

‘Waarheen gij droeven, waar zweeft gij heen?’

Een onderzoek naar Vosmaers perceptie van de aanwezigheid van het narratieve en het sublieme in ‘Francesca da Rimini’ van Ary Scheffer

Jessica Zeeman
s4210492
Radboud Universiteit Nijmegen
18 juni 2015
Bachelorscriptie Letterkunde
Tekst-beeldrelaties in de 19^e eeuw
Dr. Van de Schoor
Jessica.zeeman@student.ru.nl

Abstract

In dit artikel wordt antwoord gegeven op de vraag of Vosmaer het sublieme en het narratieve terugziet in ‘Francesca da Rimini’ van Ary Scheffer. Dit schilderij uit 1835 is gebaseerd op een scène uit de *Divina Commedia* van Dante. De betekenis van beide begrippen werd afgeleid uit Robinson (1993), Varga (1988) en Korsten (2005). Aan de hand van Vosmaers opstel ‘Francesca da Rimini’, dat een bijdrage is aan het *Scheffer-album* (1858-1860), werd onderzocht of hij het sublieme en het narratieve terugzag in het werk van Scheffer. Uit de analyse van het opstel bleek dat Vosmaer zowel het sublieme als het narratieve in de betekenis die Robinson, Varga en Korsten aan deze begrippen geven, slechts ten dele terugziet in ‘Francesca da Rimini’.

Inhoudsopgave

Abstract	2
Inleiding	4
1. ‘Francesca da Rimini’	10
2. Toelichting bij Vosmaer	12
3. Korsten en Vosmaer: het sublieme	
3.1 Korsten	18
3.2 Vosmaer	20
4. Het narratieve in ‘Francesca da Rimini’	25
5. Conclusie	
5.1. Varga	26
5.2 Robinson	26
5.3 Vosmaer	27
Literatuur	28
Bijlage	29

Inleiding

De relatie tussen tekst en beeld kan vanuit allerlei verschillende invalshoeken beschreven worden, blijkt uit ‘Bijchriftenpoëzie en geïllustreerde gedichten’ (2007) van Van de Schoor. In dit artikel wordt de literatuur die is verschenen over tekst-beeldrelaties gebruikt om de relaties tussen tekst en beeld in de negentiende-eeuwse almanakpoëzie te beschrijven. De theorie van Varga (1989) gaat uit van de perceptie van tekst en beeld door de toeschouwer. De volgorde van ‘lezen’ bepaalt de interpretatie van het gelezene. Om dit te onderbouwen, beschrijft Varga verschillende categorieën tekst-beeldrelaties. In reactie daarop presenteert Hoek (1995) een categorisering van tekst-beeldrelaties met de productie als uitgangspunt. Volgens hem is het van belang om het productieproces mee te nemen in het benoemen van de relatie tussen tekst en beeld. Van de Schoor combineert Varga en Hoek om de tekst-beeldrelaties in de negentiende-eeuwse bijchriftenpoëzie te beschrijven.

In het artikel van Van de Schoor wordt gefocust op negentiende-eeuwse bijchriftenpoëzie en geïllustreerde gedichten, maar dit is niet de enige tekst-beeldrelatie waarover geschreven kan worden. In ‘In den beginne waren er het woord én het beeld’ (2012) gaat Opstaele bijvoorbeeld in op de functie die afbeeldingen hebben in een roman in het algemeen, maar specifiek in de romans van Gerrit Krol en Rudy Kousbroek. Hierbij maakt ze gebruik van ‘De schaar van Gerrit Krol, de schoenendoos van W. G. Sebald: Over plaatjes in romans’ (2009) van Zuiderent. Opstaele gebruikt bevindingen van Zuiderent om een leesmodel te construeren. Zo benoemt Opstaele de intertekstuele functie die afbeeldingen kunnen hebben, maar ook de context waarin de afbeeldingen fungeren. Volgens haar spelen al deze punten mee in de interpretatie van de afbeeldingen.

Niet alleen in de poëzie en romans treden tekst-beeldrelaties op, ook in de schilderkunst kan dit voorkomen. Schilderijen kunnen gebaseerd zijn op een bestaand verhaal, waardoor het beeld een relatie heeft met een tekst. Het kan echter ook zo zijn dat naar aanleiding van een verhaal een schilderij is gemaakt, dat vervolgens gebruikt wordt als inspiratie voor een nieuw verhaal. De tekst die voorafging aan dit proces is dan totaal op de achtergrond geraakt en maakt geen deel meer uit van het tweede verhaal dat geconstrueerd is aan de hand van het schilderij. Varga (1988) spreekt over een dergelijk proces. Een verhaal wordt gevangen in een schilderij, waarna de schildering zich losmaakt van de tekst die eraan voorafging. Door fantasie van de toeschouwer wordt het schilderij het middelpunt van een nieuw verhaal. Robinson (1993) voegt daaraan nog een element toe. In zijn behandeling van de Victoriaanse schilderkunst, benoemt hij de spanning die er heerst tussen wat de

negentiende-eeuwse kunst koper wilde, namelijk een narratieve voorstelling, en wat de kunstenaar wilde, het weergeven van het sublieme. Dat het sublieme en het narratieve onverenigbaar tegenover elkaar staan, lijkt een conclusie die daaruit getrokken kan worden.

Zowel Varga als Robinson laten zich dus uit over de narratieve schilderkunst. Het lijkt er echter op dat ze beiden een andere conclusie trekken: volgens Robinson is het mogelijk om het narratieve te verbeelden, maar is daarin geen plaats voor het sublieme. Varga acht het ook mogelijk, maar stelt dat daardoor een nieuw verhaal ontstaat.

Varga en de narratieve schilderkunst

De conclusies die uit zowel Varga als Robinson kunnen worden getrokken, zijn steviger onderbouwd dan bovenstaande doet vermoeden. Om een duidelijk beeld van hun opvattingen te krijgen is het nodig om dieper in te gaan op de artikelen waaruit de standpunten afgeleid zijn. Varga's gedachtegang is afkomstig uit 'Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität' (1988). Hierin werpt Varga de vraag op of over afbeeldingen in termen van argumentatief en narratief kan worden gesproken. Dit lijkt volgens hem onmogelijk, omdat overtuigen en vertellen 'kunstmatig voortschrijdende processen [zijn], die tijd vereisen.'¹ De kunst van de tijd en de kunst van de ruimte zijn volgens Varga van elkaar gescheiden, dus zou het onmogelijk moeten zijn om argumentatieve of narratieve afbeeldingen te maken, waarin ruimte en tijd gecombineerd zijn. Om te achterhalen of dit werkelijk zo is, behandelt Varga onder de kop 'Das Bild als Argument' de retorica en de plaats die beelden daar van oudsher innemen. Vervolgens gaat hij over naar 'Das Bild als Geschichte'. Allereerst worden verschillende categorieën narratieve afbeeldingen onderscheiden. Er zijn de 'Bilderreihen', maar er is ook het 'Einzelbild'. Beide categorieën kennen weer subcategorieën: beeldreeksen die meerdere voorstellingen bevatten of beeldreeksen die één voorstelling bevatten en een alleenstaand beeld dat meerdere voorstellingen in zich heeft of één enkele. De theoretische veronderstelling dat niet in termen van narratief (en argumentatief) over afbeeldingen kan worden gesproken, wordt door Varga al tegengesproken op het moment dat hij aanneemt dat er verschillende categorieën narratieve afbeeldingen bestaan.

Vooraf de categorie alleenstaande monoscènische afbeeldingen is een erg interessante. Volgens Varga toont een dergelijke afbeelding het punt in het verhaal dat zowel het verleden als de toekomst omvat. Dit punctum temporis brengt daarmee het dramatische moment in het narratief naar voren. De vraag die dat oproept is: is er bij een alleenstaande monoscènische

¹ Varga 1988, p. 357.

afbeelding nog wel sprake van een verhaal, of ziet de toeschouwer alleen maar een handeling? De toeschouwer kan het verhaal namelijk pas ‘lezen’ als hij bij het afgebeelde moment de link legt naar het grotere geheel, zo stelt Varga. De lezer herkent het verhaal dat afgebeeld wordt en kan daardoor de afbeelding lezen.

De toeschouwer kan een schilderij dus niet lezen als hij het achterliggende verhaal niet kent. Bij afbeeldingen die voor de toeschouwer niet meteen herkenbaar zijn als verwijzingen naar een bestaand narratief, is het enige resultaat van het kijken eraan dat de toeschouwer meeleeft met de situatie. Echter, een tekst bij de afbeelding (bijvoorbeeld een titel) kan de ‘affectieve werking van de afbeelding wezenlijk verhogen’.² Als er een titel aan het werk wordt toegevoegd die geen historische kennis vereist, maar inspeelt op het algemeen menselijke (Varga noemt ‘De ondankbare zoon’), dan kan de toeschouwer zelf een verhaal construeren rondom het *punctum temporis*. In het uiterste geval blijft er van het oorspronkelijk bedoelde narratief niets anders over dan een emotie.

