

Al kijkend reist de ziel naar God

‘NIEUWE PLAATEN’ VOOR LUYKENS EERSTE
RELIGIEUZE EMBLEEMBUNDEL.¹

Els Stronks



Jezus en de ziel Amsterdam 1678 (afb. 1)



Jezus en de ziel Amsterdam 1714 (afb. 2)

Inleiding

In 1714 verschenen in Amsterdam twee achtste drukken van Jan Luykens eerste religieuze embleembundel, *Jezus en de ziel*. Een ervan was qua prenten een herdruk van de eerste editie uit 1678, op de titelpagina van de andere uitgave stond aangekondigd dat deze ‘nieuwe platen’ bevatte, die, net als in de eerste druk het geval was, gemaakt waren door Luyken zelf.²

Al bij eerste aanblik wordt duidelijk dat Luyken in 1714 anders te werk ging dan in 1678. Die verandering heeft deels technische oorzaken. Luyken maakte pas in 1677 zijn eerste koperplaten: de afbeeldingen in *Jezus en de ziel* behoren dus tot zijn eerste werk.³ Er is ook een artistiek verschil, mogelijk als gevolg van een veranderde smaak: de prenten uit de eerste reeks zijn meer lineair van karakter en laten veel wit zien. Bij de tweede reeks is vrijwel ieder stukje wit ingevuld met arceringen, stippels en kruisarceringen.⁴

Tegelijkertijd maakt een eerste blik op de twee titelprenten duidelijk dat het niet alleen om technische en artistieke aanpassingen ging. De twee centrale figuren, de ziel (links) en Jezus (rechts), zijn in 1714 nader tot elkaar gekomen en kijken elkaar nu meer aan. De twee verstrengelde loofbomen uit 1678 aan de linkerkant zijn vervangen door een palmboom – in de emblematiek onder meer symbool van het goddelijk geheim⁵ -, en bovenin de afbeelding zijn in 1714 zeven engelen toegevoegd die het tafereeltje van de leidende Jezus en volgende ziel met zichtbaar genoegen bekijken.⁶

De vernieuwing van die *picturae* geeft een interessante mogelijkheid tot vergelijken. De jaartallen 1678 en 1714 vormen namelijk het begin en het einde van de periode waarin Luyken religieuze emblemen vervaardigde. De *picturae* van de bundel *Jezus en de ziel* baseerde Luyken in 1678 voor een groot gedeelte op het emblematische voorbeeld *Goddelycke aandachten* (1653) van P. Serrarius, die weer terugging op *Pia desideria* (1624) van H. Hugo (beide voorzien van prenten van B. à Bolswert). Als voorbeeld daarvoor, de afbeelding van de ziel als jonge vrouw bijvoorbeeld, diende weer O. Vaenius' *Amoris divini emblemata*, in 1615 verschenen.⁷ De nieuwe platen voor *Jezus en de ziel* maakte Luyken vlak voor zijn dood in 1712.⁸ In de jaren daarvoor was hij zeer actief als emblematicus: in 1711 verschenen *Het leerzaam huisraad* en *De bykorf des gemoeds*, eind 1712 (postuum) gevolgd door *Des menschen begin, midden en einde*.

Recent onderzoek naar het religieuze oeuvre van Luyken heeft duidelijk gemaakt dat hij met steeds meer precisie en concentratie werkte aan de verwoording en verbeelding van twee thema's. In de eerste plaats was dat de voorstelling van de zoektocht van de gelovige naar God als een 'pelgrimstocht'. In zijn proefschrift uit 2000 liet H. van 't Veld zien dat Luyken, die in 1682 voor het eerst een illustratie maakte bij de Nederlandstalige uitgave van John Bunyans *The Pilgrim's Progress*, in zijn eigen dichtwerk en geestelijke brieven de gang van de gelovige naar God steeds vaker als een reis verbeeldde. Ook voorzag hij vele geschriften van tijdgenoten over het pelgrimsleven van illustraties.⁹

