembundels voor een groot deel voor hun rekening te nemen.³³ Diversen van hen oogstten zoveel succes met hun werk dat ze meer dan één embleembundel uitbrachten. Een voorbeeld hiervan is H. Graauwhart, die in 1704 de embleembundel *Leerzame zinnebeelden* publiceerde, en vijf jaar later volgens dezelfde beproefde methode een vervolg liet uitkomen, *Voorbeeldelyke zedelessen*. In 1725, 1758 en 1764 werden beide bundels herdrukt. In deze protestantse bundels overheersen de teksten de afbeeldingen.

Ook de niet-religieuze embleembundels uit de achttiende eeuw zijn vrijwel zonder uitzondering serieus en stichtelijk van ondertoon. Zelfs het genre van de profane liefdesemblematiek, dat in de zeventiende en aan het begin van de achttiende eeuw nog wel wat ruimte bood voor frivoliteiten – zie bijvoorbeeld W. Mylius in diens *De veldzangen van Thyrsis, gesierd met toegepaste zinneminnebeelden* (1702) – werd streng en zedig, zoals blijkt uit *Cupidoos mengelwerken of minnespiegel der deugden: bestaande uit stightelyke zinnebeelden* (1728) van G. Hesman, die veelzeggend genoeg tevens de auteur was van het in hetzelfde jaar verschenen *Christelyke aandachten of vlammeende ziel-zuchten eener godvreesende ziele met een goddelijk antwoord daar op passende*.³⁴

In veel van deze religieuze, stichtelijke bundels valt de neiging tot het encyclopedische op. Er verschenen embleembundels waarin met grote nauwgezetheid uiteenlopende thema's zo volledig mogelijk in woord en beeld werden behandeld, waardoor als het ware catalogi ontstonden.³⁵ Ook embleembundels die een meer traditioneel emblematische opzet vertonen, hebben encyclopedische trekjes. In Graauwharts *Leerzame zinnebeelden* bijvoorbeeld staat Gods 'tweede boek', de Schepping, centraal. De bundel opent met emblemen over de hemel, en loopt dan systematisch andere elementen uit het zonnestelsel af, om vervolgens over te stappen naar de aarde; eerst naar de vier elementen vuur, lucht, water en aarde, en dan naar de dieren, die ook weer op soort geordend zijn. Vervolgens komt het bomenrijk aan bod, waarbij de verschillende bomen staan voor verschillende soorten mensen. De bundel wordt afgesloten met emblemen over de cipresboom, het kaf en het graan. Deze symboliseren respectievelijk de dood der vromen, de zuivering en de opstanding. Bij de zuivering bijvoorbeeld zien we Christus het kaf van het koren scheiden, ofwel de zondaars van de vromen onderscheiden. De invulling van deze bijna encyclopedische opzet van zijn verzameling ontleende Graauwhart

deels aan Trommius' concordantie, maar in *Leerzame zinnebeelden* worden ook heel veel dieren, vogels en gewassen besproken die noch in die concordantie noch in de bijbel voorkomen. Volledigheid lijkt hier het doel geweest.

Dat voor die bundels een groot lezerspubliek werd gevonden, blijkt niet alleen uit het aantal drukken en herdrukken, maar ook uit een aantal gevallen waarin uitgevers graveurs en dichters benaderden met het verzoek een embleembundel te maken – wat een grote en risicovolle investering was, omdat het maken van de platen voor de afbeeldingen zeer kostbaar was. Een dergelijke ontstaansgeschiedenis beschrijft S. Rusting – als we hem op zijn woord kunnen geloven – in het voorwoord van zijn *Het schoutoneel des doots of dooden dans [...] verciert met dartig zinnebeelden* uit 1707 (herdrukt in 1726, 1735 en 1741):

De platen heeft 'er my de drukker toe behandigt; Maar, tot den inhoud van het rym, gants niets verstandigt [=heeft hij mij niets opgedrongen].

Beter te controleren is de situatie rond de creatie van *Aanmerkingen op Otto van Veens zinnebeelden der goddelijke liefde* in 1726, een heruitgave van Vaenius' *Amoris divini emblemata* (1615) door C. Bruin. Voor die uitgave had uitgever Danckerts in 1703 al nieuwe platen had laten maken.³⁶ Door uitgevers werd ook geïnvesteerd in vertalingen van buitenlandse bundels.³⁷ Zo werd voor de bundel *Hemelsche morgendauw* – een vertaling van *Himmlischer Morgen-Thau* uit 1704 van J. Lassenius, in 1737 uitgegeven door Z. Romberg en in 1754 herdrukt door J. Morterre, 'Boekverkoper in de Haringpakkery' – de Amsterdamse tekenaar, etsen en graveur S. Fokke gevraagd om afbeeldingen te maken, terwijl het vertalen werd uitbesteed aan J.A. Kloekhoff.³⁸ Het emblematische genre ging, naarmate de achttiende eeuw vorderde, meer en meer tot 'gesunkenes Kulturgut' behoren. De *picturae* uit de bundels werden bijvoorbeeld hergebruikt als versiering voor allerlei huisraad en gebruiksartikelen.³⁹ Ook verscheen in de achttiende eeuw een groeiend aantal embleembundeltjes voor kinderen.⁴⁰ Een specimen dat deze gang van het genre bijzonder goed illustreert, is L. van Ollefen, *Proeve van vaderlandsche gedichtjes voor kinderen* (1786).⁴¹ Begonnen als uiterst erudiete embleemboek van de jezuïet Hugo, is hier de bundel *Pia desideria* – geheel in stijl met Van Alphens kinderboeken – omgewerkt tot eenvoudige lectuur voor kleine kinderen. Alleen een deel van de *picturae* is overgenomen, en daarmee is alle intellectuele bagage die Hugo in zijn teksten etaleerde, verdwenen.⁴²

Na 1750 nam de toevloed van nieuwe titels af. Daarna overleefden vrijwel uitsluitend religieuze bundels de tand des tijds. Herdrukken van bundels Poirters en Luyken met name bleven in grote aantallen verschijnen tot ongeveer 1820. Veel van die bundels beleefden ongewijzigde herdrukken. Aan de steeds vager wordende afbeeldingen in herdrukken van *Het gheestelijk kaertspel met herten troef oft 't spel der liefde* – voor het eerst verschenen in 1666, en tot circa 1775 zeker vijf keer herdrukt – van de pater F. Ioseph a S. Barbara, is goed te zien dat aanpassingen in herdrukken lang niet altijd noodzakelijk werden geacht.

3. Visies op, en toepassing van de allegorie in het achttiende-eeuwse embleem

Toen Kinker in 1800 in *Eeuwfeest by den aanvang der negentiende eeuw* de geschiedenis en toekomst van de mensheid op toneel uitbeeldde, koos hij ervoor dat te doen in de vorm van een ‘zinnebeeldige voorstelling’: een oud, beproefd literair genre dat hem in staat stelde zijn moderne filosofische ideeën in expliciterende vorm over het voetlicht te brengen voor een (relatief) groot publiek. In de voorrede bij dat spel schrijft Kinker dat het geen betoog hoeft dat de allegorieën die ten grondslag lagen aan zijn zinnebeeldige voorstellingen gezien moet worden als een bron van schoonheid voor de dichtkunst - tenminste, voor wie met hem meent dat kunst bestaat om ‘verzinnelyking van denkbeelden’ te bieden. In 1801 volgde een tweede zinnenspel, *De menschheid in 't Lazarushuis, bij den aanvang der negentiende eeuw: zinnebeeldige voorstelling*, en in het voorwoord daarvan komt Kinker nogmaals op de allegorie terug. Het publiek zal moeten accepteren dat in zijn spelen ‘verscheiden duistere plaatsen’ zitten, ‘gelyk het toch niet anders kan, of men moet die in *Allegorien* hier en daar aantreffen’.