Niet alleen de tekst die bij een afbeelding kan staan, kan zorgen voor een beperking van het aantal mogelijke interpretaties. De afbeelding zélf zorgt daar al voor: ‘Das narrative Gemälde generalisiert notwendigerweise eine Geschichte [...]’.³ De verbeelding van een narratief wordt door de toeschouwer vervolgens geïndividualiseerd, naar eigen inzicht wordt een *punctum temporis* voorzien van een nieuw verhaal. Hetzij door voorkennis, hetzij door fantasie.

Uit de theorie van Varga is dus af te leiden dat het mogelijk is om het narratieve te verbeelden in één enkele afbeelding die één scène bevat, maar dat het *punctum temporis* dat afgeleid is uit de narratief een eigen leven gaat leiden. De toeschouwer maakt er een nieuw verhaal, een nieuw narratief omheen.

Robinson en de narratieve schilderkunst

Waar Varga opent met de vraag of het mogelijk is om een narratieve afbeelding te maken, gaat Robinson daar in ‘Reading Victorian Paintings’ (1993) zonder meer vanuit. Hij stelt dat literaire schilderijen in de Victoriaanse tijd enorm populair waren, omdat ze makkelijk te duiden zijn vergeleken met ‘painterly’, artistieke schilderijen. Met literaire schilderijen lijkt Robinson te doelen op schilderijen die een verhaal bevatten, een narratief. Het gaat om voorstellingen die beschreven kunnen worden, voor de visuele indruk is gemakkelijk een verbale equivalent te vinden. Voor Robinson is het veeleer de vraag: “[...] [C]an one ‘read’ a

² Varga 1988, p. 364.

³ Varga 1988, p. 364.

painting that does not tell a story?”⁴

Victoriaanse schilderijen zijn dus typisch schilderijen die gelezen moeten worden. De Victoriaanse toeschouwer is gewend om een narratief in een schilderij te vinden en om de subtiele symboliek erin op te merken en te duiden. Voor de toeschouwer ontstaan er daardoor problemen als een schilderij geen narratief bevat of louter symbolisch is. De hang van schilders om invloeden van andere stromingen te laten terugkomen in hun werk, bijvoorbeeld het naturalisme, wordt dan ook niet gewaardeerd door de middenklasse die de grootste afnemer is van de schilderijen. Iets soortgelijks speelt rond het sublieme. Robinson zegt daarover:

While neoclassical idealism in the late 18th and early 19th centuries favoured the immediacy of the sublime in landscape and art, popular taste inclined more to the kind of ‘excursive’, loosely sequential perceptual experience required by the ‘picturesque’ tour and its illustrated counterparts in travel narrative and landscape watercolours and by the metonymic narrative structures of realistic genre painting that demand a gradual ‘reading’.⁵

Kunstenaars prefereren de directheid van het sublieme, ‘wch overwhelm[s] the beholder with an awe-inspiring grandeur’.⁶ De kunstenaar wil overweldigen, terwijl de toeschouwer graag in gedachten wil verzinken en wil worden meegenomen in een soort narratieve reis, waarbij het verhaal achter het schilderij gelezen kan worden. Verder is de toeschouwer gecharmeerd van huiselijke taferelen met een symbolische betekenis. Beide genres zijn een stuk minder direct dan de overweldigende schilderijen. De toeschouwer leest op zijn gemak het schilderij.

Het lijkt erop dat de ene voorkeur de andere uitsluit. Immers, een voorstelling die nauwkeurig gelezen moet worden, kan niet zo sterk overweldigen als het sublieme. Om die reden zou het dus niet mogelijk moeten zijn om een narratieve schildering te maken die het sublieme uitdrukt.

Methode

Zowel uit Varga als uit Robinson is een interessante theorie omtrent het afbeelden van het narratieve af te leiden. Om te toetsen of deze afgeleide theorieën juist zijn, is het noodzakelijk om een geschikt schilderij te vinden dat aansluit bij Varga én Robinson. Ik heb de indruk dat er wel degelijk losstaande schilderijen (een *Einzelbild*) met een enkele scène daarop afgebeeld (monoscènisch) bestaan, die het sublieme bevatten. Dit zou de theorie afgeleid van Robinson

⁴ Robinson 1993, p. 212.

⁵ Robinson 1993, p. 214.

⁶ Robinson 1993, p. 214.

tegenspreken.

Het lijkt erop dat bepaalde werken van Scheffer aansluiten bij de van Robinson en Varga afgeleide theorieën. Ary Scheffer (1795-1858) was een schilder wiens onderwerpkeuze erg goed te plaatsen is in het kader van de narratieve afbeeldingen. Ewals (1995) schrijft dat Scheffer werken van bekende auteurs als Goethe las en aan de hand daarvan schilderde wat hem raakte. Aan (een deel van het werk) van Scheffer gaat dus een tekst, een verhaal vooraf. Ik denk in de werken van Scheffer de ‘awe-inspiring grandeur’ waar Robinson over spreekt terug te zien. Kortom: Scheffer is de ideale schilder om de theorieën ontleend aan Robinson en Varga aan te toetsen.

Het werk van Scheffer dat gekozen is, is ‘Dante en Vergilius ontmoeten in de onderwereld de schimmen van Francesca da Rimini en Paolo Malatesta’ (1835)⁷, kortweg ‘Francesca da Rimini’, een scène uit de *Divina Commedia* van Dante. Dit schilderij is een losstaande monoscènische afbeelding, er is op te zien hoe Dante en Vergilius de schimmen van Francesca en Paolo ontmoeten. Verder denk ik dat op dit schilderij het sublieme te zien is, zoals dat beschreven wordt door Korsten (2005). Kort gezegd komt het erop neer dat volgens Korsten bij het sublieme aan de ene kant sprake is van verrukking, maar aan de andere kant van verontrusting door het onbenoembare bij het zien van kunst. De schimmen van Paolo en Francesca zijn van een grote schoonheid en de weergave van hen is zeer dramatisch. Francesca klampt zich aan Paolo vast, die het hoofd afwendt alsof hij in grote ellende verkeert en zich beklagt over zijn lot. Aan de andere kant, in de duisternis, zijn twee heren te zien: Dante en Vergilius. Dante lijkt zich het lot van geliefden enorm aan te trekken en staat vol afgrijzen te kijken. Deze schoonheid in ‘Francesca da Rimini’ aan de ene kant en de duisternis aan de andere kant, passen erg goed bij de definitie van het sublieme die Korsten geeft. Om die reden is het volgens mij een goed idee om de van Varga en Robinson afgeleide theorieën aan de hand van ‘Francesca da Rimini’ te toetsen.

Om te vermijden dat het schilderij compleet uit zijn 19^e-eeuwse context gerukt werd, en ikzelf op grond van mijn intuïtie moest bepalen waarin het sublieme zit en hoe het schilderij gelezen moet worden, heb ik gebruik gemaakt van het opstel getiteld ‘Francesca da Rimini’, een bijdrage van Carel Vosmaer (1826-1888) aan het *Scheffer-album* (1860). In dit artikel gaat hij uitgebreid in op dit specifieke werk van Scheffer. Vosmaer geldt als een belangrijke schrijver en kunstcriticus die als redacteur verbonden was aan *De Nederlandse Spectator*. Omdat Vosmaer een tijdgenoot is van Scheffer, was het nuttig om zijn visie op het

⁷ Zie bijlage.

werk van Scheffer naast die van mij te leggen. Ik koos ‘Francesca da Rimini’ uit omdat ik dacht dat ik het sublieme en narratieve erin terugvond, maar er was een mogelijkheid dat een negentiende-eeuwer deze aspecten helemaal niet terugzag.