In de tweede plaats was Luyken gefascineerd door het contrast tussen de door de mens waarneembare werkelijkheid en het goddelijke. A.J. Gelderblom heeft betoogd dat Luyken een 'sterk visuele leeshouding' van zijn lezers verlangde. Zijn emblemen bevatten het advies 'weg te kijken uit de waarneembare werkelijkheid naar het eeuwige licht, dat zowel bij God te vinden is als in de ziel van Zijn kinderen'.¹⁰ Op dat 'kijken' wordt de nadruk gelegd doordat woord en beeld gegen-

treerd zijn op het contrast tussen licht en donker, op de weerspiegeling van het goddelijke in het alledaagse, en doordat de spiegel gebruikt wordt ter uitnodiging aan de lezer om zich aan bespiegelingen van het eigen innerlijk te wijden. Luyken maakt de gelovige zodoende bewust van het verschil tussen 'binnen en buiten'. Het bewust kijken naar de wereld 'buiten' zou de ziel tot een schouwen van het eigen innerlijk (het 'binnen') aan moeten aanzetten. Gelderblom signaleert deze tendens in bundels die vanaf 1694 door Luyken zijn gemaakt.¹¹

De ondertitel van *Jesus en de ziel*, namelijk *Een geestelycke spiegel voor 't gemoed*, wijst de spiegel en het kijken in de spiegel al als metafoor van deze bundel aan. De vraag of Luyken al vanaf de aanvang van zijn carrière als religieus emblematicus werkte aan de verbeelding van 'binnen en buiten', laat zich door de vergelijking van de platen uit 1678 en 1714 goed beantwoorden. Is er in de nieuwe platen bewijs te vinden voor de gedachte dat Luyken het contrast tussen 'binnen en buiten' meer en meer als de centrale boodschap van zijn werk zag? We weten helaas niets uit eerste hand over de drijfveren achter de veranderingen van 1714. In de correspondentie die van Luyken overgeleverd is, wordt niet over de veranderingen gerept en ook in de editie zelf ontbreekt commentaar. Toch is het niet gewaagd te veronderstellen dat hij 'de nieuwe platen' als verbetering zag ten opzichte van de oude uit 1678. Als meer ervaren etsers kan hij immers afstand nemen van zijn jeugdwerk. Op welke punten zijn veranderingen te constateren, en zijn die veranderingen terug te voeren op de denkbeelden die Gelderblom in andere embleembundels van Luyken signaleerde?

Alvorens op zoek te gaan naar een verklaring voor de verschillen vanuit een intensivering van Luykens visie die een steeds groter wordend beroep op het lees- en kijkvermogen van zijn lezer met zich meebracht, is het zaak de mogelijkheid van een andere oorzaak voor de veranderingen te overwegen. B.F. Scholz heeft in een artikel waarin hij een vernieuwde, negentiende-eeuwse editie van Jacob Cats' *Sinnen- en minnebeelden* vergelijkt met het zeventiende-eeuwse origineel, geconstateerd dat in 1862 door de editeur J. van Vloten veranderingen aangebracht werden om tegemoet te komen aan een veranderd lezerspubliek:

Van Vloten [...] viewed the subject matter of Cats's book of emblems [...] in the light of his own culture, and this led him to perceive the need to reencode Cats's book in such a way that he would redress what he may have perceived as an imbalance of language and subject matter. He changed the layout of the emblems in such a way that the recto pages only contained the modernized *picturae*, the Latin mottoes, and the amorous, the moral and the religious epigrams in Dutch. The long commentaries in Dutch containing numerous quotations from the classics, together with the epigrams in French were relegated to the verso pages, and printed in a considerably smaller font-size. Van Vloten in his edition of 1862, one might say, popularized Cats's emblem book, and by taking the Latin and French texts off the recto pages, adjusted it to the reading habits – and reading skills – of a readership which no longer shared certain humanist aspirations to erudition.¹²