Kinker verwoordt hier het besef dat ook achttiende-eeuwse emblematici gehad hebben: de allegorie is bij uitstek geschikt voor het overdragen van denkbeelden, van ideologieën zelfs, maar heeft het in zich duister en voor meerder uitleg vatbaar te zijn. Achttiende-eeuwse emblematici troffen duidelijk maatregelen om de voor- en nadelen van dit literaire middel in hun emblemen in balans te houden. In zijn *Leerzame zinnebeelden* uit 1704 is Graauwhart hierover zeer expliciet. Hij betoogt in zijn ‘Voorreden aan den lezer’ dat de methode van ‘behandeling van Zaken door Gelykenisse en Zinnebeelden’ al bij de Egyptenaren wordt gevonden, en ook in de klassieke literatuur ruim plaats inneemt. In die oude tijden bleek al dat de ‘merkteekenen’ niet aan ieder beschouwer dezelfde ‘bevattinge [...] uitleverde [=betekenis overdroeg]’. Poëten en priesters namen het daarom op zich de beelden voor het gewone volk te duiden, om de lering die eruit getrokken kon worden te expliciteren en overdraagbaar te maken. Toen ‘het groote nut der drukletteren’ eenmaal was uitgevonden, kon kennis opeens veel breder verspreid worden, en werd het gebruik van ‘merkteekenen’ – de compacte, cryptische vastlegging van ‘meninge [=betekenis]’ – in feite overbodig.⁴³ Toch bleef het middel in gebruik, omdat ermee zeer beknopt, in één oogopslag stof tot nadenken kon worden aangeboden. Het is deze beknoptheid van zin die ‘den Geest kitteld’, aldus Graauwhart. In die beknoptheid, en in de analysevaardigheid die het vergt de ‘meninge’ uit de ‘merkteekenen’ te halen, schuilt voor Graauwhart ook een gevaar, dat hij toelicht in het eerste, programmatische embleem van zijn bundel. We zien in de *pictura* een sfinx, gezeten op een stapel menselijke schedels en botten, in gesprek met een man:



In het gedicht onder de afbeelding wordt de voorstelling geduid. De menselijke resten zijn afkomstig van diegenen die, tot op het moment dat Oedipus met het verlossende antwoord kwam, het raadsel van de sfinx niet wisten op te lossen. Graauwhart waarschuwt de lezers, met wie het net zo slecht zal aflopen als zij Gods zinnebeelden, Zijn wijze lessen, niet zullen begrijpen. Zij zullen ten prooi vallen aan 's werelds ijdelheid, en wereldlijke verleidingen. Maar de schrijver biedt uitkomst. Hij neemt, als Oedipus ooit deed, de rol op zich om de betekenis van de zinnebeelden uit te leggen:

Treed toe dan Leezer; dog gedenk, dat in dees Blaaden,
Ik niet, als Sphinx u geev' verborgentheid te raaden;
Maar doe als OEdipus en leg de meening uyt,
Daar ondeugd Monster vaak den goeden loop mee stuyt:
En tragt, door valsch vermaak of schynschoon, te bedriegen
Ey! laat u, door haar list, in zondens-slaap niet wiegen.
Maak nu (opmerkend) met leezen een begin,
Zuyg nut, gelyk de Bie; geen Gift, gelyk de Spin.⁴⁴

Té raadselachtig moest een embleem volgens Graauwhart dus niet zijn. De spanning die in het emblematische genre tussen teken en betekenis gecreëerd wordt door middel van de allegorie, mocht niet te hoog oplopen.

Dit was ook de visie van andere achttiende-eeuwse emblematici. Hun strategieën verschilden, maar allen waren erop gericht het begripsvermogen van lezers wel te stimuleren, maar al te grote raadselachtigheid achterwege te laten.⁴⁵ Graauwhart zelf hield dit proces onder controle door vrijwel uitsluitend bestaande objecten en figuren afbeeldingen aan te bieden (de afbeelding in het programmatische 'sfinx-

embleem' is de uitzondering op die regel), en die afbeeldingen voor de lezer te duiden in de bijgevoegde teksten. G. Klinkhamer deed in zijn *Leerzame zinnebeelden en bybelstoffen* uit 1740 iets anders. Hij verwerkte wel allegorische beeldtaal in zijn *picturae*, en voorzag die *picturae* ook van meerdere betekenislagen, maar ging in zijn tekstuele toelichtingen expliciet in op elk detail dat de lezer te zien kreeg. Zo wordt in embleem 7, bij de *pictura* waarop de personificatie van het 'Geloof' te zien is, niet alleen uitgelegd wie zij is, maar worden ook haar attributen benoemd en geuid:



Geloof, dat op een Boek met heilige aandacht let,
Houdt in haar handt een Kelk ten teken van vertrouwen:
De waereldt, hel, en doodt, zyn door haar magt verplet,
Wie in Godts Zoon gelooft kan vast en zeker bouwen.⁴⁶

De rest van de afbeelding (met in de achtergrond het offer van Isaac door Abraham) wordt even later in de *subscriptio* genoemd en verklaard.

Houbraken deed in zijn (postuum uitgegeven) *Stichtelyke zinnebeelden* uit 1723 iets soortgelijks. Hij toont ook personificaties en allegorieën, maar zorgt ervoor alles in detail uit te leggen; zelfs als het afbeeldingen betreft die door de lezer nauwelijks mis te verstaan lijken (de hond die staat voor de trouw, de bij die staat voor de werkzaamheid).⁴⁷ Zo toont hij in embleem 4 Adam en Eva, verenigd onder een juk. Aan het juk hangen aan beide kanten schalen, waarop twee kindjes liggen. Adam houdt een spa in de hand, Eva een spinrok. Zij staan voor een boom,

waarachter in het struikgewas zich de dood in de gestalte van een geraamte verborgen houdt. Houbraken legt uit dat ‘de kunst’ [=de iconologische traditie] ons zo geleerd heeft de ‘huwelykseendragt’ af te beelden:

Door 't juk dat de Echtgenooten draagen,
Waar aan weerzyds een kintje speelt,
Van hun gelieft met ziel en zinnen,
Terwyl de Schop de man bericht,
Om voor 't Gezin den kost te winnen
De Spinrok leerd de vrouw haar plicht.
Zo kan uit wel geregelt trouwen
De Staat en Kerk haar welstand bouwen.⁴⁸

Inderdaad komen we in verschillende zeventiende-eeuwse embleembundels (bijvoorbeeld in Vaenius *Amorum emblemata* (1608), embleem ‘Voor vrijheyt 't iock’⁴⁹) het juk tegen als symbool voor de (huwelijkse) band tussen man en vrouw. Groot verschil met Vaenius is, dat Houbraken voor de lezer expliciteert wat de betekenis is van wat er te zien is, terwijl Vaenius slechts enkele cryptische tekstuele aanwijzingen geeft over het verband tussen ‘liefde’, ‘man en vrouw’ en het juk.

Niet alleen het juk dat de *pictura* domineert, maar ook de kleinste aspecten van de *pictura* worden in de daarop volgende pagina's in proza toegelicht: de naaktheid van Adam en Eva moest bedekt worden, en daarom dragen zij een geitenvacht; hun linker- en rechervoet raken elkaar om ‘de noodwendige gelykdragtigheit in 't torschen van de Huwelykslasten af te schetzen’; Adam leunt op een spa, zinnebeeld van de werkzaamheid; Eva's spinrok beeldt de huiselijkheid af, aan haar voeten draagt zij schoenen, omdat de weg naar het huwelijk soms over oneffen en doornige paden gaat; de dood die hen begluurt staat daar weer om een andere reden, de auteur belooft uit leggen in het volgende embleem.⁵⁰ Houbraken geeft niet alleen bij alles aan dat er een zinnebeeldige betekenis aan te geven is, maar is over die betekenis ook zeer expliciet.

Spinniker hanteerde in het *Vervolg de leerzame zinnebeelden* (postuum uitgegeven in 1758) weer een iets andere strategie. Net als Graauwhart vermijdt hij de personificatie en de mythologische beeldtaal, en beeldt slechts realistische tafereeltjes (van scènes uit het dagelijkse leven, landschappen, stadsgezichten en voorwerpen) af. Dat schijnbare realisme geeft hij dan wel een diepere, verborgen betekenis in zijn teksten – zijn werkwijze lijkt op dit punt veel op die van Roemer Visscher in diens *Sinnepoppen*. Anders dan bij Roemer Visscher hoeft de lezer bij Spinniker niet zelf naar die diepere betekenislaag op zoek. In het proces van betekenisstoekenning neemt Spinniker de lezer stevig aan de hand door de vergelijkingen die hij trekt tussen de realistische bovenlaag en de diepere onderlaag in detail te fileren. Een voorbeeld van dat procédé vinden we in embleem 20 uit het *Vervolg de leerzame zin-*

nebeelden. Het motto daarvan luidt: ‘Dezelve hand best’. Onder het motto staat deze *pictura*:



We zien een schilder aan het werk in zijn atelier. Een aantal bustes, standbeeldjes en een ledenpop, hulpmiddelen bij het maken van het soort schilderijen (van personen) dat links aan de muur hangt en die deze schilder gezien het soort doen links op de muur kennelijk zelf maakt, vullen de ruimte. De mens is ook het onderwerp van de drie bijbelteksten die in een losse opsomming onder de *pictura* zijn gegroepeerd: God heeft de mens naar Zijn beeld geschapen en vervult nu voor de mens een vaderrol (Genesis 1:27, 2 Kor. 6:18), en de mens is Hem verschuldigd naar reinheid van vlees en geest te streven (2 Kor. 7:1). Het verband tussen *motto*, *pictura* en bijbelteksten wordt gelegd in de *subscriptio*. Eerst verklaart Spinniker voor de lezer de letterlijke betekenis van de *pictura*: een schilderij, hoe mooi ook gemaakt, heeft onderhoud nodig om schoon te blijven. Wie anders dan de schilder die het ooit gemaakt heeft, kan dat onderhoud het beste plegen (‘Dezelve hand best’), want hij weet hoe ‘de eene verwe de and’re brak’, en welke ordening, kleuring en perspectief hij aan heeft willen brengen.⁵¹ Dan maakt Spinniker de stap naar de figuurlijke betekenis die hij aan dit alles wil hechten, in een aantal verduidelijkende versregels:

Zo gaat het hier [=bij het (schoon)maken schilderijen]. Zo is 't gelegen
Met iets van dergelyken aard,
Doch dat veel zwaarder is te weegen,
Dan eenig tafereel, hoe waard [=dan enig schilderij, hoeveel dat ook waard is].

God heeft de mensen gemaakt als Zijn evenbeeld, en dus loopt ieder mens als 'een God op aarde//Een' schoone schets en leevend merk/Van de opperoorzaak, die hem baarde'.⁵² Ook het schilderij dat we 'mens' noemen, wordt vuil en smerig. 'Wie boet dit deerlijk ongeval?'⁵³, legt Spinniker de lezer dan als vraag voor. Velen proberen het op te lossen, maar God heeft hiervoor als maker van de mens de uiterste middelen, kennis en wil in handen. Het cirkeltje lijkt rond, maar nu richt Spinniker zich opnieuw direct tot de lezer om te voorkomen dat die uit de vergelijking met de schilder de verkeerde conclusie trekt:

Doch daar in 't aard de schilderyen,
Des meesters hand en werkzaamheid
Wel stil, maar zonder kennis ly'en,
Is hier een machtig onderscheid [=verschil].⁵⁴

Net als schilderijen ondergaan mensen hun creatie passief, zonder kennis van het scheppingsproces. Maar er is een belangrijk verschil: dit 'kunststuk', de mens, moet zijn wil met die van God samen laten vallen. Onderga Zijn zuiverende werking, maar leg u actief voor hem neer om die werking te ondergaan, blijkt de moraal van de vergelijking die Spinniker maakt.

Spinniker toont zich in deze bundel van de achttiende-eeuwse emblematici degene die de lezers nog de meest complexe allegorieën aanbiedt, en de grootste spanning tussen woord en beeld creëert. Zijn werkwijze lijkt enigszins op die van Roemer Visscher, maar een vergelijking tussen de aanpak van beide dichters laat ook een groot verschil zien. Waar Roemer Visscher in zijn prozacommentaren regelmatig enigszins knorrig schrijft dat hij het verband tussen woord en beeld nu niet nog explicieter gaat uitleggen voor de lezer⁵⁵, daar put Spinniker zich uit in het verkleinen van de afstand tussen *tenor* en *vehicle*, en dus tussen teken en betekenis, om er zeker van te zijn dat het lezerspubliek het spoor eenvoudigweg niet kwijt kon raken. Een extra uitleg in proza bij alle emblemata achterin het *Vervolg de leerzame zinnebeelden* onderstreept Spinnikers bedoelingen nog eens. Kinker doet in een geheel ander register, het toneel, overigens niet anders: in de twee zinnebeeldige voorstellingen die ik noemde wordt de toeschouwer een duidelijke sleutel aange-reikt voor de interpretatie van elk personage dat ten tonele verschijnt.

Die tendens, het steeds groter wordende aandeel van emblembundels waarin de allegorie bijna exemplaar wordt, lijkt vastgelegd in een definitie in een laat achttiende-eeuws encyclopedische woordenboek, het *Algemeen huishoudel k-, natuur-, zedekundig- en konst-woordenboek* van Chomel-Chalmot. Daarin wordt onder het

lemma ‘embleem’ verwezen naar ‘zinnebeeld’, waarvan men vervolgens de volgende omschrijving vindt:

*Zinnebeeld, in 't latyn emblema, betekent een beeld of schilderstuk, die door de afschetsing van zekere bekende geschiedenis, waar by een spreuk of byschrift is gevoegd, ons opleid tot de ontdekking van eene andere zaak of zedeleer. De afbeelding van Scaevola, houdende zyn hand over een brandende haard, met deeze woorden daar onder: Agere & pati fortia Romanum est; het betaamt een Romein met standvastigheid te handelen en te lyden, is een Zinnebeeld.*⁵⁶

Zetten we die definitie naast die van Roemer Visscher uit 1614, uit de voorrede van *Sinnepoppen*, waarin hij poneert dat het embleem uit een (niet al te) raadselachtige korte tekst en een aantrekkelijke afbeelding moet bestaan:

Sinnepop dan is een korte scherpe reden, die van Ian alleman, soo met het eerste aensien [=op het eerste gezicht] niet verstaen [=begrepen] kan worden: maer even wel niet soo duyster datmer nae raden, jae of nae slaen [=gissen] moet: dan eyscht eenighe na bedencken ende overlegginge, om alsoo de soetheydt van de kerle [=kern] of pit te smaecten [=proeven]. Dus vriendt wie ghy zijt, houdt my dit ten besten, u biddende dat ghy meer wilt achten op de kluchtigheydt van de Poppen [= grappige, en ook vernuftige figuren], dan op de simpelheydt van de glosen [=eenvoud van de geschreven verklaringen], die soo sober zijn alsse immermeer wesen moghen: want mijn meeninghe is noyt gheweest u verstant te quellen met veel lesen, dan u oogen wilde ick wel vermaken met aenschouwen van dit lodderlijck voorgeven [=dit aantrekkelijke verzinsel].⁵⁷

dan constateren we een verschil dat typerend is voor de ontwikkeling die het embleem tussen 1614 en 1793 in de Republiek doormaakte: het raadsel werd meer en meer exempel, en de iconologie werd steeds meer – de anonieme auteur van de *Korte verhandeling over de beeldspraakkunde ten gebruike voor de Nederlandsche Jeugd* uit 1781, waaruit in de inleiding van dit artikel al een fragment werd geciteerd, redeneert in die lijn – de sleutel tot (eenduidig) begrip van het getoonde.

4. Waardering door, en belang voor tijdgenoten

Ondanks, of misschien wel dankzij, deze aanpassingen, nam de kritiek van tijdgenoten op beoefenaren van het emblematische genre toe. Dit valt af te leiden uit de steeds uitgebreider en feller wordende verdedigingen van het genre die in achttiende-eeuwse embleembundels beginnen te verschijnen. Illustratief is de aanpak van E. Verryke, in zijn *Zederyke zinnebeelden* uit 1712. In een voorwoord ‘Aan den leezer’ schrijft Verryke eerst al dat zijn bundel past in een lange traditie, die al bij de Egyptenaren een aanvang nam, waarna er:

[...] van Eeuw tot Eeuw, onder onzen Landaard, Mannen in die oefeningen hebben doorgesteken [=hebben uitgeblonken], welkers gespitste brein leerzame Zinnebeeldige vertooningen [=afbeeldingen] heeft uitgevonden, en meerendeels met prysselfyk Maat-Dicht gepaart; waar van men een groote lyst zoude kunnen opstellen, welke de Deugd in haren regten aard door Zinnebeelden hebben afgeschildert en door kragtige Redeneringen aangepresen, de gemoedsdriften na de Reden leeren teugelen, en alle de bedryven van het menselyke leven gespoort, om het pad ter eeuwiger onsterffelykheit te loopen.⁵⁸