Onderzoeksvraag

In dit onderzoek draait het om de vraag of de theorieën van Varga en Robinson worden bevestigd in een negentiende-eeuwse interpretatie van een narratief schilderij, in dit geval in ‘Francesca da Rimini’. Meer concreet zal de onderzoeksvraag luiden: In hoeverre zijn de theorieën over narratieve verbeelding in de schilderkunst afgeleid van Varga en Robinson van toepassing op Vosmaers interpretatie van “Francesca da Rimini” van Ary Scheffer? Om deze onderzoeksvraag te beantwoorden, zal ik allereerst kort uitleggen welke scène uit de *Divina Commedia* verbeeld is door Scheffer. Ik maak daarbij gebruik van de toelichting bij het schilderij in Ewals (1995), het opstel van Vosmaer en van *Dante’s hel* (1922). Hierna zal het opstel van Vosmaer nader toegelicht worden en zullen belangrijke elementen uitgelicht worden. Vervolgens zal gekeken worden of wat Korsten schrijft over het sublieme, aansluit bij het opstel van Vosmaer. Verder zal vastgesteld worden of Vosmaer aspecten van het narratieve en sublieme terugziet in Francesca da Rimini. Ten slotte zal in de conclusie de onderzoeksvraag beantwoord worden.

1. 'Francesca da Rimini'

De scène die Scheffer heeft afgebeeld, komt uit de *Divina Commedia*, en wel uit de vijfde zang van het 'Inferno'. Dante maakt een reis door de hel met als gids Vergilius en komt daar de schimmen van Francesca da Rimini en Paolo Malatesta tegen.⁸

Francesca was door haar familie gedwongen te trouwen met Giancotto, een lelijke kreupele man. De familie vermoedde dat Francesca geen zin had in een huwelijk met Giancotto en verzong een list om erachter te komen of dat daadwerkelijk zo was. Terwijl Francesca haar bruidegom verwachtte, stuurde de familie Giancotto's veel knappere broer Paolo naar haar huis. Het dienstmeisje kondigde hem aan als haar toekomstige echtgenoot en toen Francesca hem zag, werd ze verliefd op hem. Maar toen Paolo haar naar Giancotto bracht en zei dat hij de broer van Giancotto was en dus niet haar bruidegom, kon ze de liefde die ze voor Paolo had opgevat niet meer onderdrukken. Of zoals Vosmaer schrijft: 'daar zij dagelijks te zamen waren, gaven zij er beide aan toe.'⁹ Natuurlijk kwam Giancotto daarachter en hij reageerde woedend. Hij overviel de twee geliefden en deed zijn best om Paolo te vermoorden. Francesca sprong echter tussenbeide en ving de degenstoot van Giancotto op. Toen Giancotto zag dat hij zijn aanstaande vrouw gedood had, schrok hij niet terug, maar besloot het oorspronkelijke plan om zijn broer te doden ook uit te voeren.

Als Dante en Vergilius de schimmen van de geliefden tegenkomen, vertoeven ze in de tweede kring van de hel, 'waar degenen gestraft worden van wie de lust sterker was dan de rede.'¹⁰ Vosmaer schetst de situatie in deze kring van de hel als volgt:

'Het is een oord, *stom van alle licht*, en er brult als een zee door tegenstrijdige winden beroerd. In wervelende kronkels worden de rampzaligen voortgesleurd, en als lange vluchten van kraanvogels, zoo zwieren de schimmen voorbij, gedragen door den helschen orkaan.'¹¹

Dante wil graag met beide zielen spreken: 'O geteisterde zielen, komt tot ons om te spreken indien geen ander het verbiedt.'¹² Francesca vertelt Dante dat de liefde haar en Paolo naar de dood leidde, waarop Dante schrijft: 'Over wat ik gehoord had van die geschondene / zielen, neigde ik 't hoofd en zoolang hield / ik 't omlaag totdat de Dichter tot mij zeide; / „waar denkt gij aan?'"¹³ Dante betuigt zijn medelijden aan Francesca, waarna zij vertelt wat haar en Paolo indirect noodlottig is geworden: het lezen van *Lancelot*. Hierdoor konden zij zich niet langer

⁸ Zie toelichting bij het schilderij in Ewals 1995, p. 183.

⁹ Vosmaer 1858-1860, p. 6.

¹⁰ Ewals 1995, p. 183.

¹¹ Vosmaer 1858-1860, p. 5.

¹² Dante 1922, p. 25.

¹³ Dante 1922, p. 26.

inhouden. Dante is erg onder de indruk van deze ontboezeming: ‘Terwijl de eene geest dit zeide, weende de / andere zoozeer dat ik van erbarmen buiten / mij geraakte, alsof ik gestorven ware; / En ik viel zooals een dood lichaam valt.’¹⁴

Ewals benadrukt dat Scheffer niet het moment waarop Dante in katzwijn valt, maar de eerdere overpeinzing van Dante heeft afgebeeld: ‘Niet de onmacht van de dichter, maar zijn eerste overpeinzing geeft hij weer. In wezen aangrijpender en in ieder geval minder teatraal.’¹⁵ Kortom: op de afbeelding van Scheffer is te zien dat Paolo en Francesca langs komen wervelen, terwijl Dante en Vergilius naar dit schouwspel staan te kijken, al dan niet in diep gepeins verzonken.

Ewals vindt de keuze van het punctum temporis door Scheffer dus interessant, omdat hij niet het theatrale, maar juist het meer ingetogene kiest om af te beelden. Wellicht heeft Vosmaer hier vergelijkbare ideeën over, of juist niet. Wat Ewals zegt, sluit aan bij mijn idee dat het sublieme in dit schilderij te zien is. Scheffer beeldt de diepe indruk af die het lijden van Francesca en Paolo op Dante maakt. Je zou het ook met Korsten de diepe verontrusting kunnen noemen. Aan de andere kant is er de intense liefde die uit het schilderij spreekt. Francesca klampt zich vast aan Paolo, terwijl ze meegevoerd worden door de wervelwinden. Ze zweven in het licht, terwijl Dante met zijn gepeins in het donker staat.

¹⁴ Dante 1922, p. 26-27.

¹⁵ Ewals 1995, p. 183.

2. Toelichting bij Vosmaer

Vosmaer beschrijft in zijn opstel ‘Francesca da Rimini’ niet alleen wat er op het schilderij te zien is, hij neemt de lezer mee in zijn gehele gedachtestroom over zowel Dante als Scheffer. Omdat het opstel van Vosmaer een belangrijk onderdeel is van de onderzoeksvraag, is het van belang om dit stuk nader toe te lichten. Na een samenvatting ervan, zullen passages die betrekking hebben op het sublieme in en de narrativiteit van het schilderij nader toegelicht worden.

Vosmaer heeft zijn opstel van een duidelijke opbouw voorzien. De eerste twee pagina’s handelen over de personen Dante en Scheffer. Hierna stapt Vosmaer over op de leefwereld van Dante. Vervolgens wijdt Vosmaer enkele pagina’s aan de *Divina Commedia*, waarna hij een inleidende alinea over de werking van de *Commedia* op de schilderkunst invoegt, om zo de link te leggen met Scheffer. Om het overzicht te bewaren, is het praktisch om Vosmaers redenering te volgen en per thema de strekking van zijn opstel weer te geven.

Dante en Scheffer

Na een beeldende beschrijving van het uiterlijk van beide heren, komt Vosmaer toe aan een aantal alinea’s, waarin hij de dichter en schilder met elkaar vergelijkt. Naast wat heroïsch getinte vergelijkingen tussen Dante en Scheffer, komen ook hun dichterschap en ‘lyrische tederheid’¹⁶ aan bod. Vosmaer stelt dat Dante en Scheffer beide dichters zijn ‘wie het gegeven is den glans van het schoone af te spiegelen op aarde’.¹⁷ Ze gaan verder dan ‘de verschijnselen der werkelijkheid die hen omgaf’¹⁸ en zijn in hun werk soms vergelijkbaar als het gaat om ‘lyrische tederheid’: delen uit Dantes *Commedia* werken op het gemoed van de lezer, zo ook het werk van Scheffer. In bloemrijke bewoordingen stelt Vosmaer kort gezegd dat Dante en Scheffer beiden dichter zijn en dat in hun werk lyrische invloeden te zien zijn. Een schilder krijgt hier dus de predicaten dichterlijk en lyrisch.

Als het gaat om krachtigheid signaleert Vosmaer een verschil tussen Dante en Scheffer. Dante is heel krachtig, wat zich soms uit in ‘ruweforschheid’, terwijl bij Scheffer zachtheid overheerst: ‘Zoo beweegt zich de aanschouwing des schilders tusschen eene gemoedelijke diepte en eene hoog ideale, tedere verheffing [...]’.¹⁹ Vosmaer ziet dit terug in de personages die Scheffer schildert, die zijn ‘weaker [dan die van Dante], idealiesch-zachter,

¹⁶ Vosmaer 1858-1860, p. 2.

¹⁷ Vosmaer 1858-1860, p. 1.

¹⁸ Vosmaer 1858-1860, p. 2.