Scholz beschrijft de veranderingen in termen die hij ontleent aan de semiotiek – het woord ‘reencode’ in het bovenstaande citaat is in dat kader te plaatsen. De negentiende-eeuwse lezer keek vanuit een andere ‘set of codes’, een ander referentiekader, naar Cats’ werk dan het zeventiende-eeuwse publiek gedaan had. Was men in de vroegmoderne tijd gewend aan een allegorische leeswijze, en dus geofend in het bekijken van het getoonde als afbeelding van iets anders, met andere woorden in het omgaan met een grote afstand tussen ‘signifier’ en ‘signified’; in de negentiende eeuw was dit gemak verdwenen. Om toch tot eenzelfde overdracht van de boodschap te komen, verkleinde Van Vloten de afstand tussen ‘signifier’ en ‘signified’. Bij het moderniseren van Cats’ *picturae* in 1862 zijn door hem bijvoorbeeld consequent menselijke figuren aangebracht in negentiende-eeuwse kledij, om zo te bevorderen dat de lezer zich met het afgebeelde vereenzelvigde en de les van het getoonde op zichzelf betrok.¹³ De lezer ziet zichzelf in alle afbeeldingen geplaatst, en krijgt zo de duidelijke aanwijzing dat het getoonde in combinatie met de teksten op zichzelf en op de eigen waarneming betrokken moet worden. Van Vloten zal zo eveneens hebben willen bereiken dat men zich in zijn eigen tijd verbonden voelde met de glorie van het zeventiende-eeuwse Holland.

Is het denkbaar dat Luykens rol in de editie 1714 vergelijkbaar is met die van Van Vloten in 1862? Achtte Luyken als editeur van zijn eigen, oudere werk het publiek niet meer tot begrip van de oude platen in staat, en bracht hij daarom de veranderingen aan? Niet zozeer omdat hij zelf anders – scherper – was gaan nadenken en verbeelden, maar omdat hij veronderstelde dat zijn publiek hem anders niet meer begreep? We kunnen alvast vaststellen dat Luyken minder ingrijpend te werk ging dan Van Vloten in 1862 deed. De tekst van *Jezus en de ziel* bleef immers ongewijzigd. De bundel kreeg in de tweede druk in 1685 nog wel een tekstuele wijziging (een prozatoevoeging ‘Van ’t Ewig Vaderlandt’ aan embleem 39), maar daarna veranderde de tekst niet meer.¹⁴ We moeten de veranderingen dus uitsluitend in het niet-tekstuele deel van de editie-1714 zoeken.

Meer te zien

Terug naar de verschillen tussen de titelprenten van 1678 en 1714. Die zijn dus deels terug te voeren op een verbeterde techniek en veranderde smaak. Daarmee is een belangrijk effect van de aanpassingen meteen verwoord: in de editie van 1714 valt *meer* te zien. Dit komt door de grotere detaillering, maar ook doordat er objecten en figuren zijn toegevoegd aan de oorspronkelijke afbeeldingen. In verband met Van ’t Velds bevindingen is van belang op te merken dat in 1714 in een drietal *picturae* door Luyken pelgrimsfiguurtjes in de achtergrond zijn toegevoegd (in embleem 25 zelfs vier in getal).¹⁵

De engelen op de titelprent zijn een duidelijk voorbeeld van toevoegingen in 1714 door Luyken gedaan. Ze sluiten aan bij de voor Luyken kennelijk belangrijke

prozatoevoeging 'Van 't Ewig Vaderlandt' in 1685. Daarin citeert hij uitvoering uit zijn twee jaar later te verschijnen vertaling van J. Böhme's *Aurora*.¹⁶ Een zevental engelen, geschapen 'als kleyne Goden naa het wesen en de qualityten van den ganschen Godt'¹⁷ zijn als de ledematen van Gods lijf¹⁸, met voor iedere engel een van de zeven krachten van de 'Welgeesten'.¹⁹ Ze zijn vergelijkbaar met de zeven planeten, en hebben alle zeven één kernkwaliteit: wrangheid, water, bitterheid, hitte, liefde, geluid, en – de ster onder de engelen - de hele natuur.²⁰

In het voorbeeld waar Luyken zich waarschijnlijk op baseerde, Hugo's *Pia desideria* (1624), komen de engelen niet voor. En ze ontbreken ook in de met Hugo corresponderende *pictura* uit de *Goddelycke liefdevlammen*, de bundel waaraan Luyken in 1691 zijn medewerking verleende.²¹



Pia desideria, H. Hugo, Antwerpen 1624, embleem 8 (afb. 3)