Verryke legt een accent op het leerzame van de ‘Zinnebeeldige vertooningen’ die generaties Nederlandse dichters voor hem hebben gecreëerd. Die afbeeldingen zijn door hen aan gevuld met ‘Maat-Dicht’. In een op dit voorwoord volgend gedicht getiteld ‘Op de zederyke zinnebeelden’ blijkt dat dit erfgoed door Verryke verdedigd moet worden. Een niet met naam genoemde auteur gaf kort daarvoor het pamflet *Het verval der Nederduitsche Dichtkunst* uit, schrijft Verryke, waarin de kracht van het ‘fraay/Gevormt begrip der Tafereelen’ werd ontkend.⁵⁹ Het gebruik van de allegorie, het leunen op de iconologische traditie, kwam emblematici dus op kritiek te staan. Erger was misschien nog wel het stilzwijgen dat hun werk ten deel viel in een kritische beschouwing als J. van Effens ‘Réflexion sur la poësie Hollandoise’ in de periodiek *Journal littéraire*. Van Effen spreekt met geen woord over het emblematische genre als hij hierin de toekomst van de Nederlandse dichtkunst bespreekt.⁶⁰

Omdat tijdens deze periode het embleem meer en meer als ouderwets en ongewenst werd gestigmatiseerd, distantieerden sommige achttiende-eeuwse emblematici zich van de traditie die in het genre in de zestiende en zeventiende eeuw was gevestigd. Houbraken verklaart in het voorwoord ‘Aan den bescheiden [=weldenkende] Lezer’ van zijn *Stichtelyke zinnebeelden* uit 1723:

Het vermenigvuldig getal der Zinnebeelden, van lang voorleden tyden af tot heden, door brave vernuften aan de weerelt door hunne pen en printverbeelding toegedeelt, konden my geen dienst toebrengen, maar in tegendeel ondienst; aangezien ik voordagtig toeleg maakte (wyl ik wat nieuws wilde voortbrengen) om de zelve te ontgaan. Ja ’t zou my beter geweest hebben dat ik geen van alle ooit gelezen of gezien had; om dat ik dikwils den loop van myn schryf- en tekenpen heb moeten sluiten, wanneer ik bemerkte dat die met anderen een zelven weg liep: dog hoe opzettelyk ik zulks heb trachten te vermyden, nochtans bevond ik by den uitslag, dat zommige printverbeeldingen nog al een zweem van andere hadden: doch echter zoo, dat niet een der zelve in ’t geheel of ten deele gevolgd is.⁶¹

Houbrakens keuze voor het embleem was weliswaar onvoorwaardelijk, gebaseerd op de overtuiging dat ‘nadrukkelyke vertoonselen, en krachtige redenvoeringen elk in het byzonder hunne werkingen hebben op het gemoed des menschen [...] Dewyl dan vast gaat dat Denkbeelden van zaken, door d’oogen ontfangen, zoo vatbaar op de hersenen zyn, als die door middel en behulp van ’t gehoor zyn in gedrukt, zoo gaat de uitwerking nog zekerder, als die beide gepaart gaan’⁶², maar

hij nam afstand van ‘het oude’, en beloofde zijn bundel iets ‘nieuws’ te brengen: ‘Gelijk de menschen [...] doorgaans op verandering gezet zyn, [...] zoo heb ik voordachtelyk myne toepassingen uit den rykdom der oude en nieuwe geleertheit, en berugstte Schryveren ontleent [...] en op den tegenwoordigen tyd en zeden toegepast’.⁶³ In de praktijk kwam die nieuwigheid, genrematig gezien, neer op het gedetailleerder en beter uitleggen van de allegorieën die hij presenteerde. In zijn onderwerpskeuze, eveneens mogelijk resultaat van een zoektocht naar het nieuwe, laten zich geen nieuwigheidjes ontdekken.

Later in de achttiende eeuw kwam er een embleembundel op de markt waarvan de maker het oude emblematische concept probeerde te koppelen aan de nieuw verworven inzichten over de rol van de rede bij de overdracht en verwerving van kennis. Al op de titelplaat van zijn *Vermaaklyk lusthof van zede- en zinnebeelden, waar in voorkomen leerzame, nuttige en aangename opwekkingen tot deugd en godtsvrucht* uit 1768 stelt F. Berkenkamp de rede centraal. Daarop zit een vrouw, volgens de begeleidende tekst ‘de deugd’ – die gelauwerd wordt door ‘vrede’ en ‘eendracht’.⁶⁴ Om de deugd heen staan nog enkele andere figuren, waaronder de ‘rede’. De begeleidende tekst benadrukt dat de deugd kan zegevieren, en deze de lauwerkrans krijgt dankzij de rede. Er is deugd, omdat er rede is. In het voorwoord wordt betoogd dat de jeugd deze emblemen kan gebruiken ‘tot cieraad niet van het lighaam, maar van hunne *redelyke* [=verstandige] zielen’.⁶⁵ In de emblemen wordt deze boodschap steeds herhaald; zo moeten ouders hun kinderen opvoeden ‘in de kalmte van de Reden’⁶⁶, en spreken wijzen pas als zij door ‘Pligt en Reden’ daartoe aangezet worden.⁶⁷ In de emblemen zelf demonstreert Berkenkamp geen nieuwigheden. Elk embleem bestaat uit een *pictura* die in detail verklaard wordt in de bijhorende motto’s en subscriptio’s. De lering wordt steeds expliciet op het publiek overgebracht. Zo is de les van het embleem ‘Snelheid stelt sterke teleur’:

ô Jeugd! begin dien weg vroegtydig in te slaan,
Om niet langs ’t Zonden-pad naar ’t Zielsverderf te gaan.
Blyf aan de Deugd getrouw; laat zy uw leidsvrouw weezen,
Zo hebt gy geen gevaar van Dood of Hel te vreezen.⁶⁸

Rede en godsdienst zijn samengesmolten, de emblematische les staat volledig in dienst van de overdracht van een niet mis te verstane les.

5. Relatie tot de iconologie

Juist de jeugd, waarvoor Berkenkamp deze bundel maakt, lijkt de aansluiting met het stelsel van de analogie tussen beeld en zinging dan al verloren te hebben. Met name de jonge generatie verloor het contact met het ‘network of cultural codes’ waarop het emblematische genre dreef. Veelzeggend is dat de anoniem verschenen

Korte verhandeling speciaal op de jongere lezers gericht is. De auteur ervan hoopt dat het werk aan zal slaan, en belooft:

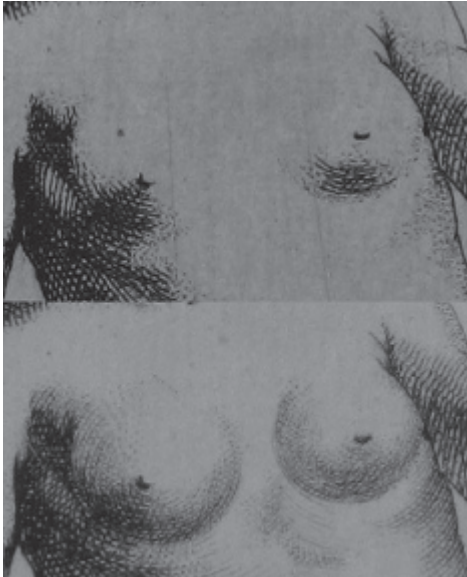
Indien deeze verzaaming de Nederlandsche jeugd bevalt, zullen wy jaarlyks dezelve met een twaalftal plaaften vermeerderen, welke voor een maatigen prys gesteld zal worden.⁶⁹

Maar aan die belofte is hij kennelijk niet door een uitgever of groot lezerspubliek gehouden; vermeerderde herdrukken of variaties op dit werk zijn nooit verschenen.

Dat die kennis over de iconologische traditie en de allegorische lees- en denkwijze verdween, valt indirect ook af te leiden uit het aantal achttiende-eeuwse uitgaven van iconologische handboeken. Van Ripa's *Iconologia* bijvoorbeeld, verscheen een eerste Nederlandse vertaling in 1644, van de hand van D.P. Pers; herdrukken hiervan werden gemaakt in 1694, 1699, 1700 en 1756.⁷⁰ Tot 1756 kwamen er ook nog andere bewerkingen van Ripa's standaardwerk op de Nederlandse markt, maar daarna was het met dergelijke uitgaven gedaan.⁷¹

De drukgeschiedenis van de bundel *Toneel van sinnebeelden geopent tot dienst van schilders beelhouders etc* van Houbraken laat ook een verschuiving in de belangstelling zien. In de eerste druk uit 1700 bevatte deze bundel 60 platen, verdeeld over drie delen (alle drie eerder los gepubliceerd in de jaren 1690).⁷² Aan het begin van het eerste deel staat een voorwoord, waarin Houbraken aangeeft dat de bundel voorziet in een leemte. Hoewel er wel de nodige boeken op de markt zijn, ontbreekt er een goed overzicht van goed getekende zinnebeeldige afbeeldingen die de schilder en dichter tot voorbeeld kunnen dienen. Daarom heeft hij deze verzameling van 'Sinne-beeltjes en Ordonantien [=voorschriften]' gemaakt: afbeeldingen waaraan een bepaalde betekenis moet worden toegekend, weergegeven in de juiste proporties en verhouding. De afbeeldingen gaan vergezeld van teksten die toegevoegd zijn om zijn 'gedachten omtrent sin-vertooningen op te helderen'.⁷³ De afbeeldingen laten personificaties zien van abstracte begrippen als trouw, onschuld en gelukzaligheid, in de traditie van Ripa's *Iconologia*⁷⁴, en mythologische personages.