¹⁹ Vosmaer 1858-1860, p. 2.

en zwevender in haar vergeestelijkte vormen'.²⁰ Bij Dante is er sprake van 'epische kracht en kernachtigheid', bij Scheffer van een 'lyrische en elegische melodie'.²¹ Het werk van Scheffer is dus zachter van aard dan dat van Dante, die in weergave van uitersten kan doorschieten naar ruwheid.

Voordat Vosmaer begint aan een uitweiding over de leefwereld van Dante, brengt hij Dante en Scheffer opnieuw bij elkaar, na eerst het verschil in kracht tussen beiden te hebben benoemd. Ondanks de grote afstand in tijd die er tussen hen is, zijn ze verbonden door de stof uit de *Divina Commedia*. Hierover schrijft Vosmaer:

Wij hebben bij de afbeelding eener episode uit een gedicht altijd met een eenigermate dubbel kunstwerk te doen; voor een deel de gedachte des dichters, voor een deel de gedaante des beeldenden kunstenaars; de voorstelling van den eersten, en de wijze waarop de schilder het woord in het rijk des zichtbaren heeft doen overgaan. Een dubbele beschouwing doet zich dus aan ons voor en roept onze gedachten het eerst naar den dichter [...].²²

Hier lijkt Vosmaer in de buurt te komen van wat Varga stelt, namelijk dat de keuze voor een punctum temporis de interpretatie van de narratief stuurt. De wijze waarop de schilder het woord in beeld brengt, stemt niet helemaal overeen met de voorstelling van de dichter en stuurt daardoor de interpretatie.

Leefwereld van Dante

Wat verder uit het citaat blijkt, is dat Vosmaer ervan overtuigd is dat bij het kijken naar het schilderij van Scheffer, de gedachten teruggaan naar het gedicht van Dante. Om die reden vangt hij aan met het beschrijven van de wereld waarin Dante leefde. Als samenvatting voldoet het volgende citaat: 'Te midden van die hartstochtelijke vijandschappen [strijd tussen paus en keizer, de Welfen en Ghibellijnen, maar eigenlijk tussen families], van dien stoffelijken bloei, van die gevorderde werkzaamheid des geestes, van die rijke wereld van bouw-, beeldhouw- en schilderkunstige vormen, leefde Dante.'²³

Divina Commedia

Om van de leefwereld van Dante over te stappen op de *Divina Commedia*, voorziet Vosmaer de stof van de *Commedia* van wat context. De tegenstelling Paradijs en Hel is van alle tijden, bij alle volken bestaat de notie van twee beginselen die tegen elkaar strijden in allerlei

²⁰ Vosmaer 1858-1860, p. 2.

²¹ Vosmaer 1858-1860, p. 2-3.

²² Vosmaer 1858-1860, p. 3.

²³ Vosmaer 1858-1860, p. 3.

gedaanten, niet in de laatste plaats in de mens zelf: het goede en het kwade. Kunstenaars hebben dit thema dan ook op allerlei manieren verwerkt in hun kunst, zo ook dichters zoals Dante. Dante heeft dit gedaan in de vorm van een tocht ‘door de drie stadiëen der menselijke bestemming, het bewustzijn des kwaads, de mogelijkheid der loutering, de heerlijkheid des eeuwigen lichts’.²⁴ Hierna leidt Vosmaer het tafereel dat te zien is op het schilderij van Scheffer in, licht hij het schilderij toe en noemt hij wat schilders die de Dante-materie hebben afgebeeld.

Scheffer

Scheffer is één van die schilders. Vosmaer noemt hem ‘bij uitnemendheid geschikt om ons te roeren [...] en de tederder en meer lyrische tooneelen der groote Commedia te doen genieten. [...] [Zijn kracht ligt] in de werking op het gemoed, in de lyrische stemming die hij daarin oproept.’²⁵ Opnieuw wordt de tederheid, zachtheid, en lyrische lading in het werk van Scheffer benadrukt. Verderop komt Vosmaer terug op zijn eerdergenoemde dichterlijk talent: ‘Scheffers talent is bij uitstek dichterlijk, en wij zouden het gaarne met de lyrische en elegische dichtsoort vergelijken.’²⁶ In zijn werk is geen ‘epische breedheid, geen dramatische objectiviteit’ te vinden. Vosmaer somt hier vier dichtsoorten op: lyriek, elegie, epiek en drama. Het emotionele en melancholische van de lyriek en elegie is naar zijn mening terug te zien in het werk van Scheffer, het heroïsche en objectieve van de epiek en dramatiek niet.

Na deze analyse waarin schilderkunst en dichtkunst vermengd worden, komt Vosmaer eindelijk aan bij wat hij vindt van de weergave van de scène uit Dante door Scheffer. Hij heeft een moeilijke taak volbracht, want:

Hoe groot in ’t algemeen de moeielijkheid zij om de beelden en gedachten eens gedichts door de schilderkunst voor te stellen, die taak was hier bijzonder zwaar. Niet alleen zijn de figuren van Dante’s vijfden zang slechts met kernachtige trekken aangegeven en geldt het hier maar een kleine episode, maar de aantrekkelijkheid en schoonheid er van ligt voornamelijk in het tragische en roerende van Francesca’s verhaal, en juist hiervan kon de schilder niets weder geven. Geheel anders moest hij dus te werk gaan, en zijn doel moest worden den zelfden treffenden indruk die het gedicht maakt met de middelen der schilderkunst uit te werken, des toeschouwers gemoed in een zelfde stemming te brengen als die des hoorders. Die zware opvatting heeft hij meesterlijk verwezenlijkt.²⁷

²⁴ Vosmaer 1858-1860, p. 5.

²⁵ Vosmaer 1858-1860, p. 8.

²⁶ Vosmaer 1858-1860, p. 8.

²⁷ Vosmaer 1858-1860, p. 9.

Het is altijd moeilijk om een gedicht af te beelden in een schilderij, maar in dit geval is het nog veel zwaarder. Dante heeft de figuren Francesca en Paolo slechts kernachtig beschreven en daarbij gaat het om een heel kort fragment uit de *Commedia*. Het mooiste van dit fragment ligt in de tragiek van wat Francesca vertelt en dat kan een schilder niet weergeven. Scheffer moest zich daarom richten op het overbrengen van de indruk die het gedicht maakt en dat op zijn afbeelding weergeven.

Kortom: Vosmaer ziet het als noodzakelijk dat Scheffer de indruk die het gedicht op de lezer maakt in beelden vat, die dezelfde indruk bij de toeschouwer teweegbrengen. Omdat de schilder niets kan weergeven van het tragische in het verhaal van Francesca, is het onmogelijk om de scène van Dante af te beelden. Het lijkt er dus op dat Vosmaer het theoretische uitgangspunt van Varga dat een verhaal niet afgebeeld kan worden, ondersteunt. Door het benadrukken van het belang van de indruk die wordt vastgelegd, ligt het voor de hand om te denken aan de *awe-inspiring grandeur* waar Robinson over sprak bij het beschrijven van het sublieme. Doorredenerend zou dus gesteld kunnen worden dat Vosmaer hier spreekt over de aanwezigheid van het sublieme in ‘Francesca da Rimini’.

De stemming die overgebracht moet worden aan de toeschouwers, licht Vosmaer toe aan de hand van de voorstelling op het schilderij. Hij deelt het schilderij in tweeën. Een deel waarop de twee geliefden afgebeeld zijn, ‘[i]n den somberen achtergrond, in welker wieling nog enkele groepen en figuren half zichtbaar zijn. [Daarin] heeft de schilder de jammerklachten, de duisternis, den brullenden orkaan teruggeven.’²⁸ De achtergrond is niet overheersend, de straf voert niet de boventoon. Het is de emotie van de geliefden die benadrukt wordt.

Het andere deel van het schilderij wordt gevormd door de toeschouwers van de geliefden, Dante en Vergilius.

Ter zijde en wat lager staan de beide reizigers, de eene gewoon aan de tooneelen dezer streken, de andere met diep gefolterd gelaat, willoos en als vernietigd door de hevigheid zijner ontroering. Zij staan in het donker, een matte glimp van licht, als een straal van medelijden, beschijnt de groep der twee gevallen.²⁹

De toeschouwers staan in het donker, maar vangen een glimp van licht van het schouwspel dat zij bekijken. De toeschouwers zijn verschillend als het gaat om de uiting van emotie. Vergilius slaat het tafereel gade zonder enige emotie, Dante lijdt aan zijn gevoelens van ontroering. Deze tegenstelling laat de emotie van Dante meer naar voren komen: het is meer

²⁸ Vosmaer 1858-1860, p. 9.