Goddelycke liefdevlammen, Amsterdam Amsterdam 1715, embleem 6 (afb. 4)

In het tweede deel van beide bundels zien we, met in het onderschrift een verwijzing naar hetzelfde vers uit het Hooglied dat ook in *Jesus en de ziel* staat, dezelfde afbeelding terug die op de titelprenten van de hier besproken edities van *Jesus en de ziel* te vinden is. In 1628 zien we bij Hugo geen engelen, en in 1691 ook niet. Bij Hugo zijn er links de twee in elkaar gedraaide bomen te zien die in *Jesus en de*

ziel in de editie van 1678 terugkeren. Dit voorbeeld maakt duidelijk dat Luyken creatief omging met zijn bronnen. De engelen met name heeft hij in later stadium toegevoegd, naar alle waarschijnlijkheid toen hij de revisie van alle platen uit het boek ondernam.

Gevolg van de toevoegingen en de detailleringen in de editie-1714 is in veel gevallen dat de aansluiting tussen woord en beeld verandert, of zelfs verbetert.²² Kijken we bijvoorbeeld naar de *pictura* van embleem 13, dat gaat over de stroom van zonden waartegen de ziel moet oproeien, in beide versies:



pictura embleem 13, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1678 (afb. 5)



pictura embleem 13, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1714 (afb. 6)

In 1678 zien we een kalme ziel, rustig zittend en kijkend onder het roeien. In de tekst wordt ook kort over de rust van de ‘goddelijke bestieringe’ gesproken, maar veel prominenter – zie ook het motto van het embleem – komt de inspanning van het oproeien tegen de stroom der zonden naar voren: ‘Maer och! wat kost het haer al sweets en schricken! wat waeyt’er menigen storm over haer! wat doet sich menighmael een duystere lucht op swanger van blixem en donder! wat stoot sy dickmaels op een verborgen klip! wat vallender niet al regen vlagen op haer, en hoe wordt sy somwijlen soo nat van de overslaende baren [...]’.²³ Deze (gemoeds)toestand is in 1714 door Luyken veel duidelijker gevisualiseerd. Zo zijn er niet alleen hogere golven te zien, maar is ook de horizon opgehoogd, zodat er meer wild water te zien is. De wolken zijn in 1714 ook woester van uiterlijk dan in 1678. Ook een ander deel van de tekst is nu in de *pictura* terug te vinden. In het

onderschrift bij de prent staat een bijbelcitaat: 'Een dingh doe [ick,] vergetende 't gene dat achter is, ende streckende my tot het gene dat voren is, jage ick na het wit tot den prijs der roepingē Godts, die van boven is in Christo Jesu.'²⁴ De Jezus-figuur in 1714 wijst met opgeheven vinger naar boven, vanwaar de 'roepingē Godts' voor de ziel klinkt. In 1678 wijst Jezus nog, minder toepasselijk, naar voren.

Deze toevoegingen dienden niet om alleen de aansluiting tussen woord en beeld te verbeteren. De wijzende vinger laat ook zien dat Luyken in de editie-1714 het kijken *zelf* expliciet aan de orde stelt. Niet alleen is er in de latere editie meer te zien, de lezer wordt ook nadrukkelijker uitgenodigd (beter) te kijken. In de bewerking van de *pictura* van het eerste embleem is dit duidelijk waar te nemen. De afbeelding heeft een grotere (en betere) perspectivische werking²⁵, en de ziel en de mannelijke figuur – met ezelsoren en ster op het voorhoofd het gevaar van de vleselijke lust volgens de tekst – kijken in elkaars richting in 1714, terwijl ze in 1678 geen oogcontact hebben:



pictura embleem 1, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1678 (afb. 7)



pictura embleem 1, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1714 (afb. 8)