Rond 1723 wordt de bundel herdrukt, onder gewijzigde titel: *Een-en-veertigh stuks verscheydene sinnebeelden*. Zoals de titel al aangeeft, hebben slechts 41 van de oorspronkelijk 60 afbeeldingen de herdruk gehaald. Bij inspectie blijkt dat vrijwel uitsluitende *vrouwelijke* personificaties en mythologische personages de selectie doorstaan hebben. De begeleidende teksten zijn verdwenen, en de afbeelding van vrouwen worden omgeven door een vijftal platen met een serieuze ondertoon, waarop wel mannen zijn afgebeeld. Deze heruitgave spiegelt een algemene trend in de achttiende eeuw: de vrouwelijke allegorie blijft op veel grotere schaal betekenis behouden dan de mannelijke.⁷⁵ Mogelijk getuigt de uitgave ook nog van een meer particuliere belangstelling. De gravures van de afbeeldingen zijn aangepast om de rondingen van de vrouwelijke personificaties meer uit te laten uitkomen. De bovenste van elke afbeelding is afkomstig uit *Toneel van sinnebeelden*, de onderste *Een-en-veertigh stuks verscheydene sinnebeelden*.



Schoonheid⁷⁶



Zonde⁷⁷

Het *Toneel der sinnebeelden* *geopent tot dienst van schilders beelthouders* werd zo misschien ook wel een erotiserend kijkboekje; wat niet onaannemelijk is omdat het omringen van erotische afbeeldingen door prenten met een serieuze strekking in de zeventiende eeuw al een beproefde methode was.⁷⁸

6. Conclusie

Concluderend zou ik op basis van deze verkenningen willen stellen dat het achttiende-eeuws emblematische corpus naast moraliserend en encyclopedisch, zeker ook allegorisch van aard is. De allegorie was en bleef het stelsel waarop het emblematische genre dreef, zij het dat de emblematische allegorie in de achttiende eeuw niet of nauwelijks meer functioneerde door het exploiteren van verschillen tussen *tenor* en *vehicle*. Er werd gezocht naar een grote overlap tussen beide, en als de dichter meende dat er zich desondanks interpretatieproblemen, of verschillende interpretatiemogelijkheden voordeden, werden die in het tekstuele deel van de emblemen besproken en opgelost. Spinnikers emblemen laten de duidelijkste voorbeelden van vergaande hulp van de auteur aan de lezer zien, mogelijk omdat hij ook het meeste vergde van het begripsvermogens van zijn lezers.

Door dit streven werd het genre misschien niet zozeer moralistischer, als wel eenduidiger in zijn moraal. De opzet was dat de lezer slechts één les, en niet een meervoud van lessen, uit het gepresenteerde zou trekken. Niet langer was (vrijelijk) associëren de manier waarop kennisoverdracht en kennisverwerving tot stand

kwam. Encyclopedische, ‘feitelijke’ kennisvermeerdering lijkt het doel te zijn geweest, zelfs al in 1704 in Graauwharts *Leerzame zinnebeelden*.

Hoewel de voorkeur voor het encyclopedische modern en achttiende-eeuws aandoet, kan toch niet van een modernisering van het emblematische genre gesproken worden. Het wereldbeeld waaraan middels de allegorieën in de emblemata gerefereerd werd, stamde nog uit de zeventiende eeuw. Mogelijk is de vergaande didactisering van het emblematische genre in de achttiende eeuw een reactie geweest op de opkomst van een nieuw wereldbeeld in de achttiende eeuw. Om te ontkomen aan de complexiteiten en tegenstrijdigheden die dit nieuwe wereldbeeld opriep, werd elke vorm van begripsverwarring in het embleem geëlimineerd. De flexibele aard van het zeventiende-eeuwse embleem, waarin binnen de ‘cultural codes’ ruimte was voor meerdere uitleggen van de relatie tussen *tenor* en *vehicle*, verdween in de achttiende eeuw omdat de waarneming van de wereld zelf zoveel raadsels begon op te roepen. Wie in de representatie van een uil in woord of beeld niet langer meer vrijwel gedachteloos ‘wijsheid’ dan wel ‘domheid’ ziet of leest – zoveel variatie was in de zeventiende eeuw in de betekenisgeving van een en hetzelfde beeld mogelijk –, en om zich heen discussies hoorde voeren over diezelfde uil maar dan vanuit vernieuwde wetenschappelijke inzichten, had mogelijk behoefte aan vertrouwde verankering van zijn of haar gedachten. Hoeveel ruimte de zeventiende-eeuwse ‘cultural codes’ aan die verankering ook boden (de uil die voor wijsheid maar ook voor domheid kon staan), wereldbeeld en kennis over dat wereldbeeld zoals vastgelegd in de iconologie vormden eeuwenlang een constante factor in het proces van interpretatie.

Om de zekerheden van dat proces te handhaven, vond verankering van de relatie tussen beeld en zingeving in de achttiende eeuw mogelijk in de emblemata zelf plaats. Beeld én betekenisgeving waren beide in de emblemata te vinden. Om die reden gingen bijbel en religie misschien wel een steeds belangrijkere plaats innemen in de emblematica. De bijbelse teksten dienden door het gezag dat ze genoten als ultiem middel voor de nieuwe manier van verankeren, voor het vastleggen van de relatie tussen wat getoond werd en het uitleggen van de betekenis daarvan.

Voor emblematici en lezers die in literatuur een traditionele, religieuze wereldduiding bleven zoeken, bood het veranderde, achttiende-eeuwse embleem lang uitkomst. In de eerste helft van de achttiende eeuw verschenen er veel nieuwe titels voor deze doelgroep op de markt, en ook de stroom herdrukken die van Luykens werk bleef verschijnen, voorzag duidelijk in een behoefte. Na de eerste helft van de achttiende eeuw en tot ver in de negentiende eeuw, was het juist het werk van Luyken dat bleef voortleven: in de vorm van embleembundels, maar ook in afgeleide genres als de losse prent, en als decoratie van huishoudelijke artikelen (theedoeken, koekblikken etc.).⁷⁹ Terwijl Spinniker, Graauwhart en andere achttiende-eeuwse emblematici vergeten zijn, bleef Luykens werk onder relatief grote bevolkingsgroepen populariteit en zeggingskracht behouden.

Dat zegt misschien minder over de achttiende-, dan over de negentiende- en twintigste-eeuwse lezer. Luykens woord-beeld combinaties zijn bij uitstek te typeren als cryptisch vorm gegeven zoektochten naar betekenissen.⁸⁰ Die zoektochten werd dan nog gecompliceerd door het feit dat Luyken in navolging van de Duitse theoloog Böhme in zijn emblemen onconventionele, subjectieve duidingen gaf aan verschijnselen uit de natuur die hij emblematisch verwerkte.⁸¹ De moderne (re) lezer van het embleem heeft er misschien geen bezwaar tegen hierdoor op een dwaalspoor gebracht te worden. Veel achttiende-eeuwse lezers van het genre vonden in een embleembundel het liefst dé route die leidde naar kennis over God en de deugd.