²⁹ Vosmaer 1858-1860, p. 9.

zichtbaar dat Dante lijdt, als er iemand naast hem staat die dat niet doet. Vosmaer vindt Scheffer om die reden ‘bewonderingswaardig [...] in opvatting, in stemming, en alles werkt zamen om een indruk te weeg te brengen die diep en sterk is.’³⁰ Opnieuw benoemt Vosmaer de indruk, die moet diep en sterk zijn, wat bij de weergave van het sublieme ook nagestreefd wordt.

Vosmaer betreft ook zichzelf als toeschouwer van het afgebeelde tafereel in zijn opstel. Hij stelt vast dat ‘de gemoedsaandoening bij [zowel] het lezen als bij het aanschouwen’ gelijk is: ‘De scènes van Dante en van Scheffer zijn één geworden, men kan die des dichters zich niet meer anders denken dan in de vormen die de schilder eraan gegeven heeft.’³¹ Dit lijkt overeen te komen met de theorie van Varga. Hij stelt namelijk dat de toeschouwer het verhaal op een schilderij pas kan lezen als hij bij het afgebeelde moment de link kan leggen naar het grotere geheel. De lezer herkent het verhaal dat afgebeeld wordt en kan daardoor de afbeelding lezen. Voor Vosmaer is het schilderij ook onlosmakelijk aan het voorafgaande narratief verbonden: de scènes van Dante en Scheffer worden één.

Al eerder in het opstel sprak Vosmaer over de tegenstelling paradijs-hel die Dante inspireerde tot het maken van de *Commedia*. In het slot van zijn beschouwing komt hij hierop terug. Vosmaer werpt de vraag op: ‘waarheen gij droeven, waar zweeft gij heen?’³² Hij besluit dit te beantwoorden vanuit het perspectief van het godsdienstig bewustzijn van de 19^e eeuw. Voor Vosmaer staat vast dat Scheffer en Dante verschilden in hun opvatting over het lot van Francesca en Paolo. De middeleeuwer zag het als vanzelfsprekend dat deze geliefden in de hel verbleven, maar aan de afbeelding is te zien dat Scheffer hier anders over denkt:

Zijn voorstelling is niet slechts een tafereel uit de hel, zoo als de middeneeuwen ze zoo velen hadden, zij is het aandoenlijk beeld van een gevallen menschenpaar, van smartelijke beproeving, met de hoop van een herboren en gereinigd worden van hem die smacht naar het licht.³³

Vosmaer ziet in het schilderij naast lijden ook de hoop op verlossing: ‘Hun liefde stond op misdadige grond, maar de liefde die hen verbindt tot in de vreeselijkheden der hel kan slechts ontspruiten uit harten waar nog een plekje rein is gebleven.’³⁴ Paolo en Francesca zijn wel schuldig, maar er is nog hoop dat ze de hel zullen ontstijgen. De geliefden hebben veel spijt en hun lijden is groot, waardoor het medelijden van de toeschouwer goddelijke liefde wordt. Dat is de reden waarom Vosmaer geraakt wordt:

³⁰ Vosmaer 1858-1860, p. 9.

³¹ Vosmaer 1858-1860, p. 9.

³² Vosmaer 1858-1860, p. 9.

³³ Vosmaer 1858-1860, p. 11.

³⁴ Vosmaer 1858-1860, p. 11.

‘Zoo het bewustzijn van die hoop, en van Gods genadige liefde niet in ons levendig ware, de diepe ellende waarin de gevallenen verkeeren ware ons te pijnlijk, zou ons ter neder slaan, en de afbeelding zou als kunst geene uitwerking op ons doen, omdat wij de kalmte zouden missen die voor het genot van het schoone niet kan ontbeerd worden.’³⁵

Als de toeschouwer ervan overtuigd is dat het lot van Francesca en Paolo vastligt en er geen verlossing meer mogelijk is, zou dit te pijnlijk zijn en zou het schilderij geen uitwerking op hem hebben. Het is de kalmte die de hoop op verlossing geeft, die hem laat genieten. Volgens Vosmaer is die hoop geen doekje tegen het bloeden en geen verhulling van de waarheid, maar is de hoop ‘die haar lieflijk waas hier over [over het tafereel] spreidt [...] in haar verhevenste verrukking eene opheffing die naar den hoogen trekt.’³⁶ Vosmaer spreekt opnieuw over het poëtische karakter van de afbeeldingen en over de indruk, ditmaal met het woord ‘uitwerking’. Daarnaast introduceert hij de ‘verhevenste verrukking’ en ‘opheffing die naar boven toe trekt’. Deze verheffing boven het aardse, het onbenoembare, lijkt te duiden op het sublieme, evenals het spreken over de indruk.

De hoop en de schoonheid die het schilderij volgens Vosmaer uitstralen, maken het mogelijk dat het kunstgenot ten volle bevredigd wordt:

Nu worden ons gemoed en ons schoonheidsgevoel als met eenen slag tegelijk voldaan: ons gemoed omdat wij nog een toekomst van redding voor de gevallenen weten, ons schoonheidsgevoel omdat dit, hoe ook geroerd, niet pijnlijk getroffen wordt, noch gestooten uit het evenwicht zijner rustige beschouwing. Zoo eerst werd het mogelijk dat wij op de voorstelling en de volle bevrediging van het kunstgenot kunnen blijven staren.³⁷

Voor Vosmaer zijn er twee elementen die het kunstgenot bepalen: het gemoed en het schoonheidsgevoel moeten gerustgesteld en gestreeld worden. Het gemoed wordt gerustgesteld omdat er hoop is voor de twee geliefden, het schoonheidsgevoel wordt gestreeld doordat er een kalmte in de afbeelding is die het toelaat dat de toeschouwer het schilderij rustig op zich laat inwerken. Korsten noemt als kenmerken van het sublieme de verrukking en de verontrusting. Verrukking heeft te maken met schoonheidsgevoel, verontrusting met het gemoed. Vosmaer lijkt hier opnieuw mijn verwachting te bevestigen dat in het werk van Scheffer het sublieme terug te vinden is.

³⁵ Vosmaer 1858-1860, p. 11.

³⁶ Vosmaer 1858-1860, p. 11.

³⁷ Vosmaer 1858-1860, p. 11.

3. *Korsten en Vosmaer: het sublieme*

3.1 Korsten

Voordat bepaald kan worden of Vosmaers opmerkingen aansluiten bij wat Korsten schrijft over het sublieme, is het van belang nader te bespreken wat hij daar precies onder verstaat. In *Lessen in literatuur* (2005) bespreekt Korsten dit begrip aan de hand van een selectie aan literatuur. Hij heeft ervoor gekozen om het sublieme te koppelen aan het hoofdstuk Romantiek. Daarvoor noemt hij een aantal aanleidingen:

In de Romantiek ontstaat een andere opvatting over en beleving van de natuur. De natuur is niet langer een door God gegeven decor voor de menselijke geschiedenis. Ze is nog het veld dat de mens moet bewerken of beheersen maar wordt tevens ervaren als een kosmos waarvan mensen, als alle levende wezens, organisch deel uitmaken. De overweldigende ervaring die mensen kunnen hebben in en door de natuur wordt aangeduid als de ervaring van het sublieme.³⁸

De natuur kan mensen een ervaring van het sublieme geven. Een ander aspect van de natuur is de vorm ervan. Aan de ene kant heeft de natuur vorm, de natuur is waarneembaar, aan de andere kant onttrekt zij zich aan een doelbewust opgelegde vorm, waardoor zij vormloos is. ‘Het sublieme leidt tot nadere reflectie van wat “vorm” is, wat vorm kan betekenen of waar het zich onttrekt aan betekenistoekenning.’³⁹ Naast de opvatting over de natuur en de reflectie op vorm, is er nog een kenmerk van de Romantiek dat Korsten noemt, namelijk de ervaring:

Veel romantische kunst wil niet zozeer overtuigen, vermaken of beleren, maar wil uitdrukking geven aan een intense, grootse ervaring die altijd een combinatie is van gevoel en intellect. Door de intensiteit of grootsheid van de ervaring voelt of begrijpt men iets zonder dit gevoel of begrip precies te kunnen benoemen. Zowel de grootsheid van de ervaring als de dubbelheid van ‘aanvoelen zonder te kunnen benoemen’ zijn kenmerkende aspecten van het sublieme.⁴⁰

Hier geeft Korsten een handzame definitie van wat het sublieme is: de grootsheid van de ervaring en het aanvoelen van het onbenoembare. Na het noemen van deze aanleidingen, gaat hij dieper in op de verschillende personen die zich hebben uitgelaten over het sublieme en de verschillen tussen hen. De benadering van Hölderlin, Longinus en Kant monden uit in een belichting van de verschillende aspecten van het sublieme.