Deze visuele interactie vestigt de aandacht op de aantrekkingskracht van het slechte op de ziel. Haar blik wordt door hem gevangen. Hij verlustigt zich in 1714 aan duidelijk zichtbare etenswaren, terwijl in 1678 sprake is van een weinig aantrekkelijke homp vlees (?) die eveneens de wereldlijke verleidingen van overdaad representeert. Meest opmerkelijk is echter dat in het verlengde van de distel op de voorgrond (symbool voor het harde leven zonder de overdaad van de gedekte tafel

aan de andere kant van de afbeelding, en volgens de tekst een verwijzing naar de ziel die in het Hiernamaals niet tot genade kan raken) in 1714 een poort te zien die leidt naar een tuin.²⁶ Daardoor krijgt een verzuchting van de ziel in de tekst extra reliëf: 'My dorstet na mijn Vaderlant'.²⁷ De (hemelse) tuin uit het doorkijkje is de concretisering van deze verzuchting. Of, zoals Gelderblom constateerde: 'de doorkijkjes naar buiten symboliseren het eeuwige licht'.²⁸

Ook in de *pictura* van embleem 39 zien we een verandering die het kijken thematiseert. We zien hier de ziel die door de muur, die zoals Gelderblom heeft betoogd het menselijke lichaam symboliseert ('de oude mensch', volgens Luykens eigen tekst), wordt gescheiden van Jezus.²⁹ Gelderblom merkt op dat Jezus en de ziel uit elkaar worden gehouden door een 'oude afbrokkelende muur'. Dat is in 1714 (de editie die Gelderblom heeft gebruikt) nog duidelijker te zien dan in 1678:



pictura embleem 39, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1678 (afb. 9)



pictura embleem 39, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1714 (afb. 10)

In 1678 is sprake van een veel minder bouwvallige versie. In 1714 is een doorkijkje gecreëerd waarlangs de ziel probeert Jezus in het oog te krijgen. In 1678 kijkt zij weg, in 1714 probeert zij via de opening die wordt geboden naar het goddelijke te kijken. Het thema 'kijken' en het belang daarvan voor de lezer, wordt zodoende in 1714 veel duidelijk door Luyken geïllustreerd dan in 1678.

In dit verband is ook embleem 8 interessant. Hierin beschrijft de ziel hoe zij zich voelt wanneer ze merkt dat Jezus haar verlaten heeft. We zien in de *pictura* de ziel

afgebeeld, met naast haar een monsterlijke figuur. Jezus staat op enige afstand van hen beiden:



pictura embleem 8, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1678 (afb. 11)



pictura embleem 8, *Jezus en de ziel*
Amsterdam 1714 (afb. 12)

In 1678 bedekt zijn hand zijn ogen, in 1714 gluurt hij door zijn vingers naar de ziel (zoals in 1714 ook de zon op de achtergrond langs de wolkenrand gluurt). In de tekst staat dit ook beschreven: 'Schoon ick u dan mijn Godt, noch sien noch voelen mach,/So houdt nochtans u oog op my den ganschen dag;/Houdt my verborgen vast, dat ick u niet ontvluchte.'³⁰

Dit voorbeeld kan worden aangevuld met tal van andere *picturae* uit 1714 waarop Jezus en de ziel in betekenisvollere relatie tot elkaar staan. Ze is (embleem 9 en 11) nu zo gepositioneerd dat ze bij Jezus staat in plaats van tegenover Hem. Ze kijkt met slapend lichaam nu met wakend hart/oog naar Hem (embleem 14), raakt Hem aan (embleem 38) en lijkt met Hem in gesprek (embleem 17).

Concluderend kan worden gesteld dat Luyken in 1714 meer te zien gaf. Hij ging, mede geholpen door een betere en andere techniek, gedetailleerder te werk en heeft figuren en objecten aan de afbeeldingen toegevoegd en van positie veranderd. Hij heeft doorkijkjes gecreëerd en Jezus en de ziel meer visueel met elkaar in contact gebracht. Hij heeft het contrast tussen licht en donker verhoogd, en een sterkere band aangebracht tussen woord en beeld in het embleem.

Al met al wordt zodoende in de editie-1714 de aandacht gevestigd op het kijken als activiteit van de lezer en gelovige. Luyken heeft als emblematicus inderdaad,

zoals Gelderblom betoogde, een veeleisende houding ten aanzien van de lezer. Hij verwacht en verlangt de interpretatie van ieder detail, en positioneert figuren en objecten in de afbeeldingen zodanig dat ze de lezer bewust maken van het kijken. Dit is in 1714 veel meer het geval dan in 1678. In de eerste druk zijn de *picturae* nog te beschouwen als lossere illustraties bij de tekst, terwijl ze in 1714 een aanvullend en verdiepend schouwspel bieden.