Een andere verklaring voor Luykens blijvende populariteit kan wellicht worden gevonden in een veranderende leeshouding. In 1928 betoogde W. Benjamin in zijn *The Origin of Greek Drama* dat er aan het eind van de achttiende eeuw een ontwikkeling plaatsvond van allegorisch naar symbolisch denken. Tussen beide denkwijzen zit een essentieel verschil: in de allegorische denkwijze staat de allegorie voor een idee dat niet gelijk is aan wat de allegorie zelf als 'visual narrative' toont. Er is ruimte voor verschillende interpretaties, omdat de lezer een verband legt tussen de 'visual narrative' van de allegorie en het 'discours of ideas' dat deze representeert. In een symbolische denkwijze wordt het symbool gelijk geacht aan wat het betekent. In dat geval is er geen speling tussen beeld en betekenisgeving doordat de mens het (mogelijke) verschil tussen beide zelf elimineert.⁸² Voor een moderne lezer die vertrouwd is met de symbolische denkwijze, en daarom symbolisch leest, zijn achttiende-eeuwse emblemen waarin de dichter zelf de sleutel tot elk raadsel biedt of zelfs opdringt, minder aantrekkelijk dan het emblematische werk van Luyken of de raadselachtige emblemen uit de zestiende en zeventiende eeuw. Hoewel Benjamins these aangevochten is, biedt hij mogelijk een interessante verklaring voor de blijvende populariteit van de meer cryptische vroegmoderne emblemen: maakt de moderne lezer van deze allegorische emblemen eenduidige symbolen?⁸³ Het naleven van versimpelde versies van Luykens emblemen op koekblikjes, plastic tasje en theedoeken lijkt zeker in die richting te wijzen.

Bibliografie

- Anoniem**, *Korte verhandeling over de beeldspraakkunde ten gebruike voor de Nederlandsche Jeugd*. Amsterdam, 1781.
- P. Altena**, 'Het *Journal littéraire* en de Poëtenoorlog in de Nederlandse literatuur', in: L. Ophof-Maass et al., *'Journal littéraire', 1713-1737*, speciaal nummer van het *Documentatieblad Werkgroep Achttiende Eeuw* 18 (1986), 267-285.
- H. Adams**, 'Reynolds, Vico, Blackwell, Blake: The Fate of Allegory', in: *Enlightening Allegory: Theory, Practice and Contexts of Allegory in the Late Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Ed. K. L. Cope. New York, 1993, 3-20.

- C. Baskins, 'Introduction', in: *Early Modern Visual Allegory. Embodying Meaning*. Eds. C. Baskins, L. Rosenthal. Ashgate, 2007, 3-9.
- A. De Baecque, 'The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation', in: *Representations* 47 (1994), 111-143.
- W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*. Translation J. Osborne. Londen, 1970.
- F. Berkenkamp, *Vermaaklyk lusthof van zede- en zinnebeelden, waar in voorkomen leerzame, nuttige en aangename opwekkingen tot deugd en godsvrucht [...]*. Amsterdam, 1775.
- C. Blotkamp en M. Rijnders, 'Beeldende kunst en Literatuur', in: Carel Blotkamp, *Kunstenaren der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930*. Den Haag, 1978, 76-83.
- E. Brems, 'Een boek om traag te lezen. Over de *Emblemata* van Charlotte Mutsaers', in: *De steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden*. Red. M. Van Vaeck, H. Brems en G.H.M. Claassens. Leuven, 2003, 923-943.
- P.J. Buijnsters, 'Nederlandse kinderboeken uit de achttiende eeuw', in: *De hele Biblebontse berg: de geschiedenis van het kinderboek in Nederland en Vlaanderen van de middeleeuwen tot heden*. Amsterdam, 1989.
- L. Buijnsters-Smets, 'L. Simon Fokke (1712-1784) als boekillustrator', in: *Leids kunsthistorisch jaarboek 1985: Achttiende-eeuwse kunst in Nederland IV* (1987), 127-147.
- N. Chomel en J.A. de Chalmot, *Algemeen huishoudelijk-, natuur-, zedekundig- en konst-woordenboek, vervattende veele middelen om zijn goed te vermeederen en zijne gezondheid te behouden, met verscheidene wisse en beproefde middelen voor een groot getal van ziekten en schoone geheimen om tot een hoogen en gelukkigen ouderdom te geraken*. Kampen-Amsterdam, 1786-1793, deel 9.
- F. Dietz, 'Pia desideria through children's eyes. The eighteenth-century revival of *Pia desideria* in a Dutch children's book', te verschijnen in: *Emblematica* 17 (2009).
- A. E. Drijfhout (pseud. van Godefridus Johannes Hoogewerff), *XXIV emblemata, dat zijn zinne-beelden / spreukverzen*. Houtsneden van M. C. Escher. Bussum, 1932.
- J. van Effen, 'Réflexion sur la poésie Hollandoise', in: *Journal littéraire*. Den Haag, 1713-1714, 177-210.
- B. Fischer, 'Kunstautonomie und Ende der Ikonographie: Zur historischen Problematik von 'Allegorie' und 'Symbol' in Winkelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie', in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64 (1990), 247-277.
- A. Gelderblom, 'Who were Jan Luyken's readers?', *Emblemata sacra: rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images = the rhetoric and hermeneutics of illustrated sacred discourse*. Eds. R. Dekoninck en A. Guiderdoni-Bruslé. Turnhout, 2007, 499-508.
- A. Gelderblom, 'Leerzaam huisraad, vol van vuur', in: *De steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden*. Red. M. Van Vaeck, H. Brems en G.H.M. Claassens. Leuven, 2003, 901-921.
- A. Gelderblom, 'Binnen en buiten. Symboliek in de emblemen van Jan Luyken', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1998-1999*. Leiden, 2000, 18-35.
- H. Graauwhart, *Leerzame zinnebeelden, bestaande in christelyke Bedenkingen door vergelykinge eeniger schepselen als dieren, vogels, gewassen, &c. strekkende tot zedelessen ter deugd, en aanmoediging tot godzaligheid. In vaarzen en uitbreidingen te zamen gesteld. Verciert met 110 konstige afbeeldsels*. Amsterdam, 1704.
- H. Graauwhart, *Bedenkingen en voorbeeldlyke zedelessen, afgeleid uit 's werlds eerste toestand; des menschen leven, ampten, staten konsten en neigingen des gemoeds*. Amsterdam, 1709.

- E.K. Grootes**, 'Barbonius en Vaenius op later tijd en zeden gepast', in: *De steen van Alciati. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden*. Red. M. Van Vaeck, H. Brems en G.H.M. Claassens. Leuven, 2003, 795-820.
- M. de Gruijter en E. Stronks**, 'Zielenroerselen in woord en beeld: het vroegmoderne embleem in de 18^e eeuw'. Te verschijnen in: jubileumbundel UBUtrecht.
- C. Hertel**, 'The Ends of Allegory: Winckelmann, Rococo and Volcanis Displacement' in: *Early Modern Visual Allegory. Embodying Meaning*. Eds. C. Baskins, L. Rosenthal. Ashgate, 2007, 35-56.
- K.J. Hölftgen**, 'William Blake and the Emblem Tradition', http://www.uni-erfurt.de/eestudies/eese/artic22/hoeltgen/2_2002.html#embi, gebaseerd op K.J. Hölftgen, 'Religious Emblems (1809) by John Thurston and Joseph Thomas and its Links with Francis Quarles and William Blake', in: *Emblematica* 10 (1996), 107-143.
- H.J. Horn**, *The Golden Age Revisited. Arnold Houbraken's Great Theatre of Netherlandish Painters and Paintresses*. Doornspijk, 2000.
- A. Houbraken**, *Toneel van sinnebeelden, geopent tot dienst van schilders, beelthouders, etc.* Dordrecht, 1700.
- A. Houbraken**, *Stichtelyke zinnebeelden gepast op deugden en ondeugden, in LVII tafereelen / vertoont door A. Houbraken en verrykt met de bygedichten van Gezine Brit*. Amsterdam, 1723.
- E. Jongh**, 'Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende-eeuwse genrevoorstellingen' in: *Kwesties van betekenis: thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*. Leiden, 1995, 21-58.
- G. Klinkhamer**, *Leerzame zinnebeelden en bybelstoffen*. Amsterdam, 1740.
- J. Kloek en W. Mijnhardt**, *1800: Blauwdrukken van een samenleving*. Den Haag, 2001.
- M. Koning**, *Lexicon hieroglyphicum sacro-profanum, of Woordboek van gewijde en ongewijde voor- en zinnebeelden, waarin personen, daden, tijden, plaatsen, dieren, boomen, planten, kruiden, visschen, vogelen, en wat verder in de heilige bladen, en by de aaloutheit, tot voor- of zinnebeelden heeft gestrekt, benevens de oneigentlyke en van elders ontleende spreekwyzen en toespeelinghe [...]*. Dordrecht, 1722-1727.
- J. de Kruif**, *Liefhebbers en gewoontelezers. Leescultuur in Den Haag in de achttiende eeuw*. Zutphen, 1999.
- J. Landwehr**, *Emblem and fable books printed in the Low Countries 1542-1813. A bibliography*. Third revised and augmented edition Utrecht, 1988.
- J. de Man**, *Hieronymus van Alphen. Literair-theoretische geschriften*. Studie-uitgave. Twee delen. Den Haag, 1999.
- T. Maresca**, 'Personification vs. Allegory', in: *Enlightening Allegory: Theory, Practice and Contexts of Allegory in the Late Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Ed. K. L. Cope. New York, 1993, 21-39.
- R. Paulson**, *Emblem and Expression. Meaning in English Art of the Eighteenth Century*. Cambridge, 1975.
- K. Porteman**, *Inleiding tot de Nederlandse embleemaliteratuur*. Groningen, 1977.
- K. Porteman en M. Smits-Veldt**, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1570-1700*. Amsterdam, 2008.
- P. Roemer Visscher**, *Sinnepoppen*. ed. L. Brummel. Martinus Nijhoff, Den Haag 1949. Geciteerd via http://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/index.htm
- M.A. Schenkeveld-van der Dussen**, 'Theologie en emblematiek. Het *Lexicon hieroglyphicum Sacro-Profanum* (1722) van Martinus Koning in zijn Nederlandse context'. In: *De steen van Alciati. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden*. Red. M. Van Vaeck, H. Brems en G.H.M. Claassens. Leuven, 2003, 979-998.