Het gaat bij het sublieme, ten eerste om een niet reguliere, heftige, gevoelsmatige ervaring. [...] Een tweede aspect van het sublieme is dat het gaat om een vorm van kennis die niet geheel rationeel, maar evenmin geheel irrationeel is. Een derde aspect

³⁸ Korsten 2005, p. 179.

³⁹ Korsten 2005, p. 179.

⁴⁰ Korsten 2005, p. 179.

is dat het gevoel ergens niet bij te kunnen, op paradoxale wijze bewijst dat er ‘iets anders’ bestaat – bijvoorbeeld een werkelijkheid die afwijkt van de werkelijkheid die we alledaags noemen. Een vierde aspect is dat het sublieme ons dwingt nader te reflecteren op de kwestie van vorm en vormloosheid – en in relatie daarmee betekenis en betekenisloosheid.⁴¹

Korsten onderscheidt in ieder geval vier aspecten van het sublieme: de heftige gevoelsmatige ervaring; het houdt het midden tussen een rationele en een irrationele vorm van kennis; het wijst op het bestaan van een hogere werkelijkheid; het leidt tot reflectie op vorm en vormloosheid.

Dit laatste aspect is ingewikkeld en heeft wat verduidelijking nodig. De stelling dat het sublieme leidt tot reflectie op vorm en vormloosheid hangt samen met het onbenoembare en de natuur. Mensen kunnen iets onbegrijpelijks voelen, terwijl ze het niet kunnen benoemen. Een dergelijke ervaring is geen ervaring van schoonheid, zo stelt Korsten. Hij vergelijkt dit met de natuur: ‘De natuur is ook niet gevormd als een kunstwerk, ze is relatief vormeloos en die vormeloosheid getuigt van een niet te vervangen idee of zijn.’⁴² Het ervaren van het sublieme staat dus niet gelijk aan het ervaren van schoonheid, maar aan het ervaren van een hoger idee of zijn. Deze ervaring is net als de natuur niet gevormd als een kunstwerk, maar vormloos. De natuur heeft echter wel degelijk een vorm, maar geen doelbewuste (als het bestaan van een schepper wordt uitgesloten), dus is in die zin vormloos. Hetzelfde geldt volgens Korsten voor het sublieme: de ervaring komt in een bepaalde vorm, maar is daar niet aan gebonden, doordat het een ervaring is. Het is niet aan de hand van formele kenmerken te benoemen, waar schoonheid dat wel is. Het sublieme is dus ook iets anders dan het ervaren van schoonheid. Het kan echter wel worden opgewekt door te kijken naar een kunstwerk dat getuigt van grote schoonheid.

⁴¹ Korsten 2005, p. 181.

⁴² Korsten 2005, p. 181.

3.2 Vosmaer

Uit de bespreking van het opstel van Vosmaer kwam naar voren dat hij op verschillende momenten leek te spreken over het sublieme. In deze paragraaf zullen de betreffende passages onder de loep genomen worden en zal gekeken worden in hoeverre die passen bij wat Korsten schrijft over het sublieme.

Het eerste moment waarop Vosmaer lijkt te spreken over het sublieme, is als hij ingaat op het *punctum temporis* dat Scheffer gekozen heeft voor de weergave van Dantes verhaal. Vosmaer stelt dat het altijd moeilijk is om een gedicht af te beelden in een schilderij, maar dit was in het geval van ‘Francesca da Rimini’ nog veel zwaarder. ‘[D]e aantrekkelijkheid en schoonheid er van ligt voornamelijk in het tragische en roerende van Francesca’s verhaal, en juist hiervan kon de schilder niets weder geven.’⁴³ Om die reden moest Scheffer zich in de weergave van het verhaal richten op het overbrengen van de indruk die het gedicht maakt op het gemoed.

De begrippen *indruk* en *gemoed*, sluiten aan bij wat Robinson schrijft over het sublieme, namelijk dat het daarbij gaat om de *awe-inspiring grandeur*. Volgens Robinson overweldigt het sublieme de toeschouwer met deze *grandeur*, in andere woorden: het sublieme laat een heftige indruk op het gemoed achter. Wat Vosmaer zegt is dus in overeenstemming met de uitspraak van Robinson. Robinson licht het sublieme echter slechts heel kort toe. Korsten doet dit veel uitgebreider en geeft een vollediger beeld van het begrip. Past wat Vosmaer opmerkt bij wat Korsten zegt over het sublieme? Vosmaer verschilt op twee punten van wat Korsten schrijft over het sublieme. Zowel de manier waarop het verschijnsel opgewekt wordt als de manier waarop het ervaren wordt, zijn in de beschrijving van Korsten anders dan wat Vosmaer schrijft over de beleving van het schilderij van Scheffer

Kracht van de ervaring

Vosmaer spreekt op meerdere plaatsen in zijn opstel over de indruk. In de passage die eerder in deze paragraaf genoemd werd, spreekt Vosmaer over een ‘treffende indruk’ die het schilderij op het ‘gemoed’ moet maken. Deze woordkeus is veel minder heftig dan de manier waarop Korsten het sublieme omschrijft. Beiden spreken over een aspect van het gevoel, maar Korsten drukt het veel sterker uit door ‘niet reguliere’ en ‘heftige’ toe te voegen. Op een andere plaats in de tekst drukt Vosmaer zich sterker uit, bijvoorbeeld als hij het contrast tussen de emotie van Dante en het gebrek daaraan bij Vergilius beschrijft. Volgens hem is

⁴³ Vosmaer 1858-1860, p. 9.

Scheffer bewonderingswaardig in ‘opvatting, in uitvoering in stemming, en alles werkt zamen om een indruk te weeg te brengen die diep en sterk is.’⁴⁴ Dit is krachtiger dan Vosmaers eerdere formulering. Hier omschrijft Vosmaer de indruk als ‘diep en sterk’, wat al veel meer aansluit bij de niet reguliere, heftige ervaring die Korsten noemt. Waar Vosmaer eerder ‘treffend’ gebruikte, gaat hij nu over op woorden die meer duiden op het sublieme. Toch sluit wat hij schrijft nog niet aan bij wat Korsten zegt, omdat Korsten spreekt van een intense en grootse ervaring, terwijl Vosmaer dergelijke woorden niet in de mond neemt.

Hetzelfde geldt voor de uitspraken die Vosmaer doet als hij spreekt over de hoop op verlossing van Francesca en Paolo:

Zoo het bewustzijn van die hoop, en van Gods genadige liefde niet in ons levendig ware, de diepe ellende waarin de gevallenen verkeeren ware ons te pijnlijk, zou ons ter neder slaan, en de afbeelding zou als kunst geene uitwerking op ons doen, omdat wij de kalmte zouden missen die voor het genot van het schoone niet kan ontbeerd worden.⁴⁵

Ook hier spreekt Vosmaer over de indruk, al gebruikt hij ditmaal het woord ‘uitwerking’. Dit citaat is heel interessant, omdat Vosmaer de uitwerking in één adem met de kalmte noemt. Dit is niet bepaald in overeenstemming met wat Korsten schrijft over het sublieme, kalmte hoort daarbij niet thuis. De kalmte is volgens Vosmaer nodig om te kunnen genieten van het schone, maar waar bestaat die kalmte dan uit? Het antwoord op die vraag heeft alles te maken met de vraag die Vosmaer zelf stelt: ‘waarheen gij droeven, waar zweeft gij heen?’⁴⁶ Voor Vosmaer is het duidelijk dat Francesca en Paolo niet in de hel zullen blijven, zoals in de *Commedia* wel het geval was. Scheffer heeft niet zomaar een tafereel uit de hel weergegeven, maar ‘zij is het aandoenlijk beeld van een gevallen menschenpaar, van smartelijke beproeving, met de hoop van een herboren en gereinigd worden van hem die smacht naar het licht.’⁴⁷ De toeschouwer wordt hierdoor niet geconfronteerd met een schilderij dat hem volledig uit het veld slaat, maar met een schilderij dat ruimte laat voor een rustige beschouwing. Daardoor worden zowel het gemoed als het schoonheidsgevoel ‘als met eenen slag tegelijk voldaan’.⁴⁸ Het gemoed wordt ‘voldaan’ doordat de toeschouwer weet dat er redding is voor de geliefden, het schoonheidsgevoel doordat het schilderij hem de ruimte laat voor een rustige beschouwing. Het kunstgenot heeft dus zowel een esthetische als een ethische kant. Pas als beide aspecten bevredigend zijn opgelost voor de toeschouwer, kan hij het geheel beschouwen en ervan

⁴⁴ Vosmaer 1858-1860, p. 9.