Het lijkt onwaarschijnlijk dat Luyken dit deed omdat hij zijn publiek tot minder in staat achtte. De veranderingen doen een groot beroep op het waarnemingsvermogen van de lezer. De nieuwe platen zijn explicieter, maar niet simpeler. De verschuiving naar het complexere en sprekender beeld veronderstelt een groter beroep op het visuele analysevermogen van de lezer. Daarmee vervalt de mogelijkheid dat Luykens aanpassingen, zoals Scholz bij Van Vloten vaststelde, tegemoetkomingen waren aan afgenomen begrip bij de lezers. De afstand tussen 'signifier' en 'signified' is in de editie-1714 niet verkleind, maar vergroot. De lezer zou verder en dieper moeten kijken om achter de ware betekenis van Luykens afbeeldingen te komen.

Aan het eind van zijn loopbaan was Luyken, zowel inhoudelijk als technisch, in staat vanuit zijn eigen jeugdwerk uit 1678 verder te werken naar een zelfstandig emblematisch oeuvre. De editie van 1714 van *Jezus en de ziel* sluit naadloos aan bij eerder door Gelderblom en Van 't Veld gesignaleerde ontwikkelingen, en het bestaan en de vormgeving van de nieuwe platen bevestigen hun vermoedens dat de lezer door Luyken wordt genood via het oog de reis naar de eigen ziel en naar God te ondernemen.

Literatuuropgave

- P. van Eeghen**, *Het werk van Jan en Caspar Luyken*. Amsterdam 1905. Twee delen.
- B. Gasgoigne**, *How to Identify Prints. A complete Guide to manual and mechanical Processes from Woodcuts to Inkjet*. Londen 2004.
- A.J. 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.
- A.J. Gelderblom**, 'Jonge zieltjes, vlucht tot trouwen! Een nieuwe interpretatie van Jan Luykens *Duytse lier*', zie http://www.dbnl.nl/tekst/geld008jong01/geld008jong01_001.htm
- A.J. Gelderblom**, 'Leerzaam huisraad, vol van vuur'. In: *De steen van Alciato. Literatuur en visuele cultuur in de Nederlanden: opstellen voor prof. dr. Karel Porteman bij zijn emeritaat*'. Uitg. door M. van Vaeck, H. Brems, G. H.M. Claassens. Leuven 2003, 900-921.
- A. Henkel en A. Schöne**, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart/Weimar 1996.
- N. Klaversma en K. Hannema**, *Jan en Casper Luyken te boek gesteld. Catalogus van de boekencollectie van Van Eeghen in het Amsterdamse Historisch Museum*. Hilversum 1999.
- J. Landwehr**, *Emblem and fable books printed in the Low Countries 1542-1813. A bibliography*. Utrecht 1988.

Jan en Casper Luyken te boek gesteld. Catalogus van de boekencollectie Van Eeghen in het Amsterdams Historisch Museum, samenstelling N. Klaversma en K. Hannema. Hilversum 1999.

J. Luyken, *Jezus en de ziel*. Amsterdam 1685.

J. Luyken, *Jezus en de ziel*. Amsterdam 1714.

K. Meeuwesse, 'Goddelycke aandachten. Een teruggevonden werkje van Petrus Serarius. Een voorbeeld van Luykens *Jezus en de Ziel*'. In: *De nieuwe taalgids* 43 (1950), 317-323.

K. Porteman, *Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur*. Groningen 1977.

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.

H. Vekeman, 'Jezus en de Ziel: de zinnebeelden I en IV'. In: *De nieuwe taalgids* 74 (1981), 54-70.

H. Vekeman, *Jan Luyken (1649-1712). Brieven zonder censuur. Met een bloemlezing uit de gedrukte brieven*. Keulen 1983.

H. van 't Veld, *Beminde broeder die ik vand op 's werelts pelgrims wegen. Jan Luyken (1649-1712) als illustrator en medereiziger van John Bunyan (1628-1688)*. Utrecht 2000.