- L. Schiebinger**, 'Feminine Icons: The Face of Early Modern Science', in: *Critical Inquiry* 14 (1988), 661-691.
- A. Schöne**, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München, 1968.
- B.F. Scholz**, 'Jacob Cats's *Silenus Alcibiadis* in 1618/1627 and in 1862. Observations on a Mid-Nineteenth-Century Attempt at Modernizing an Early-Modern Book of Emblems', in: *Emblematica* 13 (2003), 267-302.
- G. Shapiro**, 'The emblem and its reflection in the works of Nikolai Gogol', in: *Comparative Literature* 42 (1990), 208-226.
- A. Spinniker**, *Het vervolg de leerzame zinnebeelden*. Amsterdam 1758.
- R. van Stipriaan**, *Het volle leven. Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek (circa 1550-1800)*. Amsterdam, 2002.
- E. Stronks**, 'Literature and the Shaping of Religious Identities'. Te verschijnen in: *History of Religions*. februari 2010.
- E. Stronks**, 'Religieuze liefdesemblem als demonstraties van geloofsbeleving in de Republiek rond 1700', in: *Nederlandse letterkunde* 13 (2008), 1-32.
- E. Stronks**, 'Cupido leert de Nederlandse taal (1601), en burgert verder in (1613): realisme in Nederlandse (liefdes)emblem', in: *Neerlandistiek.nl*, 2007, <http://www.neerlandistiek.nl/publish/articles/000161/article.pdf>.
- O. Vaenius**, *Amorum emblemata*. Antwerpen, 1608.
- E. Verryke**, *Zederyke zinnebeelden vertoont in konstplaten door kragtige redeneerigen en maat-digt ten nutte van het menselyken leven toegepast*. Amsterdam, 1712.
- E.M. Wiskerke**, *De waardering voor de zeventiende-eeuwse literatuur tussen 1780 en 1813*. Hilversum 1995.
- J. Zeeus**, *Het verval der Nederduitsche dichtkunst. Aan den maaker, van het dicht, genaamt Het verval der Nederduitsche dichtkunst*. s.l, 1715.

Noten

- 1 Dit artikel is mede gebaseerd op een college over de achttiende-eeuwse emblematiek aan de opleiding Nederlandse taal en cultuur van de Universiteit Utrecht. Ik dank alle studenten die aan dat college hebben deelgenomen voor hun bijdrage. Daarnaast dank ik Riet Schenkeveld voor haar waardevolle observaties en aanvullingen.
- 2 Porteman (1977), 146.
- 3 Porteman (1977), 57, en zie ook 146.
- 4 Porteman (1977), 47, 140-141 en 146. Ook in Porteman en Smits-Veldt (2008), 867, wordt Spinnikers werk met waardering besproken.
- 5 Porteman hanteerde in 1977 een smalle genredefinitie van het embleem, en Van Stipriaan lijkt hem daarin in 2002 nagevolgd te hebben. In latere publicaties, bijvoorbeeld over het werk van Mylius, hanteert Porteman veel ruimere opvattingen over de genre-afbakening, die ook in het deel over de Nederlandse literatuurgeschiedenis, *Een nieuw vaderland voor de muzen* (Porteman en Smits-Veldt (2008)), het uitgangspunt vormen.

- 6 Met 'realistisch ogend' bedoel ik niet te zeggen dat er alleen reële voorwerpen, personen of scènes werden afgebeeld. In de *picturae* uit die bundels kwamen ook niet-bestaande – bijvoorbeeld mythologische – elementen voor, maar die zijn dan geplaatst in een realistische setting. Bekend voorbeeld hiervan is Heinsius' schaatsende Cupido (embleem nr. 20 uit het *Ambacht van Cupido* (1613)), die zijn kunsten vertoont tegen de achtergrond van Nederlandse slootjes, bruggetjes en dorpsgezichten (Stronks (2007), met name 14-15).
- 7 Porteman (1977), 57, 84 en 146; Van Stipriaan (2002), 130.
- 8 Schenkeveld (2003), 981.
- 9 Zie ook Porteman en Smits-Veldt (2008), 839-840.
- 10 Landwehr (1988), 7; de fabelbundels zijn bij de inventarisatie niet meegenomen.
- 11 Geteld zijn alleen *nieuwe* titels verschenen in Noord- en Zuid-Nederlandse steden. Vertalingen zijn apart meegeteld, herdrukken met licht gewijzigde titels maar (vrijwel) gelijke inhoud zijn niet meegeteld. Op basis daarvan kom ik tot de volgende aantallen:
- 1560-1600: 26
 1600-1650: 99
 1650-1700: 84
 1700-1750: 65
 1750-1800: 18
 1800-1850: 2
- 12 Kloek en Mijnhardt (2001), 83.
- 13 Gelderblom (2003); Gelderblom (2007).
- 14 Daarbij moet aangetekend worden dat de hele Nederlandse boekenmarkt zich na 1750 in een neerwaartse spiraal lijkt te hebben bevonden (De Kruif (1999), 177-179).
- 15 In lijn met bijvoorbeeld Schöne (1968). Het is niet mijn bedoeling in dit artikel een (algemene) beschouwing over de ontwikkeling van de allegorie in de achttiende eeuw te geven, of contemporaine definities en discussies over die discussies te reconstrueren, hoewel er, zoals Schenkeveld opmerkt naar aanleiding van het bestuderen van het voorwoord van D'Outreins *Proefstukken van heilige Sinne-beelden* (1700), wel contemporaine pogingen werden gedaan definities van de begrippen zinnebeeld, hiëroglief, fabel, raadsel, parabel etc. op te stellen. D'Outrein zelf relateert die pogingen tot definiëren door op te merken dat de begrippen ook vaak door elkaar worden gebruikt (Schenkeveld 2003: 982-983). Zie ook Maresca (1993).
- 16 Maresca (1993), 27.
- 17 Een overzicht van zich ontwikkelende visies op de relatie tussen allegorie en iconografie biedt Baskins (2007): in de jaren '80 en '90 leek Panofsky in een aantal publicaties de iconografie als dé sleutel tot het lezen van vroegmoderne allegorieën aan te bieden, maar in tweede instantie (rond 1990, zie *Iconography at the Crossroads*. Ed. B. Cassidy, Princeton, 1993) werd het idee van 'de sleutel' ontkracht: meerdere lezingen waren mogelijk, zo werd betoogd, en de discrepantie tussen de geïntendeerde betekenis en betekenis die gebruikers geven werd onderkend. In een later stadium kwam vanuit semiotiek (met name M. Schapiro, *Words, Scripts and Pictures: Semiotics of Visual Language*. New York, 1996) het begrip op dat de allegorie kan worden gezien 'as a dynamic structure of signification that operates within a multiplicity of cultural codes'. En in een nog later stadium werd instabiliteit van het proces van betekenisgeving dat zich afspeelt rond allegorieën onder invloed van ideeën van