⁴⁵ Vosmaer 1858-1860, p. 11.

⁴⁶ Vosmaer 1858-1860, p. 10.

⁴⁷ Vosmaer 1858-1860, p. 11.

⁴⁸ Vosmaer 1858-1860, p. 11.

genieten.⁴⁹

Vosmaer schreef dertig jaar vóór zijn opstel in het *Scheffer-album* over schoonheid in *Een Studie over het Schoone en de kunst* (1856). Hij doet daarin onderzoek naar de opvattingen over het schone en komt via allerlei denkers uit bij Plato. Bastet, een literator en biograaf uit de vorige eeuw, zegt hierover in zijn biografie over Vosmaer:

Daarom keert Vosmaer terug tot Plato (7-12), die in vele passages [...] de gedachte ontwikkelt, dat er een eeuwige schoonheid is, waarvan de ziel al kennis heeft genomen voor zij zich op aarde manifesteerde. “In God is het volstreckte wezen der schoonheid”, meent ook Vosmaer. Hij wijst daarna op de Platonische verwantschap van het schone, het ware en het goede, en ziet het schone als “de glanzende en schitterende wijze waarop het ware zich aan ons voordoet”. [...] De werking van het schone is deze, dat de ziel er door verheven wordt. [...] De schoonheid heeft dus een ethische werking.⁵⁰

De schoonheid die in een kunstwerk te zien is, is dus een manier waarop het ware zich manifesteert. De werking van schoonheid zorgt voor verheffing van de ziel, waardoor schoonheid een ethische werking heeft. Vooral dat laatste is van belang om de kalmte waar Vosmaer eerder over spreekt te duiden. Het schoonheidsgevoel is meer dan alleen een reactie op het uiterlijk van de kunst, het gaat dieper, de ziel wordt erdoor verheven. Als de toeschouwer niet kan instemmen met wat de afbeelding zegt, als Scheffer dus meer in overeenstemming met Dante te werk was gegaan en een hels tafereel had weergegeven, dan wordt hij pijnlijk getroffen, dan kwetst het tafereel hem. Hierdoor mist de toeschouwer de kalmte die nodig is om de schoonheid te ervaren. Het maakt de verheffing van de ziel onmogelijk.

Hoewel Vosmaer het niet eens is met de voorstelling van zaken die Dante in zijn gedicht over Francesca en Paolo weergeeft, namelijk dat de geliefden voor eeuwig tot de hel veroordeeld zijn vanwege hun zonden, zet hij het goddelijke element niet aan de kant. De hoop die volgens Vosmaer in het schilderij van Scheffer ligt, brengt niet alleen kalmte, maar is ook ‘in haar verhevenste verrukking eene opheffing die naar den hoogen trekt.’⁵¹ Verheven verrukking, opheffing die naar boven trekt, dit lijkt toch weer aan te sluiten bij een van de aspecten van het sublieme die Korsten noemt: ‘het gevoel ergens niet bij te kunnen, [dat] bewijst [op paradoxale wijze] dat er ‘iets anders’ bestaat – bijvoorbeeld een werkelijkheid die afwijkt van de werkelijkheid die we alledaags noemen.’⁵² De hoop die Scheffer volgens Vosmaer in zijn schilderij heeft gelegd, brengt het tafereel op een hoger plan. Wij weten dat

⁴⁹ Vosmaer 1858-1860, p. 10.

⁵⁰ Bastet 1989, p. 23.

⁵¹ Vosmaer 1858-1860, p. 11.

⁵² Korsten 2005, p. 181.

er een toekomst is voor de gevallenen, ‘wij voelen dat de matte lichtstraal die de groep beschijnt profetiesch is, dat er te veel lijden, te veel berouw is in de gevallenen, dan dat *ons* medelijden in hooger zin niet goddelijke liefde zou gaan worden.’⁵³ Voor Vosmaer is het duidelijk dat de twee geliefden uit hun lijden verlost worden door het goddelijke medelijden van de toeschouwer. Hij gaat daarmee in tegen het traditionele godsbeeld van Dante, maar spreidt een eigen, meer humanistisch beeld van het goddelijke tentoon. God mag de geliefden tot de hel veroordeeld hebben, de mens denkt daar anders over en is in staat om met zijn goddelijke medelijden verlossing te schenken.

Inmiddels zijn verschillende passages in Vosmaers opstel die leken te wijzen op het sublieme de revue gepasseerd. Wat opvalt, is dat Korsten een heel ander register gebruikt bij het omschrijven van het sublieme, dan waarin Vosmaer spreekt over ‘Francesca da Rimini’. Waar Korsten spreekt over het sublieme als een niet-reguliere, heftige ervaring, spreekt Vosmaer over het kunstgenot dat kalmte vereist. Er is echter nog een verschil, dat aansluit bij dit verschil in ervaring, namelijk de beschrijving van de manier waarop die ervaring tot stand komt.

Totstandkoming van de ervaring

Vosmaer gaat in ‘Francesca da Rimini’ in op het ethische en esthetische element van schoonheid. Het is volgens hem niet mogelijk om te genieten van een kunstwerk, als beide aspecten niet in balans zijn, of als een van de twee niet aanwezig is. Uit deze zienswijze spreekt een beschouwende manier van kijken naar kunst: het is voor Vosmaer niet een kwestie van één keer kijken en een oordeel vellen, of van het ondergaan van het schilderij, maar van aandachtig analyseren. Hij gaat kort gezegd in op een beredeneerd kunstgenot, hij beschrijft de ethische kant van de ervaring en laat die zwaar meewegen in zijn oordeel over het kunstwerk. Het kunstwerk brengt beide kanten van schoonheid samen en daardoor wordt ‘het mogelijk dat wij op de voorstelling met de volle bevrediging van het kunstgenot kunnen blijven staren’.⁵⁴

De manier waarop Vosmaer spreekt over de rol van Scheffer in het tot stand komen van het kunstgenot, verschilt van wat Korsten schrijft over het sublieme. Het sublieme is volgens Korsten een overweldigende ervaring die het midden houdt tussen het rationele en irrationele. Dat de ervaring deels irrationeel is, past al niet bij de manier waarop Vosmaer spreekt over het kunstgenot, maar de overweldigende ervaring van het sublieme die van

⁵³ Vosmaer 1858-1860, p. 11.

⁵⁴ Vosmaer 1858-1860, p. 11.

buiten het kunstwerk lijkt te komen, past al helemaal niet bij de rol die Vosmaer voor de kunstenaar Scheffer ziet weggelegd. Scheffer is voor hem degene die het kunstgenot tot stand brengt. Hij moet de indruk die het gedicht maakt, weergeven in zijn schilderij om zo het gemoed van de toeschouwer in dezelfde stemming te brengen als waarin de lezers of toehoorders van Dante verkeerden.⁵⁵

Volgens Vosmaer is hem dit uitstekend gelukt, waardoor hij kan genieten van ‘Francesca da Rimini’. Met andere woorden: Scheffer is de scheppende kracht van het kunstgenot, hij is ervoor verantwoordelijk dat Vosmaer de kalmte heeft om te genieten van het schilderij. Korsten schrijft over een niet reguliere en heftige ervaring die iemand kan *overkomen*. De rol van de kunstenaar is daardoor niet doorslaggevend, hij is niet volledig verantwoordelijk voor de beleving van het sublieme.

Het blijkt dus dat de manier waarop Korsten het sublieme beschrijft, namelijk als een heftige, directe ervaring die iemand overkomt en die maar voor een deel bewust kan worden opgewekt, niet past bij wat Vosmaer zegt over het kunstgenot, dat bereikt wordt doordat de kunstenaar de twee aspecten van schoonheid met elkaar in overeenstemming brengt, wat bij een rationele kunstbeschuwing de rust geeft om te kunnen genieten van het kunstwerk.

⁵⁵ Vosmaer 1858-1860, p. 9.

4. *Het narratieve in 'Francesca da Rimini'*

Bij de bespreking van de voorstelling van 'Francesca da Rimini' werd gebruik gemaakt van Ewals. In *Ary Scheffer 1795-1858. Gevierd Romanticus* beschrijft hij zijn visie op het punctum temporis in 'Francesca da Rimini'. Daarbij werd de vraag opgeroepen of Vosmaer hetzelfde over deze keuze van het punctum temporis denkt, of dat hij er andere ideeën over heeft.

Vosmaer laat zich niet uit over wat hij van de scènekeuze van Scheffer vindt. Ewals laat merken dat hij de keuze voor het afbeelden van de in peinzen verzonken Dante waardeert. Het enige wat Vosmaer daarover zegt, is dat Dante met een 'diep gefolterd gelaat, willeloos en als vernietigd door de hevigheid zijner ontroering'⁵⁶ naar de twee geliefden kijkt, die worden beschenen door een lichtstraal.