P. Visser, 'De pelgrimage van Jan Luyken door de doopsgezinde boekenwereld'. In: *Doopsgezinde bijdragen* 25 (1999), 167-195.

Noten

- 1 Dit artikel is tot stand gekomen in het kader van het NWO-project 'Emblem Project Utrecht'. De digitale editie van Luykens *Jezus en de ziel* (editie 1685) die in het kader van dit project wordt gemaakt, is te bezien op: <http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/lu1685front.html>. De *pictura* die in dit artikel als afkomstig uit 1678 worden getoond, komen in feite uit deze 1685-editie (die een herdruk is van de editie-1678). Onder de optie 'Browse' zijn in de digitale editie de emblematische stuk voor stuk te bekijken, met daarbij ook een 'Compare'-mogelijkheid voor de vergelijking van de twee series *picturae*. Ik wil A.J. Gelderblom, P. Boot, D. Stiebral en C. van de Beek graag bedanken voor hun hulp bij de totstandkoming van dit artikel. Mijn speciale dank uit naar H. van 't Veld.
- 2 Onder beide titelprenten stond te lezen: 'J. Luyken inven[t]. et fecit'. Verder zijn alle afbeeldingen in 1714 gesignd met 'I.L.'; in 1678 was slechts een enkele *pictura* gesignd. Na 1678 en tussen 1771 werd *Jezus en de ziel* 12 keer herdrukt; 8 keer met de platen uit 1678 en 4 keer met de nieuwe platen. De modernste edities van de bundel stammen uit 1916 (Amsterdam, ed. F. Reitsma) en 1977 (Utrecht, facsimile editie De Banier). In beide moderne edities zijn de vernieuwde platen uit 1714 afgedrukt. Zie voor een overzicht van drukken van *Jezus en de ziel* Landwehr 1988, 178-182 (nr. 471-484) en Van 't Veld 2000, 480. Reitsma maakt in zijn editie van 1916 melding van het verschil tussen de eerste en tweede serie *picturae* en typeert ook kort de verandering: 'Het zwakke is krachtiger, hoewel soms ook zwaarder geworden' (1916, X). Eerder had Van Eeghen (1905, II, 737-740) een beperkt overzicht van de veranderingen gegeven, zonder daar conclusies uit te trekken. De verhouding tussen de twee series *picturae* is verder ook besproken door Vekeman (1981, met name 95), maar dan vooral in het licht van mogelijk Böhmistische invloeden.