- Derrida en Lacan niet aan veranderende culturele codes toegeschreven, maar aan de constructie die de allegorie zelf is: 'Allegory is the recognition of the difference between signifier and signified, of the relation between any use of language and its linguistic or cultural past, and of the difference between the self and the other', Baskins (2007), 3-4.
- 18 *Korte verhandeling* (1781), A2r.
- 19 Zie onder andere Stronks (2007), 2-4 voor een korte bespreking van die discussie.
- 20 Paulson (1975), 9.
- 21 Adams (1993), 4; Baskins (2007).
- 22 Baskins (2007), 4.
- 23 Porteman (1977), 140; Scholz (2003).
- 24 Scholz (2003), 281.
- 25 Geciteerd naar Blotkamp en Rijnders (1978), 78.
- 26 Brems (2003); Drijfhout (1932).
- 27 Zie http://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/viss004sinn01_01_0038.htm.
- 28 Ook in omringende landen was sprake van een niet-lineair verlopend proces, blijkt bijvoorbeeld uit de mate waarin in Gogols (vroeg-negentiende-eeuwse) werk invloeden van het vroegmoderne embleem te bespeuren zijn (Shapiro (1990)).
- 29 Fischer (1990); Hertel (2007).
- 30 Altena (1986); Wiskerke (1995), 72-103; De Man (1999), dl. 2, 20-21.
- 31 De Man (1999), dl 2: 41-58. Van Alphen relateert dit begrip aan dichterlijke aanleg, en verstaat onder verbeelding – eenvoudig gezegd - het vermogen zich dingen in te beelden en te bedenken; de allegorie brengt hij in dit verband alleen ter sprake als het middel dat het geheugen goed kan laten werken: het onthouden van denkbeelden die zinnelijk zijn (het allegorische beeld) is eenvoudig. Van Alphen waarschuwt voor het te gemakkelijk overnemen van beelden van anderen, en het vertrouwen op het geheugen; ook verbeelding moet geoefend worden, en alleen rusten op de traditie maakt de geest slap. Het bestuderen van grote dichters en hun beeldgebruik kan wel ter oefening worden gedaan, maar vandaaruit moet de verbeelding verder trekken (De Man (1999), dl 2, 8, 31 en De Man (1999), dl 1, 225, 240-242, 244).
- 32 Ik houd hier, om praktische redenen, c. 1700 aan als grens: materiaal van voor die tijd heb ik niet in dit artikel betrokken, maar daarin doet zich mogelijk al hetzelfde verschijnsel voor dat ik hier aan de orde stel. Het gaat me er niet zozeer om het exacte moment van de omslag vast te stellen, als wel het verloop en de aard van het proces te schetsen.
- 33 Stronks (2008); Stronks (2010).
- 34 De Gruijter en Stronks (2009).
- 35 Dergelijke verzameldrift lijkt bijvoorbeeld ten grondslag te hebben gelegen aan de bundel *Verzameling van wytgeleesene sinne-beelden met latynse en nederduitse verklaringen in rym* in de eerste uitgave van 1696. Aan nog onuitgegeven emblemen van C. De Passe de Oudere werd een aantal volledig afwijkende horologieën toegevoegd om in samenhang een completere deugdenspiegel te bieden. In de achttiende-eeuwse herdruk van deze bundel uit 1737 zijn vaak verklarende gedichten aan de oorspronkelijke emblemen toegevoegd.
- 36 Stronks (2008), 12.

- 37 Zoals er in het buitenland ook vertalingen verschenen van Nederlandse embleembundels, zie bijvoorbeeld C. Weigel, *Abbildung und Beschreibung der gemein-nützlichen Hauptstände*, gebaseerd op Luykens *Het menschelijk bedrijf*, en, zelfs in de negentiende eeuw *Moral emblems: with aphorisms, adages and proverbs of all ages and nation, from Jacob Cats and Robert Farlie* London, 1860. De afbeeldingen in die bundel zijn nieuw, maar vertonen grote gelijkenissen met de gravures van Van der Venne uit Cats' originelen.
- 38 Fokke leefde van 1712 tot 1784 en is vooral bekend geworden als (kinder)boekillustrator, Buijnster-Smets (1987), 127.
- 39 Gelderblom (2007). Van Stipriaan constateert dat dit in de zeventiende eeuw nog niet het geval was, Van Stipriaan (2002), 130.
- 40 Buijnsters (1989).
- 41 Ook in Engeland in deze trend waarneembaar, zie het tussen c. 1729 en 1789 zeven keer herdrukte *Emblems for the Entertainment and Improvement of Youth* (Höltgen (2002), 11).
- 42 Dietz (2009)
- 43 Graauwhart (1704), *7v-*8v.
- 44 Graauwhart (1704), 1.
- 45 Ook in herdrukken van zeventiende-eeuwse drukken is de tendens tot versimpeling waarneembaar, zie Grootes (2003), 818.
- 46 Klinkhamer (1740), 26.
- 47 Horn merkte op dat het met name Houbrakens prenten zijn die allegorisch van aard zijn, geïnspireerd door Ripa: 'Whereas histories dominate the paintings, allegories prevails in print' (Horn 2000: 14).
- 48 Houbraken (1723), 13.
- 49 Vaenius (1608), 72.
- 50 Houbraken (1723), 14-16.
- 51 Spinniker (1758), 83.
- 52 Spinniker (1758), 84.
- 53 Spinniker (1758), 84.
- 54 Spinniker (1758), 85.
- 55 Zie bijvoorbeeld het vijfde embleem in de bundel, waarin Roemer Visscher in het prozagedeelte schrijft dat 'in 't voorgaende [=in het vorige embleem] ghenoech geseyt zijn [=genoeg gezegd is]', verdere uitleg onnodig acht omdat beide emblemen dezelfde les bevatten. http://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/viss004sinn01_01_0008.htm.
- 56 Chlommel/Chalmot (1793), dl. 9.
- 57 Geciteerd via: http://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/viss004sinn01_01_0003.htm#3
- 58 Verryke (1712), *3r.
- 59 Verryke (1712), *4r; zie ook Zeeus (1715).
- 60 J. van Effen (1713-1714), 177-210.
- 61 Houbraken (1723), *8v-*1r.
- 62 Houbraken (1723), **3r.
- 63 Houbraken (1723), **2v.

- 64 Ik citeer de tweede druk uit 1775.
- 65 Berkenkamp (1775), *2r.
- 66 Berkenkamp (1775), 16.
- 67 Berkenkamp (1775), 118.
- 68 Berkenkamp (1775), 56.
- 69 *Korte verhandeling* (1781), A1r.
- 70 De gegevens over de drukgeschiedenis van Nederlandse vertalingen en bewerkingen van Ripa's *Iconologia* zijn gebaseerd op Picarta.
- 71 *De Proverbia, ofte Spreucken, / des alderwysten koninghs Salomons [...] Verciert met vele beeltenissen en geestige leeringhen, dienende tot uytlegginghe van yder capittel; door Césare Ripa* (1662); P. Zaanlifer, *Tafereel van overdeftige zinnebeelden, gemaelt naer de deuchden, ondeuchden, gemoetsdriften der menschen, straffen Gods en zegeningen / Eerst beschreven door Cesare Ripa, Pierius Valerianus, Orus Apollo, en anderen: maer nu in meerder orde gebracht, met godtsgeleerde aenmerkingen [...]* (1722). H.K. Poot, *Het groot natuur- en zedekundigh werelttoneel of woordenboek van meer dan 1200 aeloude Egiptische, Grieksche en Romeinsche zinnebeelden of beeldenspraak : vervattende eene geleerde en leerzaeme uitbeelding en beschryving van alle deugden, ondeugden, genegentheden, bedryven, hartstogten, kunsten, leeringen en zinnelykheden dier aeloude volkeren [...]* op nieu uit de oirsproncklyke schriften van Cezar Ripa, Zarantino Kastellini, Piërus Valerianus, ... en andere doorluchtige vernunften getrokken [...] met uitvoerige aenm. en ophelderingen zoo uit gewyde als ongewyde schryvers [...] (1745-1750).
- 72 Horn (2000), 35.
- 73 Houbraken (1700), I.1.a.
- 74 Horn (2000), 35.
- 75 Schiebinger (1988).
- 76 Houbraken (1700), I.5 en V.34.
- 77 Houbraken (1700), I.16 en V.2.
- 78 De Jongh (1995).
- 79 Gelderblom (2007).
- 80 Gelderblom (2000), 23.
- 81 Porteman en Smits-Veldt (2008), 856.
- 82 Benjamin (1970), 160 en 164-165.
- 83 Zie voor een bespreking van reactie op Benjamins these bijvoorbeeld De Baecque (1994).