Vanzelfsprekend licht Vosmaer toe wie de figuren op het schilderij zijn en op welk fragment uit de *Commedia* de afbeelding is gebaseerd, maar voor hem zijn dit slechts 'eenige bijzonderheden die [...] [hij] moest meedeelen omdat het feit ons niet zoo bekend is als den lezer voor wien Dante schreef.'⁵⁷ Waar Vosmaer op ingaat is dus niet die scène op zich die is afgebeeld, maar iets anders. Het schilderij draait volgens Vosmaer om het medelijden dat Francesca en Paolo ontvangen. Het is niet zomaar een tafereel uit de hel, maar een 'zij is het aandoenlijk beeld van een gevallen menschenpaar, van smartelijke beproeving, met de hoop van een herboren en gereinigt worden van hem die smacht naar het licht.'⁵⁸ Vosmaer is het dus niet eens met Ewals' waardering voor het punctum temporis in Scheffers afbeelding: voor hem is het geen afbeelding van Dante die in overpeinzingen verzinkt bij het horen van het lot van Paolo en Francesca, maar een weergave van geliefden die hoop hebben op verlossing uit hun lijden.

Ewals benoemt het punctum temporis aan de hand van het werk van Dante, terwijl Vosmaer ingaat op de betekenis van het schilderij zelf en daaruit concludeert dat het gaat om iets anders dan dit verhaal, namelijk om hoop op verlossing. Vosmaer ziet het gedicht van Dante als de basis waarop Scheffer een schilderij heeft gemaakt dat draait om hoop. Het lijkt er dus op dat Ewals meer aan de oppervlakte blijft door zich op het verhaal te focussen, terwijl Vosmaer meer de diepte, of hoogte, ingaat. De visie van Vosmaer op het schilderij van Scheffer roept de vraag op: is er wel sprake van narrativiteit in dit schilderij? Ziet hij 'Francesca da Rimini' als een monoscènische alleenstaande afbeelding?

⁵⁶ Vosmaer 1858-1860, p. 9.

⁵⁷ Vosmaer 1858-1860, p. 6.

⁵⁸ Vosmaer 1858-1860, p. 11.

5. Conclusie

5.1 Varga

Varga problematiseerde eerder het idee van een narratief in een alleenstaande monoscènische afbeelding. Hij vraagt zich af of de toeschouwer niet slechts de handeling ziet en het grotere geheel mist, waardoor hij de afbeelding niet kan lezen. Bij het bekijken van een afbeelding die de toeschouwer niet meteen herkent als (onderdeel van) een narratief, komt hij niet verder dan dat hij meeleeft met de situatie, zo stelt Varga. Dit meeleven komt terug in wat Vosmaer beschouwt als het punctum temporis. Voor hem is het schilderij een afbeelding van twee geliefden die hopen op verlossing uit hun lijden. De toeschouwer gunt hun deze verlossing, uit een soort goddelijk medelijden. Dit medelijden zou gezien kunnen worden als een soort meeleven met de situatie. Het meeleven van Vosmaer ontstaat echter niet door onwetendheid over het oorspronkelijke verhaal. Vosmaer is heel goed op de hoogte van de narratieve achtergrond van de voorstelling en kan juist daardoor zien dat Scheffer afwijkt van Dante door de hoop op verlossing in het schilderij weer te geven.

Het blijkt dus dat de visie van Vosmaer op het werk van Scheffer niet geheel aansluit bij de theorie van Varga over narrativiteit in een schilderij. Hoewel ‘Francesca da Rimini’ gebaseerd is op een scène uit Dante, is dat volgens Vosmaer niet waar het schilderij om draait. Daarmee is het schilderij volgens hem geen perfect voorbeeld van een narratief schilderij en kan de theorie van Varga niet zonder meer getoetst worden aan dit werk.

5.2 Robinson

Robinson schrijft in zijn artikel dat er in het Victoriaanse Engeland sprake is van een tegenstelling tussen wat de middenklasse aan de muur wilde hangen en wat kunstenaars het liefste wilden maken. Dit komt voort uit een verschil in opvatting. De rijke middenklasse is de grootste afnemer van kunst en die houdt van narratieve schilderijen die makkelijk ‘gelezen’ kunnen worden. Deze toeschouwer wil graag in gedachten verzinken en wil worden meegenomen in een soort narratieve reis, waarbij het verhaal achter het schilderij gelezen kan worden, terwijl de kunstenaars de directheid van het sublieme prefereren. Daaruit volgt de veronderstelling dat de narratieve reis een overweldigende ervaring van het sublieme uitsluit. ‘Francesca da Rimini’ is volgens Vosmaer geen zuiver narratief schilderij, dus in die zin kan de vraag of het sublieme in een narratieve afbeelding kan optreden niet goed beantwoord worden aan de hand van dit werk van Scheffer. Als het standpunt van Ewals ingenomen wordt, is het uiteraard wel mogelijk om de vraag te beantwoorden. Het standpunt van

Vosmaer laat dit niet toe.

Zou de Victoriaanse middenklasse het werk van Scheffer in de huiskamer hebben gehangen? Als we de mening van Vosmaer in ogenschouw nemen, dan zal het antwoord op die vraag ontkennend zijn. Volgens Vosmaer gaat het niet direct om de figuren die te zien zijn, om het verhaal van Dante dat erachter zit, maar om de nieuwe invulling die Scheffer aan het geheel geeft, om de hoop op verlossing die de toeschouwer de twee geliefden schenkt. ‘Francesca da Rimini’ is dus geen duidelijk leesbaar narratief in de ogen van Vosmaer en zal geen favoriet zijn geweest van de Victoriaanse middenklasse.

5.3 Vosmaer

Uit de vergelijking van de uitspraken van Korsten over het sublieme met het opstel van Vosmaer, kwam naar voren dat Vosmaer op twee punten sterk afwijkt van Korsten. Korsten gebruikt een heel ander register bij het omschrijven van het sublieme dan waarin Vosmaer spreekt over ‘Francesca da Rimini’. Waar Korsten het sublieme een niet-reguliere, heftige ervaring noemt, spreekt Vosmaer over het kunstgenot dat kalmte vereist. Ook de omschrijving van het sublieme als een heftige ervaring die iemand overkomt en niet bewust kan worden opgewekt, past niet bij wat Vosmaer zegt over het kunstgenot. Dit wordt volgens hem bereikt doordat de kunstenaar de twee aspecten van schoonheid met elkaar in overeenstemming brengt, wat de rust geeft om te kunnen genieten van het kunstwerk.

Het sublieme zoals Korsten dat benoemt, is kort gezegd een stuk extremer dan het kunstgenot dat Vosmaer ervaart. Het lijkt erop dat zijn kunstgenot een milde vorm van de ervaring van het sublieme is.

Literatuur

Bastet, F. L. *Met Carel Vosmaer op reis*. Amsterdam: Querido 1989.

Dante. *Dante's hel*. Vert. H. J. Boeken. Amsterdam: Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur 1922.

Ewals, L. *Ary Scheffer 1795-1858. Gevierd Romanticus*. Zwolle: Waanders Uitgevers 1995.

Korsten, F. W. *Lessen in literatuur*. Nijmegen: Vantilt 2005.

Opstaele, M. 'In den beginne waren er het woord én het beeld - De "plaatjesroman" in de Nederlandse literatuur na 1960: de gevallen Krol en Kousbroek'. In: *Nederlandse Letterkunde* 17 (2012), 1, pp. 32-64.

Robinson, A. 'Reading Victorian Paintings'. In: Dirschel, K. von. *Bild und Tekst im Dialog*. Passau: Wissenschaftsverslag Rothe 1993, pp. 211-226.

Varga, A. K. 'Visuelle Argumentation und visuelle Narrativitat'. In: Harms, W. (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*. Stuttgart 1990, pp. 356-367.

Vosmaer, C. 'Francesca da Rimini'. In: Oosterzee, J. J. van. *Scheffer-album*. Haarlem: A. C. Kruseman 1858-1860.

Zuiderent, A. 'De schaar van Gerrit Krol, de schoenendoos van W.G. Sebald: Over plaatjes in romans'. In: K. Gorus, P. Lennon en N. Reumkens (eds.) *Word and Image: Literature and the Pictorial Arts in the Twentieth Century*. Brussel: KVAB 2009, pp. 143-157.

Bijlage

‘Dante en Vergilius ontmoeten in de onderwereld de schimmen van Francesca da Rimini en Paolo Malatesta’ - Ary Scheffer (1835).