- 3 Zie Visser 1999, 180 en Van 't Veld 2000, 63/76/79/83/84 en Van Eeghen 1905, XXV. Op pagina XLIII vermeldt Van Eeghen dat Luyken nimmer de 'droge etsnaald' gebruikte, maar dat is de aanduiding van weer een andere techniek die koperplaten oplevert die slechts enkele keren gebruikt kunnen worden. Daarvan lijkt in het geval van boekillustraties geen sprake te kunnen zijn.
- 4 Zie over het verschil in de technieken, en de manier waarop het verschil in gebruik vastgesteld kan worden Gascoigne 2004, 9a/b, 52b,c, 55e.
- 5 Henkel en Schöne 1996, 191-192. Ook in de *pictura* van embleem 7 voegt Luyken in 1714 palmboom en engelen toe. In de tekst van dat embleem wordt over het verborgen goddelijk geheim uitvoerig gesproken.
- 6 In een andere religieuze embleembundel waarvoor Luyken drie titelprenten maakte (Van 't Veld 2000, 122) *Goddelyke liefdevlammen* (eerste druk 1691), figureert op een van de titelprenten eveneens een groepje engelen. Zij verheugen zich daar, aldus Luyken in een bij de titelprent gevoegde verklaring, op de boetvaardigheid van de eveneens afgebeelde ziel van de gelovige (Amsterdam 1715, A1v en A2r).
- 7 Van 't Veld 2000, 110.
- 8 Een precieze datering van het tijdstip waarop de prenten gemaakt zijn, heb ik niet kunnen vinden.
- 9 Van 't Veld 2000, 284 en 217-227.
- 10 Gelderblom 2000, 23.
- 11 *Het menselyk bedryf* (Amsterdam 1694) is de vroegste bundel van Luyken die Gelderblom op deze thematiek bekeken heeft (Gelderblom 2000).
- 12 Scholz 2003, 297.
- 13 Scholz 2003, 292.
- 14 Uitzondering daarop is de zevende druk van 1704, waaraan brief 'handelende over Gods eigenschappen' is toegevoegd (Klaversma en Hannema 1999, nr. 962).
- 15 Zie ook Luyken 1714, embleem 21 en 38.
- 16 Van 't Veld 2000, 147 en 149.
- 17 Luyken 1685, 175.
- 18 Luyken 1685, 176.
- 19 Luyken 1685, 177. Volgens het *WNT* komt het woord 'welgeesten' alleen bij Luyken voor. Hij zou er iets mee bedoeld hebben als geesten die een bron van kracht zijn voor de mensen (als vertaling van Böhme's 'Quel-geister') (Reitsma 1916, 175; Van 't Veld 2000, 154 en 156).
- 20 Luyken 1685, 177-178.
- 21 De hier afgedrukte *pictura* komt uit de editie Amsterdam 1715 van de *Goddelyke liefdevlammen*.
- 22 Zo is in 1714 in embleem 5 de steile berg waarover in de tekst wordt gesproken, veel hoger en onherbergzamer afgebeeld dan in 1678, en is de op deze berg volgens de tekst moeilijk te vinden bloem der zachtmoedigheid in 1714 inderdaad nauwelijks waar te nemen. En in embleem 10 wordt in de tekst gesproken over Jezus als zonne der gerechtigheid; in 1714 is de zon achter hem afgebeeld, in 1678 naast hem. Om nog wat voorbeelden te noemen: in 1714 zijn in embleem 2 de geldstukken als verleiding van de wereld in veel meer detail te zien, is in embleem 11 de donderbui uit de tekst door een bliksem verbeeld, zijn in embleem 12 de dwaallichten uit de tekst ook op

- de afbeelding te zien en is in embleem 38 in de achtergrond veel duidelijker zichtbaar hoe een roofvogel een weerloos duifje achtervolgt.
- 23 Luyken 1685, 60. Zie <http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/lu1685013.html> voor parallellen in de Nederlandse liefdesemblematiek, en bronnen waar Luyken deze afbeelding mogelijk op baseerde.
- 24 Luyken 1685, 59.
- 25 Zoals al opgemerkt door Vekeman 1981, 62. Ook in embleem 3 en 29 is duidelijk sprake van een verbeterd perspectief. In hoeverre het van belang is dat sommige afbeeldingen in 1714 gespiegeld zijn en andere niet (de verhouding is: 19 niet gespiegeld en 20 wel) durf ik niet te zeggen. Het is niet waarschijnlijk dat Luyken in het ene geval wel, en in het andere geval niet naar de originele platen werkte, en ik zie ook geen verband met de voorbeelden van Hugo en Vaenius waarnaar hij werkte. Betekenis – in de zin dat Jezus en de ziel bijvoorbeeld steeds in de positionering links-rechts staan opgesteld – heb ik er niet in kunnen ontdekken.
- 26 Zoals al opgemerkt door Vekeman 1981, 64. Zie voor inbedding van de distel en de poort in de bestaande picturale traditie van Luykens tijd Van 't Veld 2000, 326.
- 27 Luyken 1685, 10. Zie ook embleem 32 waarop een pauw (zinnebeeld van de menselijke ijdelheid) en een doorkijkje in 1714 in elkaar verlengde zijn geplaatst. Naast de pauw is bovendien een onbeduidend vogeltje afgebeeld dat het contrast tussen pracht en soberheid (thema van dit embleem) versterkt.
- 28 Gelderblom 2000, 30. Ook zijn er in 1714 veel meer doorkijkjes gemaakt in afbeeldingen met scènes uit het huiselijke leven. Zo is in embleem 35, door verbeterd perspectief en een groter contrast door de lichtinval, veel meer nadruk gelegd op de ramen die in de muur van het huis zijn aangebracht.
- 29 Gelderblom 2000, 31.
- 30 Luyken 1685, 38.